الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون-تيارت-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الموضوع

علاقة الأغراض بالأوزان الشعرية في النقد العربي القديم في ظل المؤثرات اليونانية

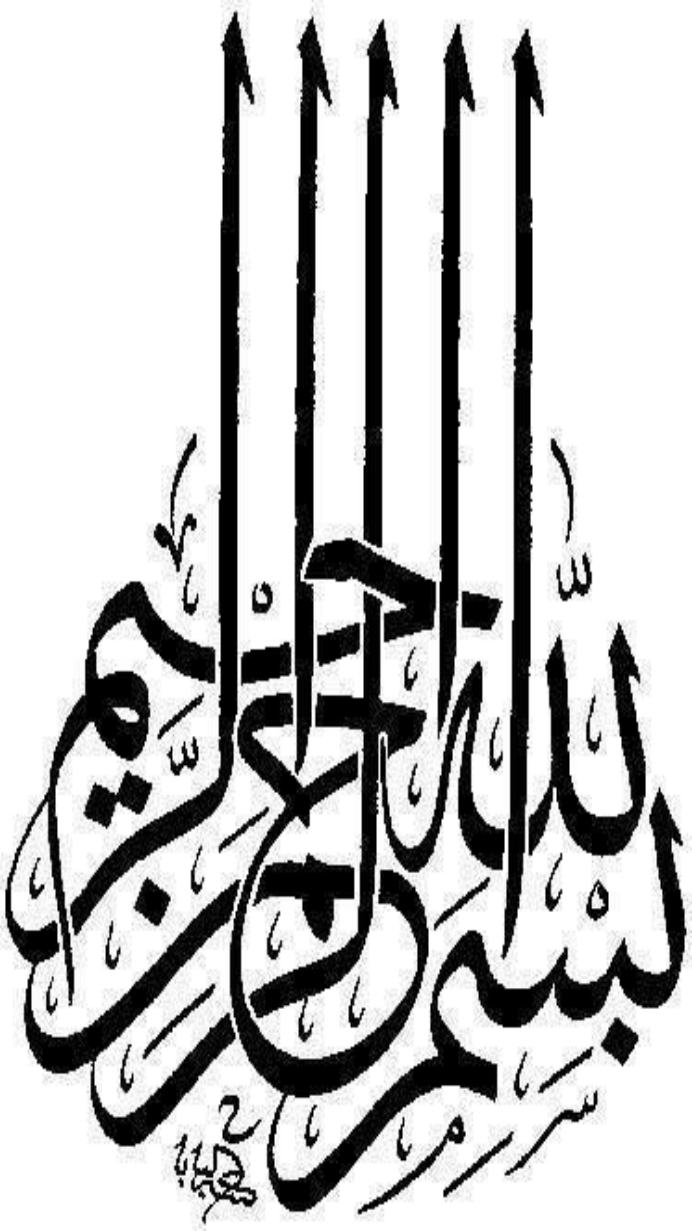
مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في مشروع التقاطع المعرفي في الخطاب النقدي العربي القديم

إعداد الطالب : ناصر تجيني **إشراف الدكتور** : محمد بن شريف

أعضاء اللجنة المناقشة:

أ.د- قادة عقاق	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
د- محمد بن الشريف	أستاذ محاضر	جامعة تيارت	مشرفا ومقررا
د- عبد القادر زروقي	أستاذ محاضر	جامعة تيارت	عضوا مناقشا
د- عمر حدوارة	أستاذ محاضر	جامعة تيارت	عضوا مناقشا
د- مصطفى بو طرفاية	أستاذ محاضر	جامعة تيارت	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1435هـ-1436هـ/ 2013م-2014م



الإهداء

إلى والديّ الكريمين

إلى إخوتي ومن له صلة بقرابتي

إلى أصدقائي بدون ذكر الأسماء..لأنهم عندي سواء

إلى من يجعلني تذكرها أبتسم...ابتسام

إلى من أعطونا دروس الحياة قبل دروس العلم..أساتذة جامعة ابن خلدون

إلى وطني الحبيب..أهدي هذا العمل

... تجيني ناصر

مقدمة

مقدمة

لقد فتحت الترجمة للناقد العربي آفاقا جديدة للإطلاع على علوم ومعارف الآخر، ذلك أن الإنسان اجتماعي بطبعه يؤثر في بيئته ويتأثر بما حوله، كما أن طبيعة العلم التراكمية تجعل اللاحق يأخذ من السابق ويضيف عليه وفق المستجدات.

ولا شك أن تزامن الترجمة مع انتقال النقد الأدبي العربي القديم من طور الذوق والملاحظات العابرة إلى مرحلة التقعيد والتأصيل والتأليف ووضع الأسس والموازين زاد من إثراء المنظومة النقدية العربية فتنوعت بتنوع الثقافات الوافدة والآداب الرافدة.

وهذا ليس معناه أن الناقد العربي بقي مشدوها أمام تلك المدونات الوافدة، لأنه أعلم الناس بخصائص لغته ومباينتها لسائر اللغات بل وتفردها بمزايا قلّما وجدت في غيرها، فوقف أمام تلكم النصوص فاحصا متأملا، مقارنا موازنا، يأخذ بالجيد الأصلح ويذر ما يراه مغايرا لا يمت لمقومات أدبنا ببنت صلة.

ومن المؤلفات النقدية الوافدة إلينا من بلاد الإغريق والتي أخذت حظاّ غير يسير من الدراسة والتمحيص والشرح والتبيان، ليس في ذلك الزمان وحسب، بل امتدّ صداها ليشمل سائر الأزمان كتاب "فن الشعر" لأرسطو طالس، ذلك الناقد الفذّ الذي حاول أن ينظّر ويقعّد للعملية الإبداعية وأن يضع قواعد تحكمها لا تسقط بالتقادم، فكان أن أخرج للناس مصنفه البديع"فن الشعر" والذي لا يزال من أمهات كتب النقد وأكثرها دراسة وتأثيرا إلى غاية يوم الناس هذا.

لذلك فلا عجب أن تجد المترجمين يقبلون على ترجمته والنقاد ينهلون مما حواه تارة شارحين وطورا ملخصين ونخص بالذكر الفلاسفة من أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد وغيرهم.

وقد تنوعت مواضيع هذا الكتاب- على قلة حجمه - وكان من بينها تطرقه لعلاقة الأغراض الشعرية بالأوزان والتي يظهر أنها كانت علاقة تلازمية عند اليونان نظرا لطبيعة شعرهم الموضوعي الذي مصدره العقل مما أتاح له قابلية التقعيد والتأصيل.

وقد نالت تلك الدراسة حظها بل كانت مادة دسمة لبعض النقاد العرب فأعملوا فيها الأقلام، وكان أبرز من اختص بتلك الناحية الفلاسفة النقاد لما نعلمه من ولعهم بموسيقى الشعر ولما لهم من حسٍّ موسيقي وإلمام بحركات النفس وسكناتها قلما يتأتى لغيرهم.

وقد أردت أن يكون بحثي محاولة للغوص في أعماق المصنفات النقدية العربية القديمة أبتغي معرفة ما إذا كان لتلك العلاقة بين أوزان الشعر وأغراضه أي وجود في نقدنا، وحتى إن وجد ذلك الترابط فهل حصل بفعل التأثر بالنظرية اليونانية متمثلة برؤية أرسطو؟ أم أنها نظرية عامة غير مقصورة على الأدب اليوناني وحسب؟ أم أنه لا وجود لها في الأصل وكل ما كتب حولها يبقى مجرد احتمالات لم ترق إلى اليقين؟

وللمضي في هذا العمل، آثرت أن يكون في فصول ثلاث، وسمت **الأول** منهم بـ" **بحث في الحدود والمفاهيم**" رأيت أن يكون حديثا عن الأوزان والأغراض الشعرية ومدى أهميتهما في صناعة الشعر باعتبارهما يمثلان مادة الشعر وموضوعه، وأضفت إليهما الإيقاع، ومما دفعني للحديث عنهما أيضا مدى ارتباطهما بموضوع البحث.

كما أردت أن أبين الفرق بين الوزن والإيقاع واقتصار البحث على الحديث عن الوزن مع ذكر الإيقاع حينما يلزم ذلك، باعتبار أن دراسة الإيقاع مجال رحب لا يسع مذكّرة محدودة الصفحات أن تحويه.

وقد وسمت **الفصل الثاني** بـ**" علاقة الأغراض بالأوزان الشعرية عند النقاد والفلاسفة "** وكان صنيعي فيه تتبّع لأصول تلك العلاقة بين أغراض الشعر وأوزانه في أمهات كتب النقد العربي القديم وذلك من خلال التنقيب في الكتب وقد ظفرت منها بشيء يسير.

استهللت الفصل بالحديث عن الترجمة ودورها في إثراء المنظومة النقدية العربية وكذا أثرها في عملية المثاقفة.

ثم انتقلت إلى توضيح طبيعة الشعر العربي ومدى مباينته للأشعار الأخرى، وأردت بذلك إثبات أنه ليس من الضروري أن يتقيد بالقوانين التي سنّها أدباء اليونان ونقادهم.

عدت بعدها للحديث عن كتاب "فن الشعر" لأرسطو الذي كان له فيما بعد صدى واسع لتلك النظرية، وقد ذكرت شواهد منه تُثبِتُاختصاص الأوزان الشعرية بالأغراض عند اليونان، وأن الكتاب هو المصدر الرئيسي لتلك النظرية.

وبعدها انتقلت للبحث في كتب النقد العربي القديم متتبعا لآثار العلاقة بين أغراض الشعر وأوزانه فناقشت آراء من نسبوها إلى الخليل، وبعده إلى قدامة بن جعفر، كما أني وجدت نُتَفاً من تلك العلاقة عند ابن طباطبا في عياره،ثم نقلت الحديث إلى أحد أركان عمود الشعر وناقشت الآراء المتضاربة تجاه تأصيله لنظرية التوافق بين الأغراض والأوزان.

ولمّا كان للفلاسفة من أمثال الكندي والفارابي وابن سينا وابن رشد جهد في شرح كتاب أرسطو وإجلائه للأبصار والأفهام خصصت لهم سهما ختمت به الفصل متبوعا بالنقد والتحليل.

أما **الفصل الثالث**، فقد عنونته بـ**"حازم القرطجني واكتمال فصول النظرية"**، وهو كما يظهر وقف على الناقد البارع حازم القرطاجني الذي طارت شهرته حتى كادت تحجب عن العيان ما سواه من النقاد، ذلك أنه أراد أن يكمل عمل أرسطو في التنظير للأدب بصفة عامة وذلك من خلال اعتماده هذه المرة على مدونة أدبية أكثر ثراءً ونماءً من تلك التي اعتمدها أرسطو فكان الأدب العربي منطلقه.

وقد حاول حازم بما آتاه الله من فهم ونظر ثاقب أن يقعّد للعلاقة بين أوزان الشعر وأغراضه ومدى تلازمهما دفعه إلى ذلك ولعه بنظرية "التناسب" التي اتخذها منطلقا في عمله، معتمدا على تنظيرات أرسطو التي تجلت من خلال شروحات الفلاسفة لكتاب "فن الشعر"فكان أن قدّم للباحثين بعده جهدا جبّارا لازال محل الدراسة إلى اليوم.

افتتحت الفصل بالتعريف بالناقد حازم وسِفره "المنهاج"، انتقلت بعدها للحديث عن نظرته العروضية الفريدة واتخاذه من "علم البلاغة " -بوصفه علما كليا- مجالا تدرس فيه الظاهرة العروضية وكذا مدى ولعه بمبدأ "التناسب" في سائر عمله الأمر الذي دفعه إلى التقعيد والتأصيل لنظرية تلازم الأوزان الشعرية بالأغراض، كما تحدثت عما تفرّد به حازم عن غيره من العروضيين كتعديد أوزان الشعر ورفض الدوائر العروضية وكذا إتيانه بجديد المصطلحات.

انتقلت بعد ذلك لإحصائه أوزان الشعر وضبطها وتخصيص كل منها بأغراض معينة لخصائص إيقاعية فيها ومدى ارتباطها بالحالة الشعورية للمبدع.

وختمت الفصل بوضع تلك النظرية في ميزان النقد وكيف تناولها النقاد المحدثون قبولا ورفضا.

ورأيت أن تكون خاتمة البحث عبارة عن أهم الملاحظات والنتائج حول الجهود التي بذلت حول هذا الموضوع.

وقد اعتمدت في بحثي على جملة من المصادر والمراجع تنوعت بين التراثية والحديثة والمجلات ودواوين الشعر وفق مقتضيات العمل.

وكان من بين أمهات الكتب التي اعتمدتها كتاب"العمدة" لابن رشيق،و"نقد الشعر" لقدامة بن جعفر، و"عيار الشعر" لابن طباطبا، و"المثل السائر" لابن الأثير، و"منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني، و"فن الشعر" لأرسطو بترجمات إبراهيم حمادة، وشكري عياد، وذات الكتاب بترجمة بدوي عبد الرحمان وكان جل اعتمادي عليها لما حوته من ذكر لشروحات وتلخيصات الفلاسفة المسلمين لفن الشعر، و"فن الشعر" لهوراس ترجمة لويس عوض.

ومن بين المراجع المعتمدة أذكر "مفهوم الشعر" لجابر عصفور، و"نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين" لألفت كمال الروبي، و"نظريات الشعر عند العرب" لمصطفى الجوزو، و" قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني" لمحمد أديوان و"أصول الشعرية العربية" لطاهر بومزبر، و"النظرية النقدية العربية في الفكر الفلسفي النقدي حتى القرن السابع الهجري" لمحمد خليفةو "بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث" ليوسف حسين بكارو"نظرية الشعر مقدمة ترجمة الإلياذة" لسليمان البستاني، و"المرشد إلى فهم أشعار العرب" لعبد الله الطيب، وكذلك كتب تاريخ النقد

والأدب العربيين، والدواوين الشعرية، إضافة إلى المقالات والرسائل الجامعية وغيرها مما لا يسع المجال لذكره.

وإن الذي دفعني إلى اختيار هذا الموضوع تشجيع الأستاذ صاحب المشروع لي على تناول هذا الموضوع وترغيبي فيه، ومما زادني شغفا به هو أني لم أجد-فيما وقفت عليه من كتب- مصنفات مفردة فيه، فكان يُتناول جزئيا كأن يدرج فصلا أو مبحثا أو مقالا، ما أغراني به متلمسا بعض الجدّة على الأقل بإفرادي إياه كبحث مستقل.

ومن الصعوبات التي أدركتني خلال عملي ندرة المراجع التي طرقت هذا الموضوع خاصة في عصر ما قبل حازم، فاضطررت إلى التنقيب في النصوص والاجتهاد علّي أجد للذي أبتغي سبيلا.

وكذلك لقيت عنتا في الحصول على المراجع الحديثة لصعوبة إيجادها سيما إذا علمنا أن أغلبها غير خاضعة للتحميل إلا عن طريق الدفع الالكتروني.

ثم إن اعتمادي على بعض الكتب المصورة، ساهم في إرهاقي وذلك من خلال إعمال النظر وآلام الظهر وإطالة السهر.

كما أني كابدت مشقة في تخريج الفصول والعناوين وقد ساهم ذلك بشكل وافر في تأخيري عن إنجاز البحث.

ولكن كان لابد لكل تلك الصعوبات أن تذل في سبيل العلم والبحث العلمي خاصة مع دعم أستاذنا الوالد القدوة زروقي الذي كلما طالعتني بوادر الفشل ذكرته فعاد إلي النشاط واستحييت أن أخذله، وكذلك الأستاذ المشرف ابن الشريف واسع البال الذي كلما أطلت عنه الغياب وخفت منه

العقاب استقبلني بابتسامة ولمّا أجاوز عتبة الباب، فكان أن شجعني من غير عذل ولا عتاب، طبعا ليس هذا إطراءً ولكنه ذكر الفضل إذ للفضل أصحاب، وشكر الناس من باب شكر الوهاب.

فكان أن أخرجت العمل في هذه الحلة التي أتمنى من العلي القدير أن تلقى القبول، إنه ولي ذلك والقادر عليه.

وبعد فراغي من هذا العمل، تبين لي أنني اعتمدت **المنهج التاريخي** خاصة في البداية لما تقتضيه طبيعة مثل هذه البحوث التي تمس التراث.

وكأغلب البحوث، لم يخل بحثي من **المنهج الوصفي** الذي وجدت فيه خير مُعين على الشرح والتحليل وإيصال الأفكار بأيسر الطرق.

ووجدت أنني اعتمدت **المنهج التحليلي** في أحيان كثيرة.

ولما كان في العرض ذكر للأوزان والأغراض كان لزاما أن أتخذ **المنهج الإحصائي** وسيلة لتلك المقاربة.

الفصل الأول

بحث في الحدود والمفاهيم

الفصل الأول: بحث في الحدود والمفاهيم

الوزن

مفهوم الوزن

علم العروض

علة تسمية البحور بأسمائها

الأوزان وحقيقة الشعر

الغرض

مفهوم الغرض

إشكالية المصطلح

تعديد النقاد العرب لأغراض الشعر

القصيدة البسيطة والمركبة

الإيقاع

مفهوم الإيقاع

بين الإيقاع والوزن

علاقة الشعر بالغناء

في هذا الفصل سيكون الحديث عن العناصر المشكّلة لمحاور هذا البحث، وهي الوزن والغرض والإيقاع، وذلك من خلال المؤلفات النقدية العربية القديمة والحديثة، فالوزن ركيزة أساسية من ركائز العملية الشعرية وهو الناحية الشكلية منها أو القالب الذي يسكب فيه الشعراء كلامهم، والغرض هو الجانب المعنوي أو هو موضوع وفحوى تلك الأشعار، ويشكّل الإيقاع همزة الوصل وواسطة العقد التي تجمع بين العنصرين السابقين.

لذلك كان الحديث بداية عن الوزن وعلم العروض باعتباره العلم الذي يختص بدراسة البحور الشعرية وأوزانها، ثم انتقلت إلى ذكر علة تسمية البحور بأسمائها من لدن صاحب علم العروض، وذلك لأن بعض النقاد يعيد أصل نظرية ارتباط أوزان الشعر بأغراض محددة إلى الخليل وذلك من خلال الأسماء التي أطلقها على بحور الشعر العربي، ثم ختمت المبحث بمعالجة إشكالية ما إذا كان الشاعر مجبرا على تعلم أوزان الشعر لينظم شعره.

وتحدثت في المبحث الثاني عن الغرض الشعري مصطلحا وتعديدا، باسطا لإشكالية تعدد المصطلحات والأغراض، مختتما المبحث بذكر لتقسيم القصيد من حيث الغرض إلى بسيط ومركب.

وفي المبحث الأخير كان الحديث عن الإيقاع من حيث المفهوم، وتداخل المصطلح مع مصطلح الوزن عند البعض، مبرزا خصائص كل منهما على حدة، مختتما الحديث بتوضيح الارتباط الوثيق للشعر بالغناء.

الوزن:

مفهوم الوزن:

يعتبر الوزن من أهم أركان الشعر، وهو مكونه الذي لا ينفك عنه، وقد دأب النقاء على ذكر الوزن كلما تحدثوا عن حدّ الشعر فيما رقموا من كتب، فها هو " قدامة بن جعفر" وهو أول من عرف الشعر بطريقة منطقية يقول: « إن أول ما يحتاج إليه في شرح هذا الأمر معرفة حدّ الشعر الجائز عما ليس بشعر، وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ وأوجز مع تمام الدلالة من أن يقال: أنه قول موزون مقفى يدل على معنى، فقولنا "قول" دال على أصل الكلام الذي هو بمنزله الجنس للشعر، وقولنا "موزون" يفصله مما ليس بموزون ...»[1].

والملاحظ من قول قدامة أنه صدّر كلامه بأن قد رام تبيان حدّ الشعر الذي يجعله يباين ما سواه من الفنون القولية، وكما ذَكَر فقد كان الوزن من بين تلك الحدود الفارقة.

ويرى " ابن رشيق" أن الوزن أعظم أركان حدِّ الشعر، وأولاها به خصوصية[2].

وقد بين "ابن طباطبا" خصائص الشعر الموزون واعتبره أحد أجزاء الشعر التي يؤدي نقصان إحداها إلى صعوبة الفهم واستغلاقه على المتلقي حيث يقول: « وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويَرِدُ عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى

[1] قدامة بن جعفر: نقد الشعر،ت: محمد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان، ص64.

[2] ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ونقده، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، الطبعة الخامسة 1401 ه/1981 م، ج 1/ ص341.

وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبولُه له، واشتمالُه عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي:اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه»[1].

والوزن هو صورة الكلام الذي نسميه شعرا، الصورة التي بغيرها لا يكون الكلام شعرا[2].

ويخلُص "السكاكي" بعد مناقشته لحد الشعر إلى أن الشعر «هو القول الموزون وزنا عن تعمُّدٍ»[3] ويرى أن هذا هو مذهب "الحاتمي" وهو يوافقه عليه.

وحتى "حازم القرطاجني" الذي اشتهر بتنظيراته التي خالف في بعضها ما كان مسلمات عند قدامى النقاد، فرغم أنه حاول أن يُعرّف الشعر بطريقة تخلصه وتحرره من القيود الشكلية التي حدّ الشعرَ بها سابقوه، إلا أنه لم يستطع إقصاء الوزن وإسقاطه عن تعريفاته العديدة للشعر، من ذلك قوله:

« الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية .... »[4].

وقوله: « الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ... »[5].

ويلاحظ من خلال التعريفين السابقين أن الوزن حاضر بقوة في تعريف الشعر.

---

[1] ابن طباطبا: عيار الشعر، ت: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان ط2: 1404هـ/1987م، ص21.

[2] الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ت: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخناجي بالقاهرة،ط3: 1994م/ 1415هـ، ص04(مقدمة المحقق).

[3] السكاكي: مفتاح العلوم، ت: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2: 1402هـ/1982م، ص21.

[4] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس،2008م، ص89.

[5] المصدر نفسه ص71.

ويُبيّن "المازني" أهمية الوزن وذلك من خلال تبيان الفوارق بين الشعر والنثر حيث يقول:

« إنه كما لا تصوير من غير ألوان، كذلك لا شعر إلا بالوزن. وليس من ينكر أن الشعر فن، فإن صحّ هذا فما هي آلاته وأدواته؟ وهل النثر فن آخر أم الاثنان فن واحد؟ ليس لهذه الأسئلة إلا جواب واحد، قال هيجل: الوزن أول ما يستوجبه الشعر ولعله ألزم مما عداه... »[1].

ومن خلال ما ذكر نلتمس أهمية الوزن كمكون من أبرز مكونات العملية الشعرية التي لا تتم إلا به ولا يسمى الشعر شعرا إلا إذا كان ذا وزن وهو -كما رأينا- أمر محسوم عند العرب والغرب على حد سواء.

كما أطلق عليه المازني لقب " جثمان الشعر"[2].

علـم العـروض:

ليس هذا موضع للبحث في علم العروض والخوض في تفاصيله، لكن المقام يقتضي أن أذكر بعضا من المفاهيم حول هذا العلم خاصة مـا يتعلق بتعريفه وذكر البحوث الشعرية وعلة تسميتها بأسـمائها، وقد تناولت ذلك بصفة مختصرة علها تعطي فكرة عما سيأتي في قادم الفصول.

فعلم العروض هو ذلك العلم الذي يبحث في تتبع الأوزان الشعرية وإحصائها وتباين ما يطرأ عليها من جوازات وضرورات كالزحافات والعلل وغيرها.

[1] عبد القادر المازني: الشعر، غاياته ووسائطه، ت: فايز ترحيني، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط2: 1990م، ص66.
[2] المرجع نفسه، ص68.

وعلم العروض يدرس الظاهرة الشعرية ليُعين للقارئ الناقد على التمييز بين الخطأ والصواب، وليعين الشاعر المبتدئ على إجادة فنه واختصار الطريق إليه ... »[1].

ويعرفه" المظفر ابن فضل" بقوله: « أما العروض، وهي مؤنثة، فهي ميزان الشعر يستخرج بها صحيحه من مكسوره»[2].

إذن فالعروض باختصار هو صناعة يعرف بها صحيح أوزان الشعر العربي من فاسدها وما يعتريها من الزحافات والعلل[3].

وقد أجمع النقاد قاطبة على أن "الخليل بن أحمد الفراهيدي " هو مخترع علم العروض، وذلك يقول صاحب العمدة: « أول من ألّف الأوزان وجمع الأعاريض والضروب الخليل بن أحمد فوضع فيها كتابا سماه العروض استخفافا »[4].

ويقول السكاكي: «اعلم أن النوع الباحث عن هذا القبيل يسمى علم العروض، وما أهمَّ السلف فيه إلا تتبع الأوزان التي عليها أشعار العرب، فلا يظنن أحد الفُضولَ عندهم في الباب، مِن ضمِّ زيادة على ما حصروه ليست في كلام العرب، فضلا على الإمام الخليل بن أحمد ذلك البحر الزاخر، مخترع هذا النوع..... »[5].

---

[1] الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص40 (مقدمة المحقق).

[2] المظفر ابن الفضل العلوي: نضرة الإغريض في نصرة القريض، ت: نهى عارف الحسن، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق. ص27.

[3] أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ت: علاء الدين عطية، مكتبة دار البيروني، ط3: 1427هـ/2006م ص11.

[4] ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1/ ص136.

[5] السكاكي: مفتاح العلوم، ص524.

فكما رأينا، فإن كُلاّ من ابن رشيق والسكاكي يؤكد أن علم العروض من اختراع الخليل ابن أحمد وقد تلته النقاد يؤلفون على نحوه تارة بالتعديل وطورا بالإضافة.

وقد لخص الخطيب التبريزي عروض الشعر العربي على قول الخليل حيث يقول: « والشعر كله أربعة وثلاثون عروضا، وثلاثة وستون ضربا، وخمسة عشرا بحرا، تجمعها خمس دوائر، فالطويل والمديد والبسيط دائرة،والوافر والكامل دائرة،والهزج والرجز والرمل دائرة، والسريع و المنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث والمتقارب وحده دائرة على قول الخليل »[1].وقد زاد الأخفش بعد ذلك بحرا سماه " الخبب" أو " المتدارك" لأنه تداركه على الخليل.

وقد عدّ حازم القرطاجني من البحور أربع عشرة بحرا مستثنيا منها بحري المضارع والخبب لقناعته أن ذوق العرب أكبر من أن يكون هذين الوزنين من نتاجه[2].

كما رفض حازم فكرة الدوائر العروضية من أساسها، وقد استعاض عنها بما أوتيه من فكر ونظر ثاقبين بما سنراه في الفصل الأخير من هذا العمل.

ويُنبه "الزمخشري" إلى أن الغرض من إحصاء الأوزان ليس القصد منه اتخاذ تلك الأوزان مقياسا يُعرَفُبه عربيُّ الشعر من أجنبيِّه، إنما كـــان غرضهم حصر الأوزان التي قالت العرب عليها أشعارها، وفي ذلك يقول: « إنّ من تعاطى التصنيف في العروض من أهل هذا الزمان المذهب، فليس غرضه الذي يَؤُمّه أن يحصر الأوزان التي إن بُني الشعر على غيرها لم يكن شعرا عربيا، وأن مـــا يرجع

[1] الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي،ص21.

[2] الرحموني بن بومنقاش: الشعرية بين أرسطو والقرطجني، مذكرة تخرج لنيل درجة الماجيستر، جامعة باتنة، 2008/ 2009م ص71.

إلى حديث الوزن مقصور على هذه البحور الستة عشر لا يتجاوزها، إنما الغرض حصر الأوزان التي قالت العرب عليها أشعارها، فليس تجاوز مقولاتها بمحظور في القياس على ما ذكرت »[1].

وفي مقولة الزمخشري إشارة صريحة إلى تقبله للشعر المحدث والذي أحدث ثورة على العروض القديم وانتحائه لسمت غير السمت الذي ألفته الشعراء ودأبت النسج على منواله.

علة تسمية البحور بأسمائها:

وفي ذلك قصة ذكرها ابن رشيق حيث يقول:

« ذكر الزجاج أن ابن دريد أخبره عن أبي حاتم عن الأخفش قال: سألتُ الخليل بعد أن عمل كتاب العروض: لِمَ سمّيتَ الطويل طويلا؟ قال: لأنه طال بتمام أجزائه، قلت: فالبسيط ؟ قال: لأنه انبسط على مدى الطويل وجاء وسطه فَعِلُنْ وآخره فَعِلُنْ، قلت فالمديد؟ قال: لتمدُّد سباعيه حول خماسيه، قلت: فالوافر؟ قال: لوفور أجزائه وَتِدًا بِوَتِدٍ، قلت: فالكامل؟ قال: لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر، قلت: فالهَزَجُ ؟ قال: لأنه يضطرب، شُبه بهزج الصوت، قلت: فالرمل؟

قال: لأنه شُبه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض، قلت: فالسريع؟ قال: لأنه يَسْرُعُ على اللسان، قلت: فالمنسرح؟ قال: لانسراحه وسهولته، قلت: فالخفيف؟ قال: لأنه أخفُّ السباعيات. قلت: فالمقتضب؟ قال: لأنه اقتضب من السريع: قلت: فالمضارع؟ قال: لأنه ضَارَعَ المقتضب.

[1] جار الله الزمخشري: القسطاس في علم العروض، ت: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت/ ط2: 1410هـ/1989م ص 24/23.

قلت: فالمجتث؟ قال: لأنه اجتثّ، أي: قُطِعَ من طويل دائرته، قلت: فالمتقارب؟ قال: لتقارب أجزائه لأنها خماسية كلها يشبه بعضها بعضا »[1].

فالخليل في هذا النص وإن سمى البحور لأسباب وعلل ذاتية خاصة بالأوزان نفسها، إلا أنه ذكر بعضا من الخصائص كصفة "السهولة" بالنسبة للمنسرح و"السرعة" للسريع، وسنرى مزيدا من هذه الصفات عند حازم في الفصل الأخير.

ويورد الخطيب التبريزي في كافِيهِ أسباب تسمية البحور بأسمائها، وهو يُفَصِّلُ في ذلك على نحو أكثر مما رأيناه عند الخليل، فقد اقتبس عنه وزاد عليه مما آثرت عدم ذكره كليّة خشية الإطناب، من ذلك وصفه لبحر " الطويل" حيث يقـول: « الطويل سمي طويلا لمعنيين، أحدهـما أنّـه أطولُ الشعر، لأنه ليس في الشعر ما يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفا غيره، والثاني أنّ الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد[2]، والأسباب[3] بعد ذلك، والوتد أطول من السبب، فسمي لذلك طويلا »[4].

[1] ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1/ص 136.

[2] **الوتد:** عبارة عن مجموع ثلاثة أحرف، اثنان متحركان وثالثهما ساكن ويسمى الوتد المجموع. أو متحركان يتوسطهما حرف ثالث ساكن يسمى الوتد المفروق.

[3] **السبب:** عبارة عن حرفين، فإن كانا متحركين فهو السبب الثقيل، وإن كان الأول متحركا والثاني ساكنا فهو السبب الخفيف.

[4] الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ص22.

الأوزان وحقيقة الشعر:

بعد إذ عرفنا أهمية الأوزان الشعرية ومدى ضرورتها في الصناعة الشعرية واحتياج الأخيرة لها يتبادر إلى الأذهان تساؤلان:

أولهما: هل معرفة الأوزان شرط من شرائط الصناعة الشعرية ؟

وآخرهما: هل يمكننا اعتبار كل قول موزون شعرا ؟

أما إجابة السؤال الأول، فنلفيها عند " ابن رشيق" حين يتكلم عن الشاعر المطبوع الذي يستغني بطبعه عن معرفة الأوزان، وأسمائها، وعللها، لِنُبُوِ ذوقه عن المُزاحف منها والمستكره. والضعيفُ الطبع محتاج إلى معرفة شيء من ذلك يُعينه على ما يحاوله من هذا الشأن[1].

وصانع الشعر إذا كان مطبوعا على الوزن فلا حاجة له بعلم العروض، كما لم يحتج إليه من سبق الخليل من العرب[2].

ثم إن تأليف الشعر سبق نشأة العروض، فالشعراء كانوا يقولون الشعر سليقة دون معرفة القواعد. ومنه، فإن الأوزان من إنتاج الشعراء وليست من ابتكار العروضيين[3].

وجملة الأمر، فإن علم العروض لم يوضع لمن سبق الخليل « إنما وُضِع لمن جاء بعده، فإن كان له ذوق يهديه، فحاجته لهذا العلم كي يأمن اختلاط البحور بعضها ببعض، وإن لم يكن له ذوق

[1] ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1/ص134.

[2] محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1: 004م/1425هـ ص10.

[3] مصطفى حركات: أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر – القاهرة، ط1: 1418هـ/ 1998م، ص07.

يهديه، فحاجته ماسة لهذا العلم،حتى يستطيع قراءة الشعر العربي صحيحا غير مكسور كما نطقت به العرب، وينظم إن كان شاعرًا كما نظموا، ويعرفُ مواقع الزحاف والعِلَّة، فيدرك أن القَطْعَ لا يكون في الأسباب، كما أن القَصْرَ لا يكون في الأوتاد، وغير ذلك »[1].

أما إجابة السؤال الثاني فنجدها عند " أرسطو" الذي ينتقد الذين يعتبرون استخدام الوزن الشعري هو الذي يسمح بأن يتقلد الناظم لقب "الشاعر" وذلك إيمانا من أرسطو بأن المحاكاة هي التي تصنع الشاعر رغم إقراره بضرورة وجود الوزن في الشعر.

يقول أرسطو: « ... كما لو أن المحاكاة هي التي لا تصنع الشاعر، وإنما استخدام الوزن الشعري هو الذي يسمح لهم بالاسم دون تمييز بين من يحاكي ومن لا يحاكي، حتى لقد جرت العادة على أنه إذا ما وُضِعتْ مقالة منظومة في الطب، أو العلوم الطبيعية، أن يسمى ناظمها شاعرا.

مع أنه لا يوجد وجه شبه مشترك بين هوميروس وأمبدوكليس، غير استعمال الوزن العروضي. ومن ثم، يكون من الأصوب أن نسمي أولهما "شاعرا" أما الآخر فيصدق عليه اسم" العالم الطبيعي" أكثر من اسم " الشاعر" »[2].

ولا يعني أرسطو بهذا إغفال دور الوزن في الشعر، لأنّ النزعة إلى الإيقاع، والانسجام الصوتي، غريزية في الإنسان منذ الطفولة، ويشاركها في ذلك النزعة إلى المحاكاة، ومن هاتين النزعتين، نبع الشعر، فلا شعر بلا محاكاة ووزن[3].

[1] محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص11.

2 أرسطو: فن الشعر، ترجمة ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص57.

3عثمان موافي: في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية 2000م، ج1/ص25.

ومن الملاحظ أن رأي أرسطو في هذا المجال ينطبق تماما على شعرنا العربي الذي حوى متونا منظومة« كألفية ابن مالك وغيرها مما يجمع مسائل الفنون وضوابطها »[1] مما لا يعتبر شعرا، ذلكالذي يعبر عن التجربة الإنسانية التي لا تكون خالية من المشاعر النابعة من الوجدان، الشيء الذي دفع بالعقاد إلى عيب تلك المتون العلمية ونفيها من مملكة الشعر[2].

بل أكثر من ذلك، فقد أخرج بعض النقاد من دائرة الشعر تلك القصائد التي قيلت في الحكمة وقبيلها، فقد قال أحد النقاد حين سُئِلَ أن يُفَاضِلَ بيين ثلاثة من أئمة الشعر العربي وهم أبوتمام والبحتري والمتنبي، فأجاب بأنّ أبا تمام والمتنبي حكيمان والشاعر البحتري.

ومن خلال ما سبق نخلص إلى أن الوزن ضروري في الشعر لكنه ليس المُكوِّنَ الوحيد له والعُنصُرَ الفارق فيه، بل إنه قد يخرج من حد الشعر ما كان موزونا، فكل شعر موزون وليس كل موزون شعرًا.

[1] مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1: 1421هـ/2000م، ج3/ ص116.

[2] جيهان السادت: أثر النقد الانجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر بين الحربين، دار المعارف، د.ت، ص253.

الغرض:

بعد أن تحدثنا عن الوزن في المبحث الأول، باعتباره الجانب الشكلي للقصيدة، ننتقل في هذا المبحث إلى تناول " الغرض" كونه يمثل الجانب المعنوي أو المعاني التي يرسلها الشاعر من خلال قصيدته.

وسأستهل مبحثي بتقديم أغراض القصيدة عند النقاد القدامى، مختتما الفصل بذكر نوعين من القصائد: المركبة والبسيطة.

مفهوم الغرض:

الغرض كما يحدّده " لسان العرب" هو الهدف والحاجة والبغية والقصد[1]. ولذلك كان غرض الشاعر يتضمّن دائما قصدا ما. والغرض بذلك يحتمل وجهين:

إما أن يكون هدفه المتلقي نفسه كأن يكون قاصدا مدح شخص ما أو رفع مكانته أو هجائه والحطّ من قدره، فيكون بذلك الغرض هو الهدف الذي يتجاوز به الشاعر القصيدة وصولا إلى غاية معينة هي إرضاء الآخر وكسبه أو نيل عطائه أو التشفي فيه، وهو بذلك قصدُ شيء أو شخص خارجي.

وقد عبّر حازم القرطاجني عن ذلك بـ" جهات الشعر"، وهي « ما توجه الأقاويل الشعرية لوصفه ومحاكاته مثل: الحبيب والمنزل، والطيف في طريق النسيب. فمثل هذه الجهات يعتمد وصف مـا تعلق بـه من الأقوال التي لها علاقة بالأغراض الإنسانية فتكون مسانح لاقتناص المعاني بملاحظة الخواطر ما يتعلق بجهة جهة ذلك »[2].

[1] ابن منظور: لسان العرب،دار المعارف، د.ت، مادة: غ ر ض، ص3242.

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص77.

أما الوجه الثاني فهو ألاّ يكون للشاعر مطلب أو غاية من جرّاء قوله الشعر، إنما يكون الغرض هو الشعر نفسه كأن يصف حيوانا ونحوه بحيث يشكّل مرجعا أو واقعا تشكيليا فهو بذلك قصد داخلي.

ممّا سبق يتضح لنا أن الغرض يتحدد حسب طبيعة التوجه نحو موضوعه، هل الهدف هو الوصول إلى الموضوع كمرجع؟ المحبوب، المهجو، الممدوح، المعتذر إليه، المفتخر به....أم اعتبار الموضوع مجرّد مادة تشكيل الغرض كتقاليد فنية ؟ الموصوف، المعتزل به، شكوى، الزمان والدهر ...[1]

ولا بّد من التأكيد على أن الأغراض لا تكون أنواعا بالمعنى المحدد للكلمة ولكن حقولا دلالية متميزة ببعض الخصائص اللغوية، أما القدماء فاعتبروها تصنيفات للشعر وعاملوها معاملة الأنواع في تميزها وتداخلها[2].

[1] رشيد يحياوي: الشعرية العربية الأنواع والأغراض، أفريقيا الشرق،ط1: 1991م، ص57.

[2] المرجع نفسه، ص59.

إشكالية المصطلح:

الملاحظ أن النقاد العرب قدماء ومحدثين يختلفون في تحديد مصطلح موضوعات الشعر وأغراضه.

فقدامه بن جعفر يطلق عليها" أغراض الشعر"[1]، وابن رشيق يسميها " أركان الشعر"[2]، وابن سلام وأبو هلال العسكري يسمّيانها " فنون الشعر"ونفس الشيء عند عبد القاهر الجرجاني حين يدعوا إلى تأمل حال العرب في تقديمهم الشاعر في فن من الفنون.

ويرى ابن طباطبا أن للقول الشعري فنونا يصرّف فيها القول، كما ينعت كلّ فن بـ " الجنس" حين يرى ضرورة أن يُغيّر الشاعر استعمال المعاني من جنس إلى جنس، ويقصد بالجنس الغـزل أو المديح أو التشبيب أو ما شابهها[3].

ويُتابعُ ابنَ طباطبا الفارابيُّ في استعمال مصطلح " أقوايل شعرية" ويرى بذلك أن الأغراض هي تنوع لتلك الأقوايل[4].

وسأكتفي بذكر هذه النماذج مثالا لا حصرا وذلك للتدليل على تنوع الاصطلاحات التي أطلقها النقاد القدامى على الأغراض، وقد تبعهم النقاد المعاصرون في هــذا التنوع فسمّوها " فنون الشعر" أو " اتجاهات الشعر".

---

[1] قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص95.

[2] ابن رشيق: العمدة، ج1/ص120.

[3] رشيد يحياوي: الشعرية العربية، الأنواع والأغراض, ص60/59.

[4] الفارابي: مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب"فن الشعر" لأرسطو، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت-لبنان، 2001م، ص158.

وهذه المصطلحات جميعها لا تدل دلالة واضحة ودقيقة على المعنى المراد، ولعل قصورها يكمن في عموميتها، وعدم إصابتها في الدلالة وعدم اهتداء النقاد إلى مصطلح " الموضوع" وتحديد مفهومه بدقة[1].

لذلك نؤثر استعمال اصطلاح " الغرض" لشهرته ورواجه الكبير في الدراسات الأدبية والنقدية العربية.

وفيما يلي تبيين لقصور بعض تلك الاصطلاحات عن تأدية المعنى المراد دراسته في هذا البحث.

أما مصطلح " أركان الشعر" فهو يوهم القارئ بمكونات النص الشعري أو القصيدة، كاللفظ والمعنى والوزن والقافية وغيرها، ولا يدل على موضوعات القصيدة أو اتجاهاتها.

ومصطلح "فنون الشعر" لا يتميّز بالدقة العلمية في تحديد المدلول المراد، وقصوره يأتي من عدم ضبطه بما يتلاءم وطبيعة الظاهرة التي وضع للدلالة عليها[2].

وحتى مصطلح " جنس" الذي وضعه ابن طباطبا يصرف الذهن إلى أنه يمثل تحديد شكل أدبي معين كأن يكون شعرا أو نثراً.

[1] نور الدين السد: الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون- الجزائر.2007، ج2/ص175.

[2] المرجع نفسه، ص176.

تعديد النقاد العرب لأغراض الشعر:

يسمي رشيد يحياوي هذا الاتجاه بـ" الانتقاء التحليلي" لأنه « يميل إلى اختيار ما هو رئيس في أغراض الشعر وأكثر شيوعا ليحللها بعد ذلك، وهذا النوع من التصنيف يكون إما مُعْلَناً حيث يبدأ الناقد تحليله بإعلان أسماء هذه الأغراض، أو غير معلن بحيث يأتي تناول الأغراض تباعا دون تمهيد بوجودها ».[1]

ونحن بدورنا نميل أيضا إلى اختيار الأشهر من تلك الآراء ونقتصر عليها، وذلك مراعاة الاختصار وعدم الإطناب.

فمثلما اختلف النقاد في تحديد الاصطلاحات الدالة على مواضيع القصيدة كان الشأن ذاته في تعديدهم لتلك المواضيع وتبويبها.

فأبو تمام يضع لها أبوابا عشرا هي: باب الحماسة وباب المراثي وباب الأدب وباب النسيب وباب الهجاء وباب المديح وباب الأضياف وباب الصفات وباب السِير وباب المُلَح وباب مذمة النساء[2].

وأعقبه قدامه ابن جعفر الذي جعلها ستة وهي: المديح والهجاء والنسيب والمراثي والوصف والتشبيه[3].

وفي كتاب " نقد النثر" المنسوب إلى قدامة، يرى أن عدد موضوعات القصيدة أربعة هي: المديح والهجاء والحكمة واللهو.

---

[1] رشيد يحياوي: الشعرية العربية، الأنواع والأغراض، ص67.

[2] أبو تمام: ديوان الحماسة، ت: أحمد حسن سبع، دار الكتب العلمية بيروت- لبنان، ط1: 1418هـ/1998م، ص07.

[3] قدامه ابن جعفر: نقد الشعر، ص91.

ويوافق أبو هلال العسكري قدامة في تقسيمه خلا التشبيه فإن أبا هلالاً يستبدله بالفخر.

أما في كتابه " ديوان المعاني" فيقسمها إلى اثني عشر موضوعا[1].

وابن رشيق يورد في عمدته مجموعة آراء في تقسيم موضوعات الشعر، فيحكي عن الرماني أنه يجعلها خمسة: النسيب والمدح الهجاء والفخر والوصف، ويدخل التشبيه والاستعارة في باب الوصف[2].

ويروي عن عبد الكريم أنه جمعها في أربعة: المديح والهجاء والحكمة واللهو، ثم يتفرع عن كلّ صنف من ذلك فنون، فيكون من المديح المراثي والافتخار والشكر، ويكون من الهجاء الذم والعتاب والاستبطاء، ويكون من الحكمة الأمثال والتزهيد والمواعظ، ويكون من اللّهو الغزل والطرد وصفة الخمر والمخمور[3].

ويذكر ابن رشيق رأيا مفاده أن الشعر كله يعود إلى المدح والهجاء، وإليهما ترجع سائر الأغراض.

« فإلى المدح يرجع الرثاء، والافتخار والتشبيب وما يتعلق بذلك من محمود الوصف كصفات الأطلال والآثار والتشبيهات الحِسَان، وكذلك تحسين الأخلاق كالأمثال والحكم والمواعظ والزهد في الدنيا والقناعة والهجاء ضد ذلك كله، غير أن العتاب حال بين حالتين، فهو طرف لكل واحد منهما.

[1] نور الدين السد: الشعرية العربية، ج2/ص179.

[2] ابن رشيق: العمدة، ج1/ص120.

[3] المصدر نفسه: ص121.

وكذلك الإغراء ليس بمديح ولا هجاء، لأنك لا تغري بإنسان فتقول: إنه حقير ولا ذليل إلاّ كان عليك وعلى المغري الدرك، ولا تقصد أيضا بمدحه الثناء عليه فيكون ذلك علوجهه »[1].

لقد تعمدت ذكر هذا النص لما فيه من تفصيل دقيق لأغراض الشعر وربطها بموضوعين اثنين هما "المدح" و "الهجاء" اللذان يعتبران المصدر الذي تنبثق عنه بقية الأغراض وإن اختلفت مسمياتها لذلك يشترك جلّ النقاد على ذكر الغرضين في ما رقموا من كتب.

أما حازم القرطاجني فقد ذهب إلى مخالفة هذه التقسيمات لأنه يرى شيئا من التداخل والنقص أحيانا، ومن هنا يصنّف الموضوعات الشعرية في أربعة أقسام وهي التهاني وما معها، والتعازي وما معها والمدائح وما معها، والأهاجي وما معها[2] .

ويكون حازم بذلك قد أضاف إلى الموضوعات التي سبقه النقّاد إلى ذكرها، أضاف إلى كل موضوع ما يلحقه من موضوعات فرعية.

نلتمس من كل ما سبق أن القدماء وإن اختلفوا في عدّ الأغراض إلاّ أن جلّهم ذكر المدح والهجاء وأقام عليهما تفريعات وتنويعات. ولعلّ أسباب تفضيلهم للموضوعات الأربع وهي: المدح والهجاء والنسيب والفخر، تعود إلى أنّ العرب كانوا « يؤثرونها لأنّ لها صلة وثيقة بحياة الشعور والاجتماع، فالنسيب لشيوع الغناء وكثرة المغنين، وانتقائهم أحسن الشعر تصويراً للجوانح وإبانة عن نوازع الفؤاد، ووصفا لما يكابده المحبّون من صبابة وحرقة، والأغراض الثلاثة الأخرى هي صورة الحياة

[1] ابن رشيق: العمدة، ج1/ص121.

[2] نور الدين السد: الشعرية العربية، ج1/ ص179.

الاجتماعية عند العرب بما فيها من عصبية ونضال، واكتساب معايش، وكأن الشعر عندهم تصوير حياتهم الروحية والاجتماعية فما صوّرها من الأغراض كان أفضل، ومن أحسن تصويرها كان أشعر ».[1]

القصيدة البسيطة والمركبة:

لقد تعمدت إدراج هذا العنصر في هذا المبحث لما له من علاقة وطيدة بالغرض الشعري، لأن تقسيم القصائد إلى بسيطة ومركبة يعود بالدرجة الأولى إلى موضوعاتها، فإذا كانت القصيدة تعالج موضوعا واحدا سميت بسيطة، وإذا اتسعت لأغراض جمة صارت مركّبة.

فقد قسّم حازم القرطاجني القصائد إلى بسيط ومركب.

حيث يرى أن القصيدة المركبة « هي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين مثل أن تكون مشتملة على نسيب ومدح، وهذا أشد موافقة للنفوس.... »[2]

ومن الوهلة الأولى نلمح من هذا التعريف ولع حازم بالتناسب وموافقة النفوس وهو أمر سيتكرر معنا في الفصل الأخير من البحث.

«وذكر حازم في مكان آخر عند حديثه عن تنوع الأغراض في القصيدة المركّبة أن شيمة النفس التي جُبِلت عليها حُبُّ النقلة من الأشياء التي لها بها استمتاع إلى بعض، كانت جديرة أن تسأم التمادي

[1] طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع هجري، مكتبة الفيصلية، مكة مكرمة 1425هـ/2004م، ص62.

[2] سعد بوفلاقة: الشعريات العربية، المفاهيم والأنواع والأنماط، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة - الجزائر 1428هـ/2007م،ص172.

على الشيء البسيط الذي لا تنوع فيه بنقلها من شيء إلى شيء مالا تسأم الشيء الذي له تنوّع يمكنها معه المراوحة بين تأمل الشيء وتأمل غيره»[1].

ويرى سعد بوفلاقة أن حازما ينتصر لمن لديه القدرة على إنشاء القصائد المركبة وذلك من خلال اقتداره على التعبير والتأليف بين المعاني وتوليد بعضها من بعض مما يوافق النفوس علاوة على أنها تكون طويلة وذلك ما نلمسه جلياً من خلال قراءتنا للمعلقات الجاهلية.

ولعل خير ما يمثل القصائد المركبة، الشعر الجاهلي والذي تتنوع موضوعات قصائده وفق نمط معين. فالشاعر ينتقل من ذكر الأطلال الدّارسة والديار الماحلة والبكاء عليها، إلى وصف المحبوب، ثم وصف الرحلة والراحلة وهكذا ... فأمر بناء الشعر الجاهلي معروف وطرقُه مبثوثة في كتب النقاد لمن أراد الاستزادة.

أما القصيدة البسيطة، فهي التي تكون مستقلة الموضوع، أي تعالج موضوعا واحداً[2].

وقد عرّفها حازم القرطاجني بقوله: «والقصائد: منها بسيطة الأغراض ومنها مركّبة، والبسيطة مثل القصائد التي تكون مدحاً صِرْفاً أو رِثاءً صِرفا»[3] أو غيرها من الأغراض التي نلمس فيها وحدة موضوعية تمثلت فيها أصدق تمثيل.

والقصيدة البسيطة تطول وتقصر بحسب التجربة الشعرية والإمكانات التعبيرية والفنية للشعراء[4].

[1] سعد بوفلاقة: الشعريات العربية، المفاهيم والأنواع والأنماط، ص 173/172.

[2] نور الدين السيد: الشعرية العربية، ج1/ص31.

[3] تعريف حازم منقول من كتاب " الشعريات العربية" لسعد بوفلاقة، ص177.

[4] نور الدين السد: الشعرية العربية، ج1/ص31.

وإذا كان شعراء المعلقات يمثلون القصيدة المركبة المتنوعة الموضوعات، فإن الشعراء الصعاليك خير من يمثل القصيدة الجاهلية البسيطة المستقلة للموضوع، ومثالهم عروة بن الورد في قصيدته التي مطلعها:

أَقِلّي عَلَيَّ اللَّوْمَ يا بنتَ مُنْذِرٍ وَنَامِي وَ إنْ لَمْ تَشْتَهِي النَّوْمَ فَاسْهَرِي[1]

والملاحظ أن الشاعرات العربيات على مرّ العصور لم يتقيّدن بالقصيدة المركبة، فكنّ يتخلّصن من المقدمات الطللية والغزلية، ويَنْزعنَ إلى نَظْمِ القصائد البسيطة، لذلك لم تكن أغراضهن الشعرية متداخلة، زِدْ على ذلك حرصهنّ على الوحدة الموضوعية.

ويُرْجِع سعد بوفلاقة سبب ذلك إلى أنّ« المنهج التقليدي للقصيدة العربية المركبة غير مُتَّسقٍ بطبعه مع الطابع النسائي، إذ لا يليق بالمرأة أن تقف على الأطلال تبكي الحبيب أو تتغزّل في رجل أو تصور رحلة القوم أو حتى رحلتها إلى الممدوح عبر أجواء الصحراء المخيفة وما يشبه ذلك من مواقف تتلاءم مع طبيعة الرجال وبخاصة منهم شعراء المدح المتكسّب المحترف »[2].

[1] عروة بن الورد: الديوان، ت: أسماء ابو بكر محمد، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، 1418ه/ 1998م، ص67.

[2] سعد بوفلاقة: الشعريات العربية، ص179.

الإيقاع:

إن الحديث عن الإيقاع يَجُرُّنا حتماً إلى الشعر الحديث، ذلك أنه أحدث ثورة حقيقية على الشكل التقليدي للقصيدة الذي أَلِف الشُّعراءُ النّظم على منواله، فقد كان الوزن يُمارِس سُلطَتهُ الشبه كلية على الناظم العربي حيث بتنا نعرف « أنّ كل وزن من الأوزان الستة عشر أو صيغها المختزلة، يتضمن عددا ثابتا من التفاعيل، يظلّ على الناظم الأخذ به ومراعاته، حتى جاء البيت الحرّ لِيَحْطِمَ القوالب الجامدة لهذه الأوزان، ولكي لا يأخذ منها إلاّ الإيقاع الذي يتضمنها »[1] الشيء الذي جعل النقاد يتّجهون نحو دراسة الإيقاع باعتباره من مكونات العملية الإبداعية التي قد تتوافر في ما سوى الشعر الموزون على الأقيسة المتعارف عليها قديما.

وفي هذا المبحث سأتناول بعض المفاهيم العامة حول الإيقاع مراعيا في ذلك الاختصار ما وسعني ذلك، لأن مجال الإيقاع رحب لا يسعني الغوص فيه إلاّ بالقدر الذي أحتاجه في هذه الدراسة.

مفهوم الإيقاع:

لقد تعددت التعريفات والمفاهيم حول الإيقاع، والتي من بينها أنه « تتابع منتظم لمجموعة من العناصر، وهذه العناصر قد تكون أصواتا مثل دقات الساعة، وقد تكون حركات مثل نبضات القلب، وفي الفنون يتكون الإيقاع من حركات الرقص، أو أصوات الموسيقى أو ألفاظ الشعر »[2].

[1] كمال خيري بك:حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، المطبوعات الاستشراقية الفرنسية، ط1، ص280.

[2] علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993م، ص20/19.

ويرى الفارابي أن موضوع " علم الإيقاع" « يختص بنظم اللّحن في طرائق ضابطة لأجزائه على أزمنة تُقاس عليها الأصوات في مواضع الشدّة واللين »[1].

من خلال تعريف الفارابي، نشعر بوجود علاقة وطيدة بين الإيقاع واللّحن أو بالأحرى الموسيقى. وذلك مـا يُنبّـه عليه"سيد البحراوي" حيث يقول: « يستخدم مصطلح الإيقاع أساسا في الموسيقى، باعتباره تنظيما للشق الزمني منها، غير أنّ ظاهرة الإيقاع ظاهرة شائعة في مختلف الفنون وليس فقط في الموسيقى، سواء كانت فنونا سمعية أو بصرية، بل يمكن القول أنه – بمعناه العام كتنظيم للعناصر- يمكن أن يكون خاصية جوهرية في الحياة بمظاهرها المختلفة »[2].

والإيقاع « هو ذلك الانسياب، وهو عنصر يتوافر في الشعر أو النثر، ويتضمن الحركة والشعور، أما الحركة فهو يَمْثُلُ فيها من خلال ترتيب المقاطع.

ويعتمد الإيقاع في الشعر على النموذج الوزني، ويكون إيقاعا منتظما أو غير منتظم ».[3]

من خلال التعريف السابق، يكتسب الإيقاع خاصية جديدة، وهي قابليته للتواجد في النثر، الأمر الذي يجعله مغايرا لمفهوم الوزن الذي ارتبط معه في الغالب، وسأبين في مبحث لاحق الفرق بين الوزن والإيقاع.

[1] الفارابي: الموسيقى الكبير، ت: غطاس عبد المالك خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة، د.ت، ص24.

[2] سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993م، ص111.

[3] مصلح عبد الفتاح النجار وأفنان عبد الفتاح النجار: الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، مقال عن مجلة جامعة دمشق، المجلد23/ج1: 2007 م، ص125.

كما يُعتبر الإيقاع والوزن مكونان أساسيان للموسيقى الشعرية، إذ الوزن وحده إذا خلا من الإيقاع يقع في التنافر، وكذلك الإيقاع وحده « لا يحقق الموسيقى الشعرية، بل هو عنصر من عناصرها يحقق الانسجام الذي يكون في الشعر كما يكون في النثر »[1].

وبذلك تثبت المعادلة التالية: موسيقى الشعر = الوزن + الإيقاع.

بين الإيقاع والوزن:

كثيرا ما يُقْرَنُ ذِكرُ الوزن مع ذكر الإيقاع، فرغم اشتراكهما في خصائص، إلاّ أن ذلك لا يعني أنهما شيء واحد، فلِكُلّ منهما ما يميزه عن الآخر ويباينه عنه، وسأتطرق في تالي الأسطر إلى إيضاح العنصرين وتميزهما عن بعضهما.

المقصود بالإيقاع وحدة النَّغَمْة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة.[2]

وتمثِّل التفعيلة في الشعر العربي الإيقاع، أما الوزن، فهو عبارة عن مجموعة من الإيقاعات أو التفعيلات التي يتألف منها البيت، وعلى هذا اعتبر البيت الشعري الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية[3].

[1] مصطفى عراقي: تجديد موسيقا الشعر العربي الحديث بين التفعيلة والإيقاع، مقال عن مجلة "علامات"، المجلد18، ج1 1431هـ/2010م، ص09/08.

[2] محمود فاخوري: موسيقا الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، سوريا، 1416هـ/ 1996م، ص164.

[3] عثمان موافي: في نظرية الأدب، ص87.

وقد يتوافر الإيقاع في النثر، في بعض المحسنات اللفظية كالترصيع الذي يقوم على تساوي الألفاظ في البناء، واتفاقها في الانتهاء مع تقابل الأجزاء في العبارات... وقد يبلغ الإيقاع في النثر درجة يبلغ بها كُلُّ القرب من الشعر[1]،أما الوزن، فكما نعلم، هو مقصور على الشعر.

والوزن قيمة خارجية تتناول الإطار الخارجي للكلمة الموقعة الموزونة لا يتدخّل في طبيعة تركيب هذه الكلمة « ولا في التناسب بين حروفها وأصواتها من جهة، وبينها وبين ما يجاورها من الألفاظ، حيث تتعانق الأصوات متلائمة متوافقة، منسجمة في إطار نسيج الكلمة، وتتوافق مع ما يحيط بها في تناغم وإيقاع داخلي دقيق يَشِي بِجَرَسِها، ويضفي على القصيدة وقعا معينا، قوة وسموا، أو لينا ودعة.. »[2]

ألا ترى أنّ كلمة " مُسْتَشْزَرَاتٍ" جاءت موزونة في مثل قول امرئ القيس:

غدائره مُسْتَشْزَرَاتٌ إلى العُلاَ[3]

ومع ذلك فقد عابه النقاد عليها للتنافر الحاصل بين حروفها، وتلك هي وظيفة الإيقاع الداخلي الذي يكون في الكلمة المفردة سواء كانت ضمن قصيدة شعرية أم مقطع نثري.

ومن مقولات قدامى النقاد العرب التي تبيّن مدى معرفتهم بالإيقاع وعدم الخلط بينه والعروض تلك التي ذكرها علي يونس في كتابه نقلا عن ابن فارس الذي يقول: « إنّ أهل العروض مجمعون

[1] محمود فاخوري موسيقا الشعر العربي، ص165.

[2] عبد الرحمن آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، ط1: 1989م ، ص72.

[3] امرؤ القيس: الديوان، ت: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط5: 2004م/1425هـ ص115.

على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلاّ أن صناعة الإيقاع تُقَسّم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة »[1].

إنّ الوزن الذي عنى به العروضيون عناية خاصة وعَدُّوه في أغلب الأحيان أهم عنصر في كلّ خطاب شعري ليس إلاّ عنصرا واحدا طفيفا من عناصر البنية الإيقاعية، فلو كان الشعر مجرّد ألفاظ موزونة مسجوعة لأصبح نوعا من القواعد تُكتَسبُ بالتعلّم ولصار كل من يتقن الوزن شاعرا، لذلك ألحوا على أنّ علم العروض من العلوم التي لا يُعوَّل عليها في الشعر، وأشاروا إلى أنّ الجهل به غير ضائر.

فالإيقاع مسألة راجعة إلى الذوق والطبع أي إلى ما يسمى بالحدس الفني. معنى ذلك أن الإيقاع كامن أيضا قي صميم الذات المبدعة، والوزن مجرد بُعْدٍ وسط حشود من الأبعاد الأخرى[2].

وبعد تبيان بعض الفوارق بين الوزن والإيقاع، نخلص إلى أنه يمكن اعتبار الوزن بنية إيقاعية خارجية أو ما يصطلح عليه بـ" الإيقاع الخارجي" للقصيدة، بينما " الإيقاع الداخلي" يكون داخل الكلمة نفسها، وذاك ما أكسبه خاصية جعلته ينقل مفهوم الشعرية من الشعر إلى النثر.

[1] علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص26.

[2] محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب 1992م ص56.

علاقة الشعر بالغناء:

يرى نجيب البهبيتي أنّ قِدَمَ الشعر الجاهلي تشهد به تلك القوالب الموسيقية التي يصب فيها، كما تشهد له كلّ مقوماته[1].

وعليه فلا مراء في أن هذا الشعر كان يقترن في وقت ما عند الشاعر بالغناء، وما دامت أوزان الشعر التي هي نتيجة تطوّر الغناء قديمة، فإنّ هذا العهد قديم هو الآخر، ولا مراء في أنهما قد اتصل اقترانها زمانا لا نعلم مداه، ثم انتهيا إلى الانفصال فسار كل فن سيرته.

وخير مثال على ذلك، القياسات الزمنية المتساوية لحروف ألفاظ الشعر، وانعدام التقاء الساكنين في الكلمة الواحدة إلاّ شذوذا، لا يخرج هو الآخر عن قاعدة التوقيت الزمني لمنطوق الحروف هذه، فهو تنغيم انتهت إليه اللغة بعد أزمنة طويلة جدا، وهو نتيجة الإحساس الموسيقي[2].

ومن أدلة وجود موسيقى والغناء عند العرب في الجاهلية، الصفير والتصفيق بالأكف، اللذان كانا ملازمين لصلاتهم الوثنية حول الكعبة، وقد وصف ذلك ربنا – جل وعلا- في محكم تنزيله فقال:

((وما كان صلاتهم عند البيت إلاّ مُكَاءً وتصدية)) الآية 35 سورة الأنفال.

فالمكاء هو الصفير، و التصدية هي التصفيق بالأكف.

[1] نجيب محمد البهبيتي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الكتب المصرية القاهرة، 1950م، ص89.

[2] المرجع نفسه، ص90.

وجاء عن السيوطي قوله: «كُلّما كان الشعر ذا ميزان يناسب الإيقاع، والإيقاع ضرب من الملاهي لم يصلح ذلك لرسول الله – صلى الله عليه وسلم- »[1]لذلك كان من ثمرة العروض« العِلم بأنّ القرآن العظيم ليس بشعر من غير تقليد »[2]فقد رأى بعضهم أن اقتران الشعر بالموسيقى جعله من غير جنس القرآن العظيم، وتلك كانت الحكمة من عزوف النبي- صلى الله عليه وسلم – عن قول الشعر، وما تعلمه وما ينبغي له.

والحقيقة أن الصلة بين الشعر والغناء مغرقة في القدم، وليست حكرا على العرب وحدهم، تعود جذورها إلى أقدم العهود عند اليونان والرومان والعرب والهند وفارس في عصور البداوة، وصار من الطبيعي لدارس العروض عند أمة من الأمم أن يلتمس أصوله في أناشيد هذه الأمة وأغانيها ما دام الغناء والشعر توأمين تصاحبا في الوجود[3].

ويرتبط الغناء بالشعر العربي ارتباطا وثيقا يظهر من خلال البدايات الأولى لنشوء الشعر الجاهلي. فقد أخذ في التطور على مرّ العصور، كانت منه السجع، وهو « الكلام المقفّى، أو موالاة الكلام إلى جمل ذات فواصل يتغنون بها حذاءً وطربا، أو يستخدمونها في خُطَبِهم ومفاخراتهم، ومن ذلك السجع تولّد الوزن في أبسط أشكاله وهو الرجز الذي كان جسرا بين السجع والشعر المنظوم على أوزان الأبحر الأخرى... »[4].

[1] نجيب محمد البهبيتي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الكتب المصرية، 1950م، ص89.

[2] مصطفى الغلاييني: الثريا المضية في الدروس العروضية، ط1 بيروت، د.ت، ص06.

[3] أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط10: 1994م، ص321.

[4] محمود فاخوري: موسيقا الشعر، ص164.

وهكذا استمر الشعر في التطور حتى وصل إلى مرحلة النضوج التي يؤرخ لها المؤرخون بحوالي قرنين قبل الإسلام، وقد كان الأعشى يلقب بـ" صنّاجة العرب" لكثرة الغناء في شعره، ثمّإنّ الغناء والتغني بشعر النابغة كانا سببا في كفّه عن الإقواء وذلك من خلال تمديد المقاطع التي فيها مواطن الخلل.وبعد أن استوت القصائد على هيئتها السليمة تلقفها الخليل بنأحمد الفراهيدي فكان علم العروض.

لقد ساعد الخليلَ على وضع علم العروض خبرته بالنغم والإيقاع فساعدته على ردّ بعض الضروب إلى بعض وإدخال كل طائفة متشاكلة تحت نوع سمّاه بحرا، لأن الإيقاع تقسيم الزمان بالنغم، والشعر تقسيمه بالحروف، فبلغت عنده البحور خمسة عشرا بحرا وسمّى ذلك كله عروضا[1].

ويرى أدونيس أن الإنشاد ليس « إلاّ شكلا من أشكال الغناء ... فكثيرا ما شبه الشعراء المنشدون بالطيور المفردة، وشبه شعرهم المنشود بتغاريدها، فالشعر مِقْودُه الغناء، وبذلك تتجلى لنا الصلة العضوية بين الشعر والغناء في الجاهلية »[2].

وما يعزّز قولنا بتعالق الشعر مع الغناء، بيت حسان بن ثابت- رضي الله عنه- الذي يقول فيه:

تَغَنَّ في كُلّ شعرٍ أنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمارُ[3]

[1] أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ص322.

[2] أدونيس: الشعر العربية، دار الآداب بيروت، ط2: 1989م، ص07.

[3] محمد الطاهر بن عاشور: شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، ت: ياسر بن حامد المطيري، مكتبة دار المنهاج، الرياض، ط1: 1431هـ، ص37.

ويرى الجاحظ في "رسالة القيان" أنّ وزن الشعر من جنس وزن الغناء، وكتاب العروض من كتاب الموسيقى[1].

وابن رشيق يرى « أنّ الأوزان قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار لا محالة »[2]وهذا إقرار منه بل وإصرار على ربط الغناء بالشعر، وهذا أمر طبيعي لأن طبيعة شعرنا العربي هي أنه وجداني غنائي وهذا ما سنراه في الفصل الموالي.

وقد دفعت تلك العلاقة التلازمية بين الشعر والغناء بكاتب كبير مثل أبو الفرج الأصفهاني إلى تسمية كتابه بـ" الأغاني" بعد أن قضى في تأليفه سنين عددا.

ولعلّ أبرز من عنى بدراسة الإيقاع باعتباره من أبرز مكونات الشعر وربطوه بالموسيقى الفلاسفة النقاد، وسأقتصر على ذكر الكندي وإخوان الصفا مراعاة للاختصار.

فقد اهتم الكندي بالجانب التخييلي للموسيقى والشعر، فهو يطابق بين المنطلقات الأساسية للإيقاع الموسيقي ومثيلاتها في الإيقاع الشعري على أساس من اعتماد مفاهيم الحركة والسكون ينطبق على الصوت المفرد، بينما ينطبق مفهوم النقرة والإمساك على المكون المقطعي غالبا[3].

أما إخوان الصفا، فقد نصّوا « على التماثل الحاصل بين الغناء والشعر من جهة المكونات الأساسية للإيقاع في كل منهما، فالغناء يتركب من الألحان، واللحن يتركب من النغمات،والنغمات

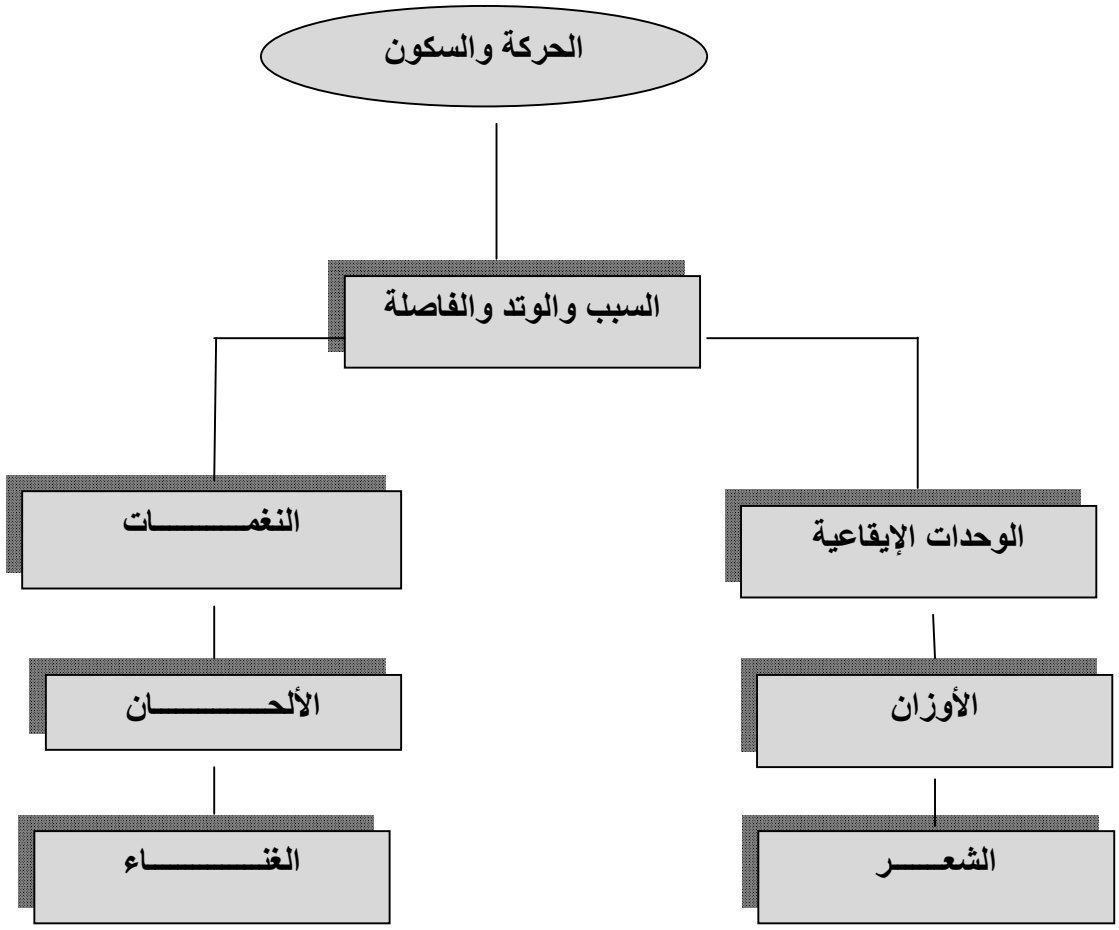
[1] الجاحظ: رسائل الجاحظ، ت: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، د.ت، ج2/ص160.

[2] ابن رشيق: العمدة، ج1/ص26.

[3] محمد خليفة: النظرية النقدية العربية في الفكر الفلسفي النقدي حتى القرن السابع للهجرة، المطبعة العربية، غرداية، 2005م ص70/69.

تتركب من النقرات والإيقاعات، وَمردُّ جميعِ هذه العناصر إلى الحركة والسكون »[1]. ويقارن إخوان الصفا هذه النظرية بمقابلتها في العملية الشعرية حيث أن « الأشعار مركبة من المصاريع، والمصاريع مركبة من المفاعيل،والمفاعيل مركبة من الأسباب والأوتاد والفواصل وأصلها كلّها حروف متحركات وسواكن »[2].

ويمكننا توضيح العلاقة بين الشعر والغناء كما تمثله إخوان الصفا بالمخطط الآتي:



[1] محمد خليفة: النظرية النقدية العربية في الفكر الفلسفي النقدي حتى القرن السابع للهجرة، ص74/73.

[2] إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا وخلاّن الوفا، ت: عارف ثامر، منشورات عويدات، بيروت 1995م، ج1/ص205.

من خلال ما سبق نكون قد تطرقنا إلى بعض المفاهيم الخاصة بالإيقاع الشعري، الذي لم نقف له على مفهوم ثابت، فهو تارة يقرن مع الوزن وتارة يكون في الكلمة ومدى تعالقها مع ما يجاورها.ويوجد في الشعر كما في النثر. لذلك فهو « ينتمي إلى الفعل الإبداعي المتفرّد، أي أنه ينتمي إلى الخاص المتجدد، وفي هـذا الخاص يتخلق نظامه الـذي لايخضع لقانون خارجي أو قبلي، وهذه الخاصية النوعية للإيقاع، فوق أنها جعلته بحثا غير مكتمل وقانونا غير متشكل مصدر خصوصيته وثرائه ومحورية دوره في كلّ عمل إبداعي، ولذا وجب البحث باستمرار عن ماهيته ووظيفته بالرغم من صعوبة ذلك »[1].

لكـن الأكيد، هـو أن الإيقاع سيظلُّ يشكل محورا مـن أهم محاور الشعرية، ليست العربية وحسب بل سائر اللغات وعلى مرّ العصور.

[1] محمد عبد الباسط عيد: البنية الإيقاعية بين الانسجام النصي والتشكل الموسيقي، الجزء70، مجلد18: 1430هـ/2009م ص310.

الفصل الثاني

علاقة الأغراض بالأوزان الشعرية

عند النقاد والفلاسفة

الفصل الثاني: علاقة الأغراض بالأوزان الشعرية عند النقاد والفلاسفة

الترجمة ودورها في إثراء المنظومة النقدية العربية

بين الشعر اليوناني والعربي

فن الشعر، وأصول النظرية

بحث في جهود النقاد

الخليل بن أحمد

قدامة بن جعفر

ابن طباطبا العلوي

عمود الشعر

بحث في جهود الفلاسفة

الكندي

الفارابي

ابن سينا

ابن رشد

نقد وتحليل

سنتطرَّق في هذا الفصل إلى التَّرجمة ودورها في إثراء المنظومة النَّقديَّة العربيَّة، ذلك أنَّ انفتاح العرب على غيرهم من الأمم كالفرس واليُونان في العصر العبَّاسي، جعلهم ينهلون من معارفهم من خلال الاطّلاع عليها بعد ترجمتها حيث كانت التَّرجمة نشيطة وقتذاك سيما مع دعم الخليفة لها.

وسنُخصّص الحديث عن ترجمتهم لكتاب " فنّ الشّعر " لأرسطو لما له من تأثير كبيرٍ في النَّظريَّة التي هي محور البحث ألا وهي "علاقة الأغراض بالأوزان الشّعرية" والتي كانت أمراً حاصلاً عند اليونان، وقد ذكرنا نُتفاً منها عند أرسطو وهوراس، في خضمّ حديثنا عن كتاب " فنّ الشّعر" لأرسطو، كما تحدَّثنا عن تجلّيات العلاقة بين الأغراض والأوزان الشّعريَّة عند النُّقَّاد العرب القُدامى حتَّى عصر حازم القرطاجنّي، مُناقشين إيّاها عند النُّقّاد والفلاسفة آخذين بعين الاعتبار دواعي التَّأثير والتّأثُّر خاصَّةً عند الفلاسفة الذي طفقوا تباعاً على ترجمة كتاب " فنّ الشّعر " لأرسطو.

التَّرجمة ودورها في إثراء المنظومة النَّقديَّة العربيَّة:

قد يتبادر إلى الأذهان للوهلة الأولى أنَّ الترجمة في مفهومها العام تحمل معناً سلبيّاً دوره على النَّقد العربي، بحيث إنَّ النّقَّاد تفرَّغوا إلى ترجمة الكتب الوافدة والمعارف الرَّافدة وراحوا يُطبّقون معالمها على أدبنا العربيّ، فكان أن نتج نقدٌ هجين لا يمُتُّ إلى أصالة لُغتنا ببنتِ صلة.

لكنَّ النَّاقد العربي كان أذكى من أن ينزلق إلى ذلك المهوى، فهو يُدرك تماماً سيادة لغته وغلبتها على ما سواها، ثمَّ إنَّ طبيعة العلم التَّراكُميَّة تُحتّم عليه أن يأخُذ من معارف الآخر ما يخدم به لغته.

إنَّ إرشاد الإسلام للمُسلمين بأخذ الصَّالح النَّافع أينما وُجد هو الذي دفعهم بعد تمكُّن سُلطانهم وتمهُّدِ مُلكهِم إلى البحث عن الآثار العقليَّة للأمم التي سبقتهم، فاطَّلعوا على ما أنتجته قرائح اليُونان وفارس والهند في العلم والآداب فنقلوها إلى لغة القُرآن ووجدوا فيها خير مُعين على ذلك[1].

ويُصِرُّ ابن الأثير على أصالة النَّقد العربي رغم وُلوع البعض وانشغالهم بنقل معارف اليُونان، إلاَّ أنَّ جمعاً من النُّقَّاد لم يتأثَّر بذلك، بل لم يطَّلع أصلاً على كُتُب اليُونان ضارباً المثل بنفسه وذلك من خلال نظرته الاعتداديَّة المألوفة حيث يقول: « ... فإن ادَّعيتَ أنَّ هؤلاء تعلَّموا ذلك من كُتب اليُونان، قلتُ لك في الجواب: هذا باطلٌ بي أنا، فإنّي لم أُعَلَّمْ شيئاً ممّا ذكره حُكماء اليُونان ولا عرفته، ومع هذا فانظُر إلى كلامي فقد أوردت لك نُبذة منه في هذا الكتاب، وإذا وقفتَ على رسائلي ومُكاتباتي – وهي عدَّة مُجلَّدات – وعرفتَ أنّي لم أتعرَّض لشيءٍ ممّا ذكره حُكماء اليُونان في

[1] محمَّد البشير الإبراهيمي: الآثار، جمع وتقديم: أحمد طالب الإبراهيمي، دار الغرب الإسلامي، 1997م، ج1/ص376.

حصر المعاني، علِمتَ حينئذٍ أنَّ صاحب هذا العلم من النَّظم والنَّثر بنجوةٍ من ذلك كلّه، وأنَّه لا يحتاجُ إليه أبداً ... »[1].

نلمس مـــن كلام ابـــن الأثير إشارتهّ إلى أنَّ التّأثير اليُوناني في النُّقّاد العرب وأُدبائهم لـم يـكُن عامّـــاً، ويضرب المثل بنفسه رغم تأخُّره على سائر النُّقّاد وإمكانيَّة وُقوع كتب الفلاسفة لديه بشكلٍ أو سع عمَّا سبقه من نقَّاد.

لقد كان الإنسان العربي يتميَّزُ بقُدرته الفائقة على التَّعبير بالدَّرجة الأولى، ومع البدايات الأولى للتَّرجمة في العصر العبَّاسي، وتزامُنِ ذلك مع ظُهور نزعة الشُّعوبيَّة التي « تعيب على العرب تخلُّفهم في شتّى الميادين، لم يشأ هؤلاء العرب أن يُقرُّوا بحاجتهم إلى معرفة ما لدى الأُمم الأُخرى من أدب، فإنَّ مثل هذا الإقرار يسلبُهم أبرز أنواع التفوُّق »[2] في الميدان الأدبي.

وممـّا يدلُّ بقوَّة على أنَّ العرب لم يُترجموا الآثار اليُونانيَّة الكُبرى في الأدب ما تمَّ لديهم حينما ترجموا " كتاب الشّعر " الذي يستنِدُ على شواهدَ أدبيَّة، فقد وضح بقوَّة أنّ التَّراجمة والمعلّقين على هذا الكتاب من أمثال أبي بشر يونس بن متّى والفارابي وابن سينا وابن رُشد وحازم القرطاجنّي، قد عجزوا عن فهم ما فيه من مصطلح وعن الإفادة الصَّحيحة من قواعده وأحكامه [3].

[1] ابن الأثير: المثل السَّائر في أدب الكاتب والشَّاعر، ت: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطَّبع والنَّشر، الفجالة-القاهرة، ط 02، د.ت، ج2/ص05.

[2] إحسان عبَّاس: ملامح يُونانيَّة في الأدب العربي، المؤسَّسة العربيَّة للطّباعة والنَّشر، ط 02: 1993م، ص25.

[3] المرجع نفسُه، ص26.

ويسترسل الجاحظ في الدّفاع عن الشّعر العربي وفضله، حيث يرى أنَّ « فضيلة الشّعر مقصُورة على العرب، وعلى من تكلَّم بلسان العرب، والشّعر لا يُستطاعُ أن يُترجَم، ولا يجوزُ عليه النَّقل، ومتى حُوِّل تقطَّع نظمُه وبطُل وزنُه، وذهب حُسنُه، وسقط موضع التَّعجُّب »[1].

وفي ذلك إشارة واضحة من الجاحظ إلى أنَّ التَّرجمة لا تُسلِمُ إلاَّ لتلفِ المنقول وفقده رونقَهُ وبهاءَه. ونستنتـج من ذلك أنَّ الجـاحظ يرى أفضليَّة الشّعر العربي على غيره، علاوةً على أنَّه ميزتهم الأساسيَّة، ثمَّ إنَّ هذا الفضل يرجع مرَّة أخرى إلى أنَّ الأشعار المترجمة تفقد رونقها، فإذا كان الأصل التَّفوُّق لكلام العرب على الآداب الأُخرى ابتداءً، فمن باب أولى أن يكون تفوُّقه وامتيازُه عنهم بعد ترجمتها.

وعلى العُموم، فإنَّ التّأثير اليُوناني في الحضارة العربيَّة كان واضحاً في بعض الجوانب الفكريَّة والثَّقافيَّة، إذ ترجم العرب كُتُباً في الفلسفة والمنطق وفي علوم شتَّى، وقد كان تأثير ما تُرجم عميقاً في توسيـع آفـاق العقليَّة العربيَّة، وكان لهذا التَّأثير مظاهر بارزة في الشّعر الذي استفاد من عمليَّة المثاقفة[2].

وكان للأثر اليُوناني أو الفلسفة والمنطق اليونانيَّين دورٌ واضحٌ في تطوُّر النَّقد العربي، « وأوَّل ما ظهر أثرُهما كان عند المتكلّمين الذي رأوا حاجتهم المُلحَّة للفلسفة حتَّى يدفعوا المطاعن عن القرآن. وكانت دراسة الفلسفة والمنطق وسيلة لتمكين المعتزلة والمتكلّمين عامَّة من الحجاج العقلي، واستطاع

[1] الجاحظ: كتاب الحيوان، ت: عبد السَّلام محمَّد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط02: 1384هـ/1965م ج1/ص75/74.

[2] نور الدّين السدّ: الشّعريَّة العربيَّة، ص171.

عُلماء المسلمين عن طريق هذه الفلسفة بصفة خاصَّة والاطّلاع على كتابي "الخطابة" و"الشّعر" لأرسطو أن يخرجوا بالنَّقد العربي من الجوّ العربي الخالص إلى جوٍّ آخر به كثيرٌ من العلل والقياسات العقليَّة والمنطقيَّة اليُونانيَّة السّمات »[1].

وظهر آثار هذا في القرن الرّابع الهجري بوُضُوح عند قُدامة بن جعفر في كتاب " نقد الشّعر" وكتاب " نقد النَّثر " المنسوب إليه، كما ظهرت عند الرُّمَّاني في كتابه " النَّكت في إعجاز القُرآن " وظهر ذلك عن نُقَّاد القرن الخامس كالباقلاَّني في " إعجاز القُرآن " وابن سنان الخفاجي في " سرّ الفصاحة "[2].

وخُلاصة الأمر أنَّه كان للتَّرجمة أثرٌ مُباشرٌ في المثاقفة وتحوّل الفكر النَّقدي والأدبي العربي عند النُّقَّاد والفلاسفة والأُدباء وعلماء الكلام، حيث لم ينجُ من هذا الأثر إلاّ جمعٌ من طبقة الشُّعراء والنُّقَّاد المحافظين الذين أعلنوا صراحةً رفضهم لتلك الفلسفات الوافدة، وسبق أن أشرنا إلى واحدٍ منهم وهو " ابن الأثير ".

[1] مصطفى عبد الرّحمن إبراهيم: في النَّقد الأدبي القديم عند العرب، مكَّة للطّباعة، 1419هـ/ 1998م، ص135.
[2] المرجع نفسه، ص136.

بين الشّعر اليُوناني والعربي:

هذا المبحث محاولةٌ للغوص في طبيعة الشّعر العربي واليُوناني لمعرفة خصائصهما وقابليَّتهما للتَّنظير ودراسة احتماليَّة ما إذا كان الذي يصلُح في الشّعر اليُوناني ينطبق على الشّعر العربي.

يرى ابن رشيق أنَّ من فضائل الشّعر اليونانيّين أنَّه يُقيّد العلوم والأشياء النّفْسِيّة والطَّبْعِيَّة التي يُخشى ذهابُها [1]. وفي ذلك إشارةٌ إلى أحد أنواع الشّعر عند اليُونان وهو " الشّعر التَّعليمي ".

ويرى حازم القرطاجنّي أنَّ مدار جُلّ أشعار اليُونان « على خُرافات كانوا يضعونها يفرضون فيها وُجُود أشياء وصُور لم تقع في الوُجُود، ويجعلون أحاديثها أمثالاً وأمثلةً لما وقع في الوُجُود، وكانت لهم أيضاً أمثـالٌ في أشياء موجودة نحواً من أمثال كليلة ودمنة، ونحوٍ ممّا ذكره النَّابغة من حديث الحيَّة وصاحبها » [2].

ويُوضّح حازم الأمر أكثر في ختام مقولته بأنَّ أشعار اليُونانيّين لم يكُن لهم فيها كبير تصرُّفٍ فيها غير تلك الطُّرُق المذكورة « كتشبيه الأشياء بالأشياء، فإنَّ شعر اليُونانيّين ليس فيه شيءٌ منه، وإنَّما وقع في كلامهم التَّشبيه في الأفعال لا في ذوات الأفعال »[3].

فمن المعروف أنَّه يُوجد عند الغربيّين منذُ اليُونان أنواعٌ مُختلفة من الشّعر، يردُّها نُقَّادُهم إلى أربعة أضرُب: شعر قصصي وتعليمي وغنائي وتمثيلي[4].

---

[1] ابن رشيق: العُمدة، ج1/ص26.

[2] حازم القرطاجنّي: منهاج البُلغاء وسراج الأُدباء، ص60.

[3] المصدر نفسه، ص61.

[4] شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي – العصر الجاهلي-، دار المعارف، ط24: 2003م، ص189.

أمّا الشّعر القصصي، فهو نَظمُ الوقائع الحربيَّة والمفاخر القوميَّة في شكلِ قصَّة، كالإلياذة والشَّاهنامة[1]، وهو ضربٌ يتجنَّبُ فيه الشَّاعر الحديث عن عواطفه وأهوائه، فيكون بذلك موضوعيّاً في نقل الأحداث ونُكران الذَّات.

أمّا الشّعر التَّعليمي، فقد سبقت الإشارة إليه، وهو ضربٌ « ينظم فيه الشَّاعر طائفةً من المعارف على نحو ما نعرف عند " هزيود " الشَّاعر اليُوناني وقصيدته " الأعمال والأيَّام " التي يُصوّر فيها فُصُول السَّنة والحياة الرّيفيَّة، وعند " هوراس " الشَّاعر الرُّوماني في قصيدته " فنّ الشّعر " التي نظمها في قواعد الشّعر ونقده »[2].

وكما يتَّضح، فإنَّ الشّعر التَّعليمي هو الآخر شعرٌ موضوعيّ لا تحكمُه العاطفة.

والشّعر التَّمثيلي هو « أن يَعْمِدَ الشَّاعر إلى واقعة فيتصوَّرَ الأشخاص الذين جرت على أيديهم ويُنطقُ كُلاًّ منهم بما يُناسبه من الأقوال وينسب إليهم ما يُلائمهم من الأفعال »[3].

والذي يُميّز هذا النَّوع من الشّعر هو اعتمادُه على المسرح والمُمثّلين والحركة الدَّؤوبة والحوارات الطَّويلة بين الأشخاص يتخلَّله الغناء والمناظر المختلفة، ويعتبر الشّعر التَّمثيلي « أسمى وأشقّ الأنواع جميعاً لأنَّه يجمع خير ما في القصص والغناء، فهو من ناحية يُشبه القصص في السَّرد والتَّتابُع ... وهو من ناحية

[1] أحمد حسين الزيَّات: تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر للطّباعة والنَّشر، القاهرة، د.ت، ص30.

[2] شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، ص189.

[3] أحمد حسين الزيَّات: تاريخ الأدب العربي، ص31.

أخرى كالغناء لأنّـه يُؤدّي غرضه على ألسنة المُمثّلين ويكون تعبيراً مُباشراً عـن شخصيَّاتهم المختلفة »[1].

والضَّروب الثَّلاثة المذكورة آنفاً كلُّها ضُروبٌ موضوعيَّة لا يتحدَّث فيها الشَّاعر عن مشاعره وأحاسيسه، بل يتحدَّث عن أُمورٍ خارجةٍ عنه إذا قصَّ أو تكلَّم أو حتَّى مثَّل، « فهو في كُلِّ ذلك يُغفل نفسَه ولا يقف عندها، إنّما يقف عند جانبٍ قصصيّ يحكيه، أو علميّ تهذيبيّ يرويه، أو تمثيليٍّ مسرحيٍّ يُؤدّيه، متجرّداً عن شخصه، وما يتَّصل بذاته وأهوائه وعواطفه »[2]. وهذه الضُّروب الثَّلاثة من الشّعر التي ذكرت، لم يعرفها الجاهليُّون، فالشّعر القصصي والتَّمثيلي لا أثر لهما في الشّعر العربي القديم « لأنَّ مزاولتهما تقتضي الرّويَّة والفكرة، والعرب أهل بديهةٍ وارتجال، وتطلُّب الإلمام بطبائع النَّاس، وقد شُغلوا بأنفسهم عن النَّظر فيما عداهم »[3].

والعرب يميلون إلى الاختصار، حتَّى صار سِمةً من سمات شعرهم أغنتهم عن قول مثل تلك الملاحم المطوّلات التي تحتاج إلى التَّحليل، فلا عجب أنَّ شعرهم رغم اتّساعه وتشعُّب أغراضه، فقد خلا من الملاحم المطوَّلة التي تعلن المفاخر القوميَّة وتشيد بذكر الأبطال والفروسيَّة كالإلياذة لليونان، والإينياد للرّومان، والشَّاهنامة للفرس[4].

ثمَّ إنَّ بساطة عيشة الإنسان العربي جعلته لا يُنشئ دوراً للمسرح لذلك كان من الطَّبيعي ألاَّ يحضُر الشّعر التَّمثيلي في أشعارهم.

[1] أحمد الشَّايب: أصول النَّقد الأدبي، ص312.
[2] شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، ص190.
[3] أحمد حسين الزيَّات: تاريخ الأدب العربي، ص31.
[4] المرجع نفسه، ص32.

أمَّا الشّعر " الغنائي " فيُعتبر العنصر المشترك الرَّابط بين الشّعرين، حيث إنَّه أسبقُ الأنواع الشّعريَّة ظهوراً « لأنَّ الشّعر أصله الغناء، والإنسان إنَّما يشعر بنفسه قبل أن يشعُر بغيره، ويتغنَّى بعواطفه قبل أن يتغنَّى بعواطف سواه »[1].

والغناء أشهر أقسام الشّعر وأسيرها، فقد بكَّر في الظّهور، وتنقَّل في الأجيال المتعاقبة، وتغلغل بين الطَّبقات أشكالاً شتَّى ودرجات متفاوتة، ولا عجب، فهو التَّعبير المباشر عن العواطف الشَّخصيَّة يجد فيه الفرد متنفَّساً لأحزانه وأشجانه، وصوتاً لآلامه وآماله، ووسيلةً سريعةً قويَّةً يبلغ بها من النُّفوس ما يُريد[2].

لذلك كان الشّعر الغنائي الأكثر تواجُداً في الشّعر العربي من بين تلك الأضرُب، بل هو غنائي لتوافُقه مع نفسيَّة الإنسان العربي التَّوَّاقة إلى التَّعبير عمَّا يجيش في داخلها من مشاعر ووصف ما يدُور حولها من أحداث وصُور.

ولـمَّا كان الشّعر مادَّتُه الخيال، والخيال غذاؤه الحسّ، والعربي لا يرى من المناظر غير وُجوه البادية ولا يسمع من الأقاصيص إلاّ البطولة والحرب، ولا يعرف من الجمال إلاّ جمال المرأة، أبدع في وصف ما شاهده من حيوان وسهلٍ وجبل، وأجاد التَّعبير عن عاطفة الحماسة يوم الخصومة والجدال، وتفنَّن ما شاء له الحُبُّ في التَّشبيب والغزل[3].

[1] أحمد حسين الزيَّات: تاريخ الأدب العربي، ص32.
[2] أحمد الشَّايب: أصول النَّقد الأدبي، ص312.
[3] أحمد حسين الزيَّات: تاريخ الأدب العربي، ص31.

فالشّعر العربي بذلك شعرٌ غنائيّ محض، لا يعنى إلاّ بتصوير ذات الشَّاعر والتَّعبير عن مشاعره وأحاسيسه أو التَّعبير بحماسة عن قبيلته والدّفاع عن قومه، فهو شعر يصف الذَّوات، بينما الشّعر اليُوناني جلُّه يصف الأفعال.

ويُرجع العقَّاد أسباب التَّبايُن بين الشّعر العربي واليُوناني إلى سمات إيقاعيَّة خاصَّة ببنية الشّعر حيث يقول: « ... فلا حاجة بالشّعر العربي إلى إيقاع الرَّقص الذي يُصاحب إنشاد الشّعر في اللغات الأُخرى، لأنَّ أشعار تلك اللغات تستعير الحركة المنتظمة من دقَّات الأقدام وحركات الأجسام في حلقات الرَّقص أو اللعب المنسَّق حسب خطوات الإقبال والإدبار والدَّوران، ولا حاجة بالشّعر العربي إلى مُلازمة الإيقاع المُستعار من الرَّقص واللعب لأنَّ أوزانه مستقلَّة بإيقاعها الذي يُميّز أقسامها وحُدُودها ويُغنيها عن الأقسام والحُدود في الفنون الأخرى.

ولا حـاجة بالشّعر العربي إلى مُصاحبة الغناء لترتيب أوقاته، وضبط مواقع المدّ والسُّكون في كلماته، لأنَّه مُرتَّب مضبوط في كلّ كلمة، بل في كلّ جُزء من أجزاء الكلمة، يجمع بين الحركة والسُّكون ... »[1].

يظهر من كلام العقَّاد أنَّه اعتمد في تمييز الشّعر العربي عن غيره على عناصر إيقاعيَّة محضة، بينما اعتمد السَّابقون على تنوُّع أقسام الشّعر ومدى ارتباطها بعاطفة الإنسان.

والخُلاصة أنَّ طبيعة الشّعر اليُوناني ذات الصّبغة الموضوعيَّة في العموم جعلته قابلاً للتَّنظير والتَّقعيد لذلك نجد فيه تلازُميَّة ارتباط الأوزان الشّعريَّة بأغراض مُعيَّنة، وهو ما سنذكُره في المبحث التَّالي.

[1] عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطبع والنشر والتوزيع، د.ت، ص27.

بينما شعرنا العربي غنائي وجداني مصدره العاطفيَّة والشُّعور ما يجعل قابليَّته للتَّنظير محدودة وخيرُ دليلٍ على ذلك هو أنَّ النَّظريَّة النَّقديَّة العربيَّة لا تزال في تجدُّد مُستمرّ إلى يوم النَّاس هذا.

فنّ الشّعر وأُصول النّظريَّة:

لقد تعمَّدتُ ذكر هذا الكتاب لِما له من أثرٍ كبير في النّظريَّات النّقديَّة الأدبيَّة على مرّ العُصُور. ذلك أنَّ " أرسطو " رام التّنظير للعمليَّة الإبداعيَّة على وجه العموم، ولا يُمكن لأيّ باحثٍ في الشّعريَّات الاستغناء عن كتبه في هذا المجال.

والذي يُهمُّنا في كتاب " فنّ الشّعر " هو كونه للمهاد الأصلي للنّظريَّة محلّ الدّراسة وهي " علاقة الأغراض بالأوزان الشّعريَّة " حيث إنَّها علاقة تلازميَّة عند اليُونان فكلّ غرض يُحاكي وزناً ما، وفي بعض ذلك يقول أرسطو في مَعرِضِ حديثه عن الفرق بين الملحمة والمأساة:

« أمَّا من حيث الوزن، فإنَّ التَّجربة تُدلّل على أنَّ الوزن البطولي (السُّداسي) هو أنسب الأوزان للملاحم، فلو أنَّ شاعراً استخدم في نظم ملحميَّة وزناً آخر، أو عدَّة أوزان فستكون النَّتيجة تنافُراً ونشازاً، فالواقع أنَّ الوزن البُطولي (السُّداسي) هو أهدأ الأوزان وأرزنُها كلُّها، بل وأعظمُها شأناً، ممّا يجعله أقدرها على استيعاب الكلمات النَّادرة والمجازات، وبهذه الميزة أيضاً يتفرَّد الشَّكل السَّردي للمحاكاة، دون غيره من الأشكال »[1].

إذن فأرسطو يُرجع تعالُق الوزن السُّداسي وارتباطه بالملاحم، لخصائص داخليَّة في الوزن نفسه، وهي الهُدوء والرَّزانة جعلته يتوافق ويستوعب الكلمات النَّادرة والمجازات المختلفة التي يكثر ذكرُها في الملاحم، وتلك الخصائص الدَّاخليَّة للأوزان سنجد مثيلاتها في تنظير حازم لنظريَّة التَّناسُب بين الأغراض والأوزان وهو ما سنراه في الفصل الأخير من هذا العمل.

[1] أرسطو: فنّ الشّعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، ص204/203.

ويُضيف أرسطو في موضع آخر: « أمّا الوزن الأيامبي والوزن الرّباعي الجاري (التروكي) فمليئان بالحركة: فأحدُهما أنسب للرَّقص، والآخر أنسب للفعل، وشرٌّ من هذا كلّه أن نمزج بين هذه الأوزان كما فعل خاريمون، ولهذا لم يضع شاعراً تأليفاً واسعاً في بحرٍ آخر غير البحر البطولي، وكما قُلنا من قبل إنَّ الطَّبيعة نفسها هي التي تهدينا إلى اختيار أنسب الأوزان »[1].

فمن خلال النَّصَّين السَّابقين يتَّضح لنا جليّاً تلازُم أوزان الشّعر مع أغراضه وارتباطها بألوان معينة عند اليونانيّين، فمنها الخاصّ بالملاحم والبُطولات وهو السُّداسي، ومنها ما يختصُّ بالحركة والرَّقص والمراثي كالوزن الرّباعي والإيامبي.

وحتَّى في العصر الرُّوماني لم يستطع الرُّومان – رغم توسُّعهم العسكري في أراضي اليُونان – أن يخرجوا عمَّا رقمه لهم أسلافُهم اليُونان من فنون أدبيَّة ونقديَّة، وهم بذلك قد شذُّوا عن القاعدة الخلدونيَّة التي مفادُها أنَّ المغلوب مُولع بتقليد الغالب. فها هو " هوراس " أديبُ الرُّومان ينقُل تفاصيل كتاب " فنّ الشّعر " لأرسطو ويُضمّنه في كتابه الموسوم بنفس الاسم، وطبعاً شمل هذا التَّأثّر موضوع التَّوافق بين الوزن العروضي وموضوع الشّعر أو بين الصُّورة والمادَّة في الإنتاج، حيث يرى هوراس – تبعاً لأستاذه أرسطو – أنَّ التَّوافُق بينهما ضروري، وهو يُثبت في جزءٍ من مقاله أنَّ تفعيلة الأيامب والوزن الأيامبي بوجهٍ عام، هما أصلح التَّفاعيل والأوزان للشّعر الهجائي أو شعر الرّثاء على الإطلاق من ناحية، ولشعر المسرح بنوعه المضحك والمؤسي من ناحية أخرى[2].

[1] أرسطو: فنّ الشّعر، ترجمة: عبد الرَّحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت-لبنان، 2001م، ص68.

[2] هوراس: فنّ الشّعر، ترجمة: لويس عوض، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، 1988م، ص167.

وعليه فإنَّ العلاقة بين أوزان الشّعر وأغراضه توافقيَّة عند اليُونان، وقد تبعهم الرُّومان في ذلك، كلّ ذلك واضح من خلال النُّصوص السَّابقة.

وقد بدأت معالم هذه النَّظريَّة في التَّسرُّب إلى نقدنا العربي القديم شيئاً فشيئاً منذ ترجمة كتاب " فنّ الشّعر" ابتداءً بأبي بشر متَّى بن يونس مُروراً بيحي بن عديّ، انتهاءً عند الفلاسفة الذين تناولوه بالاختصار والشَّرح والتَّلخيص منها ما وصلنا كترجمات متَّى بن يونس وشُروحات الفارابي وابن سينا وابن رشد، ومنها ما درس وعفا عنه الزَّمن كمختصر الكندي.

ثمَّ استوت فُصول النَّظريَّة عند حازم القرطاجنّي الذي قعَّد لها وهو ما سيأتي ذكرُه في الفصل الأخير.

بحث في جهود النّقّاد:

ينبغي الإشارة إلى أنَّ قضيَّة تعالُق أغراض الشّعر بالأوزان وارتباطها بها لم تكُن من القضايا النَّقديَّة الشَّهيرة في كُتُب النّقّاد، كقضيَّة اللفظ والمعنى، وعمود الشّعر، والسَّرقات الشّعريَّة وغيرها.

وإنَّما كانت عبارة عن لمحات أو إشارات جاءت عارضة في كتب النّقّاد الأوائل، وفي هذا العرض سأتناول بعضاً من تلك اللمحات مناقشاَ إيَّاها ما استطعت إلى ذلك سبيلاً.

الخليل بن أحمد (170هـ):

إنَّ الحديث عن الخليل بن أحمد، هو حديثٌ عن واضع علم العروض ومُبتكرُ الأوزان الشّعريَّة العربيَّة، وهو أمرٌ يدعونا قطعاً إلى التَّساؤُل عن علَّة تسمية البُحور بأسمائها وقد ناقشنا الموضوع في فصلٍ سابق.

لقد كانت إجابة الخليل شكليَّة لا تعدو أن تكون وصفاً ظاهريّاً للأصوات التي يأتلف منها كلّ بحرٍ وليس فيه أيُّ ذكرٍ لعلاقة البُحور الشّعريَّة بأغراض الشّعر.

وقد حاول عزّ الدّين إسماعيل أن يعزو ذلك التَّناسُب إلى الخليل بقوله: « ومحاولة الخليل في الرَّبط بين بعض الأغراض الشّعريَّة وبعض الأوزان معروفة »[1].

وأيضاً في قوله: « ونعود إلى فكرة الخليل في علاقة الأوزان بالحالة النَّفسيَّة فنجد أنَّه رُبَّما توصَّل إلى هذه الفكرة نتيجة لعمليَّة استقراء وجد فيها أنَّ الشُّعراء حين يُعبّرون عن حالات الحُزن إنَّما يُعبّرون

[1] يوسف حسين بكَّار: بناء القصيدة في النَّقد العربي القديم -في ضوء النَّقد الحديث-، دار الأندلُس، بيروت- لبنان ط02: 1982م، ص162.

عنها في الأوزان الطّويلة، وأنّهم حين يُعبّرون عن حالات السُّرور والبهجة يختارون لذلك الأوزان القصيرة ... »[1].

يُناقش يُوسف حسين بكّار هذا الطّرح، ويتساءل من أين عثر عزّ الدّين إسماعيل على محاولة الخليل وفكرته القديمة؟ ثمَّ إذا كانت الفكرة صحيحة، فلماذا لم يذكُر المصدر الذي وجدها فيه؟ ولماذا لم يُشِر النُّقّاد إلى تلك الفكرة؟

ويُضيف حسين بكّار قائلاً: « إن يقصدُ تعليلَ الخليل الشّكلي السّاذج لأسماء البُحور، فأنّى يستطيع أن يفهم ربط الخليل بين الأغراض والأوزان؟

وأنّى هو الطّابع النّفسي الذي يُفهمُ من تسميات الخليل للأوزان »[2].

وبهذا يدحض حسين بكّار محاولة عزّ الدّين إسماعيل نسبة تلك النّظريّة إلى الخليل، وأنّه حاول البحث عن دليل وحجّة ليثبت ذلك فأعوزاه ولم يُفلح في الاهتداء إلى شيءٍ ممّا جعله ينسب إلى الخليل أشياء لا وُجُود لها عنده.

ثمَّ ينسف حسين بكّار تلك الفرضيّة بقوله: « أمّا الخليل بن أحمد، فلم يصل إلينا عنه شيء في المسألة فإذا كـان النّاقد يقصد مـا قاله الخليل فيما ناقشناه قبل قليل، فذا وهمٌ لا أساس له من واقع، حتّى حازم القرطاجنّي الذي وقف عند المسألة طويلاً، لم يقف بمحضِ ما هداه إليه تفكيره، بل

[1] عزّ الدّين إسماعيل: التّفسير النّفسي للأدب، مكتبة غريب، ط 04، د.ت، ص 72.

[2] يوسف حسين بكّار: بناء القصيدة في النّقد العربي القديم، ص162.

كان تابعاً فيه لأرسطو، إمَّا مُباشرة، وإمَّا غير مباشرة عن طريق الفلاسفة المسلمين الذين شرحوا " فنّ الشّعر" لأرسطو وحاول بعضهم تطبيق مفاهيمه على الشّعر العربي » [1].

ونحنُ بدورنا نميل إلى رأي حسين بكَّار فمحاولة عزّ الدّين إسماعيل يعوزها الدَّليل والبرهان، ويقوّي حجَّتنا أنّنا لم نسمع عن ذلك للخليل أيَّ ذكر، وحتَّى حازم القرطاجنّي الذي اكتملت عنده فُصُول النَّظريَّة لم ينشئها اعتماداً على قُدامى النُّقَّاد أو من بنيّات أفكاره، بل اعتمد على أرسطو وشُروحات الفلاسفة لكتاب " فنّ الشّعر" ويبدو أنَّ عزّ الدّين إسماعيل قد بذل وسعه في إثبات نظريَّته النَّفسيَّة وتطبيقها على الأدب والنَّقد العربيين.

قُدامة بن جعفر (337هـ):

يعتبر قُدامة بن جعفر من أوائل النُّقَّاد الذين تأثَّروا بالفكر الفلسفي اليُوناني، كما أنَّه كان « أوَّل النّقَّاد الذين نظموا دراسة الشّعر، وتتبُّع خواصّه، واستخلاص مقاييسه من فنونه وأغراضه »[2].

وقد كان كتاب " نقد الشّعر " محاولة نقديَّة حقيقيَّة فصَّلت في الشّعر وحدَّدت ماهيته، وخصائصِ عناصره، وما يجب فيه وما لا يجب إلى غير ذلك من القضايا التي عرضها النَّاقد بطريقة منطقيَّة ظاهرة التّأثر بالفكر اليُوناني.

وقد جعل قدامة في كتابه فصلاً أسماه " نعت عناصر الشّعر " من بينها " نعت الوزن " والذي يشترط فيه « أن يكون سهل العروض من أشعار يُوجد فيها وإن خلت من أكثر نُعوت الشّعر »[3].

---

[1] يوسف حسين بكَّار: بناء القصيدة في النَّقد العربي القديم، ص163.

[2] بدوي طبانة: قُدامة بن جعفر والنَّقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصريَّة، القاهرة، ط03: 1389هـ/1969م، ص 332.

[3] قُدامة بن جعفر: نقد الشّعر، ص78.

وقد استغلَّ طه أحمد إبراهيم هذا العُنصر ليُحاوِل ضمنيّاً الإشارة إلى أنَّ قُدامة قصد ربط بعض الأوزان بأغراض مُعيَّنة، وفي ذلك يقول: « وما هي نُعوت الوزن؟ سُهولة العروض، وكيف؟ إنَّ الشَّواهد التي أوردها قدامة في ذلك تدلُّ على أنَّه يُريد بسُهولة العروض أن تكون قصيرة التَّفاعيل كالسَّريع الرَّمل ومجزوء الكامل، والطَّويل والبسيط والوافر وغيرها، أليس فيها سهولة عروض »[1].

ثمَّ يُضيـف: « وليس في العروض ما يَفْضُلُ بعضه بعضاً ما دام خالياً من الزّحافات والعلل التي تُشين، وليس جمال الوزن في انسجامه مع أنفاس الشَّاعر، وتلاؤم مع الأفكار التي يصحّ عنها طولاً وقِصراً، وجدّاً ولعباً، فمن الأفكار ما هو جاد طويل النَّفَس، له جلالٌ ورهبة، ومثل هذه تُوضع في بحرٍ له تفاعيل عدَّة تقبل ما يُصبُّ فيها من المعاني، فالرّثاء والنَّظرات في الكون، وأشعار الشَّكوى والتّألُّم أحسن ما تكون في بحر كالطَّويل، ومن الأفكار الهازل الماجن الذي يَجدُ خير تصويرٍ له في البُحور القصيرة الرَّقيقة كالمُجتثّ والمقتضب ... »[2].

ويُلاحظ على قول طه أحمد إبراهيم، أنَّه افترض لقدامة نظريَّة وراح ينقُدُها، فقد رأى أنَّ قُدامة حاول ربط مواضيع مُعيَّنة بأوزان مُعيَّنة تتفاوت طُولاً وقصراً، واسترسل بعدها في نقده قائلاً:

« ومن الانحــراف في الصَّواب أنَّ قُدامة لا يرى في الشَّاهد الذي يُورده حُسناً إلاَّ الذي يستشهد عليه، فقد استدلَّ بأبيات من قصيدة المتنخّل اليشكُري على سُهولة العروض وإن خلت من أكثر

[1] طه أحمد إبراهيم: تاريخ النَّقد الأدبي عند العرب، ص166.

[2] المرجع نفسه، ص167.

نُعوت الشّعر كما يقول. هل ألفاظُها تُلائم ما ذكره في نُعوت اللفظ؟ هل معانيها تتماشى مع الفضائل النَّفسيَّة؟ ليس فيها عنده إلاَّ سهولة العروض ... »[1].

وإنَّ القارئ لما جاء به قُدامة في نقده، لا يجد شيئاً ممّا ذكره طه إبراهيم حول محاولة ربط قُدامة لأوزان الشّعريَّة ببعض الأغراض، وكلّ ما في الأمر حديثه عن سُهولة العروض مع إيراد لشواهد شعريَّة من دون أن نَلْمحَ أي علاقة تناسُبيَّة بين أوزان الشّعر وأغراضه.

بل إن هناك من النقاد من يتساءل ويستغرب كيف غابت هذه النظرية عن قدامة بن جعفر وهو من أكبر المتأثرين بأرسطو، الذي أكّد هذه الصلة تأكيدا تاما، ومن بين هؤلاء النقاد الذي أبدوا استغرابهم: شكري عياد وحسين بكار الذي يتساءل عن أسباب إغفال قدامة الحديث عن علاقة الغرض الشعري بالوزن « وهو من الذين لم تشغلهم قضية اللفظ والمعنى مثلما شغلت أكثر القدماء »[2].

والردّ على طه إبراهيم نفسه ما رُدَّ به سابقاً على عزّ الدّين إسماعيل، فلا كُتب دلَّت على ما ذهب إليه ولا مقالات أو إشارة إلى ذلك. وإذا كان دافع عزّ الدّين إسماعيل – فيما نسبه إلى الخليل – هو محاولة إثبات صحَّة تفسيره النَّفسي، فإنَّ طه إبراهيم هذه المرَّة رُبَّما دفعه تأثّر قُدامة بن جعفر بالنَّظريَّة النَّقديَّة اليُونانيَّة إلى ما قال.

[1] طه أحمد إبراهيم: تاريخ النَّقد الأدبي عند العرب، ص167.

[2] يوسف حسين بكَّار: بناء القصيدة في النَّقد العربي القديم، ص164.

ابن طباطبا (322هـ):

أورد ابن طباطبا في عياره خُطوات تُساعد الشّاعر على نظم قصائده، وكان بين تلك الخُطوات وُجوب اختيار الوزن الملائم، وعمليَّة انتقاء الوزن المناسب قضيَّة متكرّرة عند النّقّاد العرب القُدامى حتَّى صارت ركيزة من ركائز عمود الشّعر العربي وأحد أركانه، وهو أمرٌ سنتطرَّق إليه في الموضع اللاحق.

لكنَّ الذي يهمُّنا من كتاب ابن طباطبا، ذلك النَّصّ الذي أدرجه في كتابه " عيار الشّعر " والذي يرى " داود سلوم " أنَّه منقول عن اليُونان، بل يذهب بعيداً في القول بأنَّ ابن طباطبا إنَّما كان ينقُد نقداً غير عربيّ، فيقول: « وفي كتاب " عيار الشّعر " يُوضّح بما لا يقبل الشكّ أو الجدل بأنَّ الرّجل كان ينقد نقداً غير عربي، وهو يُحاول تطبيقه على الشّعر العربي ويدعو فيه إلى الرَّبط بين الوزن والموضوع »[1].

ويُبيّن بعد ذلك أنَّ أصُول تلك النَّظريَّة يُونانيَّة بحتة متعلّقة بالفنون الشّعريَّة فيقول: « وهذه الحقيقة وهذا النَّوع من الموازنة إنَّما هي دعوة يُونانيَّة بحتة تخُصُّ طبيعة العلاقة بين الأوزان والأغراض الشّعريَّة المتعارفة عندهم كالمأساة والملهاة والملحمة »[2].

وفيما يلي نقلٌ للنَّصّ كاملاً كما جاء في العيار:

[1] داود سلوم: التّأثير اليُوناني في النَّقد العربي القديم، مقال عن مجلة كلية الآداب العراقية، العدد14: 1971/1970م ص361.

[2] داود سلوم: المقال السَّابق، ص361.

يقول ابن طباطبا: « والذي يحتمل فيه بعض هذا إذا ورد في الشّعر، هو ما يضطرّ إليه الشّاعر عند اقتصاص خبر أو حكاية كلام إذا أُزيل عن جهته لم يجُز، ولم يكُن صدقاً ولا يكون للشّاعر معه اختيار، لأنَّ الكلام يملكه حينئذٍ فيحتاج إلى اتّباعه والانقياد له، فأمّا ما يُمكن للشّاعر فيه من تصريف القول وتهذيب الألفاظ واختصارها وتسهيل مخارجها، فلا عُذر له عند الإتيان بمثل ما وصفناه من هذه الأبيات المتقدّمة.

وعلى الشّاعر إذا اضطرَّ إلى اقتصاص خبرٍ في شعره دبَّره تدبيراً يَسْلُسُ معه القول ويطَّرد فيه المعنى فبنى شعره على وزن يحتمل أن يُحشى بما يُحتاج إلى اقتصاصه بزيادة من الكلام يُخلط به، أو نقص يُحذف منه، وتكون الزّيادة والنُّقصان يسيرين غير مُخدَّجين لما يُستعان بهما وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة من جنس ما يقتضيه، بل تكون مؤيّدة له وزائدة في رونقه »[1].

ثُمَّ يرى داود سلّوم أنَّه بعد المقارنة بين نصّ ابن طباطبا ونصّ مُقتبس عن التَّرجمة العربيَّة القديمة لكتّاب الشّعر حول مسألة الوزن، يتَّضح أنَّ ابن طباطبا إنّما يتّحدَّث بلسان أرسطو ومضامينه[2].

ويُدرج داود سلّوم مقطعاً مترجماً لأرسطو طاليس، وهو مقتطعٌ من ترجمة أبي بشر متَّى بن يونس القنائي من السُّرياني إلى العربي، والذي سأُورده فيما يلي:

[1] ابن طباطبا، عيار الشّعر، ص48/47.

[2] داود سلوم: التّأثير اليُوناني في النَّقد العربي القديم، ص362.

« وصنعة الأسطر والوزن مختلفة في طول قوامها ...

أمّا وزن النّشيدات، فإنّما وقعت من التّجربة، وذلك أنَّ الإنسان إن هو أتى وغيَّر اقتصاص ما والتّشبيه الذي بالكثير، فإنَّه يرى غير لائقٍ ولا خليقٍ، من قبل أن وزن النّشيد هو أكثر ارتكازاً وأكثر له قراراً [1]...من جميع الأوزان، ولذلك قد تقبل أيضاً الألسُن والانتقادات وجميع الزّيادات ... من قبل أنَّ التّشبيه الدّاخل في باب الحديث والقصص هو آخر الأشياء[2] ».

فرغم التّرجمة الرّديئة، يظهر موضوع القصّة والحكاية والوزن واضح جدّاً.

عمود الشّعر :

عمود الشّعر بصُورةٍ مجملة ما أثر عن العرب في آدائهم الشّعري[3].

وهو يمثّل طريقة الأوائل ومذهبهم في صناعة الشّعر، فهو يعرض لبناء القصيدة على سمت الأوّلين باعتبار أشعارهم النّموذج الأرقى للشّعر.

وقد تبلورت نظريَّة عمود الشّعر في كتاب " الوساطة " لعبد العزيز الجرجاني واكتملت جوانب النّظريَّة في مقدّمة شرح " المرزوقي " لحماسة أبي تمّام مفيداً من كتابات السّابقين عليه مع إضافات تكمّل عناصر عمود الشّعر ومع استغناء عن بعض الشُّروط التي أدخلتها تحت عناصر متولّدة من غيرها[4].

[1] أبو بشر متّى بن يونس القنائي: كتاب أرسطو طالس في الشّعراء، ضمن " فنّ الشّعر "، ترجمة: عبد الرّحمن بدوي، ص138.
[2] داود سلّوم: التّأثير اليُوناني في النّقد العربي القديم، ص362.
[3] رجاء عيد: التُّراث النّقدي نُصُوص ودراسة، منشأة المعارف بالإسكندريَّة، 1990م، ص146.
[4] المرجع نفسُه، ص147.

وقد استقرت عناصر عمود الشعر في سبعة شروط هي:

1- شرف المعنى وصحته.

2- جزالة اللفظ واستقامته.

3- المقاربة في التشبيه.

4- الإصابة في الوصف.

5- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن.

6- مناسبة المستعار منه للمستعار له.

7- مشاكلة اللفظ للمعنى.

والذي يهمنا من هذه الشروط هو الشرط الخامس "التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير لذيذ الوزن"[1]. حيث يرى عز الدين إسماعيل أن عبارة " تخير لذيذ الوزن" هي صدى الفكرة القائلة إن أغراض الشعر لا تناسبها كل البحور، وإنما تناسب بعض البحور وبعض الأغراض، « فالوزن اللذيذ المتخيّر هو إذن ما ناسب الغرض، كأنهم يفترضون حتما أن تكون هناك علاقة بين الوزن والموضوع »[2].

ويتساءل حسين بكار مرة أخرى عن كيفية فهم عز الدين إسماعيل من عبارة "تخير لذيذ الوزن" في عمود الشعر أنها تعني الربط بين الأوزان والموضوعات كالذي عند أرسطو، خاصة إذا علمنا أن

[1] المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ت: غريد الشيخ وإبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1 1424هـ/2003م، ص10.

[2] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، 1412هـ/1992م، ص316.

المرزوقي نفسه يقول في كتابه: « وإنما قلنا على تخير من لذيذ الوزن لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه، واعتدال نُظُومِه »[1].

ففي النص لا توجد أية إشارة إلى ما ذكره عز الدين إسماعيل، فمفهوم لذيذ الوزن اقترن في النقد العربي القديم بأن يكون سهل العروض[2] معتدله، يسلس القول عليه[3]، وأن يرتب الشاعر فيه مستعمل الأعاريض ووطيئها، ويأتي بألطفها موقعا وأخفها مستمعا، وأن يتجنب المزاحف منها والمستكره[4]. فأين الذي ذكره عز الدين إسماعيل من هذا كله؟ ومن أين أتى بتفسيراته تلك؟ ولماذا لم يعرض أكثر النقاد القدامى للقضية؟

يقرّ حسين بكار بعدم استطاعة الإجابة الدقيقة عن هذا الموضوع، ويقدم بعدها افتراضات على ضوء ما تقدم حيث يقول: « فربما لم تكن المسألة من أساسها لافتة للانتباه، خاصة أن غالبية النقاد لم تقل بإعداد الوزن إعدادا ونظم القصيدة عليه، وهذا يدعم ما يقال بأنّ القصيدة تختمر في ذهن الشاعر وتولد بأفكارها وألفاظها ووزنها وقافيتها، وهو ما يتمشى مع طبيعة القصائد الجاهلية التي لم يكن أصحابها يعرفون العروض، غير أنّ كلّ ما يشيع الآن من آراء وأفكار عن صلاحية وزن ما

[1] المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ت: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1: 1411هـ/1991م ج1/ص10.

[2] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص78.

[3] ابن طباطبا : عيار الشعر، ص11.

[4] ابن رشيق: العمدة، ج1/ص134.

لموضوع ما ليس أكثر من استنتاجات جاءت بعد دراسة الشعر واستقراء موضوعاته وأوزانه إلى حدّ ما، هي إذن نتائج لا قواعد وأسس »[1].

وللتذكير، فإن الحديث عن جهود النقاد في هذا الموضوع لم بقتصر على من ذكرنا، فقد حاول أبو هلال العسكري أن يربط بين أورزن شعرية معينة ومعان محددة حين قال:

« وإذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظهما فكرك وأخطرها عل قلبك واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها... فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى.. أو تكون في هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في تلك... ولَأَنْ تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلسا سهلا ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجيء فجّا ومتجعدا جلفا.. »[2].

غير أن أبا هلال لم يطرح إشكالية موسيقى الشعر ومعناه بكيفية دقيقة ومفصلة، ومن هنا تبقى مساهمته محدودة الأهمية.

كما سبقت لأبي العلاء المعري محاولة لإجراء عملية تفاضل بين أوزان الشعر وبحور وذلك في "رسالة الصاهل والشاحج" حيث أرجع ذلك التفاضل إلى أساس كم التفاعيل كثرة وقلة، فكلما كثرت التفاعيل في البحر زادته جودة وزانته، والعكس صحيح، وهذا مفهوم يقترب من الذي جاء به حازم القرطاجني الذي أرجع مقياس التفاضل بين الأوزان إلى عدد الحركات والسكنات في التفاعيل، وهو ما سنراه في الفصل الأخير من هذا العمل.

[1] يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص163.

[2] أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص104.

يقول أبو العلاء: « ... وما كان من بيوتهم (الأعراب) مبنيا على ثمانية أعمدة أو نسائج ثمانية فهو يشبه ما كان في الشعر على ثمانية أجزاء، وتلك بيوت أمرائهم وأملاكهم... وما كان من بيوتهم على ستة أعمدة أو من ست نسائج، يشبه ما كان من الشعر على ستة أجزاء... وما كان من ذلك وهو كثير، وهذه دون تلك في الرتبة، وهي لمن دون الأمراء... وما كان من بيوت البادية على أربعة أعمدة، أو مبنيا من أربع نسائج، فهي بيوت العامة، فهي تشبه من الموزون ما كان على أربعة أجزاء... وما كان من بيوتهم على ثلاثة أعمدة، أو مبنيا من ثلاث نسائج، فتلك بيوت الضعفاء والعبيد، تشبه من الموزون ما كان مشطورا على ثلاثة أجزاء... وما كان من بيوتهم على عمودين، فهو ما لا يمكن أن يكون بيت دولة، يشبه من الشعر ما كان على جزئين... وهو المنهوك من الشعر»[1].

ولكن مقاييس أبا العلاء تبقى قاصرة لاعتمادها على الناحية الكمية الصرفة للتفاعيل، تعوزها الأسس الإيقاعية الموسيقية التي تجعل من التحليل أكثر منطقية كما سيأتي ذكره عند الحديث عن حازم القرطاجني.

[1] أبو العلاء المعري: رسالة الصاهل والشاحج، ت: عائشة عبد الرحمان، دار المعارف بمصر، 1975م، ص515/517.

بحث في جهود الفلاسفة:

لقد حظيت الإيقاعات الموسيقيَّة بعناية خاصَّة لدى فلاسفة الإسلام لما لها من قُدرة على التّعبير الجمالي عن أفكار الإنسان وانفعالاته، وعلى النّفاذ إلى أعماق النّفس والتّأثير فيها، فالأنغام والإيقاعات الموسيقيَّة هي أكثر الأشكال التَّعبيريَّة مُلاءمةً لغرائز الإنسان واقتراباً من نفسه، وهي أيضاً أكثر الوسائل الإيحائيَّة إثارةً للتّخاييل والانفعالات[1].

وممّا لا شكَّ فيه أنَّه من بين المراجع الرَّئيسيَّة للفلاسفة المسلمين في تنظيراتهم للعمليَّة الإبداعيَّة هو كتاب " فنّ الشّعر " لأرسطو، وما يُدلّل على ذلك هو إقبالهم عليه، ترجمةً وقراءةً وشرحاً وتلخيصا.

فقد أوجزه الكندي ولم يصل إلينا، ثمَّ ترجمه إسحاق بن حنين ثمَّ ترجمه أبو بشر متّى، وأوجزه الفارابي، ثمَّ ترجمه يحيى بن عديّ ثمَّ أوجزه ابن سينا ثمَّ لخَّصه ابن الهيثم وقد ضاع تلخيصه، ثمَّ شرحه ابن رُشد، وأخيراً أخذ منه كثيراً حازم القرطاجنّي[2].

وقد بدا الأثر الأرسطي واضحاً في تصانيف الفلاسفة النَّقديَّة والموسيقيَّة خاصَّةً فيما يتعلَّق بالتّناسُب الحاصل بين الأغراض والأوزان الشّعريَّة باعتبارها أمراً حاصلاً عند اليُونان.

وبالعودة إلى الموضوع نجد أنَّ الفلاسفة يربطون بين الألحان الموسيقيَّة والانفعالات النّفسانيَّة الإنسانيَّة « وهذه العلاقـة بين الألحان والانفعالات شبيهة بالعلاقة بين الأوزان والأغراض الشّعريَّة عند الفلاسفة، والذي يعمّق هذه العلاقة ذلك التّناسُب الذي يقوم على أساسه الإيقاع الشّعري

[1] يوسف الإدريسي: التّخييل والشّعر، حفريَّات في الفلسفة العربيَّة الإسلاميَّة، منشورات مقاربات، ط01: 2008م، ص143.
[2] دود سلوم: التَّأثير اليوناني في النّقد العربي القديم، ص359.

والإيقاع اللحني »[1]. وقد كان لنا سابق كلام عن هذا الموضوع في الجزء الخاصّ بالإيقاع فليُطلب هناك.

وسنتناول فيما يلي رؤية الفلاسفة للعلاقة بين أغراض الشّعر وأوزانه مُراعين في ذلك التَّرتيب الزّمني لكلّ فيلسوف.

الكندي (252 هـ):

يُؤَكّد الكندي فكرة تطابُق وزن من الأوزان لمعنى من المعاني أو انفعال من الانفعالات، وقيام ذلك التّطابُق على أساس تشابُه الأوزان الشّعريَّة للألحان الموسيقيَّة، حيثُ يتّحدان في النّهاية ليُحدثا تأثيراً سُلوكيّاً من حيث توجّه الأفعال الإنسانيَّة[2].

فهو يرى بذلك وُجوب حُصُول التّطابُق بين صناعة التّأليف ممّثلاً بالموسيقى وبين القول العددي ممّثلاً بالشّعر.

وبذلك تتمّ عمليَّة التّخييل للحال المراد تقديمها، إذن فالعلاقة طرديَّة بين صناعة الشّعر وصناعة الموسيقى « فكما أنَّ القول العددي يتطلَّب ألحاناً ملائمة له، كذلك فإنَّ كلّ نوع من الألحان يستدعي قولاً عدديّاً خاصّاً، ولهذا يرى الكندي وُجُوب كسوة المعاني في الشّعر بما يُناسبها من الألحان

[1] ألفت محمّد كمال عبد العزيز: نظريَّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتّى ابن رُشد، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب 1984م، ص288.

[2] المرجع نفسُه، ص288.

الموسيقيَّة، فإنَّه يجبُ أن تُكسى الأشعار المفرحة مثل الأهزاج والأرمال والخفيفة، وما كان من المعاني الإقداميَّة والتّحدية وشدّة الحركة والتَّفخُّلِ فمثل الماخوري وما وازنه »[1].

وقـد وضع الكندي شُروطاً لحُدُوث عمليَّة التّخييل بشـكلٍ جيّد في الموسيقى أو في الشّعر أو في كليهمـا إذا مـا اجتمعا حتَّى تؤدّي عمليَّة التّخييـل دورها في التَّأثيـر في النَّفس وتحريكها نحو فعل أو انفعال، ومن بين تلك الشُّروط:

أن يكون هنالك تطابُق بين نوعيَّة اللحن وطبيعته، وبين معاني الأقوال العدديَّة التي يتناولها هذا اللحن، فتستعمل الأشعار المحزنة، مع اللحن القبضي والأشعار المفرحة المُسِرَّة من النّوع البسطي والأشعار الحاثَّة على الفعال الكريمة والأعمال الجليلة كالمديح والفخر مع اللحن المعتدل.

وكما تناسبت أغراض الشّعر مع أنواع الألحان، كذلك يجب أن تتناسب أوزانه، فالأوزان الخفيفة للمطرب والثَّقيلة للقبضي والمتوسّطة للمعتدل[2]. وعليه فإنَّ الكندي يركّز على التّناسُب بين أغراض الشّعر وألحانه ولذلك نُلفيه يتخيَّر لكلّ غرضٍ وزناً معيّناً.

[1] محمّد خليفة: النَّظريَّة النَّقديَّة العربيَّة في الفكر الفلسفي النَّقدي، ص73/72.

[2] الكندي: رسالة الكندي في خبر صناعة التّأليف، ت: يوسف شوقي، القاهرة، 1969م، ص113/111.

الفارابي (339 هـ) :

يرى عبّاس أرحيلة أنَّ الفارابي لم يكُن شارحاً أو ملخّصاً للنُّصُوص الأرسطيَّة، بل كان قارئاً لمصادر الثّقافة اليُونانيَّة ضمن مشروعه الفلسفي العام[1].

وهذا عكس ما هو شائع بأنَّ الفارابي قام بتلخيص كتاب أرسطو ضمن مصنَّفه " رسالة في قوانين صناعة الشّعر " كما ذكر ذلك بدوي عبد الرّحمن في ترجمته لكتاب أرسطو.

ومهما يكُن، فإنَّ الفارابي يرى أنَّ « جُلَّ الشُّعراء في الأمم الماضية والحاضرة التي بلغنا أخبارهم خلطوا أوزان أشعارهم بأحوالها ولم يرتّبوا لذلك نوعا من أنواع المعاني الشّعريَّة وزناً معلوماً – إلاّ اليونايين فقط – فإنَّهم جعلوا لكلّ نوعٍ من أنواع الشّعر نوعاً من أنواع الوزن، مثل أنَّ أوزان المدائح غير أوزان الأهاجي، وأوزان الأهاجي غير أوزان المضحكات، وكذلك سائرها.

فأمَّا غيرهم من الأُمم والطَّوائف فقد يقولون المدائح بأوزان كثيرة ممَّا يقولون بها الأهاجي إمَّا بِكُلِّها وإمَّا بأكثرها، ولم يضبطوا هذا الباب على ما ضبطه اليونانيّون »[2].

فالفارابي إذاً يجزم بأنَّ اليونانيّين وحدهم من اختصَّ بإفراد وزن لكلّ نوعٍ شعريّ، ذلك أنَّه تناول أصناف الشّعر فوجد أنَّها « إمَّا أن تتنوَّع من ناحية الأوزان أو من ناحية المعاني، وهو على وعيٍ بأنَّ العلماء المعاصرين له الذين تحدَّثوا عن أشعار العرب والفُرس تناولوها من حيث المعاني

[1] عبّاس أرحيلة: الأثر الأرسطي في النَّقد والبلاغة العربيّين حُدود القرن الثّامن الهجري، مطبعة النّجاح الجديدة، الدَّار البيضاء، ط01: 1999م، ص369.

[2] الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشّعر، ضمن فنّ الشّعر، ترجمة: بدوي عبد الرّحمن، ص152.

– أي من ناحية الموضوع أو النّوع الشّعري – فقّسّموا الأشعار إلى الأهاجي والمدائح والمفاخرات والألغاز والمُضحكات والغزليّات وما ذلك إلاّ لأنَّ الشُّعراء في جميع الأُمم خلطوا أوزان أشعارهم بأحوالها، أي أنَّهم نظموا في المديح أو الرّثاء على عدَّة أوزان، وانفرد اليُونان بين الأمم بان خصَّصوا لكلّ موضوع وزناً مستقلاً، فوزن المدائح غير وزن الأهاجي، ووزن الأهاجي غير وزن المضحكات فإذا قلنا إنَّ من أنواع الشّعر اليُوناني الطّراغوذيا والقوموذيا كان معنى ذلك أنَّ الطراغوذيا يشمل موضوعاً ووزناً يُحدّدان طبيعته ويميّزانه عن القوموذيا »[1].

ثُمَّ ينتقل الفـــارابي بعد هـذا إلى تعديد أنواع الشّعر اليُوناني، وقـد جعلها ثلاثة عشر نوعـاً وهي طراغوذيا، وديثرمبي، وقوموذيا، وإيامبو، ودراماطا، وايني، وديقرامي، وساطوري، وفيومونا، وافيقى وريطورى، وايفيجاناساوس، وأقوستقى[2].

ثمَّ يقوم الفارابي بالإماءة على كلّ نوعٍ من الأنواع السَّابقة والإشارة إلى خصائصه، وسأكتفي بذكر بعضٍ منها تجنُّباً للإطناب:

طراغوذيا: هو نوعٌ من الشّعر له وزنٌ معلوم يلتذُّ به كُلُّ من سمعه من النَّاس أو تلاه، يذكر فيه الخير والأُمور المحمودة المحروص عليها ويمدح بها مدبّروا المدن.

ديثرمبي: هو نوعٌ من الشّعر له وزنٌ ضعف وزن طراغوذيا، يذكر فيه الخير والأخلاق الكلّيَّة المحمودة والفضائل الإنسانيَّة، ولا يُقصد به مدح ملك معلوم ولا إنسان معلوم، لكن تذكر فيه الخيرات الكلّيَّة.

[1] إحسان عبَّاس: ملامح يونانيَّة في الأدب العربي، ص30.

[2] الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشّعر، ضمن فن الشعر، ص152/ 153.

قوموذيا: هو نوعٌ من الشّعر لـه وزنٌ معلومٌ تُذكر فيه الأقاويل المشهورة سواء كانت تلك من الخيرات أو الشّرور بعد أن كانت مشهورة مثل الأمثال المضروبة[1].

والسُّؤال الذي يفرض نفسه، هو أين جاء الفارابي بأسماء الأنواع الشّعريَّة اليُونانيَّة على النَّحو الذي ذكره في رسالته؟ خاصَّةً أنَّ أرسطو لم يذكُرها جميعها في كتابه؟

والاحتمال هو أن يكون الفارابي قد نقلها عن ثامسطيوس وغيره كما يُصرّح بذلك قائلاً:

« فهذه هي أصناف أشعار اليُونانيّين ومعانيها على ما تناهى إلينا من العارفين بأشعارهم وعلى ما وجدناه في الأقاويل المنسوبة إلى الحكيم أرسطو في صناعة الشّعر وإلى ثامسطيوس وغيرهما من القُدماء والمفسّرين لكُتُبهم ... »[2].

وبعيداً عن قراءة الفارابي لكتاب " فنّ الشّعر " فقد جاء تحديد الوزن عنده كعُنصرٍ مُكمّلٍ لعمليَّة التَّخييل، حيثُ يتمّ التَّمييز بين القول الشّعري الذي يعتمد على تخيليّة المحاكاة فحسب بغضّ النَّظر عن الوزن وبين الشّعر ذاته عندما يكتمل له – إلى جانب ذلك – الوزن[3].

والذي يهمّ، هو أنَّ للوزن عند الفارابي وجهين، عروضيّاً وموسيقيّاً، عروضيّاً تميَّز به الأوزان وموسيقيّاً يقدّر به زمان النُّطق، فاللحن عنده ملازم للشّعر، ها هنا ينكشف لنا الأثر اليُوناني الواضح في آراء أبي نصر، فهو كما يُؤكّد الأمر بنفسه، يقف على ما أثبته أرسطو في صناعة الشّعر[4].

---

[1] الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشّعر، ضمن فن الشعر، ص153/154.

[2] المصدر نفسه، ص155.

[3] جابر عصفور: قراءة التُّراث النَّقدي، مؤسّسة عيبال للدّراسات والنَّشر، ط 01: 1991م، ص230.

[4] مصطفى الجوزو: نظريَّات الشّعر عند العرب – الجاهليَّة والعُصُور الإسلاميَّة- ، دار الطَّليعة للطّباعة والنَّشر، بيروت 1981م ج1/ص 22.

ويرى الفارابي وُجوب تطابُق نوع اللحن مع غرض الشّعر، في الشّعر المقروء أو الملحن، فإنَّ صياغة الألحان تختلف بحسب أنواع الأقاويل الشّعريَّة، ومن هنا كانت أهمّيَّتها في زيادة التّخييل الشّعري، لأنَّ الترنّمات الشّعريَّة قـد تُحدِثُ اللّذة والرَّاحة، وقـد تؤدّي إلى زيادة الانفعالات أو إزالتها أو إنقاصها.

وقد يقصد بها [1] « معونة الأقاويل في التّخييل والتّفهيم »[2].

ويذهب الفارابي إلى أنَّ فُصُول النَّغم التي بها تكسب انفعالات النَّفس تشتقّ أسماء أصنافها من أسماء أصناف الانفعالات، فلذلك يجب أن نُعدِّدَ الانفعالات ثمَّ نجعل أسماء هذه الفُصُول من فُصُول النَّغم مأخوذةً عن أسماء تلك، فيُسمَّى ما يُكْسِبُ الحُزن إمّا الحزن، وإمّا الحُزني، وإمّا التّحزين، وما يُكْسِبُ الأسف يُسمَّى أسفيا، وما يُكسب الجزع جزعيّاً، وما يُكسبُ العزاء والسَّلوى معزّياً أو مُسلّياً وما يُكسبُ المحبَّة أو البغيضة محبياً أو غضبيّاً.

ثُمَّ يُجمل الفارابي هذه الأنغام الانفعاليَّة في ثلاثة أصناف، منها ما يُكْسبُ الانفعالات التي تُنسب إلى قوَّة النّفس مثل العداوة والقساوة والغضب والتهوّر وما جانس ذلك، ومنها التي تكسب الانفعالات التي تنسب إلى ضعف النَّفس، وذلك مثل الخوف والرّحمة والجُبن، ومنها التي تكسب المخلوط من كلّ واحد من هذين الصّنفين وهو التوسُّط[3].

[1] محمّد خليفة: النَّظريَّة النَّقديَّة العربيَّة في الفكر الفلسفي النَّقدي، ص84.

[2] الفارابي: الموسيقى الكبير، ص71.

[3] ألفت كمال محمّد عبد العزيز: نظريَّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين، ص287/286.

فمن خلال مقاربة الفارابي للموسيقى بالشّعر يجعل تسمية الألحان وفق الانفعالات التي تبعثها في النّفس، وكذلك بالنّسبة للأوزان والأغراض حيث يتّضح ذلك من خلال سابق قراءته لكتاب فنّ الشّعر.

ابن سينا (428 هـ) :

لقد أُتيح لابن سينا أن يُحيط بما أنتجته عدَّة أجيال من المترجمين والشُّرَّاح والفلاسفة قبله، وأن يترك في تراث الثّقافة العربيَّة أوفى مجموعة فلسفيَّة عرفت في تاريخها [1].

وممَّا يـدلُّ على ذلك إفادتـه مـن رسالة الفارابي في قوانيـن صناعـة الشّعر والتي سبق الحـديث عنها، وقـــد نقل منها الأنواع الشّعريَّة عند اليُونـــان وخصائصها وضمَّنها في رسالته المـوســـومة بـــ " الشّفاء " وهذا بعض ما جاء فيها:

« واليونانيُّون كانت لهم أغراض محدودة يقولون فيها الشّعر، وكانوا يخصُّون كُلَّ غرض بوزنٍ على حدة، وكانوا يُسَمّون كُلَّ وزنٍ باسمٍ على حدة. فمن ذلك نوعٌ من الشّعر يُسمَّى طراغوذيا له وزنٌ لذيذ ظريفٌ يتضمَّن ذكر الخير والأخيار والمناقب الإنسانيَّة ثُمَّ يُضاف جميعُ ذلك إلى رئيس يُرادُ مدحه. وكانت الملوك فيهم يُغَنَّى بين أيديهم بهذا الوزن. ورُبّما زاداو فيه نغمات عند موت الملوك للنّياحة والمرثيَّة. ومنه نوعٌ يُسمَّى ديثرمبي، وهو مثل طراغوذيا، ما خلا أنَّه يختصُّ به مدحة إنسانٍ واحد أو أمَّةٍ مُعيَّنةٍ، بل الأخيار على الإطلاق، ومنه نوعٌ يُسمَّى قوموذيا وهو نوعٌ يُذكر فيه الشُّرور والرّذائل والأهاجي ورُبّما زادوا فيه نغمات لتذكر القبائح التي تشترك فيها النَّاس وسائر الحيوانات.

[1] أرسطو: في الشّعر، ترجمة: شكري محمّد عيَّاد، دار الكتاب العربي للطّباعة والنَّشر، القاهرة، 1387هـ/1967م، ص196.

ومنه نوعٌ يُسمَّى إيامبو، وهو نوعٌ تذكر فيه المشهورات والأمثال المتعارفة في كلّ فنّ، وكان مشتركاً للجدال وذكر الحروب والحثّ عليها والغضب والضّجر ... »[1].

ويستمرُّ ابن سينا في تعديد أنواع الشّعر عند الرُّومان على هذا النَّحو ممَّا يُوحي بانَّه قد استفاد من رسالة الفارابي وأدرج بعض ما جاء فيها في تلخيصه لكتاب أرسطو.

ويُؤَكّد ابن سينا في ختام تلخيصه ما ذكره سابقاً من تناسُب الأنواع الشّعريَّة مع الأوزان وأنَّها شرط من شُروط اكتمال عمليَّـة التَّخييل فيقول: « إنَّ الوزن الواحد إنّما يُلائم من تلك الجُملة غرضاً واحداً، فإذا تعدَّاه وإن كانت المحاكاة والصّيغة لذيذة، فلا تكون مناسبة إلاَّ لغرضٍ واحد »[2].

يتَّفق ابن سينا مع سابقيه من الفلاسفة على إرجاع الإيقاع الشّعري والموسيقي إلى أصلٍ واحدٍ هو الحركة والسُّكون، كما قد ركَّز على ضرورة مراعاة نغم اللفظ حتَّى تتماشى مع موضوع الشّعر[3].

وفي هذا بيان على انَّه يرى ضرورة التّلازُم بين الإيقاع وموضوع الشّعر.

فابن سينا وبعده ابن رُشد يريان أنَّ الوزن الشّعري من وسائل التَّخييل أو المحاكاة الشّعريّين، وهو مثل التَّشبيه « وممَّا يُثير الانتباه أنَّ مثل هذه النَّظرة قد أصبحت تشغل الباحثين المحدثين المهتمّين بالوزن والعروض في الشّعر فيرى بعضُهم أنَّ العروض في الشّعر بنية رمزيَّة مثله مثل الاستعارة » [4].

[1] ابن سينا: كتاب الشّفاء، ضمن " فنّ الشّعر "، ترجمة: بدوي عبد الرّحمن، ص165/166.

[2] المصدر نفسُه، ص198.

[3] محمّد خليفة: النَّظريَّة النَّقديَّة العربيَّة في الفكر الفلسفي النَّقدي، ص88.

[4] ألفت كمال محمّد عبد العزيز: نظريَّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين، ص283.

وابن سينا في نظرته هذه إنّما يُوافق الفارابيَّ ويُتابعه في نظرته إلى أشعار اليُونانيّين وقد أكَّد ذلك في كتابيه " الحكمة العروضيَّة " و" الشّفاء " حيث يقول: « واليُونانيُّون كانت لهم أغراض محدودة يقولون فيها الشّعر، وكانوا يخصُّون كلَّ غرض بوزنٍ على حدة، وكانوا يُسمّون كلَّ وزن باسم على حدة »[1].

ومن خلال ما سبق يتَّضح لنا أنَّ اختصاص الموضوع الشّعري بوزنٍ يُناسبه أمرٌ يتعلَّق بتصوُّر الفلاسفة أنفسهم كما رأينا عند الكندي والفارابي وابن سينا، فكيف هو الحال عند ابن رُشد؟

ابن رُشد (595 هـ):

يتَّفق ابن رُشد مع سابقيه من الفلاسفة في إدراج الجانب الموسيقي ضمن الصّناعات المخيّلة، وذلك عند تعديده لأنواع الصّناعات إلى وجود النَّغم، وهو جانب موسيقي، وصناعة الوزن وهي صناعة شعريَّـة، والمحـاكاة في اللفــظ والتي عــنى بها الأقــاويل المخيَّلة غير الموزونة المرتبطة بوجه عام بالشّعر[2].

يرى ابن رشد أنَّ من تمام الوزن أن يكون مُناسباً للغرض، فرُبَّ وزنٍ يُناسب غرضاً ولا يُناسب غرضاً آخر[3].

بذلك يعبّر ابن رُشد بشكلٍ مُباشر وواضح عن اختصاص الموضوع الشّعري بوزنٍ يُناسبه، وهو أمرٌ يتعلَّق بتصوُّر الفلاسفة أنفسهم[1].

[1] ابن سينا: كتاب الشّفاء، ضمن كتاب " فنّ الشّعر "، ص165.
[2] ابن رُشد: تلخيص كتاب أرسطو في الشّعر، ضمن كتاب "فنّ الشّعر"، ص 203.
[3] المصدر نفسُه، ص211.

انطلاقاً ممـّا سبق، يذهب ابن رُشد إلى أنَّ المعنى سابقٌ على الوزن إذ يستحضر الشّاعر معانيه المخيّلة منثورة، ثمَّ يتخيَّر لها وزناً مُلائماً يكسوها به، يقول ابن رُشد: « فأوَّل أجزاء صناعة المديح الشّعري في العمل هو أن تُحصَى المعاني الشَّريفة التي بها يكون التَّخييل، ثُمَّ تُكسَى تلك المعاني اللحن والوزن الملائمين للشَّيء المقول فيه »[2].

وهذه النَّظرة لابن رُشد تتطابق مع ما رأيناه عند النّقّاد من خلال توصيتهم باستحضار المعاني الشَّريفة وتخيُّر لذيذ الأوزان لها.

وتتحدَّد علاقة التّخييلات ومعانيها بالأوزان على شكل تناسب مستمرَّين الأوزان والمعاني، وذلك لأنَّ « من التَّخييلات والمعاني ما يُناسب الأوزان الطَّويلة ومنها ما يُناسب القصيرة، ورُبَّما كان الوزنُ مناسباً للمعنى غير مُناسبٍ للتَّخييل، ورُبّما كـان الأمـر بالعكس، ورُبّمـا كـان غير مناسبٍ لكليهما »[3].

إلاَّ أنَّ ابن رُشد شكَّك في إمكان تطبيق النَّظريَّة اليونانيَّة على الشّعر العربي[4]، ويظهر ذلك من خلال تعقيبه على أقوال أرسطو بقوله: « وأمثلة هذه ممـَّا يَعسُر وُجودها في أشعار العرب، أو تكون غير موجودة فيها إذا أعاريضهم قليلة القدر »[5].

---

[1] ألفت كمال عبد العزيز: نظريَّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين، ص285.

[2] ابن رُشد: تلخيص كتاب أرسطو في الشّعر، ضمن كتاب "فنّ الشّعر"، ص209.

[3] المصدر نفسه، ص232.

[4] جابر عصفور: مفهوم الشّعر، ص327.

[5] ابن رُشد: تلخيص كتاب أرسطو في الشّعر، ضمن كتاب "فنّ الشّعر"، ص232.

ولا ندري سبب عدم وُجود أمثلة عن هذا في أشعار العرب طالما القصد من قول ابن رُشد بالتّناسُب تطابُق الأغراض مع الأوزان.

أمّا إذا كان يقصد من وراء هذا المفهوم إلى تطابُق الأوزان مع هيئات المغنّين والممثّلين في الشّعر الغنائي اليُوناني، فإنَّ هذا المفهوم هو المذهب الذي أكَّده أرسطو[1]. ممَّا يجعل عمل ابن رُشد عبارة عن اقتباس لمُصطلحات غريبة عن النَّقد العربي واستعارة لجبّة ليست على قدّ الشّعر العربي لم تُصنع له، فوقف عاجزاً [2].

وخلاصـة القـول فإنَّ ابن رُشد لم يأتِ بجديد في حديثه عن الموسيقى والوزن وعلاقتهما بتخييل المعنى، وإنَّما كان مُلَخِّصاً أو شارحاً لمن سبقه كالفارابي وابن سينا.

إلاَّ أنَّ ما يُمكن أن نعتبره اختلافاً عن سابقيه هو تركيزه على الجانب التَّطبيقي في الشّعر العربي للنَّظريَّة اليُونانيَّة الأرسطيَّة، وهو التَّطبيق الذي لم يَخْلُ من تعسُّفٍ واضطراب نتيجة لاختلاف الشّعر اليُوناني ومباينته للشّعر العربي.

[1] محمّد خليفة: النَّظريَّة النَّقديَّة العربيَّة في الفكر الفلسفي النَّقدي، ص91.

[2] مصطفى الجوزو: نظريَّات الشّعر عند العرب، ج1/ص26.

نقدٌ وتحليل:

رأينا أنَّ الفلاسفة في شُروحهم وتلخيصاتهم وقراءاتهم لكتاب فنّ الشّعر لأرسطو يُقرُّون بأنَّ اليونانيّين يربطون الأنواع الشّعريَّة بأغراض محدَّدة وبأنَّه أمرٌ يختصُّون به دون غيرهم من الأمم.

ولكنَّ ألفت كمال ترى خلاف ذلك، حيث إنَّ أرسطو – حسبها – لم يُشِر في حديثه عن الوزن إلى أنَّ هناك علاقة تربط الوزن بالغرض الشّعري أو الموضوع.

فعندما تحدّث عن مناسبة الوزن السُّداسي للملاحم [1]، ومناسبة الوزن الإيامبي للرَّقص والوزن التروكي للفعل لأنّهما مليئان بالحركة [2]، لم يكُن يقصد مناسبة الوزن للموضوع أو الغرض الشّعري أو حتَّى النَّوع الأدبي، وإنَّما كان يعني مناسبة الوزن لحركة الجسد كما هو في الرَّقص والعمل التي يؤدّي معها الشّعر، ولم يكُن يَقصِدُ أنَّ هناك من المعاني والتّخييلات ما يُناسب الأوزان الطَّويلة، ومنها ما يُناسب القصيرة، كما يذهب إلى ذلك ابن رُشد وابن سينا، بل كان مقصده أنَّ وزناً مثل السُّداسي الملحمي يُناسب القصائد السَّرديَّة الطَّويلة، لأنَّ حركة هذا الوزن حركة رزينة تناسب أداء مثل هذا اللون الشّعري ولا تلائم حركة العمل أو الرَّقص[3].

ومن خلال هذه النَّظرة الجديدة نلمس من كلام ألفت كمال أنَّ قضيَّة اختيار الوزن هي قضيَّة اختياريَّة القصدُ منها التّناسُب لتكتمل عمليَّة التّخييل وليست ارتباطاً إلزاميّاً ينتحيه الشَّاعر.

[1] أرسطو: فنّ الشّعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، ص203.

[2] أرسطو: فنّ الشّعر، ترجمة: بدوي عبد الرّحمن، ص68.

[3] ألفت كمال عبد العزيز: نظريَّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين، ص285.

ويرى محمّد خليفة أنَّ حديث الفارابي عن ارتباط اللحن بالشّعر ينطبق أساساً على النَّظريَّة اليونانيَّة الأرسطيَّة، وذلك لطبيعة الشّعر اليوناني، إنَّما هي أوزان وضعت لتتَّفق مع الهيئات بالدَّرجة الأولى، لا مع الأغراض كما فهمها الفلاسفة بعد ذلك [1].

ولعلَّ هذا ما جعل ابن رُشد فيما بعد يعجز عن إيجاد شواهد من الشّعر العربي وهو ما جعله عُرضةً للنَّقد.

بل إنَّه هناك حتّى من اعتبر ابن رُشد مخالفاً لمنحى أرسطو بعد أن حاول شرح نُصُوصه، وذلك من خلال رؤية ابن رُشد أنَّ الأوزان لاحِقةٌ على المعاني كما رأينا سابقاً، فأرسطو لم يُشر إلى أنَّ الوزن يجيء لاحقاً على المعنى، وإنَّما كان يُشير إلى أوّليَّة أجزاء التّراجيديا التي تتمّ بواسطتها المحاكاة فجعل المشهد سابقة على الغناء ونظم الأوزان، وكذلك أشار ابن سينا إلى نفس فكرة ابن رُشد غير أنَّه لم يُعبّر عنها بذلك الوضوح الذي نجده عند ابن رُشد[2].

ومهما يكُن، فإنَّ ربط الفلاسفة بين المستوى الإيقاعي للنصّ الشّعري ومستوياته الدَّلاليَّة والتَّركيبيَّة واعتبارهم الوزن وسيلة من وسائل التَّخييل يُعدُّ من أهمّ النّتائج التي خلصوا إليها، والتي يجب أن تحمل على اجتهاداتهم الخاصَّة، صحيح أنَّ للنقّاد وعلماء القرون الهجريَّة الأولى إشارات متفرّقة ومتعدّدة تصبُّ في هذا الإطار، إلاَّ أنَّها لم تُقرِّرْ ولم تُوضّح بالقدر اللازم - كما هو الشَّأن بالنّسبة إلى الفلاسفة - الصّلة بين تخييلات المعاني والألفاظ والتَّراكيب من جهة وبين تخييلات الأوزان من جهة أخرى، وقد مهَّدوا بصنيعهم هذا الطَّريق لبعض البلاغيّين المتشبّعين بالمنطق والمباحث الفلسفيَّة

[1] محمّد خليفة: النَّظريَّة النَّقديَّة العربيَّة في الفكر الفلسفي النَّقدي، ص84.

[2] ألفت كمال عبد العزيز: نظريَّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين، ص286.

النَّفسيَّة لتأمّل طبيعة الشّعر العربي في ضوء الأحكام والتصوُّرات العميقة التي انتهوا إليها، ولتعميق ملاحظاتهم وأبحاثهم بخُصُوص التَّخييل الشّعري وصوغ تصوُّر نظري منهجي وتطبيقي شامل ومتكامل لهذا المفهوم[1]. وهذا ما سيتجلَّى فيما بعد في عمل ناقد فذٍّ استفاد ممَّا سبق ليؤصّل للشّعريَّة العربيَّة في مصنّفه البديع، وهذا ما سنراه في الفصل التالي.

[1] يوسف الإدريسي: التَّخييل والشّعر، حفريَّات في الفلسفة العربيَّة الإسلاميَّة، ص150.

الفصل الثالث

حازم القرطاجني

واكتمال فصول النظرية

الفصل الثالث: حازم القرطاجني واكتمال فصول النظرية

حازم والمنهاج

حازم القرطاجني

كتاب المنهاج

الأُصول المعرفيَّة لكتاب المنهاج

مضمون كتاب المنهاج

النَّظرة العروضيَّة عند حازم

العلم الكلّي

مبدأ التَّناسُب

أوزان الشعر

المصطلحات

إحصاء حازم لأوزان الشعر وربطها بالأغراض

نظرية ارتباط الأغراض بالأوزان الشعرية في ميزان النقد

هذا الفصل حديثٌ عن مجهودات حازم القرطاجنّي في التَّقعيد لنَظريّة تناسُب الأغراض مع الأوزان الشّعريَّة في المدوَّنة الشّعريَّة العربيَّة، إذ يُوظّف حازم استفادته من جُهود الفلاسفة الذين سبقوه وينقل حديثهم عن صلة الموسيقى بالانفعالات وقُدرة الأنغام المجرَّدة على محاكاة الانفعالات وإثارتها إلى الحديث عن الوزن الشّعري من حيثُ هو نغم نابعٌ من التلفُّظ بحروف متعاقبة تنطوي على كيفيَّات من التَّناسُب لا تفترق عمَّا هو موجودٌ في الموسيقى [1].

ولكن قبل ذلك، كان لا بُدَّ من وقفة عند حازم القرطاجنّي، هذا النَّاقد البارع الذي لا يملك من يقرأ له إلاَّ أن يعرّج على حياته ومصادر ثقافته التي أتاحت له رقم مصنّفه " منهاج البلغاء وسراج الأدباء " الذي يعتبر من أهمّ المصادر التي نظّرت للشّعريَّة العربيَّة بطريقة بديعة، وقد انتقلت بعدها إلى إبراز أهمّ ما جاء في الكتاب فيما يخصُّ علم العروض، ثمَّ دخلت في صلب الموضوع موضّحاً كيف استطاع حازم أن يتَّخذ لكلّ غرضٍ شعريٍّ وزناً يُناسبه وختمت الفصل بوضع فكرة حازم وهي "ربط الأوزان الشّعريَّة بأغراض محدَّدة " في الميزان، متناولاً رأي النّقَّاد المحدثين في هاته الفكرة على وجهٍ عامٍ وليس نقداً موجَّهاً لشخص حازم كونه من المؤدّبين لهاته الفكرة وأبرز من نظَّر لها.

[1] جابر عصفور: مفهوم الشّعر، ص326.

حازم والمنهاج :

حازم القرطاجني:

إنَّ الحديث عن حازم القرطاجنّي هو حديثٌ عن شيخ البلاغة والأدب، وواحد زمانه « في النَّظم والنَّثر والنَّحو واللغة والعروض وعلم البيان »[1]، ولد عام (608 للهجرة) في كورة " قرطاجنَّة " وإليها ينسب، في حين يشذّ عن هذا الإجماع البغدادي، حيثُ خالف في مكان الميلاد لا تاريخه ورغم إجماع المؤرّخين على سنة الميلاد، إلاَّ أنَّنا نجدهم قد أهملوا اليوم والشَّهر اللذين حدث فيهما حتَّى إنَّ حازماً نفسه لم يذكر تاريخ مولده فيما خلَّف من آثار [2].

عـاش طفولته متنقّلاً بين قرطاجنَّة ومرسية، فكان جادّاً في طلب العلم حيث بدأ يحفظ القرآن الكريم، كما أخذ اللغة العربيَّة وقواعدها عن أبيه، وكذلك قضايا الفقه وعلوم الحديث، ولـمّا صار شابّـاً تفرَّغ للعلوم الشَّرعيَّة واللغويَّة وأخذ عن شُيوخ مرسية أمثال الطّرسوني والعروضي.

ولـمَّا كَمُلَ عقله ونضجت ثقافته صار مالكيَّ المذهب في الفقه، بصْريّاً في النَّحو على غرار علماء الأندلُس، كما جمع بين رواية الحديث والأخبار ونظم الشّعر إلى جانب علمه بالفقه واللغة [3].

إنَّ العلوم التي نهل منها حازم ما كانت لتخرج عن نطاق الرّوافد الإسلاميَّة العربيَّة، حيث يصفه المعرّي قائلاً: « روى عن جماعة يُقاربون الألف، وروى عنه أبو حيَّان وابن رشيد، وذكره في رحلتـه

[1] جلال الدّين السُّيوطي: بغية الوعاة في طبقات اللغويّين والنّحاة، ت: محمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، ط02: 1399هـ /1979م، ج1/ص491.

[2] عمـر إدريس عبـد المطَّلب: حازم القرطاجنّي، حياته ومنهجه البلاغي، دار الجنادريَّة للنَّشر والتَّوزيع، 2009م، ص11.

[3] طاهر بومزبر: أُصُول الشّعريَّة العربيَّة، نظريَّة حازم في تأصيل الخطاب الشّعري، موفم للنَّشر- الجزائر، 2007م، ص11.

فقـال: حبر البلغاء، وبحر الأدباء، ذو امتيازات فائقة، واختراعات رائعة، لا نعلم أحداً ممَّن لقيناه جمع من علم اللسان ما جمع، ولا أحكم من معاقد علم البيان ما أحكم من منقول ومبتدع، وأمَّا البلاغة فهو بحرها العذب والمتفرّد بحمل رايتها أميراً في الشَّرق والغرب، وأمَّا حفظ لغات العرب وأشعارها وأخبارها، فهو حمَّاد راويتها، وحمَّال أوقارها ، يجمع إلى ذلك روعة التَّصنيف، وبراعة الخطّ، ويضرب بسهم في العقليَّات، والدّراية أغلب عليه من الرّواية »[1].

إذاً فثقافة حازم لم تكُن ذات لون واحدٍ، بل قد ألـمَّ بجميع الثَّقافات المتاحة في عصره من إسلاميَّة وعربيَّة أصيلة، ضِف إلى ذلك انكبابه على دراسة العلوم الحكميَّة والهِلّينيَّة [2] التي نهلها من آثار الشَّرقيّين العلميَّة، سواء تلك التي خلَّفوها أو ترجموها عن غيرهم من الأمم، فتأثُّره بفلاسفة الإسلام من أمثال الفارابي وابن سينا فيما يختصّ بالمنطق واضح، وعن طريقهم وقف آثار أرسطو، وبخاصَّة فنّ الخطابة والشّعر، ومعلومٌ أنَّ فلاسفة الإسلام كانوا سبَّاقين إلى القول في جميع العلوم واكتشاف مجاهيلها، لذا فقد أَدْلَوا بدلوهم في علوم اللسان بما سمحت به اللمحة والإشارة، فكان هذا المعين الذي نهل منه حازم أحد روافد ثقافته، أمَّا عن الجانب البلاغي فقد تأثَّر أكثر بقدامة بن جعفر، وأبي هلال العسكري تلميذ قدامة، وابن سنان الخفاجي، وعبد القاهر الجرجاني، وضياء الدّين ابن الأثير وغيرهم [3].

[1] عمر إدريس عبد المطَّلب: حازم القرطاجنّي، حياته ومنهجه البلاغي، ص47.

[2] طاهر بومزبر: أُصُول الشّعريَّة العربيَّة، ص12.

[3] عمر إدريس عبد المطَّلب: حازم القرطاجنّي، حياته ومنهجه البلاغي، ص50/49.

وقد تتلمذ على يد حازم نخبة من النُّجباء نذكر منهم أبا حيَّان وابن سعيد وابن رشيد وأبا الحسن التّجاني وأبا الفضل التّجاني إضافةً إلى الذين تتلمذوا على آثاره كالكتَّاني وابن رُشد القفطي وابن الفخار وابن عصفور وابن مرزوق وابن القويع الفقيه النَّحوي [1].

توفّي حازم ليلة السَّبت رابع عشر رمضان سنة أربع وثمانين وستمائة بتونس [2].

لقد تنوَّعت آثار حازم وتعدَّدت بتعدُّد مصادر ثقافته، فكانت له مصنَّفات فنّيَّة وبلاغيَّة من بينها كتابه " المناهج الأدبيَّة " أو ما يعرف بـ " منهاج البلغاء وسراج الأدباء " وقد سمَّاه صاحب البغية " سراج البلغاء " [3]. وهو من أبرز ما صنَّف حازم، وكتاب المنهاج هو الذي حوى القضيَّة المراد بحثُها في هذا العمل.

كما صنَّف حازم إضافةً إلى المنهاج ما يلي:

- شَدُّ الزّنّار على جَحْفَلَة الحمار، وهي رسالة ردَّ بها على ابن عصفور في كتابه " المقرّب " وهي رسالة مفقودة [4].
- القصيدة النَّحويَّة الميميَّة: ذكر منها ابن هشام في " المغني " أبياتاً في مسألة الزّنبوريَّة [5]، وهي قصيدة في تسعة عشر ومائتي بيتٍ من بحر البسيط تشكّل متناً في علوم العربيَّة.

[1] عمر إدريس عبد المطَّلب: حازم القرطاجنّي، حياته ومنهجه البلاغي، ص51/50.

[2] أحمد بن محمَّد المقري التّلمساني: نفح الطّيب من غصن الأندلس الرَّطيب ، ت : إحسان عبَّاس، دار صادر، بيروت– لبنان د. ت، ج 589/2.

[3] السُّيوطي: بغية الوعاة ، ج 01/ص 491.

[4] طاهر بو مزبر: أُصُول الشّعريَّة العربيَّة، ص12.

[5] السُّيوطي: بغية الوعاة، ج1/ص492. ومسألة الزّنبوريَّة هي المسألة المعروفة بقولهم: قالت العرب: قد كنت أظنُّ العقرب أشدَّ لسعةً من الزّنبور فإذا هو هي.

- في العلوم البلاغيَّة والنّقد له – على أغلب الظنّ – أربعة تصانيف أوَّلها كتاب " التّجنيس " وهو كتاب مفقود شرحه ابن رُشد أحد معاصريه، وثانيها " كتاب القوافي " وثالث مؤلَّفاته النَّقديَّة والبلاغيَّة كتاب " في العروض وعلم القافية " ولم يبقَ له اليوم أثر ، ورابعُ هذه الكتب وأشهرها كتاب المنهاج [1].

هذه باختصار ترجمة حازم القرطاجنّي، فماذا عن كتاب " المنهاج "؟

كتاب المنهاج:

يعتبر كتاب " منهاج البلغاء وسراج الأُدباء " من أروع ما نطق به لسان قلم حازم، وسمعت صَرْصَرَتُهُ فيه [2]. فقد ذاعت شُهرته في العالم العربي شرقاً وغرباً، فرغم التَّغييرات الطَّارئة على عنوانه الأصلي كما رأينا سابقاً، إلاَّ أنَّ المخطوط الوحيد لهذا الكتاب الموجود اليوم بتونس يحمل على وجه الورقة الأولى منه بخطّ حديث اسم " المناهج الأدبيَّة " والظَّاهر –كما يرى بدوي عبد الرَّحمن – أنَّ تلك التَّسمية من وضع بعض القرَّاء أو النُّسَّاخ [3].

وقد قام العديد من الكُتَّاب بذكر هذا المصدر ونسبته إلى حازم بأسماء مختصرة نذكر من بينهم:

السُّبكي في كتاب " عروس الأفراح ".

الزَّركشي في كتاب " البرهان ".

[1] طاهر بومزبر: أُصُول الشّعريَّة العربيَّة، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص12.

[3] الحبيب بن خوجة: مدخل كتاب " منهاج البلغاء وسراج الأدباء "لحازم القرطاجنّي، الدَّار العربيَّة للكتاب، تونس، 2008 م ص 91.

الصَّفدي في كتاب " الوافي ".

السُّيوطي في مؤلَّفاته: " المزهر "، و" الإتقان "، و" الاقتراح "، وكما رأينا في " البغية ".

المقري في كتاب " الأزهار "[1].

ولعلَّ فيما ذُكر كفاية في إثبات نسبة الكتاب لحازم.

الأُصول المعرفيَّة لكتاب " المنهاج ":

ممَّا يُميّز كتاب " المنهاج " عن غيره ذلك التنوُّع الثّقافي والمعرفي للمرجعيَّات التي استقى منها مضمونه، ممَّا جعله عملاً منهجيّاً مُمهّداً لأُصُول الشّعريَّات العربيَّة المنهجيَّة، فقد كان مزيجاً بين حضارتين وثقافتين مُتباينتين وهما: الثّقافة العربيَّة التَّأصيليَّة، والثَّقافة اليونانيَّة الفلسفيَّة المنطقيَّة والتي وفدت بفعل التّأثير والتّأثُّر الحاصل بين العرب والغرب في الأندلُس، وقد ساعد على ذلك الاحتكاك التّقارب الجغرافي بين القطرين، فكان محتوى المدوَّنة نقطة التقاء وتفاعُل لأُصُول معرفيَّة متباينة.

لقد كانت الأُصول المعرفيَّة العربيَّة هي العنصُر البارز، ذلك أنَّ الكتاب اختُطَّ بقلم عربي يدرس مادَّة عربيَّة موجَّهة لمُتلقٍّ عربيٍّ، يدلُّ على ذلك الاستدلالات والشَّواهد المستخرجة من الخطاب الشّعري العربي، فعكف المصنّف على دراسة المقولات النَّظميَّة والأسلوبيَّة التي تتحكَّم في بنية الخطاب الشّعري، مع أنَّه لم يعمد إلى منهج أسلافه المبنيّ أساساً على مكوّنات الخطاب الشّعري العربي في مراحل تشكُّله الأولى، أي عصر الاستدلال والاحتجاج الذي ينتهي مع النّصف الثَّاني من القرن الثَّاني الهجري، بل يستدلّ بما ورد بلسان عربيّ في كلّ المراحل السَّابقة لإنجاز المدوَّنة، بما في ذلك

[1] الحبيب بن خوجة: مدخل كتاب " منهاج البلغاء وسراج الأدباء "لحازم القرطاجنّي، ص92/91.

الشّعر العبَّاسي والشُّعراء الأندلسيّين المجيدين نَسْجَ وبناءَ الخطاب الشّعري، كالمتنبّي وابن درَّاج وغيرهم [1].

كما اعتمد مراجع أصول البلاغة العربيَّة القديمة فأخذ عن الأعلام كقُدامة وابن سنان والآمدي وابن الأثير وأبي هلال.

أمَّا الأُصول المعرفيَّة اليونانيَّة، فقد دفعه تأثُّرُه بأرسطو وابن سينا إلى المفاعلة بين الفنّ والعلم والجمال والمنطق والإبداع الشّعري والحكمة، ولعلَّ أخذه من مقولات أرسطو في الشّعر عن ترجمات ابن سينا وإدراجها ضمن حديثه في باب المعاني لخيرُ دليلٍ على ذلك[2].

ويبدو أنَّ حازماً قد رام التَّنظير للعمليَّة الإبداعيَّة بشكلٍ عامٍ، وقد أخذ على عاتقه إكمال ما بدأه أرسطو في كتابه " فنّ الشّعر "، ذلك أنَّ الحكيم أرسطو طاليس « وإن كان اعتنى بالشّعر بحسب مذاهب اليونانيَّة فيه ونبَّه على عظيم منفعته، وتكلَّم في قوانين عنه، فإنَّ أشعار اليونانيَّة إنَّما كانت أغراضاً محدودة وأوزاناً مخصوصة، ومدار جُلِّ أشعارهم على خرافات كانوا يفرضون فيها وُجود أشياء وصور لم تقع في الوُجود » [3].

فمن خلال المقولة يرى حازمٌ أنَّ عمل أرسطو كان منقوصاً وهو عديم الشُّموليَّة.

ذلك أنَّه قصر قوانينه على الشّعر اليوناني، وهي مدوَّنة يراها حازمٌ محدودة مقارنةً بالمدوَّنة العربيَّة الأكثر شُمولاً، وفي ذلك يقول: « ولو وجد الحكيم من شعر اليونانيّين ما يُوجد في شعر العرب من

[1] طاهر بومزبر: أصول الشّعريَّة العربيَّة، ص15/14.

[2] المرجع نفسه، ص15 (بتصرُّف).

[3] حازم: المنهاج، ص60.

كثرة الحِكَم والأمثال، والاستدلالات واختلاف ضُروب الإبداع في فنون الكلام لفظاً ومعنًى وتبحّرهم في أصناف المعاني وحسن تصرُّفهم في وضعها، ووضع الألفاظ بإزائها، وفي أحكـام مبانيها واقتراناتها، ولُطفِ التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم، وحُسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيَّلة كيف شاءوا لزاد على ما وضع من القوانين الشّعريَّة »[1].

وفي هذا تصريحٌ من حازم بأنَّ منهج أرسطو في فنّ الشّعر منهج علمي لكنَّه يحتاج إلى إضافات وزيادة قوانين شعريَّة نابعة من الشّعر العربي.

ومن خلال ما سبق يتأكَّد بما لا يدَع مجالاً للشكّ أنَّ حازماً اعتمد في كتابه على مدوَّنتين مختلفتين، عربيَّة ويُونانيَّة، وهو تنوُّع يؤدّي إلى « النُّضجِ الفكري والمعرفي، والمنهجي التّقني اللذَين بفعلهما يكون الإلمام والرُّؤية الشَّاملة للمادَّة المدروسة » [2]. وهو ما تجلَّى فعلاً في طريقة حازم في تصنيف الأبواب والفُصُول والفقرات على غير ما أُلِفَ لدى البلاغيّين السَّابقين له، فكيف كان هذا المنهج؟

مضمون كتاب المنهاج :

يتركَّب كتاب " المنهاج " – حسب النُّسخة التي حقَّقَها الحبيب بن خوجة – من ثلاثة أقسام متمايزة تبحث كلُّها في صناعة الشّعر على العموم وعلى الوجه الذي يراه المؤلّف في عصره، فقد

[1] حازم: المنهاج، ص69.

[2] طاهر بومزبر: أصول الشّعريَّة العربيَّة، ص17.

« أوقد سراجاً يستضيء به من أراد أن يتعلّم كيف يقول الشّعر – سراج الأدباء – وكيف يتمثّل حقيقة الشّعريّة في الشّعر، كما هيّأ للنّقّادّ المنهاج الذي يسير عليه في تحليل الشّعر وتقييمه وتذوُّقه – منهاج البلغاء– » [1].

ويتناول حازم بهذا الكتاب درس موضوع الشّعر وطريقة نظمه، ونجده يتعمَّق ذلك في القسم الثّاني والثّالث والرّابع من المنهاج ببحث المعاني والمباني والأُسلوب.

وكلّ قسم من هذه الأقسام الثّلاثة موزَّع إلى أربعة أبواب، أطلق حازم على كلّ واحدٍ منها اسم " منهج "، ثمَّ جعل المناهج أو الأبواب متألّفة من فُصُول دعاها على التّعاقُب بـ"معلم" أو "معرّف". وهو يُتبِعُها غالباً بملاحظات بلاغيَّة يجمعها في فصول ختاميَّة، يُعَنْوِنُ لها مَآمّ على الإفراد أو الجمع. هذا وقد جعل فِقَرَ " المنهاج " متمايزة هي أيضاً في كُلّ فصلٍ من فُصُول الكتاب، فَعَنْوَنَ لها بلفظين على التّعاقُب "إضاءة" و"تنوير" [2].

ويقصد بالإضاءة بسطاً لفكرة فرعيَّة، والتّنوير بسطاً لفكرة جزئيَّة [3].

وممَّا هو جدير بالتّنويه، هو أنَّ موضوع **القسم الأوَّل** من كتاب " المنهاج " مفقود تماماً لا تُعْرَفُ طريق التّوصُّل إليه، وممَّا يدلُّ على أنَّه موجود فعلاً هو الإشارات العديدة إلى موضوعات ذلك القسم

[1] عبَّاس أرحيلة: حازم القرطاجنّي ومسألة التّأثر الأرسطي في النّقد العربي القديم، مقال من موقع الدّكتور عبَّاس أرحيلة: http://rhilaabas.arabblogs.com/rhila49/archive/2008/2/470460.html

[2] الحبيب بن خوجة: مدخل كتاب المنهاج، ص93.

[3] ليلى كواكي: نظام تناسُب المسموعات وفاعليّتها على المتلقّي عند حازم القرطاجنّي، مقال من شبكة الأنترنت:http://insaniyat.revues.org/4391

المفقود، فهو يتناول بالبحث القَوْلَ وأجزاءَهُ، والأداءَ وطُرُقَهُ، والأثر الذي يحصُل للسَّامعين عند حدوث الكلام [1].

وبالعودة إلى الفُصُول الثَّلاثة المتبقّية من الكتاب، يبحث **القسم الثَّاني** من المنهاج في المعاني، وليس المقصود بالمعاني عند حازم، العلم الذي تُعرف به أحوال اللفظ العربي التي يُطابق بها مُقتضى الحال ولكن المراد بها لديه البحث في حقائق المعاني ذاتها وأحوالها وطُرُق استحضارها وانتظامها في الذّهن وأساليب عرضها وصُور التَّعبير عنها، فلا يختلط المراد بالمعاني هنا بمدلول هذا اللفظ في الاصطلاح البلاغي، ويكون من غرضه في هذا القسم بيان ما ترتكز عليه الصّناعتان الخطابيَّة والشّعريَّة، وما يحتاج إليه فيهما من أساليب وأذواق، مرجعها علم البيان وعلم البديع، وهذا الدَّرس للمعاني كما يعرضه حازم، عظيم الأهمّيَّة لمعرفة الصّناعة الشّعريَّة، وبه تظهر أصالته في ميداني البلاغة والشّعر.

وفي هذا القسم يعرض حازم المشاكل الكثيرة يتناولها في أربعة أبواب أو مناهج مختلفة.

ففي المنهج الأوَّل الذي عقده للإبانة عن ماهيّات المعاني وأنحاء وجودها ومواقعها، والتَّعريف بضروب هيئاتها وجهات التَّصرّف فيها، وما تعتبر به أحوالها في جميع ذلك، لا نظفر بأكثر من فقرتين من المعلم الاوَّل، ذلك أنّ نقصاً كبيراً ذهب بمعظم ما احتوى عليه الباب من فُصُول، وكلّ ما في الفقرتين هو إشارة إلى حَطِّ الشّعر في عصر المؤلّف، وإيماءٌ لداعي تأليفه لكتاب المنهاج [2].

وفي المنهج الثَّاني المتألّف من اثني عشر فصلاً، يبحث حازم طرق اجتلاب المعاني وكيفيَّات التئامها وبناء بعضها على بعض، وما تعتبر به أحوالها في جميع ذلك، ويتحدَّث عن أغراض الشّعر الأُوَلْ

[1] الحبيب بن خوجة: مدخل كتاب المنهاج، ص92.

[2] المرجع نفسه، ص94.

والثّواني مقارناً بينهما، ويُفصِّلُ التّأثّرات والانفعالات الحاصلة من القول الشّعري ويُفرّق بين مُدركات الذّهن وتصوُّراته ومدركات الحسّ العامَّة، وينتهي من ذلك إلى بيان المعاني الجمهوريَّة وغيرها والمعاني العلميَّة والفنّيَّة ونحوها فيُفاضل بين كلّ هذه الأنواع قابلاً منها ما يصلح أن يكون للشّعر ودافعاً ما لا يتَّفق وطبيعة هذا الفنّ [1].

والمنهج الثَّالث يتألَّف من ثمانية فُصُول، فيه حديث عن ماهية الاستدلالات وأنواعها في الشّـــعر. يذكر فيه حازم خصائص الشّعر العربي وموضوعاته، عاقداً للمقارنة بينه وبين الشّعر اليوناني الذي بلغ ذروته الفنّيَّة في فنَّي المأساة والملهاة، ويرى صاحب المنهاج أفضليَّة الشّعر العربي على نظيره اليُـوناني وذلك في وجـوه كثيرة من الصّناعة، لذلك جاء عمل أرسطو في كتابه " فنّ الشّعر" منقوصاً، وقد سبق أن أشرنا إلى ذلك.

لقد أخذ حازم على نفسه أن يُحقّق أمل ابن سينا الذي أبدى أسفه من أجل عدم وُقُوفه على جانب كبير من كتاب أرسطو، وهذا الأمل يتمثَّل في محاولة تحرير كتاب في علم الشّعر المطلق بحسب عادة أهل زمانه، ويتَّضح ذلك من خلال قوله: « وقد ذكرت في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصَّنعة ما أرجو أنَّه من جملة ما أشار إليه أبو عليّ ابن سينا » [2].

فصاحب المنهاج يُسايرُ أرسطو في دراسته محرّكات الشّعر والدّوافع إليه، وفي ضبط موضوعه وبحث أشكاله، وهو يأخذ من أوصاف المعلّم الأوَّل لشعر المأساة والملهاة ما يتَّفق معها عند العرب في شعر المديح والهجاء، وبفضل هذه المشاكلة في الطَّريقة استطاع حازم أن يُقيم الفُروق بين الشّعر والخطابة

[1] الحبيب بن خوجة: مدخل كتاب المنهاج، ص92.
[2] حازم: المنهاج، ص70.

وغيرهما من الفنون الأدبيَّة، وبذلك أيضاً استطاع أن ينزع عن موضوع النّظام ما لا يتَّصل بطبعه ولا يتجانس معه، فبحث أغراض الشّعر وقسَّمها إلى حاصلة واقعة، ومختلَقةٍ كاذبة، وفصَّل فيها، وتحدَّث عن المحاكاة وطرقها وما يُلابسها من أوصاف الحُسن والقُبح حتّى تكون به، وبحسب ما يقصد إليه الشَّاعر منها محاكاة تحسينيَّة أو تقبيحيَّة.

وقد عمد حازم إلى حماية صنعة الشّعر بوجهٍ من الدقَّة في البحث عن مكوّناته وصُوره وأحواله، رادّاً على من ينتقده باعتبار أنَّه مقصُورٌ على الكذب، منبّهاً على شرفه مُستشهداً بكلام ابن سينا في ذلك.

وقد تناول حازم جميع ذلك بأسلوبٍ حِكَمي فلسفيّ دقيق، مُستعملاً لذلك الكثير من ألفاظ واصطلاحات الفلاسفة والمناطقة، على أنَّ ذلك لم يُثنه عن الرُّجوع إلى منهج النُّقَّاد العرب فجاراهم في استخدام المصطلحات البلاغيَّة، كما لم يَفُتْهُ التَّنويه بعظيم شعرائهم كالمتنبّي، كما أنَّ حازماً لم يعتمد أنظار المتكلّمين مضعّفاً مذاهبهم وصارفاً الدَّارسين عنها، وفي ختام هذا المنهج، يلجأ حازم إلى « علم البيان، وعلى نحو ما فعل أرسطو في كتابه يُنبّه على عظيم أهمّيَّة الاستعارة وكبير دور المحاكاة التَّشبيهيَّة في فنّ الشّعر »[1].

وفي المنهج الرَّابع المتألّف من ثلاثة عشر فصلاً، يشرح حازمٌ أُصُول النَّظريَّات البلاغيَّة وطرق تطبيق القواعد الرَّاجعة إليها في صوغ الكلام على نحو ما تقتضيه وُجُوه تأدية المعاني، ولا يتخلَّف عن التَّذكير بأُصُول الصّناعة الشّعريَّة، وبالنَّظريَّات المتّخذة أساساً للنَّقد لدى السَّابقين، فهو يستجيد طريقة النَّظم

[1] الحبيب بن خوجة: مقدّمة كتاب المنهاج، ص98.

لدى الشُّعراء العرب القُدامى ويتولَّى الدّفاع عنها. ويَعِدُّ علماء البلاغة وحدهم قادرين على إدراك خصائص مختلف التَّراكيب واكتشاف أسرار ألوان الصّيغ التَّعبيريَّة، وعلى أساس ما يبسطه من نظريَّات وقواعد يعمد في نهاية بحث المعاني إلى ترتيبها بحسب الوصف والأهمّيَّة، وفي آخر هذا المنهج الرَّابع يتولَّى صاحب المنهاج التَّفرقة بين المعاني القديمة المتداولة والجديدة المخترعة [1].

أمَّا **القسم الثَّالث** من المنهاج، فهو الذي يهمُّنا، إذ فيه تتجلَّى أُصُول النَّظريَّة المراد بحثُها في هذا العمل، وسأكتفي بوصفٍ مختصرٍ لما جاء فيه نظراً لأنَّ المباحث اللاحقة كلّها متعلّقة بهذا القسم.

فموضوع هذا القسم " المباني والأعاريض الشّعريَّة " [2].

وهو يتألَّف من أربعة مناهج أو أبواب يبحث فيها المؤلّف الأوزان وما تخضع له من قوانين وأحكام بلاغيَّة ترتبط باللفظ والتّركيب والبحر والقافية وسائر ما يتقوَّم به فنّ النَّظم.

ففي المنهج الأوَّل المتفرّع إلى خمسة فُصُول يشرح حازمٌ ما يعنيه بالطَّبع والملكة الشّعريَّة ويرُدُّ ذلك إلى الفطرة أو الموهبة، يتخلَّص من ذلك إلى توجيه النَّاشئين من الشُّعراء ببيان الكيفيَّات التي تتناول بها الأغراض الشّعريَّة من جميع جهاتها، وينهج إلى الطُّرق المتوخَّاة لاختيار الألفاظ والتَّراكيب مع الإشارة إلى مختلف الأغراض وما يُناسبها من أوزان هي أولى بأن تجري فيها وتُبنى عليها، ويختم هذا الباب بالتَّفرقة بين الأشعار المرتجلة والأشعار المروَّاة.

[1] الحبيب بن خوجة: مقدّمة كتاب المنهاج، ص99/98.

[2] حازم: المنهاج، ص199.

وفي المنهج الثَّاني المتألّف من سبعة فُصُول، يُولي حازمٌ كلَّ عنايته قوانين الشّعر من أوزان وأعاريض وقوافٍ، ويتناول بغاية الدقَّة تحليل مقوّمات الوزن [1].

وفي المنهج الثَّالث من هذا القسم يعرض حازم في أربعة فُصُول الأحكام التي ينبغي اعتمادُها في كلّ مرحلة من مراحل تأليف القصيد.

وفي المنهج الرَّابع المأتلف من خمسة فُصُول، يمضي حازم في بيان أحكام مباني القصائد وتحسين هيئاتها وذكر ما تجب أو تتأكَّد العناية بالتّأنُّق فيه [2].

والقسم الرَّابع والأخير من المنهاج، يتناول بالبحث والدّراسة الأُسلوب، وقد جرى فيه المؤلّف على عادته من توزيع كلّ قسم إلى أربعة مناهج.

وفي هذه الأبواب الأربعة الأخيرة التي هي نهاية التَّأليف تعرَّض حازم إلى الطّرق الشّعريَّة ومآخذ الشُّعراء في كلّ لون من ألوان النَّظم بحسب ما تقتضيه أحوال الكلام فيه.

وقد عمد في المنهج الأوَّل المتألّف من أربعة فُصُول إلى تقسيم الشّعر إلى نوعين متمايزين هما الجِدِّيّ والهزليّ، فبحث خصائصهما وتعرَّضَ لما يليقُ بكلّ واحدٍ منهما من الأغراض والمباني.

وفي المنهج الثَّاني من القسم الرَّابع المتركّب من خمسة فُصُول ، يتعمَّق حازم دراسة ألوان الشّعر يتنويعه إلى مختلف أغراضه وموضوعاته.

[1] الحبيب بن خوجة: مقدّمة كتاب المنهاج، ص100/99.

[2] المرجع نفسه، ص106.

وفي المنهج الثَّالث المتألّف من فُصُول أصليَّة ثلاثة ومن فصل إضافي بلاغي، يبحث المؤلّف الأساليب الشّعريَّة بأنواعها، مُشيراً إلى خصائصها، متحدّثاً عن وُجُوه استعمالها بحسب الأغراض المختصَّة بها والمنسجمة معها.

وأمَّا المنهج الرَّابع من هذا القسم الأخير فهو يتألَّف من أربعة فُصول، قصر حازم منها الفصلين الأوَّلين على بيان مذاهب الشُّعراء ومآخذهم في نظمهم، وتعرَّض في الفصل الثَّالث إلى قضيَّة نقد الشّعر، فأشار إلى صُعوبة وظيفة النَّاقد مُتَأَيِّداً في ذلك بأقوال مُعاصرين له، ثُمَّ يبحث بالخُصُوص في قضيَّة المفاضلة بين الشُّعراء وأحكامها، وبذلك يُنهي حازم كتابه في نقد الشّعر سالكاً في جميع ذلك طريقة منطقيَّة، إذ بدأ حديثه عن الشّعر ببحث المعاني وتحليلها، ودرس طُرُق التصوُّر لها وكيفيَّات إحضارها في الذّهن منتظمة لينتهي من ذلك إلى نقد الشُّعراء وتقدير آثارهم [1].

وفي الفصل الختامي من كتاب " المنهاج " يُعلنُ حازم خطَّته في كتابه بقوله: « قد تكلَّمنا من هذه الصّناعة في جُملةٍ مقنعة، وبقيت أشياء لا يُمكن تتبُّعها لكثرة تشعُّبها وتَعذُّر استقصائها » [2].

ويعود حازم إلى استعمال ألوان من الصّياغة الحكميَّة الفلسفيَّة العريقة في الصّناعة المنطقيَّة في بقيَّة الفصل الختامي.

وبهذا أكون قد قدَّمت نظرة وصفيَّة لكتاب " منهاج البلغاء وسراج الأُدباء ".

[1] الحبيب بن خوجة: مقدّمة كتاب المنهاج، ص106 وما بعدها (بتصرُّف).
[2] حازم: المنهاج، ص379.

النَّظرة العروضيَّة عند حازم:

لقد أحدث حازم في منهاجه ثورةً في علم العروض، وهذه الثّورة لم تكُن مقصورةً عليه وحسب فقد دأب النّقَّاد والأُدباء على محاولة تغيير بعض ما جاء في علم عروض الخليل، وكما سبق وأن أشرنا فقد زاد الأخفش بحر الخبب وتداركه على الخليل، كما دأب الشُّعراء النَّظم على بُحور على غير ما أُلِفت، من ذلك ما كان يفعله أبو العتاهية الذي كان يرى أنَّه أكبر من العروض، علاوةً على الأشكال الشّعريَّة الجديدة الحادثة سيما في العصر الأندلسي وظُهور الموشّحات والأزجال وغيرها.

لكنَّ الذي يُميّز حازماً عن غيره، هـو بنـاؤه لنظـريّته العروضيَّة على مبدأ " التّناسُب " رادّاً ذلك إلى " العلم الكلّي " الذي هو علم البلاغة، بالإضافة إلى رفضه لبعض البُحور الشّعريَّة وهدمه لفكرة الدَّوائر العروضيَّة التي اتّخذها الخليل مقياساً ترجع إليه سائرُ بُحور الشّعر.

وفيما يلي ذكرٌ لأهمّ ما جاء به حازم فيما يخصُّ علم العروض.

العلم الكلّي:

إنَّ " العلم الكلّي " عند حازم هو " علم البلاغة "، وهو علم –كما يرى حازم – لا يرتبط بمفهوم البلاغة الشَّائع في المدوَّنة البلاغيَّة والنَّقديَّة، إذ البلاغة عند حـازم مقرونة بالعلم، كما يقول في منهاجه: « ومعرفة طُرُقِ التّناسُب في المسموعات والمفهومات لا يُوصَلُ إليه بشيء من علوم اللسان إلاَّ بالعلم الكلّي في ذلك، وهو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيلِ كلّيَّاته ضُروب التّناسُب والوضع ... » [1].

[1] حازم: المنهاج، ص226.

وعلم البلاغة عند حازم يشتمل على صناعتي الشّعر والخطابة، يقول: « لـمَّا كان علم البلاغة مُشتملاً على صناعتي الشّعر والخطابة. وكان الشّعر والخطابة يشتركان في مادَّة المعاني ويفترقان بصُورتي التّخييل والإقناع ... وكان القصدُ في التّخييل والإقناع حملُ النُّفُوس على شيءٍ أو اعتقاده أو التخلّي عن فعله واعتقاده ... وجَبَ أن تكون أعرف المعاني في الصّناعة الشّعريَّة ما اشتدَّت علقته بأغراض الإنسان ... » [1].

فعلم البلاغة عنده – إذاً – هو العلم الكلّي الذي تنضوي تحته علوم اللسان الجزئيَّة ولكونه العلم الكُلّي المشتمل على صناعة القول الشّعري شعره، ونثره، يبدو علماً مختصّاً بتنضيد القوانين الكلّيَّة. وهو ما يُقرّبهُ كثيراً من مفهوم "الأدبيَّة" أو "الشّعريَّة"، ولذلك لا غَرْوَ أن يُسمّي حازمٌ كتابه " منهاج البُلغاء وسراج الأُدباء " قاصداً منذ البدء لفت النَّظر إلى أنَّ كتابه تنظيرٌ للقول الشّعري ونثره، وهو ما يلبث القارئ أن يستشعره من حيث التَّأكيد على أنَّ المعتبر في القول هو التَّخييل والمحاكاة دون النَّظر إلى جنس القول شعره أو نثره، ودون النَّظر إلى صدقه أو كذبه [2].

حيث يتَّضح ممَّا سبق أنَّ حازماً « سلَّط الضّوء بقوَّة على أهمّ ما يمنح النَّصَّ أدبيَّته، وهو عُنصُر التَّخييل والمحاكاة » [3].

إنَّ علم البلاغة عند حازم علمٌ كلّيّ، ويتَّضح ذلك من خلال تكراره بشكلٍ دائمٍ في مصنّفه رابطاً إيّاه بالأُصُول المنطقيَّة، فمن ذلك قوله: « فينبغي لمن طمحت به همّته إلى مراقاة البلاغة المعضودة

[1] حازم: المنهاج، ص20/19.

[2] فاطمة الوهيبي: نظريَّة المعنى عند حازم القرطاجنّي، المركز الثَّقافي العربي، الدَّار البيضاء- المغرب، ط 01: 2002 م، ص307.

[3] فاطمة الوهيبي: في البحث عن الأدبيَّة في النَّقد الأدبي القديم، مجلَّة قوافل، النَّادي الأدبي في الرّياض، العدد 02 / السَّنة 01 1414هـ/1994م، ص15.

بالأُصُول المنطقيَّة والحكميَّة ولم تسفف به إلى حضيض صناعات اللسان الجزئيَّة المبنيَّة أكثر آرائها على شفا جُرفٍ هارٍ، ألاّ يعتقد في وزنٍ مـن الأوزان أنَّه مفتقرٌ في وضعه إلى أن يفكّ مـن نظام آخر، بل إنّما يستنبط الوزن باستقصاء ضُروب تركيبات الأسباب والأوتاد » [1].

كما يؤكّد حازم مصطلح " العلم الكلّي " مربوطاً بالأُصُول الموسيقيَّة في قوله: « فمن كانت له أدنى بصيرة لم يتخالجه الشكّ في أنَّ الصَّحيح ما ذكرته لاستناد ما قلته إلى علم اللسان الكلّي الذي لا تتبيَّن أُصُول علوم اللسان الجزئيَّة ومباديه إلاَّ فيه، لكَوْنِ علم اللسان الكلّي منشأ على أصول منطقيَّة وآراء فلسفيَّة موسيقيَّة وغير ذلك » [2].

إذا فعلم البلاغة عند حازم علمٌ كلّي ينهض على آراء موسيقيَّة، ويقوم على أُصُول منطقيَّة يستند إلى مقالة التّناسُب الذي سنراه فيما يلي.

مبدأ التّناسُب:

لقد تجمَّعت الأشكال الإيقاعيَّة في التُّراث البلاغي حول محور أساس هو " مبدأ التَّناسُب " فقد دارت تلك اللفظة عند الأُدباء والنُّقَّاد قبل حازم، ولكنَّها كانت مجرَّد إشارات مقتضبة، فقد سمَّاه قدامة بن جعفر " الائتلاف " وهو يعني عنده أنَّ الشّعر وحدة مجتمعة عن طريق ضمّ عناصره وجمع

[1] حازم: المنهاج، ص231.

[2] المصدر نفسه، ص244.

أجزائه، وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ أقسام الشّعر وأسبابه ما كانت لتجتمع وتتَّحد ما لم تتوفَّر لها صفة الانسجام والقُدرة على التَّأليف [1].

وقد سمَّاه عبد القاهر الجرجاني " النّظم " الذي يقوم على ائتلاف العناصر الشّعريَّة داخل السّياق عبر علاقات يَحْكُمُها التّناسُب، فالأفضليَّة لا تكون للمعاني دون الألفاظ ولا العكس، بل في مدى ارتباطهما واتّساقهما داخل التّركيب، من ذلك « أنَّ الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجرَّدة ولا من حيث هي كَلِمٌ مفردة، وأنَّ الفضـــيلة وخِلاَفَها، في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها وأشبه ذلك ممّا لا تَعَلُّقَ له بصريح اللفظ » [2].

غير أنَّه مع ابن طباطبا بدأت كلمة " تناسُب " تتشكَّل بحيث تدلُّ على ما يجب أن يتوافر في الشّعر من تناسُقٍ وتجويدٍ وإتقان، وقد تبعه ابن سنان الخفاجي في ذلك. على أنَّ ذلك كلَّه لم يَرْقَ إلى مستوى حديث حازم القرطاجنّي عن التّناسُب، فعلى يديه غَدَا هذا المبدأ قانوناً ينظر من خلاله إلى جميع عناصر القصيدة ومكوّناتها [3].

إذاً، فالتّناسُب عند حازم القرطاجنّي أساسٌ بنى عليه منهاجه [4]. وقد أولاه اهتماماً كبيراً وذلك من خلال إشارته إليه في مواضع عدّة من المنهاج، ذلك أنَّه قانون أساسي لا بُدَّ منه في جميع أجزاء القول الشّعري « حيثُ لا بُدَّ من تناسُب الحروف، وتناسُب اللفظ للمعنى، وتناسُب العبارات مع بعضها

[1] ابتســام أحمد حمــدان: الأُسُس الجماليَّة للإيقاع البلاغي في العصر العبَّاسي، دار القلم العربي، ط1: 1418هـ/1997م ص132.

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ت: محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، د . ت، ص46.

[3] فاطمة الوهيبي: نظريَّة المعنى عند حازم القرطاجنّي، ص310.

[4] ابتسام أحمد حمدان: الأُسُس الجماليَّة للإيقاع البلاغي في العصر العبَّاسي، ص133.

كما لا بُدَّ من التّناسُب والتّكميل في المحاكاة والتّناسُب بين الأغراض والمقاصد والأوزان من أجل تحقيق أقصى غايات التّجويد الفنّي للقول الشّعري » [1].

وقد سبق أن رأينا في تعريف حازم لعلم البلاغة أو العلم الكلّي –كما يُسمّيه – ارتكازه فيه على مبدأ التّناسُب، حيث إنَّ « معرفة طرق التّناسُب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشيءٍ من علوم اللسان إلاّ بالعلم الكلّي في ذلك، وهو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كلّيّاته ضُروب التّناسُب والوضع ... » [2].

فقد تحدَّث حازم عن التّناسُب في صُلب معالجته لتشكيل القول الشّعري في جانبه الصّيغي وجانبه المضموني أيضاً، وكان هذا المبدأ منطلقه في نظرته العروضيَّة واستخلاصه لأوزان الشّعر وتحديد طبيعتها وما يلزمها من أغراض، وهو الموضوع الذي سيأتي ذكره في المبحث التَّالي من هذا الفصل.

أوزان الشّعر:

يظهر أنَّ حازماً في منهاجه لا يرتكز في تحليله لبُحور الشّعر العربي ارتكازاً مطلقاً على أُصُول المذهب الخليلي، يظهر ذلك من خلال مخالفته له في بعض الأمور فحازم في دراسته التّحليليَّة لأوزان الشّعر بعد استعراضه لها وإيراده ملاحظاته وآرائه الخاصَّة عنها، يكشف عن مذهب يُخالف به المتقدّمين عليه، وهو بعد طول نظرٍ واستيعاب لجوانب البحث في البُحور ينتهي إلى أنَّ « الأوزان التي ثبت وضعها عند العرب أربعة عشر وزناً، وهي: الطَّويل، والبسيط، والمديد، والوافر والكامل والرَّجز

[1] فاطمة الوهيبي: نظريَّة المعنى عند حازم القرطاجنّي، ص312.

[2] حازم: المنهاج، ص226.

والرّمَل، والهزج، والمنسرح، والخفيف، والسَّريع، والمتقارب، والمقتضب، والمجتثّ، وإن كان المقتضب والمجتثّ ليس لهما الشُّهرة في كلامهم ... » [1].

إذاً فحازم يرى أنَّ الأوزان الشّعريَّة عند العرب أربعة عشر وزناً، وهو يُخالف الخليل الذي عدَّها خمسة عشر وزناً، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك.

فحازم أقصى بحر " المضارع " لأنَّه رأى « أنَّ شيئاً من الاختلاق على العرب أحقُّ بالتَّكذيب والردّ منه، لأنَّ طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتاجها، وما أراه أنتجه إلاّ شعبة من برسام خطرت على فكر من وضعه قياساً، فيا ليته لم يضعه ولم يُدنّس أوزان العرب بذكره معها، فإنَّه أسخفُ وزنٍ سُمعَ، فلا سبيل إلى قُبوله ولا العمل عليه أصلاً » [2].

يتَّضح من خلال النَّصّ السَّابق أنَّ حازماً يُظهر سخطاً شديداً، بل ويحمل على بحر المضارع حملةً شديدةً، كما أنَّه يرى بأنَّه منتحلٌ مُختلَق لا علاقة له بالطَّبع العربي، بل ذهب إلى حدّ اعتباره تدنيساً لأوزان العرب.

والبحر الآخر الذي يخرجه حازم من حساباته هو " الخبب " الذي تداركه الأخفش عن الخليل. ورغم أنَّ هذا البحر لم يلقَ من حازمٍ ما لاقاه بحرُ المضارع، إلاَّ أنَّ حازماً يُشكّكُ في وضع العرب له قائلاً: « والذي يُشكُّ في وضع العرب له الخَبَب » [3].

[1] حازم: المنهاج، ص243.
[2] المصدر نفسه، ص243.
[3] المصدر نفسه، ص243.

كما يُلاحظ على جُهد حازمٍ، أنَّه يتقَبَّلُ ما لم يُنقَلْ عن العرب من الجديد، مثل وزن " الدّبيتي " الذي يستحسنه حازم رغم أنَّه لم يثبت للعرب [1].

ويقول فيه: « ولا بأس بالعمل عليه، فإنَّه مستطرفٌ ووضعه مناسب » [2].

وحازمٌ لم يأخذ بالدَّوائر العروضيَّة التي وضعها الخليل أساساً في دراسته للأوزان الشّعريَّة، ورأى أنَّ الأساس الذي ينبغي الاعتماد عليه في هذا هو الكمّ الصَّوتي للتّفعيلة في حدّ ذاتها، وعدد ما تتضمَّنه من متحرّكات وسواكن [3].

فهو يُؤكّد بذلك « تمايُز الدَّوائر واستقلالها عن بعضها، فالسَّريع مثلاً لا يُمكن بحالٍ تفريعه عن دائرة المنسرح أو ردّه إليها » [4].

إنَّ أساس الرَّفض والقبول عند حازم مرتبطٌ « بحرصه على تمييز الأساس الإيقاعي للأوزان في ضوء فكرة الانتظام في الزَّمن والتَّناسُب في السَّمع » [5]. وبناءً عليه، صحَّح حازم ما ورد عن العرب، كما شكَّك في الخبب، وأقصى المضارع، وحصر الأوزان في أربعة عشر، ورفض فكرة الدَّوائر العروضيَّة من أساسها.

[1] جابر عصفور: مفهوم الشّعر، ص299.
[2] حازم: المنهاج، ص243.
[3] عثمان موافي: في نظريَّة الأدب، ص89.
[4] الحبيب بن خوجة: مدخل كتاب المنهاج، ص102.
[5] جابر عصفور: مفهوم الشّعر، ص300.

المصطلحات:

وممَّا يتميَّز به حازم أيضاً عن غيره من العروضيّين هو إتيانه بألفاظ اصطلاحيَّة خاصَّة، مثل "الرُّكن" « الذي هو لديه عبارةٌ عن السَّاكن الفاصل بين المتحرّكات في القافية وفي غيرها من أجزاء البيت » [1].

ومثل مصطلح " الأرجل "، وهو مصطلح منقولٌ عن الفلاسفة، ومعناه يقترب من نفس معنى ذات المصطلح عند اليُونان، ومُصطلح " الأرجل " يُشير إلى المقاطع الصَّوتيَّة « وقد ورد مُجملاً في كتابات ابن سينا إلاَّ أنَّه عند حازم يَرِدُ مُفصَّلاً فيحتوي ثلاثة أنواع من الأسباب: خفيفة وثقيلة، ومتوالية. وثلاثة أنواع من الأوتاد: مجموعة، ومفروقة، ومتضاعفة » [2].

ويُمكن التّمثيل لها يالتَّالي:

01- سبب خفيف مثل: قَدْ، فِي.

02- سبب ثقيل مثل: لَكَ، بِهِ.

03- سبب مُتَوَالٍ مثل: قَالْ، جَالْ.

04- وتدٌ مجموع مثل: لَقَدْ، بَلَا.

05- وتدٌ متضاعف مثل: مَقَالْ، مَجَالْ [3].

[1] الحبيب بن خوجة: مدخل كتاب المنهاج، ص103.
[2] جابر عصفور: مفهوم الشّعر، ص299.
[3] الحبيب بن خوجة: مدخل كتاب المنهاج، ص101.

ويرى جابر عصفور أنَّ الأساس عند حازم في نظرته عقلي لا نقلي، مُرتدٌّ إلى قيم الانتظام والتّناسُب المجرَّدة [1]. وهذا ما نلمسُه من قوله: « فمن كان له أدنى بصيرة لم يتخالجه الشكّ في أنَّ الصَّحيح ما ذكرته لاستناد ما قلته إلى علم اللسان الكلّي الذي لا تتبيَّن أُصُول علم اللسان الجزئيَّة ومباديه إلاَّ فيه، ولِكَوْنِ علم اللسان الكلّي منشأ على أُصُول منطقيَّة وآراء فلسفيَّة موسيقيَّة وغير ذلك، فلذلك كان كلامنا في ذلك أهلاً لأن يُوثَقَ ويُرْكَنَ إليه » [2].

وعلم اللسان الكلّي الذي يقوم على آراء فلسفيَّة وموسيقيَّة يؤكّد في وعي حازم قيمة التّجديد في الموسيقى الشّعريَّة ما دامت صادرةً عن قيم التّناسُب والانتظام[3].

من خلال ما سبق، نخلُص إلى أنَّ نظرة حازم العروضيَّة تمثَّلت في النّقاط التّالية:

- اعتماد حازم على " العلم الكلّي " وهو علم البلاغة في دراسته للعروض.
- اعتمادُه على مبدأ " التّناسُب " كأساس هام، لا سيما التّناسُب الصَّوتي في الوزن الشّعري حيث جعله من أهمّ الأُسُس الشّعريَّة للخطاب على مستوى التَّركيب الوزني والهيئة النَّظميَّة للخطاب.
- رفض حازم جهود سابقيه من العروضيّين الذي درسوا الشّعر من زاوية القياسات العروضيَّة وحدها، مهملين الاحتكام إلى عنصر التّناسُب في المسموعات والمفهومات الذي يُبنى عليه الشّعر في نظره.

[1] جابر عصفور: مفهوم الشّعر، ص300.
[2] حازم: المنهاج، ص244.
[3] جابر عصفور: مفهوم الشّعر، ص300 .

- ثورة حازم على مبدأ الدَّوائر العروضيَّة، وتحذيره العروضيّين من مغبَّة الوُثُوق فيها، وتوجيههم إلى الاحتكام إلى أذواقهم وحسِّهم الموسيقي في تفضيل الأوزان، الشَّيء الذي جعل حازماً يرفُضُ بعض البُحور ويُشكّك في بعضها الآخر، فالوزن المحترم لمبدأ التّناسُب، هو الأصلح للنّظم، سواء أكان منفكّاً من دائرة أو غير منفكّ منها.
- استفادة حازم من ثقافته واطّلاعه على كتب الفلاسفة لا سيما الموسيقيّة منها، جعله يوظّف ذلك في إدخاله لبعض الاصطلاحات الجديدة مثل " الأرجل " و " الرُّكن " وغيرها.

إحصاء حازم لأوزان الشعر وربطها بالأغراض:

لقد تجلت نظرية ربط الأغراض الشعرية بأوزان محددة أكثر ما تجلت عند حازم القرطاجني الذي استلهمها من أرسطو ومن جهود الفلاسفة الذين شرحوا كتاب أرسطو كما أسلفنا، « وحاول تطويرها في مقاربة الشعر العربي، وهي المتعلقة بإثبات بعض الخصائص الدلالية للأوزان، والكشف عن علاقات التقاطع بين الأوزان والمعاني التي تؤديها »[1].

وينوه حازم في البداية بأن ما يجب اعتماده في اعتبار مجاري النظم وضروب إحصاء الأوزان وكل ما يتعلق بذلك هو « ما يحسن في السمع ويلائم الفطرة السليمة »[2]، ذلك أن الذي لا ذوق له قلّما يتأتى له التوصل إلى تمييز ما يحسن في مجاري الأوزان ومباني النظم مما يقبح فيهما[3].

وهو الأمر الذي دفع حازما إلى إقصاء بحر المضارع والتقليل من شأن الخبب كما سبق ورأينا.

ويرى حازم أن اختلاف الأوزان من حيث تركيبها العروضي إلى أوزان تطغى فيها الحركات على السكنات، وأوزان تطغى فيها السكنات على الحركات يُضفي على بعضها صفات صوتية قد لا تتوافر في البعض الآخر[4].

---

[1] عبد الرحيم وهابي: القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، تقديم: محمد العمري، عالم الكتاب الحديث ط1: 1432هـ/2011م، ص376.

[2] حازم: المنهاج، ص264.

[3] المصدر نفسه، ص265.

[4] محمد أديوان: قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ط1: 2004م ص248.

إن الاختلاف في الحركات والسكنات ليس محض فرق صوتي في الهيئات التركيبية والشكلية للشعر كما قد يبدو للوهلة الأولى، لكنه عند حازم يُعدُّ فرقا جوهريا يؤدي إلى تلون إيقاعي من بحر إلى بحر من بحور الشعر، ولذلك قال حازم:

« لما كانت الأوزان متركبة من متحركات وسواكن، اختلفت بحسب أعداد المتحركات والسواكن في كل وزن منها، وبحسب نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، وبحسب وضع بعضها من بعض وترتيبها، وبحسب ما تكون عليه مظانّ الاعتمادات كلّها من قوة أو ضعف أو خفة أو ثقل، وصار لكل وزن بحسب مخالفته لجميع الأوزان في الترتيب والمقدار ومظانّ الاعتماد ونسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن أو في بعض هذه الأنحاء الأربعة دون بعض ميزة في السمع وصفة أو صفات تخصه من جهة ما يوجد له من رصانة في السمع أو طيش، ومن جهة ما يوجد له سباطة وسهولة أو يوجد له جعودة وتوعرا، ومن جهة ما يوجد له باهيا أو حقيرا وغير ذلك مما يناسب فيه المسموع المرئيَّ. ولا بد أن يكون كل وزن مناسبا لغيره من احدى هذه الجهات مناسبة قريبة أو بعيدة »[1].

من خلال النص السابق، يجعل حازما لكل وزن خصائص مثل الرصانة والطيش والسباطة والسهولة مرجعا ذلك كله إلى سمات داخلية تركيبية في الوزن، تتمثل في عدد المتحركات والسواكن وترتيبها وتشاكلها مدفوعا في كل ذلك بمبدأ التناسب، وقد سبقت له الإشارة إلى ذلك في موضع آخر من المنهاج حين يقول: « وكلما وردت أنواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل وتأليف متناسب

[1] حازم: المنهاج، ص265/266.

كـان ذلك أدعى لتعجيب النفس وإيلاعها بالاستمتاع مـن الشيء ووقع منها الموقع الـذي ترتـاح لـه »[1].

وفي المثال الآتي دراسة تمثيلية للتناسب الحاصل بين تفعيلتين مختلفتين، احداهما خماسية " فاعلن " والأخرى سباعية " فاعلاتن ":

أ- فـــاعلن، وبنيتها العروضية هي: / o / / o [2]

ح س ح ح س

ب- فـــاعلاتن، وبنيتها العروضية هي: / o / / o / o

ح س ح ح س ح س

ويظهر التناسب بين التفعيلتين على مستوى الهندسة الصوتية لكلتيهما على الشكل التالي:

أ- فـــاعـــلـــن

| / o / / o / |

ب- فـــاعـــلاتـــــن

o / |o/ / o / |

ويظهر جليا مما سبق أن حدود التناسب تنتهي عند الخطين العموديين اللذين يحدان مجال التناسب بين التفعيلتين.

[1] حازم: المنهاج، ص245.

[2] نقصد بالرمزين "ح" و"س" الحركة والسكون, باعتبارهما وحدتين أساسيتين في التقطيع الصوتي والعروضي.

فـ " فاعلن " لا تتناسب مع سائر العناصر الصوتية التي تتركب منها " فاعلاتن "، وإنما هي متناسبة مع جزء منها فقط هو " فاعلا "، وهو تناسب تام على مستوى عدد الحركات والسكنات. وينتهي مجال التناسب عند الساكن الثاني من السلسلة الصوتية للجزء السباعي " فاعلاتن".

وبناءً على فكرة التناسب هذه، يمكن أن نعتبر الفضاء الإيقاعي للجزء " فاعلن " موازيا للفضاء الإيقاعي للجزء الذي يتناسب معه، وهو " فاعلا " في النموذج السابق[1].

نخلص من خلال المثال السابق إلى أن الأساس في الناسب لا يكمن في التوافق الكمي في تركيب التفعلة أو وحداتها الصوتية كأن تكون التفعيلتان خماسيتين أو سباعيتين مثلا، إنما يكمن التناسب في كون هذه الوحدات « مسلوكة في سلسلة صوتية، وفق نظام إيقاعي موحد تتوالى فيه الحركات والسكنات بالأسلوب ذاته »[2].

وعليه، فما دام الوزن قالبا متميزا في خصائصه الصوتية، فمن البديهي أن يحاول حازم تمييز هذه الخصائص في ذاتها أولا، باعتبارها مدخلا لتحديد كيفية مُناسَبة الوزن للغرض، وذلك أمر ممكن إذا طبقنا أصول علم الموسيقى على الأوزان[3]، وهو أمر لمسناه قبلا عند الفلاسفة الذين ربطوا بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي.

[1] محمد أديوان: قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، ص252.
[2] المرجع نفسه، ص252.
[3] جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص306.

وما دام الأساس واحدا في إيقاع الشعر وإيقاع النغم، فمن الممكن أن يشكل حازم تصوره للوزن الشعري غير مفارق للأصول الأساسية في علم الموسيقى الذي كان يعرفه[1].

والحق أن الدخول في التعالقات بين المفاهيم الموسيقية والمفاهيم الشعرية يُسْلِمُنا إلى إطناب لا طائل منه في موضوع البحث، حيث سأكتفي بالذي سبقت الإشارة إليه في مواضع سابقة، لذلك سأعود للحديث عن عمل حازم وتصوراته لخصائص الأوزان الشعرية وما يناسبها من أغراض لأن هذا هو الذي يهمنا، بل هو الموضوع الرئيسي لهذا العمل.

إن مقياس التمايز بين أوزان الشعر عند حازم يكون بحسب عدد المتحركات والسواكن ونسبتها إلى بعضها، وبحسب وضع بعضها من بعض وترتيبها. فمن خلال هذا النظام الخاص بالتفعيلات يكتسب الوزن صفات القوة والضعف والخفة والثقل وغيرها من الأوصاف التي تقابلها ذات الأوصاف في تنوع أغراض الشعر، وفي ذلك يقول حازم:

« ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس »[2].

[1] جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص307.

[2] حازم: المنهاج، ص266.

فحازم إذا، ينطلق في نظريته من تعدد الأغراض وتنوعها واختلاف أحوالها، حيث يرى وجوب ربطها بما يلائمها من الأوزان المتنوعة هي الأخرى ومدى ارتباطها بالحالة الشعورية، حيث أن الشاعر إذا قصد الفخر « حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به، حاكى ذلك بما بناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء. وكذلك في كل مقصد »[1].

فمقام الخفة إذا « يقتضي وزنا متسما بالطيش، ومقام الجد وزنا يتسم بالرصانة والقوة، وهي نقطة ألحّ عليها حازم القرطاجني، لأن الوزن يعدّ عنصرا أو جزءا ضمن العناصر المشكلة للهيكل الكلي للخطاب الشعري، وغياب جزء منه يشبه تماما غياب عضو من جسم الإنسان، فكما أن النقص في الجسم يشوه صورته فإن غياب جزء هام من هيكل الخطاب الشعري يؤدي إلى تشويه صورته وإتلاف جماله الفني في غير موضعه أو استبداله بما ليس من جنسه عن غياب الجزء كله »[2].

ثم يقر حازم القرطاجني بمرجعيته اليونانية في هذا الربط بين الأوزان والأغراض حيث يقول:

« ... وكانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل غرض وزنا يليق به ولا تتعداه فيه إلى غيره »[3].

[1] حازم: المنهاج، ص266.
[2] طاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية، ص137/136.
[3] حازم: المنهاج، ص266.

ومما يؤكد لنا هذا التأثر بالنظرية اليونانية من لدن حازم – علاوة على تصريحه بذلك – ذكره لغرضي الفخر والهزل، وهما مفهومان يقتربان لحد ما من مفهومي "التراجيديا "و"الكوميديا" المعروفين في النظرية النقدية اليونانية متمثلة في كتاب " فن الشعر" لأرسطو.

كما يُقرّ حازم بأخذه عن ابن سينا أيضا حيث يقول:

« وهذا الذي ذكرته من تخييل الأغراض بالأوزان، قد نبّه عليه ابن سينا في غير موضع من كتبه، ومن ذلك قوله في الشفاء في تعديد الأمور التي تجعل القول مخيلا ... منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه، وهو الوزن، ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول، ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول، ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم »[1].

بهذا تتبين بشكل واضح الأصول المعرفية التي بنى عليها حازم نظريته، وهي أصول يونانية سواء أكانت بتأثير مباشر وذلك من خلال كتاب "فن الشعر" لأرسطو، أو من خلال شروحات الفلاسفة وتنظيراتهم كما رأينا في الفصل الثاني.

ويعود حازم للحديث عن خصائص الأوزان رابطا إياها بمبدأ التناسب، « فالتأليف من المتناسبات له حلاوة في المسموع، وما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب »[2].

إنّ المقياس الذي وضعه حازم لتحديد ما هو مستحلى من الأوزان من غيره، هو عدد المتحركات والسواكن في التفاعيل، فالذي « ائتلف من أجزاء تكثر فيها السواكن فإن فيه كزازة وتعورا، وما

[1] حازم: المنهاج، ص266.

[2] المصدر نفسه، ص265.

ائتلف من أجزاء تكثر فيها المتحركات فإن فيه لدونة وسباطة، والكثير السواكن إذا حذف بعض سواكنه ولم يبلغ ذلك الحذف الإجحاف به اعتدل، وهم يقصدون أبدا أن تكون السواكن حائمة حول ثلث مجموع المتحركات والسواكن إما بزيادة قليلة أو نقص، ولَأَنْ تكون أقل من الثلث أشد ملائمة من أن تكون فوقه »[1].

إذا فالتمايز بين الأوزان يكمن في عدد المتحركات والسواكن، حيث أن كثرة المتحركات تُحيلُ إلى اللدونة والسباطة، وكثرة السواكن تُحيلُ إلى الكزازة والتوعر، ثم إنّ كثير السواكن إذا تم حذف بعض سواكنه بفعل ما يطرأ عليه من زحاف، يساهم في اعتداله بشرط أن لا يتجاوز عدد السواكن ثلث عدد المتحركات حتى تكون أكثر ملائمة.

وبناءً على ما سبق، يرى حازم أنه « بحسب ما يكون عليه الإيقاع أو التفاعيل من كزازة أو سباطة أو اعتدال، تكتسب الأوزان أوصافا من المتانة والجزالة والحلاوة واللين، والطلاوة والخشونة والرصانة والطيش، وقد حاول تطبيق هذه النظري على بحور الشعر العربي بحرا بحرا، محددا صفات كل منها بالنظر إلى قوة الإيقاع أو ضعفه، أو لينه أو شدته »[2].

واتخذ حازم لكل غرض أبنية وزنية تناسبه، باعتبار أن لكل بنية ميزة تختص بها وتهيمن على سلسلة وحداتها الموسيقية، وجعل بعضها أعلى من بعض في درجة الافتنان، وفي ذلك يقول:

[1] حازم: المنهاج، ص267.

[2] عثمان موافي: في نظرية الأدب، ص96.

« ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، ووجد الافتنان في بعضها أعمّ من بعض، فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط، ويتلوهما الوافر والكامل. ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره. ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف، فأما المديد والرّمل ففيهما لين وضعف، وقلما وقع كلام فيهما قوي إلاّ للعرب، وكلامهم مع ذلك في غيرهما أقوى...

فأما المنسرح ففي اطّراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل، وإن كان الكلام فيه جزلا، فأما السريع والرجز ففيهما كزازة. فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطّراد إلاّ أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء، وإنما تستحلى الأعاريض بوقوع التركيب المتلائم فيها، فأما الهزج ففيه مع سذاجته حدة زائدة. فأما المجتث والمقتضب فالحلاوة فيهما قليلة على طيش فيهما، فأما المضارع ففيه كل قبيحة، ولا ينبغي أن يعدّ من أوزان العرب، وإنما وضع قياسا، وهو قياس فاسد لأنه من الوضع المتنافر...»[1].

ولتوضيح العلاقة بين الأغراض والأوزان في الشعر، لجأ حازم إلى دراسة أنماط الكلام العربي من حيث درجة ما يعتريه من قوة ومتانة وجزالة، أو ضعف وليونة ورقة، واستنتج من هذه الدراسة الأسلوبية أن لكل نمط من أنماط الكلام وزنا يلائمه ويليق به[2].

ويمكن إجلاء ذلك من خلال الآتي:

[1] حازم: المنهاج، ص268.

[2] محمد أديوان: قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، ص255.

أ- البنية الوزنية العالية الجودة: تمثلها بنية الطويل والبسيط، لأنهما عروضان فاقا الأعاريض في الشرف والحسن وكثرة وجوه التناسب وحسن الوضع. فالعروض الطويل« تجد فيه أبدا بهاءً وقوة، وتجد للبسيط سباطة وطلاوة »[1].

ب- البنية الوزنية للوافر والكامل: فالشاعر القوي المتين الكلام إذا صنع شعرا على الوافر اعتدل كلامه وزال عنه ما يوجد فيه مع غيره من الأعاريض القوية من قوة العارضة وصلابة النبع. وللكامل جزالة وحسن اطّراد[2].

ج- البنية الوزنية للخفيف: اشتقت صفة الخفيف لهذه البنية انطلاقا من خصائصها الموسيقية في حركاتها الخفيفة مع السكنات المزخرفة لهذه الخفة ببصمتها من حين إلى آخر على عمود الوزن المطّرد الحركات[3].

يقول حازم: « وللخفيف جزالة ورشاقة »[4].

إذ الرشاقة تتطلب شيئا من الخفة مع الحلاوة، والجزالة تتطلب خفة اللسان وقوة في البيان، مع شيء من الرشاقة، لأن الخفة عند العرب مذمومة ما لم تقترن بالرشاقة والجزالة[5].

[1] حازم: المنهاج، ص269.
[2] المصدر نفسه، ص269.
[3] طاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية، ص138.
[4] حازم: المنهاج، ص269.
[5] طاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية، ص138.

د– الأبنية الوزنية الأخرى: تعتبر قريبة من بعضها البعض رغم تفاوتها في الدرجات، فكل منها يجمع إضافة إلى القوة والجمال، جوانب من القبح، كلذلك يعود إلى مدى براعة الشاعر وإجادته النظم والبناء وتنسيق التركيب الذي تميل إليه الأبنية، وقد تمت الإشارة إلى خصائص بقية الأوزان في نص سابق لا داعي لإعادة ذكره تفاديا للتكرار والإطناب.

والملاحظ على هذه الأبنية الوزنية، أنها لا تخلو من من قبح، ومع ذلك فهي أبنية مفعمة بالجمال الموسيقي الذي تحن النفس إلى إيقاعه العذب، لأن النفس جُبِلت على حُبِّ الصوت الرخيم، ورؤية الأشياء المنسجمة المتناغمة، فالأول تحنّ إليه بالسمع، والثاني بالنظر، وبحكم أنها محفوفة بمخاطر القبح والرداءة، قلّل حازم من قيمتها الموسيقية الوزنية، انطلاقا من استعمال العرب الأوائل لهذه الأبنية وما حاد عنه الاستعمال ولم يكثر فيه الكلام الشعري، فإنه لا يخلو من عيوب، لكنه يعتبر أبنية وزنية واردة في عصور الاستدلال على الفصاحة والبيان[1].

وهي مع ذلك لا تخلو من محاسن، فنجد للمتقارب « سباطة وسهولة وللمديد رقة ولينا مع رشاقة، وللرمل لينا وسهولة، ولما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر »[2].

ويُرجع حازم ترتيب البحور من حيث الجودة إلى عاملين، أولهما كثرة الاستعمال، فما كثُر الخطاب الشعري العربي على منوال وزنه يبرهن على جودة بنيته وتناسب أجزائه وتناغم مقاطعه الموسيقية

[1] طاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية، ص140/139.

[2] حازم: المنهاج، ص269.

داخل الأجزاء[1]، الأمر الذي يؤكده حازم بقوله: « فهذا هو الرأي الصحيح الذي يشهد بصحته الذوق والقياس والسماع »[2].

وآخرهما خصائص البناء الموسيقي لكل بنية وزنية، إذ « تُستحلى الأعاريض بوقوع التركيب المتلائم فيها »[3].

وفي الجدول الآتي إحصاء لبحور الشعر العربي مصحوب بما يلائمها من الصفات المميزة لها حسب وضع حازم:

[1] طاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية، ص140.

[2] حازم: المنهاج، ص264.

[3] المصدر نفسه، ص268.

البحور / الصفات والأغراض	الطويل	البسيط	الكامل	الوافر	الخفيف	المتقارب	المديد	الرمل	المنسرح	السريع	الرجز	الهزج	المجتث	المقتضب	المضارع
حسن اطّراد			x	x		x									
بهاء	x														
سذاجة						x						x			
قوة	x														
قبح															x
طيش													x	x	
سباطة		x				x									
حلاوة قليلة													x	x	
حدة زائدة												x			
جزالة			x	x	x										
طلاوة		x													
رشاقة					x		x	x							
سهولة						x	x	x							
دقة															
كزازة										x	x				
رقة							x	x							
ليونة							x	x							

من خلال الجدول السابق يتبين أن حازما جعل لكل وزن طابعا خاصا يطغى عليه ويميزه عن غيره. وهذا الطابع يميل بالكلام الذي يأتي على هذا الوزن أو ذاك إلى نوع من القوة أو الليونة أو غيرها من الأحوال المشار إليها في الجدول.

وللشاعر المقتدر كامل الحرية في التصرف في هذه الأوزان، بحيث يجوز له أن يقول في وزن ما هو أليق بوزن غيره، ولكن هذا لا يتأتى إلاّ للشعراء المقتدرين الذين يحافظون على مستوى من المتانة والجزالة

في أي وزن نظموا فيه، فالشاعر القوي المقتدر قد ينظم معاني ضعيفة في وزن معتدل أو قوي، فتظهر كأنها معان قوية جزلة، وما جزالتها في الحقيقة إلا من جزالة الوزن الذي نظمها فيه الشاعر[1].

بينما نجد ضعاف الشعراء إذا ما نظموا في الأوزان القوية، لجأوا إلى الحشو والزيادة مما يخلّ بنظمهم ويُسلمهم إلى الضعف والركاكة، بينما إذا نظموا في الأعاريض القصيرة اضطرهم ذلك إلى الحذف الواضح والتكلّف البيّن فكانت الركاكة أيضا حتما مقضيا.

« وكذلك الشاعران المتساويان إذا قال أحدهما في وزن من شأن الكلام أن يضعُفَ فيه، ظهر شعر أحدهما أقوى من شعر الآخر من جهة أن عروضه أقوى لا من جهة أنّ طبقته ارتفعت فوق طبقة صاحبه »[2].

ومن خلال طغيان الصفات المميزة والخاصة على كل وزن من أوزان الشعر كلٌّ على حده على النحو المبيّن، يجعل حازم تفاوت الشعراء في جودة النظم والمفاضلة بينهم وفق ذلك التصور.

فإن نظم شاعر في بحر قوي لا تصحّ مقارنته بآخر نظم في وزن ضعيف إذ « قد يجيء شعر الشاعر الأضعف في الأعاريض التي من شأنها أن يقوى فيها النظم مساويا لشعر الشاعر الأقوى في الأعاريض التي من شأنها أن يضعف فيها النظم، ليس ذلك إلا لشيء يرجع إلى الأعاريض لا إلى الشاعرين »[3].

[1] محمد أديوان: قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، ص257.
[2] حازم: المنهاج، ص270.
[3] المصدر نفسه، ص270.

لذلك يرفض حازم الحكم بتفضيل أحد الشاعرين على الآخر « إلا إذا ثبت لديه أنهما نظما شعرهما في الظروف نفسها، وكانا قد سلكا مسلكا واحدا في النظم من جهة استعمالهم وزنا واحدا أو وزنين متقاربين يكون نمط الكلام فيهما متقاربا »[1].

وحازم في كل هذا لا يغفل دور البواعث النفسية والحالة الشعورية التي تؤدي إلى نظم الأشعار علاوة على ذكر خصائص الأعاريض، بل يعتبر الحالة الشعورية صِنواً لدقة اختيار الوزن، وكلاهما أساسٌ في عملية المفاضلة بين شاعرين، وفي ذلك يقول:

« ... وإنما يحكم بتفضيل أحد الشاعرين على الآخر إذا عُرِف أنّ كليهما نظم شعره على حال واحدة من النشاط وقوة الباعث وانفساح الوقت، وكانا قد سلكا مسلكا واحدا وذهبا من المقاصد مذهبا مفردا أو كان مذهب أحدهما مقاربا لمذهب الأخر ومناسبا له، وكان شعرهما في عروض واحد أو عروضين غيرُ بعيدٍ نمطُ الكلام في أحدهما عن نمطه في الآخر، ثم يُقاسُ ما بين الكلامين من البعد بما بين النمطين، فيظهر الترجيح أو المساواة عند ذلك »[2].

وبهذا نكون قد أنهينا المبحث المتعلق بنظرية ربط الأغراض بالأوزان الشعرية عند حازم القرطاجني، وفي المبحث الأخير سنتناول القضية ذاتها عند النقاد المحدثين وكيف نظروا إليها، متبعين كلّ ذلك بالنقد والتحليل.

[1] محمد أديوان: قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، ص258.

[2] حازم: المنهاج، ص270.

نظرية ارتباط الأغراض بالأوزان الشعرية في ميزان النقد:

لقد شكلت نظرية ارتباط الغرض بالوزن الشعري مادة نقدية لجملة من النقاد المحدثين، فرغم إجماع معظمهم على صعوبة الجزم بوقوعها سيما وأنها لم تشكل محورا من أهم محاور النقد العربي القديم، فإن ذلك لم يثن البعض عن محاولة إثباتها مرجعا ذلك إلى خصائص داخلية في الأوزان، أو إلى الحالة الشعورية والنفسية التي تجعل الشاعر يختار البحر الملائم لطول النفس.

ولعل من الأوائل الذين تنبهوا إلى هاته القضية وحاولوا التعقيد لها "سليمان البستاني" صاحب مقدمة ترجمة الإلياذة، فقد خصص الحديث في باب أسماه بـ"أوزان الشعر وأبوابه" لذكر ما تيسر له استخراجه من شعر العرب مراعيا في ذلك ارتباط مواضيع الشعر بأوزانه، ذلك أن العروضيين « نظروا إلى أبحر الشعر من هذه الوجهة ولكنهم لم يزيدوا على تسميتها بأسماء تنطبق توسعا على مسميات مواضيع القصائد المنظومة عليها فقالوا هذا طويل وذاك بسيط وذلك خفيف أو سريع، وهلم جرا ووقفوا عند هذا الحد »[1].

انطلاقا من هذا، رأى البستاني أنه يمكن أن تفرد أغراض ما لتلك البحور بحسب تسمياتها، إذ لكل بحر ساحل يقف عنده ويرشد اسمه إليه « فإذا قلنا هذا بحر طويل علمنا أنه لا يسوغ أن تنظم عليه الأهازيج والموشحات والأغاني، وإذا قلنا هذا بحر مقتضب أو مجتث علمنا أنهما لا يصلحان للمنظومات على الإطلاق ولا يصح فيهما تدوين الروايات والتواريخ »[2].

[1] سليمان البستاني: نظرية الشعر، مقدمة ترجمة الإلياذة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق-سوريا، ط3: 1996م، ص90.
[2] المرجع نفسه، ص91.

ثم يشير البستاني إلى أمر مهم، وهو أنه إذا ما أراد أحدنا وضع أصول وافية لهذا البحث، وجب عليه استقصاء منظوم نوابغ الشعراء والمقارنة بين أغراضها وأعاريضها، حينئذ سيتضح له غلبة كل وجه في كل بحر.

ثم يشرع البستاني بعد ذلك في ذكر أهم البحور الشعرية وربطها بما يناسبها من أغراض، من ذلك بحر الطويل، فهو « بحر خضمّ يستوعب ما لا يستوعب غيره من المعاني ويتسع للفخر والحماسة والتشابيه والاستعارات وسرد الحوادث وتدوين الأخبار ووصف الأحوال، ولهذا ربا في شعر المتقدمين على ما سواه من البحور لأن قصائدهم كانت أقرب إلى الشعر القصصي من كلام المولدين »[1].

ويضرب البستاني لذلك مثالا بمعلقات امرئ القيس وزهير وطرفة ولامية الشنفرى وغيرها.

أما الوافر، فهو « ألين البحور، يشتد إذا شددته ويرق إذا رققته وأكثر ما يجود به النظم في الفخر كمعلقة عمرو بن كلثوم، وفيه تجود المراثي ومنها كثير في شعر المتقدمين والمتأخرين »[2].

من ذلك قول الخنساء:

يذكرني طلوع الشمس صخرا وأذكره لكل غروب شمس[3]

وقول مهلهل:

أهاج قذاء عيني لاذكار هدوا فالدموع لها انحدار[4]

[1] سليمان البستاني: نظرية الشعر، مقدمة ترجمة الإلياذة ، ص91.

[2] المرجع نفسه، ص92.

[3] لويس شيخو: أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1896م، ص151.

[4] مهلهل بن ربيعة: الديوان، ت: طلال حرب، الدار العالمية، د.ت، ص31.

ويواصل البستاني إيراد البحور الشعرية مع إتْباعها بما يناسبها من أعراض على النحو الذي رأينا مُطَعِّما كل ذلك بالشواهد من أشعار العرب.

ولا شك أنه من بين الأسباب التي دعت البستاني إلى القول بهذه النظرية، هي تأثره بالأدب اليوناني الذي هو بصدد ترجمة أهم إنتاجه وهو "الإلياذة".

ويُقِرُّ "أحمد أمين" بأن موضوع ارتباط البحر بالغرض الشعري لم يأخذ حقه من الدراسة الكافية في اللغة العربية، دعاه إلى نظرته تلك حديثه عن الشعر الغنائي الذي « يجب أن يكون له براعة ممتازة في تنويع الوزن تنويعا رائعا ساحرا جميلا، تنويعا يتفق والموضوع... فبعض البحور تناسب بعض الموضوعات دون الأخرى، فليس الذي يناسب الرقص كالذي يناسب الرثاء »[1].

ويُشير أحمد أمين بعد ذلك إلى عمل سليمان البستاني الذي سبق، مُقِرًّا في الأخير بأنّ هذا الموضوع يحتاج إلى بحث أدق وإحصاء شامل.

ويذهب "أحمد حسين الزيات" إلى أن ارتباط الغرض بالوزن الشعري أمر محسوم، حيث نلمس ذلك من خلاله قوله: « ثم تعددت الأوزان بتعدد الألحان، فكان للحماسة وزن، وللغزل وزن، وللهزج وزن وهكذا إلى سائر الأوزان التي حصرها الخليل بن أحمد في خمسة عشر وزنا سماها بحورا »[2].

أما "أحمد الشايب"، فيعتبر عمله نسخة مطابقة لما ذكره البستاني في مقدمته، بداية من إشارته إلى أن تسمية الخليل لبحور الشعر « تدل على معان تميز كل وزن من الباقي، وهذا الامتياز يظهر في

[1] أحمد أمين: النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط3: 1963م، ص82.

[2] أحمد حسين الزيات: تاريخ الأدب العربي، ص29.

طول البحور وقصرها، وفي حركاتها المتتابعة وأنغامها العامة، فالطويل غير الهزج وهما يخالفان الوافر والبسيط والخبب... »[1].

وانتهاء بإبراز صلة كل بحر بموضوع أدبي خاص أو عاطفة معينة.

وهو في كل ذلك ينقل نقلا يكاد حرفيا عما جاء في مقدمة ترجمة الإلياذة للبستاني، حيث يقول:

« فالطويل يتسع لكثير من المعاني وإكمالها، فلذلك يكثر في الفخر والحماسة والوصف والتاريخ. ومنه معلقات امرئ القيس وزهير وطرفة ولامية الشنفرى، والبسيط يقرب من الطويل وإن كان لا يتسع مثله الاستيعاب والمعاني ولا يلين لينه للتصرف بالتراكيب مع تساوي أجزاء البحرين... والوافر أَلْيَنُ البُحور يشتدّ إذا شددته ويرق إذا رققته، وأكثر ما يجود به النظم في الفخر كمعلقة عمرو بن كلثوم، وفيه تجود المراثي... »[2].

ويعود في آخر كلامه للتأكيد على أن اختلاف البحور يكون تبعا لاختلاف المعاني والأغراض، ويرى أنّ « خير الأوزان ما لاءم موضوعه أو عاطفته العامة، وعلى الناقد أن ينظر في هذه الصلة بين المعنى والوزن لعله يجد في ذلك تناسبا يكسب النظم قوة وجمالا، أو تجافيا يذهب بروعة الشعر وحسنه »[3] وفي ذلك دعوة صريحة للنقاد إلى أن يتفطنوا للعلاقة التلازمية بين الوزن والغرض، ودور هذا التوافق في إضفاء مسحة جمالية على القول الشعري.

[1] أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ص322.
[2] المرجع نفسه، ص323/322.
[3] المرجع نفسه، ص323.

ويطالعنا " عبد الله الطيب " بمجهود يقترب إلى حدّ ما بذاك الذي قام به حازم القرطاجني. وذلك من خلال عمله في كتابه " المرشد إلى فهم أشعار العرب " والذي قدّم فيه نظرة واسعة في موضوع ارتباط الأغراض الشعرية بالبحور.

وقد صرّح عبد الله الطيب بأنه يحاول قدر المستطاع تبيين أنواع الشعر التي تناسب البحور المختلفة على اعتبار أن العروضيين قدماءهم ومحدثيهم قد فرغوا من درس العروض وكل ما تعلق به من تفاعيل و زحافات وعلل [1].

والملفت في عمل عبد الله الطيب، هو انطلاقه من نفي وجود علاقة الترابط بين أوزان الشعر ومواضيعه، ليتخذ من ذلك النفي منطلقا لإثبات النظرية، وذلك يتّضح من خلال قوله:

« وقد يقول قائل: ما معنى قولك هذا؟ أتعني أن أغراض الشعر المختلفة تتطلب بحورا بأعينها وتنفر عن بحور بأعينها؟ هذا عين الباطل؟ ألسنا نجد مراثي في الطويل، وأخر في البسيط، و أخر في المنسرح وهلم جرا ؟ ألا يدل هذا على أن أي بحر من البحور يصلح أن ينظم فيه لأي غرض من الأغراض الشعرية؟ »[2].

وهنا يجيب عن هذا التساؤل بالنفي المطلق لهاته الفرضية، داعيا النقاد إلى التأمل والتدقيق والتعمق. ذلك أنّ « اختلاف أوزان البحور نفسه، معناه أن أغراضا مختلفة دعت إلى ذلك، وإلا فقد كان أغنى بحر واحد، ووزن واحد »[3].

[1] عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، ط3: 1989م/1409هـ، ج1/ص93.
[2] المرجع نفسه، ج1/ص93.
[3] المرجع نفسه، ص93/92.

فمنطلقه إذا، هو تعدد أوزان الشعر الذي – بحسبه –كان بفعل تعدد أغراض الشعر نفسها، إذ لو أنه وجد غرض واحد فقط، لكان أغنى وزن واحد، ولم يكن هناك من داع إلى تعدد الأوزان، فإنّه من غير المعقول أن يعبّر بحر الطويل عن الرقص والنقزان والخفة، كما أنه لا يظن أن تصاغ أبيات الأخطل التي مطلعها:

خفّ القطينُ فراحوا منك أو بَكَروا وأزعجتهم نَوًى في صرفها غِيَرُ[1]

لا يعقل أن تصاغ في بحر مثل الرجز المجزوء أو المخبون، كالذي نظم منه شوقي:

فيـــــم اجتماعنا هنا يا عضرفوت ما الخبر

لا أدري تلك ضجة حضرتُها فيمن حضر[2]

وتبلغ الثقة من الناقد مبلغها حين يذهب إلى أنّ من كابر في مثل ما ذُكِر، فإنّما يغالط نفسه في الحقائق، ويَسُومها طلبَ المحال.

ويستمر عمل عبد الله الطيب بعد ذلك، ويقوم بتصنيف الأوزان الشعرية بطريقة خاصة لا تخلو من شرح وتعليل، من ذلك إيراده إياها على شكل مجموعات نحو: النمط الصعب / الأوزان المضطربة / الأوزان القصار / الأوزان الشهوانية [3]...

[1] الأخطل: الديوان، ت: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط2: 1414هـ/1994م، ص100.
[2] عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1/ص94.
[3] ينظر: المرجع السابق، ج/1 صفحات: 108/104/100/94.

وهو في كل صنف من الأصناف السابقة يذكر البحور التي تندرج تحته محيطا إياها بكل ما يطرأ عليها من تغيرات مدعما ذلك كله بالشواهد الشعرية سواء من عند العرب القدامى أو حتى شعر المحدثين.

وغالبا ما يُتبع ذلك بذكر الأغراض التي تصلح لها وعلة تسميته لها بتلك الأسامي، من ذلك وصفه للبحور القصار بأنه لايصلح فيها النظم إلاّ لمجرد الدندنة و الترويح عن النفس بجرس الألفاظ، وبأنّ فيها جميعا رتابة تشينها ما خلا بحران لهما نغم حلو يتقبله السمع و يرتاح إليه إن وُفِّق الشاعر في ذلك إلى السلاسة وتجويد اللفظ، وهذان البحران هما الخفيف والرجز[1].

ويعتبر "إبراهيم أنيس" من أبرز النقاد الذين نظروا لموضوع ارتباط الوزن بالغرض الشعري، حيث تناوله من وجهة نفسية صِرفة، وهو بعد إقراره بعُسر الإجابة عن التساؤل الذي مفاده ما إذا كان الشاعر القديم « يتخير لشعره من الأوزان ما يلائم عاطفته، وهل جاءت هذه الأوزان المختلفة تبعا لاختلاف الشعور عند الناظمين من القدماء ؟ »[2] يعود في نهاية كلامه ليثبت صحة النظرية ويؤكد تخير الشاعر لأوزان شعره تبعا لحالته النفسية.

والملاحظ أن إبراهيم أنيس انتهج نفس طريقة عبد الله الطيب، وذلك بعد أن نفى بداية وجود أي ارتباط بين أغراض الشعر وأوزانه في كلام العرب، وذلك في قوله:

« إن استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لا يكاد يُشعرنا بمثل هذا التخير أو الربط بين موضوع الشعر ووزنه، فهم كانوا يمدحون ويفاخرون أو يتغزلون في كل بحور الشعر التي شاعت عندهم.

[1] عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص108.

[2] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط7: 1997م، ص176.

ويكفي أن نذكر المعلقات التي قيلت كلها في موضوع واحد تقريبا، ونذكر أنها نُظِمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل، لِنَعرف أن القدماء لم يتخيروا وزنا خاصا لموضوع خاص، بل حتى ما سمّاه صاحب المفضليات بالمراثي جاءت من الكامل والطويل والبسيط والسريع والخفيف.

وقد يكون من المغالاة أن نتصور اشتراك الشعراء في العاطفة لمجرد اشتراكهم في موضوع الشعر، فالحالة النفسية للخنساء حين كانت ترثي أخاها غير الحالة النفسية التي تملكت أصحاب المراثي من القدماء...»[1].

وعاد بعد ذلك إلى إثبات وجود العلاقة بين الحالة النفسية للشاعر واختياره للبحر الذي ينظم عليه، وفي ذلك يُقرّر بثقة كبيرة أنّ « الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّر عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلّب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية، ومثل هذا الرثاء الذي قد ينظم ساعة الهلع والفزع لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها على عشرة، أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع، و استكانت النفوس باليأس و الهمّ المستمر»[2].

ويستمر إبراهيم أنيس في الشرح على هذا المنوال بطريقة تحليلية مقنعة، من ذلك إشارته إلى أنّ نُدْرة المجزوءات أيام الجاهليين وكثرة النظم عليها في أيام العباسيين مَردُّه إلى شيوع « مجالس الطرب وألوان الغناء واللهو والمجون، و كلّ هذا مما تنفعل له نفوس الشعراء انفعالا شديدا، فَينظِمون في لهفة وشوق

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص177.
[2] المرجع نفسه، ص177.

حين تعرض أمامهم مباهج النساء، وتلعب الخمر بعقولهم وأفئدتهم، ويتملّكُهم طرب الغناء ونشوته »[1].

كما يشترط إبراهيم أنيس لتأثُّر النظم بالانفعال النفساني أن يكون ذلك النظم في جلسة واحدة حيث يبلغ فيها الانفعال ذروته، وأغلب ما يكون النّظم الناتج مقطوعات قصيرة، ولهذا لا يتصور أن تكون تلك المعلقات الطوال « قد قيلت ارتجالا كما يتبادر لبعض الأذهان »[2].

أما "عز الدين إسماعيل" فرغم إقراره بفاعلية الحالة النفسية ودورها في اختيار الشاعر للبحر الذي ينظم عليه، إلا أنه يؤكد أن هذا الأمر غير كاف لإثبات النظرية، ذلك أنه رأى –بعد الاستقصاء– أنه يوجد بعض الشعراء اشتركوا في حالة شعورية، ومع ذلك نظموا في أعاريض مختلفة، وفي ذلك يقول: « ومع أننا قد نطمئن للوهلة الأولى إلى أن مثل هذا الوزن الطويل قد يناسب حالة الحزن والأسى، إلا أنّ حالة الحزن فيما يبدو ليست من نوع واحد أو درجة واحدة، فهناك حزن هادئ وحزن ثائر، وتختلف بعد ذلك درجات الهدوء و الثورة »[3].

ويضرب لذلك مثلا بقصيدتين قيلتا في الحالة النفسية ذاتها لكن نظمتا من بحرين يتفاوتان في الطول. فالأولى منهما للمتنبي و التي مطلعها:

عيد بأي حال عدت يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد[4]

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص178.

[2] المرجع نفسه، ص179.

[3] عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص73.

[4] المتنبي: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1403هـ/1983م، ص506.

والثانية للسُّلكة ترثي ابنها السُّليك، ومطلعها:

طاف يبغي نجوةً من الهلاك فهلك[1]

والحقيقة أنّ إبراهيم أنيس قد أجاب على مثل هذا حين، رأى أن الشاعر عادة ما يتخير الأوزان القصيرة بعد الفاجعة مباشرة وهو ما رأيناه عند السُّلكة، بينما يختار الأوزان الطويلة حين يعبر عما يجيش في نفسه من ألم وأسى وحسرة، وذلك بعد أن يكون قد استكان بعد الثورة التي تعقب خبر الفاجعة.

وعلى كل فقد أراد عز الدين إسماعيل بذكر المثالين السابقين التدليل على قصور الاستقراء ووجوب إكماله بتحليل الأوزان ذاتها في صورتها المجردة.

و"عثمان موافي" يرى أيضا أن للوزن علاقة بالحالة الشعورية للشاعر، فهو بعدما قرّر أنّ الوزن في الشعر لا يعدو أن يكون جانبا شكليا وحسب « ولكنه يمس كذلك جوهر الشعر ولبّه، ويرتبط بمضمونه،كما يرتبط بشكله »[2].

يقوم بتقديم أمثلة عن ارتباط الوزن بالعاطفة والحالة الشعورية للشاعر عند النقاد الأجانب، ثم يعود ليؤكد على أن الوزن « مرتبط بالحالة الشعورية للشاعر وبانفعاله »[3].

ومن القائلين بارتباط الوزن بالحالة الانفعالية للشاعر "مجيد عبد الحميد ناجي"، والذي سار على درب إبراهيم أنيس، وذلك من خلال نفيه ارتباط الأوزان الشعرية بأغراض محددة في قوله: « والذي

[1] عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص73.
[2] عثمان موافي: في نظرية الأدب، ص94.
[3] المرجع نفسه، ص95.

أميل إليه، أن الأوزان المختلفة التي تتألف منها بحور الشعر لا تتّبع أغراض الشعر من مديح أو هجاء أو تهنئة أو رثاء، بحيث يناسب كل منها غرضا معيّنا دون الآخر »[1] مؤكدا على أن الأوزان تكون تابعة للحالة الانفعالية للشاعر ودرجة توتره النفسي خلال عملية النظم.

ويسترسل في الحديث عن هذا الشأن قائلا: « فإذا كان توتر الشاعر النفسي معتدلا، وحالته الشعورية الانفعالية متزنة، فإن شعره في الغالب يأتي على البحور الطويلة، التي تكون أكثر انسجاما مع تلك الحالة الشعورية حيث تنساب العاطفة مع إيقاعها انسيابا... أما إذا كان توتر الشاعر النفسي حادا وانفصاله شديدا حين العملية الإبداعية، فإن ذبذبات حركته الشعورية المحتدمة المتأججة المتلاحقة، تكون أكثر انسجاما مع البحور الشعرية ذات الإيقاع القصير السريع... »[2].

وفي هذا تبرير من الناقد لاختيار الشاعر أعاريض شعره من وجهة نفسية بحتة لم تختلف عن تلك التي ذكرها إبراهيم أنيس، وهي محاولة للتنظير وإرشاد الشاعر لاختيار أوزان شعره.

ومن النقاد من تفطن إلى أن الشعر العربي لا يخضع للمقاييس التي خضع لها غيره، قاصدا بذلك الشعر اليوناني، « فلا حاجة بالشعر العربي إلى إيقاع الرقص الذي يصاحب إنشاد الشعر في اللغات الأخرى... ولا حاجة بالشعر العربي إلى ملازمة الإيقاع المستعار من الرقص واللعب لأن أوزانه مستقلة بإيقاعها »[3].

[1] مجيد عبد الحميد ناجي: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1984م، ص59.

[2] المرجع نفسه، ص59.

[3] عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، ص27.

والعقّاد يحاول تبيان أن للشعر العربي أوزانه المستقلة والمتفردة بإيقاعها غير المرتبط بما ارتبط به إيقاع الشعر اليوناني، بل إن أوزان الشعر العربي المتنوعة « تتّسع لأغراض النظم في كل حالة من أحوال الشعور والعاطفة التي تعرض للنفس البشرية »[1] فهذه الأوزان كافية للتعبير عن الأغراض المختلفة كالحماسة والفخر والغزل والرثاء وغيرها.

ويوافق "نجيب البهبيتي" العقّادَ في أن اللغة العربية متفردة بخصائصها وأوزانها، وغناهها قياسا إلى غيرها، فهو بعد التأكيد على أن أوزان الشعر « قوالب للانفعلات التي تجيش بنفس الشاعر تتناسب مع حالاتها، وتجانس صورها »[2] يؤكد تفرّد اللغة العربية بأوزانها وما تفرع عنها مقارنة باللغات الأخرى، مشيرا إلى أن محدودية أوزان الشعر اليوناني جعلت لغته « تقنع للفنّ الواحد من فنون الشعر بالوزن الواحد أو الوززنين »[3].

وفي هذا تأكيد على أن طبيعة اللغة اليونانية التي تتسم بمحدودية الأوزان الشعرية، جعلتها تقيد لكل غرض من الأغراض وزنا من الأوزان.

إنّ السؤال الذي يطرح نفسه بعد كل هذا هو: هل حقا يمكننا الجزم بأن في الأوزان الشعرية خصائص داخلية تجعلها بالضرورة ملائمة لبعض الأغراض دونا عن غيرها؟

إنّ رجوعنا إلى الديوان الشعري العربي الضخم يؤكّد بأنّ وزنا واحدا يستعمله الشعراء لأداء أغراض متعددة ومعان متباينة، بل إنّ الشاعر يعبّر في نفس القصيدة وبنفس الوزن عن معاني الغزل والفخر

[1] عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، ص29.

[2] نجيب محمد البهبيتي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، ص86.

[3] المرجع نفسه، ص86.

والمدح والرثاء والهجاء وغيرها دون أن نلحظ تنافرا بين الوزن والغرض[1]. ومثال ذلك ما قاله أبو فراس الحمداني في الغزل من الكامل:

أقناعةً من بعد طول جفـــاء بِدُنوِّ طيفٍ من حبيب ناء

بـــأبي وأمي شادن قلنا له نفديك بالأُمـّات والآبـــاء

رشا إذ لحظ العفيف بنظرة كانت له سببا إلى الفحشاء[2]

وقال أيضا في مدح سيف الدولة:

يا سيف دين الله غير مدافع اغضب لدين ربك واعـــــزم

فإذا سلمت فكل شيء سالم وإذا بقيت فإننا في أمـــــان

أعطيت من غنم الغنيمة غنمة وجعلت مالك مال من لم يغنم[3]

وقال يرثي أبا العشائر الحسين بن علي بن الحسين بن حمدان:

أأبا العشائر لا محلُّكَ دارس بين الضلوع ولا مكانُك نازح

إني لأعلم بعد موتك أنّه ما مرّ للعشراء يوم صـــالح[4]

ومن يستقصي أشعار العرب يجد أنهم ينظمون في الغرض الواحد بأوزان متعددة، فمن ذلك مدح المتنبي لكافور من بحر الطويل بقوله:

كفى بك داءً أن ترى الموت شافيا وحسب المنايا أن يكنّ أمانيا

[1] عبد الرحيم وهابي: القراءة العربية لكتاب فن الشعر، ص382/381.

[2] أبو فراس الحمداني: الديوان، ت: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2: 1414هـ/1994م، ص18.

[3] المصدر نفسه، ص316.

[4] المصدر نفسه، ص75.

تمنيتَها لما تمنيتَ أن تـــرى صديقا فأعيا أو عدوا مداجيا

إذا كُنتَ ترى أن تعيش بذلة فلا تستعدنّ الحسام اليمانيـا[1]

وقال مادحا سيف الدولة من بحر الوافر:

أيدري الرَّبعُ أيّ دم أراقـــا وأيّ قلوب هذا الرَّكبُ شاقا

لنا ولأهله أبـــــدا قلوب تلاقى في جسوم مـــا تلاقى

وما عفتِ الرياح لـــه محلا عفاه من حـــدا بهم وساقا

فليت هوى الأحبة كان عدلا فحمّل كل قلب ما أطاقا[2]

وقال مادحا عبيد الله بن يحي الحتري من البسيط:

بكيت يا ربع حتى كدت أبكيكا وجدت بي وبدمعي في مثانيكا

فعم صباح لقد هيجت لي طربا واردُدْ تحيتنا إنّـــــــا محيّوكا

بأي حلم زمـــتان صرت متّخذا رئم الفلا بدلا من رئم أهليكا

أيام فيك شموس مـــا انبعثنا لنا إلاّ انبعثنّ دما باللحظ مسفوكا[3]

إنّ الأمثلة السابقة وغيرها لا تشكك في صحة النظرية القائلة بارتباط الأغراض بالأوزان الشعرية وحسب، بل تدحض تعميمها وإطلاقها، فالأغراض المختلفة ينظمها الشعراء في وزن واحد أو عدة أوزان، كما أنّ الغرض الواحد ينظم في عدّة أوزان، أما الحكم بجودة أو رداءة الأبيات الشعرية، فهو

[1] المتنبي: الديوان، ص441.

[2] المصدر نفسه، ص289.

[3] المصدر نفسه، ص61.

أمر نسبي يتفاوت الناس فيه وفق أشياء كثيرة قد تكون موافقةُ الوزن للغرض الشعري واحدة منها وقد لا تكون كذلك.

ثم إنّ الذين حاولوا الربط بين الأوزان والحالة الشعورية للمبدع، قد افتقرت محاولاتهم للشواهد الشعرية واتّسمت مقالاتهم بالتعميم الذي لا تدعمه الشواهد من كلام العرب، فنظم الشعر في البحور الطويلة ليس شرطا أن يكون فيه توتّر الشاعر النفسي معتدلا ومزاجه متّزنا، « ثم ما الذي يثبت لنا أن الشاعر كان معتدل المزاج، متزن الشعور وهو ينظم قصيدة على البحر الطويل أو البحر البسيط أو سواهما وكانت حاله النفسية مضطربة وهو ينظم قصيدته في الهزج أو المجتث أو مجزوء الكامل أو سوى ذلك؟ »[1].

ثم الذي يلاحظ على أوزان الشعر أنها تختلف طولا وقصرا، فالطويلة منها: الطويل والبسيط والكامل والخفيف والوافر والمتقارب...

والأوزان القصيرة منها: الهزج والمجتث ومجازيئ الكامل والرمل والخفيف...

فأيُّ الأوزان يختار الشاعر باعتبار الطول والقصر؟

وملاحظة أخرى، هي أنّ أوزان الشعر القصيرة كانت قليلة الاستعمال في العصور السابقة للعصر العباسي، أفيعني هذا أنّ شعراء ذلك العهد كانوا على درجة واحدة من اعتدال المزاج واتزان الحالة النفسية؟ هذا ما يستحيل الجزم به.

[1] نور الدين السد: الشعرية العربية، ج1/ص84/85.

على كلّ حال فإنه إن كان لابد من ربط أوزان الشعر على تنوعها بالحال النفسية للشاعر، فإنه لا ينبغي أن يُذهب إلى ما ذهب إليه بعض النقاد من تعميم، « وإنما نقول أنه باختلاف إيقاع البحر الواحد من قصيدة إلى أخرى لدى شاعر واحد فقد يخرج الشاعر من البحور الشعرية أنغاما موسيقية مختلفة, تتنوع بتنوع أفكاره وأحاسيسه، وتعبّر عن انسجام العناصر المكونة للقول الشعري وتداخلها في بنية شمولية تتوحد فيها البُنى السطحية والبُنى العميقة، ويُستغل هذا التداخل لإعطاء الرسالة الشعرية أبعادا فنية وجمالية متنوعة »[1].

[1] نور الدين السد: الشعرية العربية، ج1/85.

خاتمة

خاتمة:

يبدو أنه من الصعوبة بمكان أن نجزم بوجود علاقة حتمية بين أوزان الشعر العربي وأغراضه، ذلك لأن طبيعته مباينة تماما لطبيعة شعر الإغريق، كما أن تنوع موضوعات الشعر العربي وتشعبها كل ذلك ممزوج بالخيال العربي وعاطفته جعلته لا يخضع لمقاييس خضع لها غيره.

ورغم محاولة بعض النقاد قدامى ومحدثين إثبات نظرية تعالق الأوزان الشعرية بالأغراض، إلا أن الجانب الأكبر من النقاد لم يعرضوا لها، فنلفيهم قد أسهبوا في الحديث عن القضايا النقدية الكبرى كاللفظ والمعنى وعمود الشعر وغيرها مما ثقلت بذكرها كتبهم ورسائلهم، رغم ذلك لم يأتوا على ذكر للقضية محل الدراسة، فإن طرقوها فمن باب الإشارة الخفيفة التي تلقاها النقاد المحدثون وأثخنوها بالتأويلات التي تفتقر إلى البراهين.

وحتى الكتب التي جاء فيها ذكر لعلاقة الأغراض بالأوزان الشعرية تبين لنا أن ما جاء فيها إنما كان بتأثر واضح بنقد اليونان ورؤيتهم للموضوع المطروق، وقد سبق وأشرنا إلى ابن طباطبا ونقله للنص الأرسطي.

ويبدو أن الذي جعل النقاد يسعون للبحث في تلك النظرية هو ترجمة كتاب "فن الشعر" لأرسطو ونقله إلى العربية فكان مادة دسمة للفلاسفة المسلمين بشكل خاص للخوض في القضية.

ولكن ليس من العدل أن نغمط محاولات النقاد للتقعيد والتنظير لنظرية توافق الأغراض الشعرية مع الأوزان لمجرد أنها لم تكن حاضرة في كتب النقد العربي القديم، لأن الله لم يحجر العقول عن التفكير والبحث والاستقراء والإتيان بالجديد في كل المجالات ولم يقصر العلم على قوم دون آخرين.

والنقد الأدبي مجال مفتوح للجميع، وبث الآراء فيه متاحة لكل من أوتي ملكة الإبداع النقدي والقدرة على النقاش والإتيان بالبراهين الساطعة والأدلة اللامعة، فكان النقاش حول ربط الأغراض بالأوزان الشعرية مائدة نقدية واسعة الأركان صال فيها النقاد وجالوا بين مؤيد ومعارض.

وفيما يأتي ذكر لأهم النقاط المستفادة من تلك النقاشات:

- ينطلق المؤيدون للفكرة من تعدد أوزان الشعر العربي، فلو لم تكن هناك علاقة بين الوزن والغرض لأغنى وزن واحد.
- ويرون أيضا أن تعدد الموضوعات يدفع الشاعر إلى تجديد أوزانه دفعا للرتابة.
- ويرون أن الشاعر يتخير الوزن المناسب وفق حالته الشعورية فمن ذلك أن شعراء المراثي في الجاهلية نظموا قصائدهم بعد زمن من الحدث مما أتاح لهم تخير الوزن، وإلا لكانوا نظموها في تلك اللحظة.

وكما رأينا فإن حجج المؤيدين للفكرة مقنعة إلى حد ما، ولكن للمعارضين حجج لا تقل إقناعا عن سابقيهم، من ذلك أنهم يرون:

- نشأة الشعر العربي أسبق من ظهور علم العروض الذي استمد وجوده من الشعر فكيف للشاعر أن يختار الوزن وهو لا يعرف العروض أصلا؟
- تحديد وزن القصيدة ثم نظمها عليه يُعقِّدُ العملية بحيث تصبح عملية الانتقاء أصعب من قول الشعر نفسه.
- قدرة بعض الشعراء على قول الشعر ارتجالا دليل على أنهم لا يجدون الوقت لانتقاء الوزن الذي ينظمون عليه.
- كثير من القصائد التي قيلت لا سيما في الجاهلية، اشتملت على وحدة الوزن وتعدد الأغراض، وطريقة بناء القصيدة الجاهلية معروف، كما أن يوجد من الشعراء من اختص بالنظم على وزن واحد في كل الأغراض كأبي فراس الحمداني.
- وأيضا قد تتعدد أوزان القصيدة في غرض واحد فكم نظمت قصائد في المدح والحكمة والوصف والرثاء من بحر الطويل وغيره.

في الأخير مهما يكن حظ النظرة القائلة بارتباط الأوزان الشعرية بالأغراض من الصواب، فإنها تبقى تراود فكرة وتحاول أن تجد لها الأدلة الكافية وتخليصها من أفق الاحتمال الذي ظلت حائمة فيه ولم يرق بها إلى اليقين.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أ/ القرآن الكريم:

ب/ المصادر:

1- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ت: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة-القاهرة، الطبعة الثانية، الجزء الثاني، د.ت.

2- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، الطبعة الخامسة: 1401هـ/1981م،الجزء الأول.

3- ابن طباطبا: عيار الشعر، ت: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان الطبعة الأولى: 1402هـ/1982م.

4- أبو تمام: ديوان الحماسة، ت: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان الطبعة الأولى: 1418هـ/1998م.

5- أبو العلاء المعري: رسالة الصاهل والشاحج، ت: عائشة عبد الرحمان، دار المعارف بمصر 1975م.

6- أحمد بن محمد المقري التلمساني: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ت: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، المجلد الثاني.

7- إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، ت: عارف ثامر، منشورات عويدات بيروت، 1995م، الجزء الأول.

8- أرسطو: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت.

9- أرسطو: فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت-لبنان، 2001م.

10- أرسطو: في الشعر، ترجمة: شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر- القاهرة، 1387هـ/1967م.

11- الجاحظ: رسائل الجاحظ، ت: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، د.ت الجزء الثاني.

12- الجاحظ: كتاب الحيوان، ت: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، الطبعة الثانية: 1384هـ/ 1964م، الجزء الأول.

13- جار الله الزمخشري: القسطاس في علم العروض، ت: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف بيروت، الطبعة الثانية: 1410هـ/ 1989م.

14- جلال الدين السيوطي: بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، الطبعة الثانية: 1399هـ/1979م، الجزء الأول.

15- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس،2008م.

16- الخطيب التبريزي: كتاب الكافي في العروض والقوافي، ت: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجى بالقاهرة، الطبعة الثالثة: 1415هـ/1994م.

17- السكاكي: مفتاح العلوم، ت: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، الطبعة الثانية: 1407هـ/1987م.

18- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجى بالقاهرةد. ت.

19- الفارابي: الموسيقى الكبير، ت: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصوير: محمود أحمد الحفني، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة، د.ت.

20- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ت: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت-لبنان، د.ت.

21- الكندي: رسالة الكندي في خير صناعة التأليف، ت: يوسف شوقي، القاهرة 1969م.

22- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة،ت: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت الطبعة الأولى: 1411ه/1991م،الجزء الأول.
23- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ت: غريد الشيخ وإبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى: 1424ه/2003م.
24- المظفر بن الفضل العلوي: نضرة الإغريض في نصرة القريض، ت: نهى عارف الحسن مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، د.ت.
25- هوراس: فن الشعر، ترجمة: لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988م.

ج/ المعاجم:

26- ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، د.ت.

د/ الدواوين الشعرية:

27- أبو فراس الحمداني: الديوان، ت: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الثانية: 1414ه/1994م.
28- الأخطل: الديوان، ت: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان الطبعة الثانية: 1414ه/1994م.
29- امرؤ القيس: الديوان، ت: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان الطبعة الخامسة: 1425ه/2004م.
30- عروة بن الورد: الديوان، ت: أسماء أبو بكر محمد، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان 1418ه/1998م.
31- المتنبي: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1403ه/1983م.
32- مهلهل بن ربيعة: الديوان، ت: طلال حرب، الدار العالمية، د.ت.

هـ/ المراجع:

33- ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، الطبعة الأولى: 1418هـ/1997م.

34- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة السابعة: 1997م.

35- الإبراهيمي: الآثار، جمع وتقديم: أحمد طالب الإبراهيمي، دار الغرب الإسلامي 1997م الجزء الأول.

36- إحسان عباس: ملامح يونانية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، الطبعة الثانية: 1993م.

37- أحمد أمين: ضحى الإسلام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1938م.

38- أحمد أمين: النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثالثة: 1963م.

39- أحمد حسين الزيات: تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مضر للطبع والنشر، الفجالة-القاهرة، د.ت.

40- أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة العاشرة: 1994م.

41- أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ت: علاء الدين عطية، مكتبة دار البيروني، الطبعة الثالثة: 1427هـ/2006م.

42- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية: 1989م.

43- ألفت محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.

44- بدوي طبانة: قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة: 1389هـ/1969م.

45- جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، الطبعة الأولى 1991م.

46- جيهان السادات: أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر بين الحربين، دار المعارف، د.ت.

47- الحبيب بن خوجة: مدخل كتاب " منهاج البلغاء وسراج الأدباء "لحازم القرطاجنّي، الدَّار العربيَّة للكتاب، تونس، 2008 م.

48- رجاء عيد: التراث النقدي نصوص ودراسة، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1990م.

49- رشيد يحياوي: الشعرية العربية الأنواع والأغراض، أفريقيا الشرق، الطبعة الأولى 1991م.

50- سعد بوفلاقة: الشعريات العربية المفاهيم والأنواع والأنماط، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة-الجزائر، 1428هـ/ 2007م.

51- سليمان البستاني: نظرية الشعر، مقدمة ترجمة الإلياذة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق-سوريا، الطبعة الثالثة: 1996م.

52- سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م.

53- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي-العصر الجاهلي-، دار المعارف، الطبعة الرابعة والعشرون: 2003م.

54- طاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية، نظرية حازم في تأصيل الخطاب الشعري، موفم للنشر، الجزائر 2007م.

55- طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع هجري، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، 1425هـ/2004م.

56- - عبَّاس أرحيلة: الأثر الأرسطي في النَّقد والبلاغة العربيّين حُدود القرن الثَّامن الهجري مطبعة النّجاح الجديدة، الدَّار البيضاء، الطبعة الأولى: 1999 م.

57- عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطبع والنشر والتوزيع، د.ت.
58- عبد الرحمان آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، الطبعة الأولى: حزيران 1989م.
59- عبد الرحيم وهابي: القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، تقديم: محمد العمري، عالم الكتاب الحديث، الطبعة الأولى: 1432هـ/2011م.
60- عبد القادر المازني: الشعر غاياته ووسائطه، ت: فايز ترحيني، دار الفكر اللبناني، بيروت الطبعة الثانية: 1990م.
61- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت الطبعة الثالثة: 1989م/1409هـ، الجزء الأول.
62- عثمان موافي: في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، 2000م، الجزء الأول.
63- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، 1412هـ/1992م.
64- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، الطبعة الرابعة، د.ت.
65- علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993م.
66- عمر إدريس عبد المطلب: حازم القرطاجني حياته ومنهجه البلاغي، دار الجنادرية للنشر والتوزيع، 2009م.
67- فاطمة الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، الطبعة الأولى: 2002م.
68- كمال خيري بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، المطبوعات الاستشراقية الفرنسية، الطبعة الأولى: 1982م.

69- لويس شيخو: أنيس الجلساء في شرح ديوان الخنساء، المطبعة الكاثوليكية، بيروت 1896م.
70- مجيد عبد الحميد ناجي: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984م.
71- محمد أديوان: قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، الطبعة الأولى: 2004م.
72- محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية بيروت-لبنان، الطبعة الأولى: 1425هـ/2004م.
73- محمد خليفة: النظرية النقدية العربية في الفكر الفلسفي النقدي حتى القرن السابع الهجري، المطبعة العربية، غرداية، 2005م.
74- محمد الطاهر بن عاشور: شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، ت: ياسر بن حامد المطيري، مكتبة دار المنهاج، الرياض، الطبعة الأولى: 431هـ.
75- محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، 1992م.
76- محمود فاخوري: موسيقا الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، سوريا 1416هـ/1996م.
77- مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب- الجاهلية و العصور الإسلامية-، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981م، الجزء الأول.
78- مصطفى حركات: أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى: 1418هـ/ 1998م.
79- مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى: 1421هـ/ 2000م، الجزء الثالث.

80- مصطفى الغلاييني: الثريا المضية في الدروس العروضية، الطبعة الأولى، بيروت د.ت/د.د.ن.

81- نجيب محمد البهبيتي: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1950م.

82- نور الدين السد: الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون-الجزائر،2007م،الجزء الأول والجزء الثاني.

83- يوسف الإدريسي: التخييل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية منشورات مقاربات، الطبعة الأولى:2008م.

84- يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت-لبنان، الطبعة الثانية، 1982م.

و/ الدوريات:

85- داود سلوم: التأثير اليوناني في النقد الأدبي العربي القديم، مقال عن مجلة كلية الآداب العراقية،العدد الرابع عشر: 1970 / 1971م.

86- عباس أرحيلة: حازم القرطاجني ومسألة التأثير الأرسطي في النقد العربي القديم، مقال من موقع الدكتور عباس أرحيلة:
http://rhilaabas.arabblogs.com/rhila49/archive/2008/2/470460.html

87- فاطمة الوهيبي: في البحث عن الأدبية في النقد العربي القديم، مجلة قوافل، النادي الأدبي في الرياض، العدد الثاني، السنة الأولى: 1414هـ/1994م.

88- ليلى كواكي: نظام تناسب المسموعات وفاعليتها على الملتقي عند حازم القرطاجني في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مقال أنترنت: http://insaniyat.revues.org/4391.

89- مصطفى عراقي: تجدد موسيقا الشعر العربي الحديث بين التفعيلة والإيقاع، مقال عن مجلة علامات، المجلد الثامن عشر، الجزء الواحد والسبعون: 1431هـ/ 2010م.

90- مصلح عبد الفتاح النجار وأفنان عبد الفتاح النجار: الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي، مقال عن مجلة جامعة دمشق، المجلد الثالث والعشرون، العدد الأول2007م.

ز/ المخطوطات:

91- الرحموني بومنقاش: الشعرية بين أرسطو طاليس وحازم القرطاجني دراسة مقارنة، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، تخصص الشعرية، جامعة باتنة 2009/2008م.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة..... أ-ز

الفصل الأول: بحث في الحدود والمفاهيم 08

الوزن:..... 11

مفهوم الوزن:..... 11

علم العروض:..... 13

علة تسمية البحور بأسمائها:..... 16

الأوزان وحقيقة الشعر:..... 18

الغرض:..... 21

مفهوم الغرض:..... 21

إشكالية المصطلح:..... 23

تعديد النقاد العرب لأغراض الشعر:..... 25

القصيدة البسيطة والمركبة :..... 28

الإيقاع:..... 31

مفهوم الإيقاع:..... 31

بين الإيقاع والوزن:..... 33

علاقة الشعر بالغناء:..... 36

الفصل الثاني: علاقة الأغراض بالأوزان الشعرية عند النقاد والفلاسفة 42

الترجمة ودورها في إثراء المنظومة النقدية العربية:..... 45

بين الشعر اليوناني والعربي:..... 49

فن الشعر، وأصول النظرية:..... 55

بحث في جهود النقاد:..... 58

الخليل بن أحمد:..... 58

قدامة بن جعفر:..... 60

ابن طباطبا:..... 63
عمود الشعر:..... 65
بحث في جهود الفلاسفة:..... 70
الكندي:..... 71
الفارابي:..... 73
ابن سينا:..... 77
ابن رشد:..... 79
نقد وتحليل:..... 82
الفصل الثالث: حازم القرطاجني واكتمال فصول النظرية 85
حازم والمنهاج:..... 88
حازم القرطاجني:..... 88
كتاب المنهاج:..... 91
الأُصول المعرفيَّة لكتاب المنهاج:..... 92
مضمون كتاب المنهاج:..... 94
النَّظرة العروضيَّة عند حازم:..... 102
العلم الكلّي:..... 102
مبدأ التَّناسُب:..... 104
أوزان الشعر:..... 106
المصطلحات:..... 109
إحصاء حازم لأوزان الشعر وربطها بالأغراض:..... 112
نظرية ارتباط الأغراض بالأوزان الشعرية في ميزان النقد:..... 127
خاتمة:..... 144
قائمة المصادر والمراجع:..... 148
فهرس الموضوعات:..... 158

تمّ بحمد الله