الفصل الثاني

اتجاهات الشعرية

obeikandl.com

obeikandl.com

اتجاهات الشعرية

إن النظرية النقدي – في أدب أية أمة – تمثل وجهات نظر النقـــاد وآراءهـــم في قضايا الأدب اللغوية والفنية التي ينتجها أدب تلك الأمة. وقد كان العرب أسبق الأمم إلى تأصيل نظريتهم النقدية وتأسيسها على وفق معطيات لغتهم ورؤيتـــهم الفكريـــة وذوقهم الجمالي. ولما كان الأدب العربـــي القديم شعرياً بطابعه العام، فإن نظريتـــه في هذا المجال تصبح نظرية شعرية على وجه الخصوص. وإن كان بعض الدارسين والنقـــاد العرب المعاصرين يرى أن النقد العربـــي القديم لم يرق الى مستوى (النظرية)، غـــير أن هذه الدراسة تذهب إلى ما يخالف هذا الرأي، وترى أن تراثنا النقـــدي يمثـــل نظريـــة واحدة متكاملة، لها أسسها ومبادؤها الفكرية والمنهجية، شأنها شأن النظريـــة النقديـــة الغربية، فالاتجاهات النقدية التي تناولت الشعر – في تراثنا النقدي – لا تمثل نظريـــات كما يذهب البعض[1]، وإنما هي وجهات نظر لزوايا الظاهرة الشعرية، كـــل حســـب اتجاهه الفكري ونظرته إلى قضية الشعر من حيث الماهية والوظيفة، وهذا مـــا نـــراه في النقد الغربـــي على امتداد مسيرته التاريخية، التي شهدت تباينـــا واضـــحا في الـــرؤى والاتجاهات على أن ذلك ينبغي أن يفهم على أنه تطور واغتناء في النظريـــة النقديـــة نفسها، وليست نظريات تضاف إلى نظرية، ولذلك فإن هذا البحث يتوخّى تكـــريس هذه الرؤية، في دراسته الشعرية في تراثنا النقدي، على أنها حصيلة اتجاهات ومقاربـــات نقدية في إطار نظرية شعرية عربية، لها خصائصها الفكرية والفلســـفية والجماليـــة وإن تباينت آراء النقاد في هذا الموضع أو ذاك.

1 يتجلى هذا الزعم في عنوان بعض الأطروحات الأكاديمية لـــبعض الدارســـين العـــرب المعاصرين ومحتواها، مثل (نظريات الشعر عند العرب) لمصطفى الجوزو.

إن استقراء نظرية الشعر العربية في تراثنا النقدي، تكشف عن تلك الاتجاهات التي سوف يتناولها البحث، على أساس الرؤية النظرية والمنهج وليس على أساس ظهورها التاريخي من ناحية، وغلبة الاتجاه النقدي واتساع آرائه ومنطلقاته النظرية، وقد مثلت تلك الآراء ثلاثة اتجاهات للشعرية، توزعت في ثلاثة مباحث هي:

المبحث الأول: الإتجاه الثنائي وهو يمثل تلازم مستويي البنية الشعرية وهما الشكلي والدلالي، ويتضمن آراء الجاحظ، ابن قتيبة، ابن طباطبا العلوي، أبي هلال العسكري، ابن رشيق وحازم القرطاجني.

المبحث الثاني: الإتجاه الأحادي – ويشمل مذهبين مختلفين هما:

1. المذهب الشكلي: وهو يعنى بالشكل الشعري ومكوناته اللغوية والبلاغية، ويمثله أبو العباس ثعلب وقدامة بن جعفر.
2. المذهب الدلالي: وهو يعنى بالمعاني دون الألفاظ ويمثله ابن جني وابن الأثير.

المبحث الثالث: اتجاه البنية المركبة/وحدة البنية الشعرية، ويمثله عبد القاهر الجرجاني/نظرية (النظم).

***

obeikandl.com

الإتجاه الثنائي

يتمتع الجاحظ (ت 255هـ) بأهمية كبيرة في سيرورة نقدنا التراثي، فإليه تعزى أولى محاولات التحديد الموضوعي للشعرية، بوصفها نتاجا لفاعلية الصياغة الأسلوبية في المقام الأول أكثر منها انعكاسا للأفكار والمعاني، ولذا فهو يقول: ((والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير))[1]. وعلى الرغم من أن قول الجاحظ لا يرمي إلى تحديد مفهوم الشعر، فإنه يتضمن عناصره الأساسية وهي: (الوزن) و(السبك) وهو تماسك بنية النص و(التصوير). فأما الأول فهو خاصية نوعية تكوينية لبنية الشكل الشعري الموسيقية، وإما جودة (السبك) فتوحي بالدلالة على البناء الأسلوبي التركيبي، الذي يميّز الشعر عن غيره من فنون القول، وأما (التصوير) فهو يعني الصيغ البلاغية، التي من شأنها رفد اللغة الشعرية، بالقدرة على تجسيد الأفكار والمواقف النفسية الانفعالية، وتشكيلها على هيئة صور حسية ماثلة للعيان كالتشبيه والإستعارة والتمثيل، ومن ثم فهو جوهر الشعر وخاصيته المميزة منذ نشأته حتى الآن، ويتضمن (التصوير) من ناحية أخرى عنصر الخيال بوصفه الطاقة الخلاقة، التي يعزى إليها ابتداع الصور الذهنية/المجردة وتشكيلها في هيئات وصور لا حدود لها. ولذا فإن الكلام من غير التصوير يظل مجرد أفكار وانطباعات ذهنية مجردة باهتة لا تحرك النفس ولا يهتزّ لها

1 الحيوان – تح عبد السلام هارون – مكتبة مصطفى البابي الحلبي – مصر – ط1– 1939 – 131/3، 132.

الشعور، وعليه فإن كلاماً كذلك لا يعدّ شعراً في نظر الجاحظ، وليس أدلّ على ذلك من تعليقه على بعض النصوص الشعرية بالمفهوم العروضي للشعر كالنص الآتي:

لا تحسبنّ الموت موت البلى
وإنما الموتُ سؤالُ الرجالْ
كلاهما موتٌ ولكنّ ذا
أفظعُ من ذاك لذلّ السؤالْ

فيعلق الجاحظ على ذلك القول رغم استحسان أبي عمرو الشيباني إياه: ((وأنا ازعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً))[1]، فقد نفى الجاحظ صفة (الشعرية) عن القول وقائله، وليس ذلك إلا لافتقار القول إلى (السبك) و(التصوير) فهو كلام يهيمن عليه الفكر والمنطق، فضلاً عن عدم عنايته بطريقة القول.

إن النص السابق لا يمثل إلا وجهاً واحداً من رؤية الجاحظ للقول، أما المقول فيه فمسكوت عنه ذلك أن ظاهر النص يوحي لدى الكثير ممن تناولوه، أن الجاحظ يميل ميلاً مطلقاً إلى القول نفسه دون معناه، غير أن ثمة نصوصاً أخرى مبثوثة في ثنايا مصنفاته، تشير إلى غير ذلك وإن كان النص السابق، يخصّ الشعر دون سواه بدلالة قوله: ((وإنما الشعر...)) فإننا نميل إلى وجهة نظر مغايرة تستند إلى مرجعية نصية للجاحظ، ترى أنه لم يجنح إلى الألفاظ جنوحاً مطلقاً كما يبدو للبعض من ظاهر القول، وإنما يركن إلى الشكل اللغوي من باب الترجيح وليس الإلغاء المذهبي، لأنّ إغفال المعنى يفرغ اللفظ من قيمته البيانية، بمعنى أن الجاحظ ما يزال يقيم نوعاً من التوازن بين الشكل اللفظي ومعناه، عبر مبدأ الوضوح الذي هو جوهر البيان سواء أكان شعراً أم نثراً، ولذلك يقول في باب (البيان): ((وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة وحسن الإختصار ودقة المدخل، يكون إظهار المعنى، وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور كان أنفع وأنجع، والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي، هو البيان الذي سمعتَ الله عز وجل يمدحه، ويدعو إليه ويحث عليه، بذلك نطق القرآن وبذلك تفاخرت العرب،

1 المصدر السابق – 3/ص 308.

وتفاضلت أصناف العجم)). ويقول الجاحظ في نص آخر: ((فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع بعيداً عن الاستكراه ومنزهاً عن الاختلال مصوناً من التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة، ومتى فصلت الكلمة على هذه الشريطة ونفذت من قائلها على هذه الصفة، أصحبها الله التوفيق ومنحها من التأييد ما لا يمتنع معه من تعظيمها صدور الجبابرة، ولا يذهل عن فهمها معه عقول الجهلة))[1].

لا ريب أن الشعر ضرب من ضروب البيان، بمعنى أن البيان مفهوم عام كلي، تندرج في مضماره أساليب متعددة تمثل – في مجملها – منظومة اشارية لغوية تصب في هدف واحد يحدده الجاحظ بوضوح في قوله: ((البيان اسم جامع لكل شيء، كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائناً ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القاريء والسامع إنما الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام، وأوضحت المعنى فذلك هو البيان))[2].

إن ما يهمنا في هذا النص هو أن الخطاب يستلزم مخاطباً – بكسر الطاء – ومخاطباً – بفتحها – أو مرسلاً ومرسلاً إليه، وهذا يقتضي – حتماً – غاية ايصالية هي (الإفهام)، وهو استقبال المعنى أو تلقيه من لدن السامع، والخطاب الشعري لا يختلف عن ذلك بأي حال من الأحوال، ذلك أن الخطاب الشعري إذا كان مختلفاً عن أساليب القول الأخرى، فإنه يختلف في بنيته اللغوية والشكلية، أما وظيفته فهي واحدة بوصفه خطابا لغويا. إن ما نعنيه باختلاف بنية الشعر عما عداها من البنى القولية، هو أن العناية فيها متمركزة في شكلها البنائي والأسلوبي أكثر من عنايتها بإبراز المعنى، وهذا خلاف ما نلاحظه في بنية النثر التي تكون الأولية فيها، منصبة على المعنى دون العناية الفائقة بالشكل اللغوي باستثناء المحافظة على البنية النحوية، وهذا ما تنبّه إليه ابن سينا حين ميّز بين نوعين من المقولات الشعرية عند العرب، الأول: ليؤثر في النفس أمراً من الأمور،

1 البيان والتبيين – تح عبد السلام هارون – مكتبة الخانجي – القاهرة – ط 4 – 1/ص 83.

2 المصدر السابق – 1/ص 83.

والثاني: للعجب فقط[1] فالأول غايته نفعية/افهامية، والثاني وظيفته جمالية في المقام الأول لكنه لا يتجاهل المعنى، فتحديد الجاحظ مدار الأمر والغاية بين القائل والسامع بوظيفة الإفهام يقتضي حضور المعنى، وهذا ما أردنا توكيده. فالخلاصة في مذهب الجاحظ وغيره من النقاد العرب القدامى – ممن هم على شاكلته – يتجلى في تقديم أحد مستويي البنية الشعرية وتراجع المستوى الآخر من الناحية المنهجية لا إلغاؤه، كما يرى بعض الدارسين والنقاد العرب المعاصرين، الذين يقرأون التراث قراءة حرفية بعيداً عن القراءة التأويلية[2].

إن منهجية الجاحظ في التعامل مع المقولات الأدبية وفي مقدمتها الشعرية، تقوم على مبدأ التمركز حول القول نفسه، بمعنى تركيز النظر في العبارة أو القول عبر رؤية أسلوبية نصية، مع ملاحظة الأثر الجمالي الذي ينتجه النص، أمّا المستوى الدلالي فإنه مفروغ منه، لأنه ظاهرة لاحقة لبنية النص الأسلوبية[3]، ذلك أن اللغة – لكي تكون كلاما – ينبغي أن تتضمن دلالة، ولما كانت هذه من الحقائق البديهية فان الجاحظ قد سكت عنها، لأنها ليست بحاجة إلى تأكيد كما قدمنا، ومن ثم جاء تركيزه على الشكل اللغوي وحده، إذ انطلق منه لتحديد خصائص بنية الشعر، التي تنتج وظيفتها الشعرية في سهولة الوزن وتخير اللفظ ثم عمد إلى قصر الشعرية في خصائص الأسلوب، وفي مقدمتها (السبك) و(التصوير) وهما مصطلحان سبقت دلالاتهما من الناحية الفنية، فكأنّ الجاحظ – من خلال حكمه المعياري – على قول الشاعر السابق بأنه: ((لا يقول شعراً أبداً)) يتوخى بيان أهمية التصوير في تحويل القول من النثرية النحوية إلى الشعرية الجمالية، ذلك أن قول الشاعر المذكور (لا تحسبن الموت موت البلى...) لا يعوزه السبك والنظم، لكنه يفتقر إلى (التصوير). والجاحظ لا يريد القول إن ذلك النص ليس (شعراً) بل هو كذلك لكنه رديء، لأنه يتضمن (شكل) الشعر الاصطلاحي لا محتواه الجمالي، فالجاحظ إنما أراد القول

1 فن الشعر – عبد الرحمن بدوي – ص 170.

2 يتناول شكري عزيز الماضي موضوع اختلاف النقاد والدارسين حول موقف الجاحظ في (المعاني المطروحة في الطريق) وعلاقتها بالألفاظ وما لذلك من أثر في تحديد موقفه النقدي. ينظر الى كتابه – في نظرية الادب – ص 223.

3 هذا بالنسبة للقاريء أما بالنسبة للمبدع فإن الدلالة مؤسسة للأسلوب.

إن ذلك النص هو شعر خال من (الشعرية) أو الأثر الشعري، لأنّ لغته لم تؤد وظيفتها الجمالية. ومن هنا يبدو افتراق زاوية نظر الجاحظ عن رؤية أبي عمرو الشيباني الذي كان معنياً بالمقول فيه، وما ينطوي عليه من حكمة أو معنى شريف، بينما الجاحظ كان أميل إلى الوظيفة الجمالية للعبارة منه إلى الوظيفة الافهامية، التي تعدّ عنصراً ثانوياً في ميدان الشعرية، لأنها وظيفة طالما حملها النثر بأشكاله المختلفة.

توازي مستويي بنية الشعر

يحتل الجهد النقدي لابن قتيبة (213 – 276 هـ) ممثلاً في كتابه (الشعر والشعراء) موقع الريادة في تراثنا النقدي المنهجي، لا من حيث الجانب التاريخي فحسب وإنما من حيث تناوله أهم القضايا الشعرية في عصره، وفي مقدمتها الإبداع الشعري بقطبيه المعروفين (الطبع والصنعة) أو (العبقرية والثقافة) كما هي معروفة في عصرنا الراهن، وقضية الصراع بين القديم والمحدث التي كانت عقبة أمام تطور الشعر العربي، نظراً لهيمنة الذوق الشعري التقليدي (هيمنة القديم)، وما ارتبط به من معايير نقدية مؤسسّة على المعطيات الجمالية للقصيدة العربية، التي يمثل الشعر الجاهلي أنموذجها الأعلى. وقد عالج ابن قتيبة تلك القضية برؤية عقلية رصينة غير مسبوقة، بإلغائه (مبدأ الزمان) بوصفه معيارا نقديا مهيمنا على التفكير النقدي العربي حتى عصره.

ولعل أهم ما يؤثر عند هذا الناقد – على صعيد النقد المنهجي – قوله بتلازم ثنائية البنية الشعرية المعروفة بـ (ثنائية اللفظ والمعنى) أو (الشكل والمضمون)، إذ ظلت تلك الثنائية في حالة تواز بين القطبين اللذين يؤلفان بنية شعرية، مقسما مستويات الشعرية إلى أربعة مستويات، أرقاها ما انسجم فيه اللفظ والمعنى. وتتدرج الشعرية عبر تلك المستويات إلى أدناها في المستوى الثالث وتتلاشى عند المستوى الرابع وهي كالآتي:

1. الضرب الأول وهو ما حسن لفظه وجاد معناه: كقول القائل:

في كفّه خيزران ريحُه عبقٌ

من كفّ أروع في عرنينه شممُ

يُغضي حياءً ويُغضـــى مـــن مهابتـــه

فمـــا يُكلّـــم إلا حـــين يبتســـمُ

ويعلّق عليه ابن قتيبة بقوله: ((لم يقل في الهيبة شيء أحسن منه))[1]، ومنه قول أبـــي ذؤيب الهذلي:

والـــــنفس راغبـــــة إذا رغبتـــــها

وإذا تـــــردّ إلى قليـــــل تقنـــــعُ

فيقول: ((حدثني الرياشي عن الأصمعي قال: هذا أبدع بيت قالته العرب))[2]

2. والضرب الثاني ما ((حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائـــدة في المعنى كقول القائل:

ولّما قضينا مـــن مـــنًى كـــلّ حاجـــةٍ

ومسّح بالأركـــان مـــن هـــو ماســـحُ

وشدّت على حُدبِ المهـــاري رحالنـــا

ولم ينظر الغادي الـــذي هـــو رائـــحُ

أخـــذنا بـــأطرافِ الأحاديـــثِ بيننـــا

وســـالتْ بأعنـــاقِ المطـــيّ الابـــاطحُ

هذه الألفاظ كما ترى أحسن شيء مخارج ومطالع ومقـــاطع، وإنْ نظـــرتَ (إلى) ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام منى واستلمنا الأركان، وعالينا إبلنا الأنضاء ومضى الناس لا ينظر الغادي الرائح ابتدأنا في الحديث، وسارت المطيّ في الابطح، وهذا الصنف في الشعر كثير))[3].

3. الضرب الذي جاد معناه وقصّرت ألفاظه عنه، كقول لبيد بن ربيعة:

ما عاتـــب المـــرء الكـــريم كنفســـه

والمـــرءُ يصـــلحه الجلـــيسُ الصـــالحُ

---

1 الشعر والشعراء – مصدر سابق – 1/ص 12.

2 المصدر نفسه – 1/ص 12.

3 المصدر السابق – 1/ص 13.

obeikandl.com

((وهذا وإن كان جيد المعنى والسبك فإنه قليل الماء والرونق)) وكقول الفرزدق:

والشيبُ ينـــهض في الشـــباب كأنـــه

ليـــــل يصـــــيحُ بجانبيـــــه نهـــــارُ

4. ضرب تأخر معناه وتأخر لفظه، كقول الأعشى في امرأة:

وفوهـــــــــا كأقـــــــــاحيّ

غـــــــذاهُ دائـــــــمُ الهَطْـــــــلِ

كمـــــا شِـــــيبَ بـــــراحٍ بـــــا

ردٍ مـــــن عســـــل النحـــــلِ

وكقول الخليل بن احمد الفراهيدي:

إن الخلـــــــــيط تصـــــــــدّعْ

فطـــــرْ بـــــدائك أو قـــــعْ

لـــــولا جـــــوار حســـــانٌ

حـــــورُ المـــــدامع أربـــــعْ

أمُ البـــــــــنين وأسمـــــــــاء

والربـــــــــاب وبـــــــــوزعْ

لقلـــــت للراحـــــل ارحـــــلْ

إذا بـــــــدا لـــــــك أو دعْ

(وهذا الشعر بيّن التكلف رديء الصنعة، وكذلك أشعار العلماء ليس فيهـا شيء جاء عن إسماح وسهولة... ولولا لم يكن في هـذا لشـعر إلا (أم البـنين) و(بوزع) لكفاه)[1].

مذهب ابن قتيبة النقدي ونظريته الشعرية

إن المبدأ الذي أقام ابن قتيبة عليه مذهبه النقدي ونظريته الشعرية، يتمحـور حول ثنائية الشكل اللغوي ومحتواه، وهي – كما سبق – تقـوم علـى تـوازي

1 المصدر نفسه – 1/ص 16.

obeikandl.com

العنصرين المذكورين، بمعنى أن الشعرية هي نتاج تفاعل عناصر الشكل والمضمون، وهي نظرية صحيحة غير أن تبرير تلك النظرية يلفه الغموض، فالنماذج التي يقدّمها على أنها تجليات لخصائص الشعرية البنائية والجمالية، لم تؤسس حدوداً معيارية للفصل بين الأقسام التي يقدمها بوصفها أقساماً للشعر بمستوياته المتباينة، نظراً للاقتضاب الشديد الذي يسم تعليقاته وملاحظاته، حول النموذج الذي يقدّمه على أنه أنموذج شعري جيد أو رديء، فالنماذج الجيدة والرديئة تصنف في ضوء أحكام عامة مطلقة، تفتقر إلى التحليل والتعليل الموضوعيين، فالضرب الأول الذي ينسب إلى الفرزدق، يعقبه حكم انطباعي غير معلّل هو أنه ((لم يُقل في الهيبة شيء أحسن منه)) بمعنى أنه أجود بيت في الهيبة، فما هي عناصر جودته؟ وما هي خصائصه اللغوية والأسلوبية، التي تميّزه عن غيره من الأقوال الشعرية؟ أما قول الهذلي ((والنفس راغبة...)) فإن ابن قتيبة يبدو – هنا – إتباعياً على نحو مطلق، يتبنى حكم الأصمعي على ذلك البيت بوصفه ((أبدع بيت قالته العرب))! ولا ندري لم كان كذلك؟ ولا تختلف أحكام ابن قتيبة على أقسام الشعر الأخرى، التي تتضمنها الأقسام الثلاثة المذكورة.

إن وضوح الرؤية النقدية ضروري لوضوح الحكم والمعيار النقديين، ذلك أن – ابن قتيبة – في نظرته الشعرية، ينطلق من معطيات النقد التي أسسها – شفاهياً – الكثير من اللغويين والنحاة والرواة، ممن كانت لهم اليد الطولى في تمييز الكلام ونقده، ولذا فهو يتعامل مع تلك النماذج الشعرية على أنها تمثل وعياً لغوياً عالياً وذوقاً جمالياً، متعارفاً عليه ومتفقاً بشأنه في أوساط الخاصة من المتمرسين في ذلك الميدان، ومن ثم فهو لا يحتاج إلى تفسير أو تعليل ذلك أن (جودة المعنى) في قول لبيد، تطابق ما اعتاد العرب على استحسانه من أقوال الشعراء، التي تتضمن حكمة أو مثلاً سائراً ومعنى شريفاً ذا محتوى أخلاقي وتعليمي، بينما عري من ذلك قول كثير حسب رأي ابن قتيبة، فكأنه يريد أن يقول – في حكمه السابق – إن تلك الأبيات لا تفضي إلا إلى وصف حركة الحجيج ومشاعر الغبطة والأريحية، وهم يتهيأون للعودة إلى الديار بعد أن قضوا حاجتهم، من الشعائر الدينية. ويبدو أن منهجية ابن قتيبة التي ترتكز على بنية الألفاظ مفردة، هي التي تفسّر تجاهله العلاقات اللغوية وأساليب البيان في هذا النص خاصة، دون التنبه إلى ما للصيغ

البلاغية الاستعارية، من أثر في خلق أهم عنصر من عناصر الشعرية وهو التصـــوير، سواء في هذا النص أو نص الفرزدق في القسم الثالث من ضروب الشعر وهو:

والشيبُ ينـــهض في الشـــباب كأنـــهُ

ليـــــلٌ يصـــــيحُ بجانبيـــــه نهـــــارُ

إذ لم يلتفت ابن قتيبة إلى الصياغة البيانية، التي تخلق صورة شعرية تســـمو بالقول إلى مستويات الشعرية الجيدة، ولسنا ندري سبب تجاهل ابن قتيبة عنصـــر التصوير في تقييمه مستويات الشعرية الأربعة، وإغفاله أثـــر البنيـــة العروضـــية والقافية، وهي عناصر أشار إليها في موضع آخر من كتابه (الشعر والشـــعراء)، سوف يرد ذكرها في صفحات قادمة، ولو أنه عللّ ذلك لكانت أحكامه أكثـــر رصانة وموضوعية، من تلك الإنطباعية المبهمة التي شابت رؤيته النقدية، وهو ما انعكس على فهمه للشعرية بوصفها مفهوماً جمالياً وليس مجرد ائتلاف لعناصـــر بنائية.

إن عدم تحديد ابن قتيبة جهازه الاصطلاحي النقدي، قـــد جعـــل حـــدود المستويات الأربعة للشعرية متحركة فضفاضة، بحيث يمكن إخراج النصوص مـــن أقسامها المعيارية وإدخالها في حدود معيارية أخرى، دون أن يكون لاعتـــراض أي معترض حجة يعتدّ بها. وآية ذلك أننا لو أقمنا مفاضلة بين قول أبـــــي ذؤيـــب الهذلي، وهو من القسم الأول من الشعر عند ابن قتيبة:

والـــــنفسُ راغبـــــة إذا رغّبتـــــها

وإذا تـــــردّ إلى قليـــــل تقنـــــعُ

وقول لبيد بن ربيعة من القسم الثالث:

ما عاتـــب المـــرء الكـــريم كنفســـه

والمـــرءُ يصـــلحُهُ الجلـــيسُ الصـــالحُ

فإننا لا نخرج من ذلك إلا بحكم مفاده تشابه البيتين في جودة اللفظ والمعـــنى، فكلاهما يتعاطى مع مضمون أخلاقي قوامه كبح جماح النفس ومغالبة الأهواء، فلمَ كانت شعرية الأول من الطراز الأول، بينما تراجع الآخر إلى المرتبة الثالثـــة مـــن الشعرية؟

النكوص المنهجي/أحادية المنظور الشعري

بعد أن يتطرق ابن قتيبة إلى بعض القضايا النقدية مثل (الطبع والتكلف) و(دواعي الشعر) و(الأوقات المواتية للإبداع) و(أدوات الشعر ومرجعياته)، يعود إلى معايير النقد وعناصر الشعرية التي تتعلق ببنية الشعر البلاغية والعروضية، فيقول: ((وليس كل الشعر يختار ويحفظ على جودة اللفظ والمعنى، ولكنه قد يختار ويحفظ على أسباب:

منها الإصابة في التشبيه، كقول القائل في وصف القمر:

بدأن بنا وابن الليالي كأنه
حسامٌ جلت عنه القيون صقيلُ
فما زلتُ أفني كل يوم شبابه
إلى أن أتتك العيسُ وهو ضئيلُ

وكقول آخر في مغن:

كأنّ أبا الشموس إذا تغنى
يحاكي عاطساً في عين شمسِ
يلوكُ بلحيه طوراً وطوراً
كأنّ بلحيه ضربانَ ضرسِ))[1]

وقد يحفظ ويختار على خفة الروي، كقول الشاعر:

يا تملك يا تملي
صليني وذري عذلي
ذريني وسلاحي
ثم شدّي الكفّ بالغزلِ
ونبلي وفقاها
كعراقيب قطا طحلِ[2]

---

1 ابن قتيبة – الشعر والشعراء – 1/ص 29.
واللحي: منبت اللحية. والضربان: قد يعني – هنا – الألم أو الوجع.

2 المصدر السابق – 1/ص 29.
الفقا: الفوق من النبل. الطحل: التي لونها بين الغبرة والبياض.

obeikandl.com

وقد يختار ويحفظ لأنه غريب في معناه، كقول القائل في الفتى:

ليس الفـــتى بفـــتىً لا يُستضـــاءُ بـــه

ولا يكـــــون لـــــه في الأرض آثـــــارُ

وكقول آخر في مجوسي:

شـــهدت عليـــك بطيـــب المشـــاش

وأنـــــك بحـــــر جـــــواد خضـــــمّ

وأنـــــك ســـــيّد أهـــــل الجحـــــيم

إذا مـــــا ترديـــــت فـــــيمن ظلـــــمْ[1]

ويذكر ابن قتيبة أن هناك معايير أخرى، قد يحفظ الشعر ويختار من أجلها وهي – في الحقيقة – لا علاقة لها بالشعر وإنما بقائله، وهي معايير غير نقدية منها (نبل قائله) ويضرب لذلك أمثلة للمهدي والمأمون وعبد الله بن طاهر وإبراهيم بن العباس[2].

وإذا تأملنا تلك المعايير النقدية، فإننا نلاحظ أنها تكاد تكون منفصلة تماماً عن معايير ابن قتيبة السابقة، وكأنّ ناقداً آخر غيره قد أسس لها، ذلك أنها توحي بعزل مستويات البنية الشعرية عزلاً تاماً، باستثناء التشبيه أو التصوير البياني الذي يصلح – وحده – أن يكون معياراً نقدياً، فجودة التشبيه وجماليته يمكن أن تتقدّم في معيار النقد وتتراجع عناصر الشعرية الأخرى، وهناك شواهد كثيرة على استحسان جودة التشبيه دون النظر إلى المعنى، من ذلك قول عنترة بن شداد في وصف الذباب، وهو المبدأ نفسه الذي تبناه ابن قتيبة هنا، حين اعتمد مبدأ جودة التشبيه معياراً نقدياً لتأكيد شعرية النص، ولو أنه أكد صواب التشبيه الذي يجعل التشبيه داخلاً ضمن المعنى، أكثر من كونه تقنية أسلوبية ذات وظيفة جمالية خالصة، كما بيّن ذلك ابن سينا وابن رشد كما سبق[3]، في أن الشعرية قد تكمن في جودة المحاكاة وما تثيره من طاقة تخيلية، ومن ثم فإن وظيفة الشعر – هنا –

1 المصدر السابق – 1/ص 31.

2 المصدر نفسه – 1/ص 31.

3 ينظر الى الفصل الأول، المبحث الثاني من هذا الفصل.

تكون في إثارة العجب فحسب، دون الأغراض المدنية أو الوظيفية التعليمية المتعلقة بالمعاني والأفكار.

أما المعايير الأخرى التي من أجلها يحفظ الشعر ويختار كخفة الروي، فانّ هذا وحده غير كافٍ إذا ما تردى المعنى واللفظ، وإلا ففي أي قسم من أقسام الشعر يضع ابن قتيبة ذلك الشعر المتسم بخفة الروي من حيث الألفاظ والمعاني؟ ولماذا لم تشفع جودة الاستعارة لقول كثير في وصف الحجيج، كما شفع التشبيه لبعض الأبيات السابقة فيحفظ من أجلها؟

إن ابن قتيبة لم يعوزه الوعي والذوق البلاغيان، ففي كتابه (تأويل مشكل القرآن) يشير إلى الكثير من الأساليب البلاغية، ولاسيما البيانية منها كالتشبيه[1] والاستعارة والمجاز[2] والكناية والتعريض[3]، كما أن منهجه في تأويل مشكل القرآن، يوحي بمعرفة لغوية واسعة وفكر نقدي عميق، وقدرة فذة على الفهم والتفسير والتأويل، وادراك العلاقات اللغوية وأثرها في المعاني الوظيفية/الجمالية للغة القرآن الاعجازية. ولو أنه وظّف تلك المنهجية في موضوعه النقدي، لكانت نظريته ومعاييره النقدية أكثر رصانة وموضوعية.

ومهما يكن من أمر، فإن ابن قتيبة قد أدرك - بوعي نقدي - مستويات الشعرية، سواء أكانت متعلقة ببنية الشكل الشعري أم مستواه الدلالي، وإليه يعود الفضل في وضع الخطوة الأولى على طريق حسم الخلاف، الذي كان محتدماً بين اللغويين والنحويين والنقاد، حول ثنائية اللفظ والمعنى، إذ تبلغ الشعرية ذروتها حين يتناغم هذان العنصران بلا رجحان، أما إذا رجحت كفة أحدهما على الأخرى، فإن وظيفة الشعر الجمالية سوف تتضاءل، ومن ثم تنتفي الشعرية، وذلك بغض النظر عن النصوص التي اعتمدها ابن قتيبة ودون الاعتبار لأحكامه النقدية، لأنّ ما يهمنا هو المبدأ الذي أسّس عليه رؤيته النقدية، فعدم تحديد المفاهيم النقدية التي استخدمها ابن قتيبة وعدم وضوح مقارباته في القراءة النقدية، لا يعدّ مثلبة في مذهبه النقدي، لأنّ مصنفه المذكور هو أول مصنف نقدي متخصص، حاول فيه

1 تأويل مشكل القرآن - تح احمد صقر - دار إحياء الكتب العربية - ص 302.
2 المصدر نفسه - ص 101.
3 المصدر نفسه - ص 199.

مؤلفه أن يقصر كلامه فيه على الشعر والشعراء[1]. ومع ذلك لابد من الإشارة إلى بعض الملاحظات حول منهجية ابن قتيبة النقدية، في مقدمتها التناقض بين التنظير والإجراء، ولاسيما في موقفه من قضية (القديم والمحدث) التي تقوم – عنده – على أربعة مبادئ هي:

1. رفض مبدأ الزمان باعتباره معياراً شعرياً.
2. استقلالية الناقد وضرورة ابتعاده عن التقليد في الأحكام.
3. نسبية الزمان ومن ثم نسبية المصطلحات والمفاهيم.
4. الموضوعية النقدية واعتماد المدخل النصي واستبعاد شخصية الشاعر.

إن ابن قتيبة – كما يبدو – كان يسعى إلى إقامة نظرية شعرية، تعيد الاعتبار الى الشعر من حيث كونه فناً إبداعياً يتمتع بقيمة ذاتية، لا علاقة لها بمبدأ الزمان ليدحض المذهب السائد – في الوسط النقدي آنذاك – الذي يتبناه أغلب النقاد واللغويين، ممن يرجّحون كفة عنصر الزمان – بتمجيد القديم – على مبدأ الابتكار والتجويد الشعري. وفي ذلك يقول ابن قتيبة: ((فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف، لتقدم قائله ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب عنده إلا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله))[2].

إن أطروحات ابن قتيبة النقدية السابقة، تتضمن منطلقات فكرية بالغة الأهمية على صعيد التنظير النقدي، فهو يرفض مبدأ (الزمان) باعتباره معياراً للحكم على جودة الشعر، ويدعو إلى أن يكون الناقد (مستقلاً) برأيه، (غير مقلد) ولا (متبّعاً) رأي غيره من النقاد وأهل العلم، فيستحسن الشعر باستحسان غيره، وأنّ عليه أن ينظر بعين العدل

---

1 ولذلك فقد يلتمس له العذر الذي التمسه الفارابي لأرسطو، حين وجد المعلم الثاني أن ((الحكيم لم يكمل القول في صناعة المغالطة فضلاً عن صناعة الشعر، وذلك أنه لم يجد لمن تقدمه أصولاً ولا قوانين، حتى يأخذها ويرتبها ويبني عليها ويعطيها حقها)). (فن الشعر – ت عبد الرحمن بدوي – مقالة في قوانين صناعة الشعراء – للفارابي – ص 149) وما نعنيه أن قصور نظرية الشعر عند ابن قتيبة قد يبرر بريادته هذا الميدان، وغياب التنظير النقدي المنهجي قبله.

2 الشعر والشعراء – 1/ص 10.

فيعطي الشعر – قديماً كان أم حديثاً – حقه من الاستحسان، على قدر إحسان الشاعر في صنعته أو إساءته فيها فيقول: ((فكل من أتى بحسن من قول أو فعل، ذكرناه له وأثنينا به عليه، و لم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله أو حداثة سنّه، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف، لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدّمه))[1].

والمنطلق النظري الذي يقوم عليه موقف ابن قتيبة السابق، يرتكز على فكرة نسبية الزمان التي يؤسس عليها رؤيته السابقة، باعتبار (القديم) و(المحدث) مفهومين نسبيين. فما دام الزمان في حركة دائبة إلى الأمام، فإنه يتعذر تحديد (قدامة) الشيء أو (حداثته) في ضوء تلك النسبية، فـ (القديم) عندنا كان (محدثاً) في عصره، و(المحدث) يصبح قديماً حين يتجاوزه العصر وهكذا، يقول ابن قتيبة: ((و لم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثاً في عصره وكل شرف خارجية في أوله، فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدّون محدثين، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته، ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم، وكذلك يكون مَن بَعدَهم لمن بعدنا))[2].

وهذه الفكرة تعبر عن رؤية عقلية متقدمة ظلت مسكوتاً عنها في نقدنا العربي في عصوره اللاحقة، على الرغم مما لها من أهمية بالغة في وضع أسس نظرية نقدية، تتعامل مع الشعر على أنه نصوص إبداعية ذاتية القيمة، بغض النظر عن مرجعيات التاريخ وشخصية المبدع كما ألمحنا سابقاً، فضلاً عن اتاحتها مساحة واسعة لمحاولات التجديد والتحديث بعيداً عن سلطة النقد الفقهي، الذي هيمن على النقد العربي حتى القرن الثالث الهجري. ففي الوقت الذي يطلق ابن قتيبة تلك الآراء، البالغة الأهمية في المجال النظري الفكري، فإنه سرعان ما يتنكر لها في المجال التطبيقي، بسبب وقوعه في دائرة سحر القديم، حين يورد ضروباً من الشعر تحظى بقيمة شعرية، لاعتبارات تتعلق بما يتمتع به قائلها من قيمة إجتماعية أو

1 المصدر السابق – 1/ص 11.
2 المصدر نفسه – 1/ص 10، 11.

سياسية[1]، ناهيك عن اعتماد الشكل الشعري القديم – لغة وبناءً– نمطاً شعرياً لا ينبغي للشاعر المحدث تخطيه، إذا ما أراد أن يحظى شعره بالقبول أو الاستحسان، ويعني ابن قتيبة بذلك تقاليد القصيدة التي سارعليها الشاعرالقديم، عبرمقدمات وانتقالات مقننة وهي: ذكر الديار والدمن والآثار، والبكاء والشكوى ومخاطبة الربع، واستيقاف الرفيق، ليكون ذلك مدخلاً لذكر أهلها الظاعنين، ثم وصل ذالك بالنسيب، ثم ذكر الارتحال وما يرتبط به من مكابدة العناء والنصب وإنضاء الراحلة، ثم الإنتقال إلى المديح[2] ((فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر))[3].

وهنا يكمن لبّ الإشكالية التنظيرية – عند ابن قتيبة – إذ يُلزم الشاعر المحدث باقتفاء أثر القديم بكل خصائصه وسماته الحضارية والبيئية واللغوية، الأمر الذي ينسف مبدأ (نسبية الزمان) عن بكرة أبيها، في دوغماتية نقدية تأكل أخضر نظريته الشعرية ويابسها، إذ يقول: ((وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر ويبكي عند مشيد البنيان، لأنّ المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما لأنّ المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذاب الجواري، لأنّ المتقدمين وردوا على الاواجن والطوامي، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد، لأنّ المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة))[4]. فلم يبق في نظرية ابن قتيبة سوى مبدأ (استقلالية) الناقد، فينقضه بتبنّيه آراء غيره من النقاد واللغويين، الذين يرون في لغة الشعر القديم قواعد عامة ثابتة تنبغي مراعاتها، بغض النظر عن معطيات العصر وثقافته، فها هو ابن قتيبة ينقل رواية لخلف الأحمر، تتضمن تقييد الشاعر المحدث بلغة الشاعر القديم، فيقول: ((قال خلف الأحمر: قال لي شيخ من أهل الكوفة: أما عجبتَ من الشاعر قال:

أنبتتْ قيصوماً وجثجاثا

1 ينظر الى المصدر نفسه – 1/ص 31.
2 المصدر السابق – 1/ص 21.
3 المصدر نفسه – 1/ص 21.
4 المصدر نفسه – 1/ص 22.

فاحتُمل له، وقلت أنا:

أنبتتْ إجّاصاً وتفّاحا

فلم يُحتمل لي؟))[1].

ويعلق ابن قتيبة على ذلك بقوله: ((وليس له أن يقيس على اشتقاقهم فيطلق ما لم يطلقوا))[2]. ثم ينقل عن الخليل بن احمد واقعة مماثلة، تصبّ في المغزى نفسه[3] ليؤكد موقفه الإتباعي، وعدم استقلاليته في مجال نقد الشعر، الأمر الذي يعدّ نكوصاً نظرياً يصعب تبريره. ومهما يكن من أمر فانّ مصنف ابن قتيبة (الشعر والشعراء)، كما يبدو لنا – في قيمته العلمية والتاريخية – كمصنف (البديع) لابن المعتز من حيث قيمته البلاغية، فكلاهما يحتل موقع الريادة في هذين العلمين، واليهما يعود فضل الابتداء والابتكار، ومن ثم تمهيد السبيل لظهور دراسات أعمق وأوسع.

الشعرية من الوجود إلى الماهية

إذا كان مصنفا ابن سلام وابن قتيبة وجهودهما النقدية، يكتسبان أهميتهما من كونهما يتصدران الريادة في ميدان التأليف النقدي المنهجي المتخصص، وأنهما قد مهدا السبيل للدراسات النقدية الأكثر اتساعاً ودقة ورصانة، فان الجهود النقدية التي أعقبت هذين المصنفين، قد اتسمت العمق والشمول والمنهجية العلمية في تناول الشعرية، ابتداءً من تحديد ماهيتها وتجلياتها المختلفة، إلى اعتماد مباديء ومنطلقات موضوعية، كان لها أثر كبير في إرساء الأسس المعيارية اللغوية والجمالية للشعرية، ويأتي جهد ابن طباطبا العلوي (ت 322 هـ) في طليعة الجهود النقدية، التي تسعى إلى حصر الشعرية في إطار نظري محدد[4]، ثم تنطلق لتناول العديد من القضايا

---

1 المصدر السابق – 1/ص 22.

2 المصدر نفسه – 1/ص 22.

3 المصدر نفسه – 1/ص 22.

4 هناك تزامن بين ابن طباطبا العلوي (322 هـ) وقدامة بن جعفر (275 – 337 هـ)، غير أن تحديد السبق في تأليف كل منهما مصنفه النقدي ليس يسيراً، لكن الملاحظ أن آراء كل منهما تتسم بالاستقلالية لانعدام الأثر، وهذا ما أشار إليه إحسان عباس بقوله: ((إن كلا الناقدين كان يعمل على حدة، دون أن يتأثر أحدهما بالآخر ويسمع به)).
تاريخ النقد الأدبي عند العرب – دار الثقافة – بيروت – 1978– ص 135.

النقدية المهمة، كعملية التلقي ومعيار الشعرية ومعايير القيم النقدية في بعديها الفكري والجمالي، غير أنّ ما يهمنا – في هذا الصدد – هو الشعرية، وما يتعلق بها من مفاهيم وقضايا.

يقول ابن طباطبا في حدّ الشعر: ((الشعر – أسعدك الله – كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خصّ به من النظم الذي إن عُدل عن جهته، مجّته الأسماع وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الإستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه))[1].

إن تعريف ابن طباطبا السابق يتضمن بنية الشعر الجوهرية، كما هو الشعر لدى جميع الأمم، وهي البنية العروضية (النظم)، التي تعدّ خاصية متفردة تميزه عن غيره من أساليب القول، وما يعنيه ابن طباطبا بقوله ((ونظمه معلوم محدود)) هو أوزان الشعر العربي المعروفة، وبهذا التعريف يكون ابن طباطبا قد اختزل الشعرية في بنيتها العروضية، بغية تحديد إطارها الاصطلاحي الذي يكشف عن ماهيتها من منظور وصفي خالص، غير أن ابن طباطبا – في موضع آخر– يعمد إلى بيان حقيقة الشعر الثنائية التي تتضامن عناصرها البنائية لتخلق أثرها الشعري، وهي الألفاظ والمعاني، ولكل خصائصه في إطار البنية الكلي، بمعنى أن ثمة خصائص بنائية ينبغي أن تنتظم الألفاظ في سياقها، مثلما أن للمعاني معايير معينة تنبغي مراعاتها، كأن يكون ثمة انسجام وتوافق بين المعاني والألفاظ على نحو من أنحاء التناسب، فكما أن المعاني قد تجمّل الصورة اللفظية، فإن الصورة اللفظية قد تظهر المعاني في صورة حسنة أو قد تشوّهها، ولذا يقول ابن طباطبا: ((وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء، التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض، وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم من معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه... وكم من حكمة غريبة قد ازدريت لرثاثة كسوتها، ولو جليت في غير لباسها ذاك لكثر المشيرون إليها))[2]. فما

1 عيار الشعر – تح محمد زغلول سلام – منشأة المعارف – الاسكندرية – ط 3 – ص 41.
2 المصدر نفسه – ص 46.

يعنيه ابن طباطبا بـــ (الألفاظ) هنا، هو البنية اللغوية/الأسلوبية التي تصاغ المعاني في سياقها، وهي الطريقة التي تعرض فيها المعاني والأفكار، وهي رؤية نقدية صـــائبة تتضمن بنية الشعر المركبة، إذ ليس العبرة في القول بذاته، وإنما في المقول فيه، وهذه الثنائية متلازمة لا انفصام لها، وهي مماثلة تماما للصورة التشبيهية التي يقيمها ابـــن طباطبا بين الثوب والحسناء، التي قد تزداد حسناً إذا ما ظهرت في معرض حســـن، وقد يبخس المعرض الرديء حسنها فيشينها، فيكون مثلها مثل الجواهر في العقـــد، فالجوهرة على نفاستها وحسنها إذا لم يتوخ الناظم نظمها بما يناسبها من أخواتها، فإنها – لا محالة – تفقد حسنها ورُواءها، ولربّ حكمة بديعة عجيبة، قـــد أزرت بها رثاثة كسوتها من الألفاظ.

في ضوء ذلك يحدد ابن طباطبا عناصر الشعرية، التي تشمل مســـتويات البنيـــة الشكلية والدلالية، التي إن توافرت في القول ولّدت أثره الجمالي، ويتجلى ذلك الأثر في مقدار توافر تلك العناصر ((فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر، صحة المعـــنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تمّ قبوله له واشـــتماله عليـــه، وإنْ نقص جزءٌ من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن وصواب المعـــنى وحســـن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه، ومثال على ذلـــك الغنـــاء المطرب الذي يتضاعف له طربُ مستمعه المتفهّم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه))[1].

إن تشبيه الشعر بالغناء من حيث البنية والأثر الجمالي فكرة رائدة، يسعى ابن طباطبا – من خلالها – إلى إقامة علاقة عقلية/نفسية متكاملة، يؤسس عليها مبـــدأ الشعرية، ذلك أن بنية الشعر وبنية الغناء تقوم على عنصر عقليّ (الفهم) وعنصـــر نفسيّ (الطرب)، فما يتولاه الفهم هو (صحة المعنى) و(عذوبة الألفاظ)، وما تتلقاه النفس هو (الوزن) في الشعر و(اللحن) في الغناء، فاللحن للغناء بمثابـــة (الـــوزن) للشعر، ولذا فإن ابن طباطبا يُشرك الشعر والغناء في أثر نفسي جمالي واحـــد هـــو (الطرب)، ومن ثمّ فهو يستخدم (الطرب) في مجال حديثه عـــن الشـــعر فيقـــول: ((وللشعر الموزون إيقاع يَطربُ الفهمُ لصوابه))[2]، والطرب حركة تحدث في النفس انفعالاً لجمال الإيقاع.

1 المصدر السابق – ص 53.
2 المصدر نفسه – ص 53.

إن ما يلفت الانتباه في فكر ابن طباطبا النقدي، في ضوء أكثر من نص من نصوصه النقدية، أن الشعرية أو الإنفعال بالشعر ليس استجابة نفسية خالصة، كما نلاحظ عند ابن سينا مثلاً، بمعنى أن طريق الشعر هو القلب وحده، لأنّ الاستجابة الشعرية بمثابة إذعان النفس إلى مثير جمالي بلا روّية[1]، ولذا فهو انفعال نفساني محض كما يقول ابن سينا، وتبنى ذلك الرأي حازم القرطاجني[2]، غير أن ابن طباطبا يخالف تلك الرؤية، باعتقاده بمبدأ (الفهم) الذي هو فاعلية أو نشاط عقلي في المقام الأول، وربما لم يخرج الوزن عن إطار تلك الفعالية العقلية، بدليل استخدام ابن طباطبا مفهومي (صحة الوزن) و(اعتداله)، والمقصود بالإعتدال – هنا – الاستقامة، أي انتظام الوزن وفق نسق أو إيقاع صوتي معين ومعلوم.

إن ما نريد إيضاحه، أنّ ابن طباطبا قد وعى قبل غيره من النقاد، التباين النوعي – من حيث البنية التركيبية – بين الشعر والغناء من جهة، وغيرهما من الفنون الإيقاعية الخالصة كالموسيقى من جهة أخرى، وإنما شبّهه بالغناء لأنّ الغناء يعتمد على (المعنى) و(اللحن)، أما الموسيقى فهي لحن خالص أو مجرد، وهذا التباين البنائي ينجم عنه تباين جوهري في الأثر الجمالي والاستجابة الانفعالية (الطرب)، ذلك أنّ الاستجابة الجمالية للشعر، لا تحدث إلا من خلال الفهم، الذي تناط به عملية (القبول) أو (الإنكار)، اللتين تمهدان لحركة النفس اللاحقة التي يسميها (الطرب). وعلى الرغم من أنّ الطرب فعالية نفسية فإنها – في الشعر – تصبح تجليا ثانويا أو ظاهرة لاحقه للنشاط العقلي متمثلا بـ (الفهم)، وبذلك يكون الشعر مخالفاً – من حيث الاستجابة الجمالية بوصفها استجابة عقلية – للموسيقى المجردة، التي تكون الاستجابة لها أو تلقيها عملية شعورية/انفعالية خالصة، وهذه مرتبطة بطبيعة الجهاز الحسي/الإنساني، الذي يتحكم بعمليات الاستجابة لمختلف الظواهر والمثيرات، فتلقّي الموسيقى – بوصفها نظاماً صوتياً وإيقاعياً معروفاً – لا يتوقع السامع معاني وأفكاراً وراء البنية الموسيقية وإنما يستجيب استجابة انفعالية، قد تكون سارة وقد تكون محزنة وقد تكون محركة للنفس حركة باعثة على النشاط والخفة، وقد تكون مثيرة للكآبة والانقباض. ومثلما تختلف المثيرات الحسية، تختلف

1 فن الشعر – لأرسطو – ترجمة عبد الرحمن بدوي – ص 161.

2 ينظر الى ص 114وما بعدها من هذا الفصل.

أجهزة التلقي الشعوري الحسي وآلاته العضوية، وإذا كان التلقي الشعري يمثل استجابة معقدة/مركبة من عدة عناصر وفعاليات، لأن بنية الشعر نفسها ذات طبيعة مركبة مما هو حسي/نفسي وحسي/عقلي، مرتبط بالفهم والإدراك والتصوّر، ولذا فانّ انحراف أحد أضلع المثلث البنائي الشعري يفقد الشعر قدراً ما من شعريته، فالشعر الذي تقتصر شعريته على الوزن واللفظ، يكون أثره (الإطرابي) ناقصاً، أما الغناء ((المقتصر على طيب اللحن منه دون ما سواه فناقصُ الطرب، وهذه حال الفهم فيما يرد عليه الشعر الموزون مفهوماً أو مجهولاً))[1]. ولعل خاتمة النص المذكور تتضمن عودة ابن طباطبا إلى التركيز على بيان أولية (الفهم)، في عملية تلقي الشعر وتحقيق وظيفته الجمالية، معبراً عن ذلك بقوله (مفهوماً) أو (مجهولاً) وهاتان الحالتان تمثلان حالتي (الفهم) إبان عملية التلقّي، فتعثر الفهم – إزاء نص من النصوص اللغوية – يعني تعطيل عملية تلقيه وتأجيل أثره الشعري، وليس أدلّ على ذلك من عدم شعورنا بأي أثر من آثار الجمال اللغوي، حيال نص يتعذر علينا فهم معناه أو إدراك علاقاته اللغوية، وهذه حقيقة موضوعية قوامها التجربة الواقعية. إما إذا (ورد عليك الشعر اللطيف المعنى الحلو اللفظ التام البيان المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيباً من الرقى، وأشد إطراباً من الغناء، فسلّ السخائم وحلل العقد وسخّى الشحيح وشجّع الجبان، وقد قال النبي (**صلى الله عليه واله وسلم**): ((إن من البيان لسحراً))[2].

إن (سحر) البيان هو انفعال نفسي لأثر القول الشعري ووظيفته الجمالية، وهو انفعال لاحق لعملية الفهم، وهذا ما عنيناه بأولية (الفهم) في عملية الاستجابة الشعرية، الذي يعده ابن طباطبا المبدأ الأول في رؤيته النقدية، والإنفعال الشعري هو إذعان النفس وانفعالها بالمعنى، الذي يحركها في اتجاهات قد لا تكون من طبيعتها، كسخاء البخيل وشجاعة الجبان، وربما نقلتها من حال إلى حال مخالفة لما هي عليه، كتطهير النفس من أحقادها وضغائنها وربما حولتها إلى النقيض.

إن المعاني لما كانت نتاجاً لتفاعل العلاقات اللغوية في إطار سياقها النصي، فإن الشعرية تتضامن في توليدها ثنائية البنية الشعرية بغض النظر عن الوزن، وهذا ما

1 عيار الشعر – ص 53.
2 المصدر نفسه – ص 54.

أدركه ابن طباطبا، ذلك أن اختلال بنية الشعر اللغوية والدلالية، لا تشفع لها بنية العروض، وهذا يعني أن الشعرية قد تكون خارج نطاق الوزن، ومن ثم فإن ابن طباطبا قد قصر مفهوم الشعر على تلك الثنائية، لأن الوزن في الشعر قضية مفروغ منها، وفي ضوء ذلك يعيد ابن طباطبا صياغة مفهوم الشعر على أساس وظيفته الجمالية بقوله: ((والشعر ما إنْ عَرِيَ من معنى بديع لم يَعرَ من حسن الديباجة، وما خالف هذا فليس بشعر))[1]. فما يعنيه ابن طباطبا بقوله في مبتدأ النص ((والشعر...)) إنما هو الشعر الجيد الذي يخلق أثراً جمالياً، وهذا الأثر مرهون بعنصري الشعر: اللفظ والمعنى، ذلك أنّ الشعر – لكي يحقق غايته الجمالية – ينبغي أن يتضمن إما بداعة المعنى أو حسن الديباجة، وبقول آخر إن جمالية الشعر يتجاذبها اتجاهان إما معنى بديع يكون مكمن الشعرية ومصدرها، أو بنية أسلوبية تتسم بحسن الصياغة وعذوبة الألفاظ ورونقها، وربما تضمّن تصويراً بديعاً، وهذا يعني أنّ الوزن لا يدخل في بنية الشعر، بوصفه عنصراً حاسماً يحدد اتجاه الشعرية ومستوياتها، وإنما هو عنصر يساهم في ذلك في حالة اعتدال بنية الشعر، ومن هنا فإن خلوّ الكلام من معنى بديع أو ديباجة لفظية حسنة، يخرجه من فضاء الشعرية وإن كان موزوناً، وهذا مضمون مسكوت عنه في النص، لكن السياق يستدعيه ويؤسّسه. وفي ضوء تلك الثنائية يصنف ابن طباطبا مراتب الشعرية، على أساس مستويات البنية الشعرية، الشكلية والدلالية وهي كالآتي:

أولاً – خصائص الشكل: وهي ما يتعلق بقضايا الشكل اللغوي والعروضي وهي:

أولاً: الأبيات المتفاوتة النسج:

ويصفها ابن طباطبا بأنها مستكرهة الألفاظ، متفاوتة النسج قبيحة العبارة، ينبغي الاحتراز من مثلها كقول الأعشى:

((أفي الطوف خفتَ عليّ الردى

وكم من رد أهله لم يرمِ

1 المصدر السابق – ص 55.

يريد لم يرم أهله، وكقول الراعي:

فلمـــا أتاهـــا حبتـــرٌ بســـلاحهِ

مضى غير مبـــهور ومنصـــله انتضـــى

يريد وانتضى منصله))[1].

((وكقول أبـــي حية النميري:

كما خُـــطّ الكتـــاب بكـــفّ يومـــاً

يهـــــوديّ يقـــــاربُ أو يزيـــــلُ

يريد: كما خط الكتاب يوما بكفّ يهوديّ يقارب أو يزيل))[2].

ويضرب ابن طباطبا لذلك النمط من الشعر، أمثلة كثيرة لبيان وجهة نظـــرة النقدية، وهي وجهة نظر صائبة لجماليات البناء اللغوي والشعري، فما توحي بـــه تلك النماذج الشعرية، أنها قد خرقت نظام اللغة وقواعدها النحوية وقد نجم عـــن ذلك ظاهرتان:

الأولى: اختلال المعنى واضطرابه.

الثانية: تشوّه النسيج اللغوي وانفصام عرى العلاقات النحوية، الأمر الـــذي اكسبها وقعاً ثقيلاً غير مستساغ، ويستند ابن طباطبا – في أحكامه السابقة – على أنظمة النحو وقواعده التي جرى عليها كلام العرب شعراً ونثراً، منها عدم جـــواز الفصل بين المضاف والمضاف إليه أو الصفة والموصوف بأجنبـــي، بغيـــة الحفـــاظ على وظيفة اللغة الافهامية، تحاشياً للغموض واللبس من جهـــة، واتســـاق تلـــك الوظيفة مع جماليات البيان العربـــي.

وقد تعرّض بعض الدراسين المعاصرين بالنقد الى أحكام ابن طباطبا المذكورة، متهماً اياه بأنه قد تجاهل فاعلية السياق فانتهى ذلك به ((الى تثبيت علاقات اللغة في أطر ثابتة بمعيار خارجي لا علاقة له بطبيعة التجربة التي تقدمها القصيدة، ومن هنا اقتصرت إشارته على البيت المفرد، وفهم العلاقات الدلالية والنحوية داخل البيـــت فهماً جامداً، ينفي الفاعلية المتبادلة للكلمات داخل سياقها، ومن هنا لم يحـــاول أن

---

1 المصدر نفسه – ص 81. وينقل المرزباني نص العبارة وزاد ((فقدّم وأخّـــر)) ينظـــر الى الهامش (3) من الصفحة المذكورة.

2 المصدر السابق – ص 83.

ينظر الى التقديم والتأخير – مثلاً – في ضوء فاعلية السياق، بل نظر اليه في ضوء مقياس عام ثابت لا علاقة له بالتجربة))[1] ويستعرض الدارس المذكور قول الراعي، الذي ذكره ابن طباطبا نموذجاً، للأبيات ((المستكرهة الالفاظ المتفاوتة النسج القبيحة العبارة)) فيقول: (وأرجع قبح البيت الى تقديم المفعول في (ومنصله انتضى)، مع أن التقديم في البيت يمكن أن يرجع الى علة تبرّر استغلاله، وتؤكد فكرة انتضاء السلاح المسيطرة على البيت كله، ومثل ذلك ما يأخذه ابن طباطبا على قول أبي حية النميري:

كما خُطّ الكتابُ بكفّ يوماً

يهوديّ يقاربُ أو يزيلُ

على أساس أن الشاعر يقصد (كما خط الكتاب بكف يهودي يوماً، فقدم وأخّر)، ولكن علة التقديم نفسها أو صلتها بالسياق، يغفلها ابن طباطبا تماماً كما أغفلها اللغويون، الذين ينقل عنهم أغلب هذه الأمثلة، وبذلك لا يتبقى في ذهنه الاّ التوافق اللغوي الخارجي والتجانس الشكلي بين الدلالات)[2].

إن الدارس المذكور لم يتنبه الى قضية العلاقات النحوية، التي هي أساس بنية الكلام أكان شعراً أم نثراً، وما لها من أثر في الوظيفة البلاغية للكلام، ومن ثم فإنّ خرق أنظمة النحو، لا بد أن يفضي الى تعطيل الوظيفة البلاغية بمستوييها الدلالي والجمالي، وهذا ما انتاب العبارة الشعرية في قول الشاعر الراعي:

فلما أتاها حبترٌ بسلاحهِ

مضى غير مبهور ومنصله انتضى

فالقضية ليست مجرد تقديم المفعول به في قوله (ومنصله انتضى)، لأن تقديم المفعول به ليس ممتنعاً في النحو، وإنما هي قضية بلاغية محض– لم يوضحها ابن طباطبا – تتعلق بعلم المعاني، نظراً لعدم تبلور علم البلاغة آنذاك واستقراره على قواعد ثابتة، غير أنه أدركها بالسليقة بحسه الجمالي لنسق العبارات ونظامها اللغوي، وربما جهلها الدارس ذلك أن هيمنة فكرة السلاح أو أية فكرة أخرى، لا

1 جابر عصفور – مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي – المركز العربي للثقافة والعلوم – القاهرة – 1982 – ص 69.

2 المصدر السابق – ص 69.

تبرّر خرق القواعد النحوية ونظم البلاغة، فالخرق الذي اقترفه الشاعر نجم عنه اضطراب النسق المنطقي بين الأفعال، مما أدى الى تشوّه أسلوبي جرّد الكلام من فصاحته وجماليته الأسلوبية، وهو ما أدركه ابن طباطبا بذوقه البلاغي.

إن الشاعر المذكور لم تعنه شاعريته على التعبير عن المعنى المقصود، فهو أراد أن يقول:

فلما أتاها حبترٌ بسلاحه

انتضى منصله ومضى غيرَ مبهور

لأن انتضاء السلاح يسبق – من حيث نظام المعنى – فعل المضيّ، وهذا يشبه جواب أم تأبط شراً الشاعر حين سألها أحدهم عنه: ((لقد تأبط شراً وخرج))، فالخروج لاحق لتأبّط السلاح وليس العكس، غير أن الشاعر الراعي قد ضحّى بالمعنى لحساب الوزن الشعري فجاء المعنى مضطرباً والأسلوب مشوّهاً.

أما قول أبي حية النميري:

كما خُط الكتابُ بكفِ يوماً

يهودي يقاربُ أو يزيلُ

فقد وقع الشاعر في خرق لقاعدة نحوية، وهي الفصل بين المضاف والمضاف إليه بأجنبي، أما تقديم ما حكمه التأخير فهو كذلك ليس ممتنعاً، فالقواعد النحوية أو الصرفية قد تنحل لأغراض بلاغية، نظراً لتباين الأنساق النحوية التي تعنى بسلامة التراكيب اللغوية وفصاحتها، عن الأنساق البلاغية التي تعنى بالمعاني والوظائف الجمالية، وهذا هو الفرق بين (اللغة) و(الكلام)، على أن ذلك لا يتيح امكانية تعطيل القواعد النحوية، بقدر ما يبيح ذلك الفرق حدوداً معينة يتحرك فيها الشاعر بحرية، ضمن حدود الضرورات الشعرية المتعارف عليها. أما ما أحدثه الشاعر النميري فهو خرق لم يقع فيه كثير من الشعراء ممن يعتد بشاعريتهم، لأنه أراد أن يقول:

كما خطّ الكتاب يوماً بكفّ

يهوديّ يقارب أو يزيل

فلم يسعفه الوزن فآثر انتظام الوزن الشعري على فصاحة الكلام وأثره الجمالي، فجاء شعره ((متفاوت النسج)) قبيحاً.

ومهما يكن من أمر فإن الذوق الشعري السليم، يدرك بحاسته اللغوية وذوقه الجمالي ما لاضطراب البنية اللغوية للعبارة من أثر سلبي في التلقي والإستجابة، وإنْ لم يكن يدرك الأسس النحوية أو البلاغية لذلك الاضطراب.

ثانياً – خصائص البنية العروضية

ويتناولها ابن طباطبا تحت عنوان (قوافي الشعر المحكم النسج)، والقافية هي نهاية البيت الشعري الدلالية ومرتكزه الإيقاعي، فكلما كانت القافية رقيقة مناسبة، كان وقعها النفسي وأثرها الجمالي قوياً، وعلى الرغم من أن ابن طباطبا لم يبين أهمية القوافي – نظرياً – في بنية الشعر العروضية وأثرها في موسيقى الشعر، فإنه قد بيّن أوزان القوافي التي رأى أنها تنقسم سبعة أقسام وهي: (فاعل وفعال ومفعل وفعيل وفعل وفَعْل وفُعيل) وعلى ذلك تجري حتى تأتي على الحروف الثمانية والعشرين ((فمنها ما يُطلق ومنها ما يُقيّد ثم يضاف الى كل بناء منها الى هائها المذكر أو المؤنث، فيقول كاتبه وكاتبها...))[1]، وهو منهج وصفي وليس وظيفياً، وربما اقتصر ابن طباطبا على ما ذكر – فيما يتعلق بالقوافي – لأنه لم يجد لدى من سبقه أو عاصره من النقاد والمهتمين بالشعر، من عني بجماليات البنية العروضية وتمامها القافية، ولذا فهو يقول في خاتمة كلامه عن القوافي: ((فهذه حدود القوافي التي لم يذكرها أحد ممن تقدم))[2].

ويستعرض ابن طباطبا نماذج كثيرة أمثلة للقوافي الحسنة الموقع والعجيبة، منها قول امريء القيس:

بعثنا ربيئاً قبل ذلك مُخملاً
كذئب الغضا يمشي الضراء ويتقي

ويعلق ابن طباطبا على ذلك بقوله: (فوقعت ((يتقي)) موقعاً حسناً)[3].

وقول زهير ابن ابي سلمى:

---

1 عيار الشعر – مصدر سابق – ص 170.
2 المصدر نفسه – ص 170.
3 المصدر نفسه – ص 143.

مخـــوفٍ كـــأنّ الطـــير في منـــــزلاته

على جيفِ الحسرى مجـــالسُ تنتجـــي

(فقوله ((تنتجي)) حسن الموقع جداً)[1].

وقول الأعشى:

وعلمـــتُ أنّ الـــنفس تلقـــى حتفهـــا

ما كان خالقها المليـــكُ قضـــى لهـــا

(فقوله: ((قضى لها)) عجيبة الموقع)[2].

إن ما يلاحظ مما سبق أنّ ابن طباطبا، لا ينظر إلى القافية بمعزل عن نسيج البيـــت الشعري، وإنما يراها مندمجة فيه ذائبة في ثناياه، فإذا كانت القافيـــة سلســـة منســـابة، تستسيغها الأذن وتعذب في اللسان أثناء عملية التفوه اللفظي، فإن البيت الشعري يصبح على وفق مصطلح ابن طباطبا (محكم النسج)، أما إذا كان وقع القافية ثقيلاً يحول دون انسياب الصوت، فإن القافية سوف تحدث خللاً مباشراً في بنية النسيج الشعري، كما يلاحظ على تلك القوافي التي يضرب ابن طباطبا بها مثلاً على القوافي الحسنة الموقع أو العجيبة، أنها من القوافي المنتهية بأصوات لينة أو أصوات متحركة أو مطلقة حركاتهـــا بالمدّ، وهي في الواقع قوافٍ عذبة سلسة، لها أثر ايجابـــي عميق في أجهزة الاســـتقبال الحسي اللغوي. غير أن ما يلاحظ على تلك الأحكام النقدية أنها أحكام انطباعية، ناتجة عن إحساس فطري بأثر نظام الحروف الصوتي، ووقعه على السمع واللسان، ومـــن ثم فقد جاءت أحكاماً وآراء وصفية محض تفتقر إلى التعليل الموضوعي، و لم تؤسس علـــى مباديء وقواعد نظرية واضحة، لكنها ستكون لها أصداء في النظرية النقدية في العصور اللاحقة، كما سنلاحظها في آراء المرزوقي وحازم القرطاجني.

ثالثاً: الأسلوب والمستوى الدلالي:

إن عناصر الشكل الشعري التي سبق الحديث عنها، قد وردت متداخلة مـــع مستويات المعاني مقرونة بالألفاظ تحت عنوان (الأشعار المحكمة وأضدادها) وهـــو

1 المصدر نفسه – ص 144.

2 المصدر نفسه – ص 145.

عنوان تندرج تحته مستويات متباينة من الألفاظ والمعاني، وهي تقسيمات تدل على وعي الناقد بتلازم قطبـــي ثنائية الاسلوب والدلالة، أو الألفاظ والمعاني. فإذا كان ممكناً عزل القوافي – منهجياً – عن الدلالة، فلأنها تدخل ضمن بنية الشكل المحض. ونظراً الى تكرار بعض المستويات أو تداخل بعضها مع البعض الآخر، فإنـــه يكـــون ضرورياً – من الناحية المنهجية – دمج تلك المستويات المتشابهة، على أساس دلالتها أو مضمونها، بغية استنباط الخطوط العامة لتلك الأساليب التي تمثل منهجيـــة ابـــن طباطبا، في بيان تلك المستويات الأسلوبية للشعر وعلاقاتها بالمعاني وهي كالآتي:

1. تناسب اللفظ مع المعنى – وهي الأشعار التي ((تخلب معانيها للطافة الكـــلام فيها))[1].
   – المعنى البارع في المعرض الحسن.
2. الأشعار المحكمة والمتقنة – وهـــي ((الأشـــعار المســـتوفاة المعـــاني السلســـة الألفاظ))[2].
3. عدم تناسب اللفظ مع المعنى – وهي الأشعار الحسنة المعرض الذي تبذّل لعدم مشاكلته المعنى[3]، ويشمل نوعين من الشعر:
   – الشعر الصحيح المعنى الرثّ الصياغة – وهي الأشعار التي تتضمّن حكماً عجيبة ومعاني صحيحة لكنها رثة الكسوة، لم يُتنوّق في معرضها الذي أبرزت فيه[4].
   – الشعر الحسن اللفظ الواهي المعنى – وهي الأبيات الحسنة الألفاظ الواهيـــة تحصيلاً ومعنى، وإنما يستحسن منها اتفاق الحالات التي وضعت فيها[5].
4. الأشعار الغثة المتكلفة النسج – وهي ((الأشعار الغثّة الألفاظ، الباردة المعاني، المتكلّفة النسج، القلقة القوافي))[6]. ويشار الى هذا النمط الشعري بعبارة أخرى وهي:

---

1 المصدر السابق – ص 119.
2 المصدر نفسه – ص 105.
3 المصدر نفسه – ص 133.
4 المصدر نفسه – ص 55.
5 المصدر السابق – ص 125.
6 المصدر نفسه – ص 89.

- الشعر القاصر عن الغايات – وتمثله الأشعار ((التي قصّر فيها أصحابها عن الغايات التي أجروا اليها، و لم يسدّوا الخلل الواقع فيها معنى ولفظاً))[1].

في ضوء ما تقدّم يمكن إعادة صياغة أساليب الشعر ضمن إطار مستوياته البنائية، ومن ثم تحديد تلك المستويات من الناحية المعيارية/الجمالية، التي تبين مستويات الشعرية عبر تناسب أو توافق مستويي بنية الشعر اللفظ والمعنى، ذلك أن الشعرية هي بمثابة انسجام العلاقة بين الصورة اللفظية والدلالة أو اختلالها، وعليه يمكننا اقتراح مستويات الشعرية في ضوء العلاقات التي قدمها ابن طباطبا في مشروعه النقدي كالآتي:

خلابة اللفظ ولطافة المعنى – الشعرية الراقية

استيفاء المعنى وسلاسة اللفظ – الشعرية الجيدة

ابتذال اللفظ وجودة المعنى – شعرية ناقصة

غثاثة الالفاظ وبرودة المعاني – انعدام الشعرية

والخلاصة في مذهب ابن طباطبا النقدي أن الشعرية تستلزم اقتران بديع المعنى بحسن الديباجة، وهذه رؤية ثنائية متوازية، تقوم على بنية مزدوجة تمثل النموذج الشعري الذي ينبغي أن يحتذى، غير أنّ من الشعر ما يكتفي ببديع المعنى، ومنه ما تقتصر شعريته على حسن الديباجة اذا ما تراجع معناه، وليس (حسن الديباجة) إلا جمال الألفاظ وعذوبتها وجودة صياغتها أو تماسك نسجها، يقول ابن طباطبا: ((والشعر هو ما أنْ عَرِيَ من معنى بديع لم يَعرَ من حسن الديباجة، وما خالف هذا فليس بشعر))[2].

إن النص السابق يعكس رؤية نقدية مرنة أقل تزمتاً مما هي عليه رؤية ابن قتيبة، التي تتمسك بثنائية بنية الشعر تمسكاً مذهبياً صارماً، ذلك أن الشعرية قد تكون أحادية البنية في أقل احتمال – كما يرى ابن طباطبا – لمن عوّل على المعاني، وسعى الى الحكمة والمثل السائر أو المعنى اللطيف النادر، وهذا ما ينسجم مع مذهب دعاة النفعية في الشعر، أما من كان يتوخى الوظيفة الجمالية، فإنه يدركها

1 المصدر نفسه – ص 121.

2 المصدر نفسه – ص 124.

في (حسن الديباجة) الذي يكرس الوظيفة الامتاعية للشعر، بغض النظر عن شرف المعنى ولطافته، أما إذا افتقر الكلام الى هذين العنصرين، فإنه يفقد شعريته وإن كان موزوناً مقفىً. وتتعاظم شعرية الكلام حين يجتمع فيه المعنى البديع وجودة الصياغة أو جمالية الأسلوب، وهي أرقى مستويات الشعرية.

إن رؤية ابن طباطبا الشعرية – الى جانب مرونته المنهجية – تكـرّس رؤيـة مركبة تحتضن عناصر الشعرية البنائية، التي تتفاعل دينامياً مع بعضـها في النسـيج الشعري، لتؤدي وظيفتها الشعرية المتمثلة باثارة الانفعال لجماليات الاسلوب ((فإذا اجتمع للفهم – مع صحة وزن الشعر – صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعة ومعقوله من الكدر، تم قبوله له))[1]. فالمسموع من الشعر هو ما يتعلق بالالفاظ، من حيث عذوبتها ورقتها وانتظام ايقاعها الصوتي، أما (المعقول) فهو ما يـدرك مـن الدلالات عن طريق النشاط العقلـي، وهـذان العنصـران: المسـموع/الحسـي والمعقول/الذهني هما مرتكز الإستجابة الشعرية التي تبدو – مـن خـلال الـنص السابق – بمثابة اهتزاز الكيان الإنساني برمته وحركته الكلية، التي يحـدثها الأثـر الشعري. أما عناصر الشعرية – من الناحية البنائية – وعلى وفق رؤية ابن طباطبا – فهي ثلاثة: (صحة الوزن) و(صحة المعنى) و(عذوبة اللفظ). فإذا اجتمعت تلـك العناصر في عبارة أو نص، و لم يشب اللفظ فيه ولا المعنى ما يكدّرهما، قبله العقـل واستجابت له النفس بالأريحية والانبساط.

بنية اللغة الشعرية

لم يكن أبو هلال العسكري (ت 395 هـ) ليخرج كثيراً، عما هو سائد من مفاهيم وآراء حول حقيقة الشعرية من ناحيتي الماهية والوظيفة، فهو في ذلك يقتفي خطى سابقيه من النقاد أمثال ابن طباطبا وقدامة بن جعفر. وإذا كان ثمة اخـتلاف بينه وبين أولئك النقاد فإنه لا يتعدى النـزوع الى بسط آرائه ومنطلقاته النقديـة، انطلاقاً من كم هائل من النماذج الشعرية وإن افتقر بعضها إلى الإيضاح والتعليـل النقدي، على أن ظاهر موقفه النقدي يوحي بالاعتقاد بأولية اللفظ علـى المعـنى،

1 المصدر السابق – ص 53.

فالشعرية عنده تكمن في الألفاظ أكثر من ارتباطها بالمعاني، ولـــذا فقـــد اســـتبعد العسكري الإشارة الى المعنى، في تعريفه الشعر إذ يقول: ((والشعر كلام منســـوج ولفظ منظوم، وأحسنه ما تلاءم نسجه و لم يسخُف لفظه و لم يهجُن، و لم يستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون جلفاً بغيضاً، ولا السوقي من الألفاظ فيكون مهلهلاً دوناً))[1].

إن النص السابق يتضمن خصائص الشعر الجوهرية وهي (النسج) و(النظم)، وعلى الرغم من عدم وضوح مفهوم النسج، فإنه يوحي لنـــا بعناصـــر أخـــرى يتضمنها ذلك المفهوم ففضلاً عن الصياغة اللفظية وانتظام الألفاظ، فإنها لا تخلـــو من التماسك التركيبـــي الذي يساهم في تماسك بناء الأفكار وصورة المعنى. أما النظم فإليه تعزى خاصية الشعر الأساسية الـــتي تتجلـــى في انســـياب الألفـــاظ وتدفقها، وذلك كله داخل ضمن الجانب البنائي للشكل الشعري، أما الألفـــاظ فإنها ينبغي أن تتوفر على عنصري الرقة والعذوبـــة، لأنّ الألفـــاظ إذا هجُنـــت وغلظت فإنها تصبح ممجوجة مستقبحة في الذوق السليم، وهذه بديهية ذوقية لا خلاف فيها نظراً الى طبيعية البنية الفسيولوجية للاستجابة الجمالية للغة، بوصفها بنية صوتية ذلك أن ((النفس تقبل اللطيف وتنبو عن الغليظ وتقلق من الجاســـي البشع، وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن الى ما يوافقه وتنفر عمـــا يضـــاده ويخالفه))[2]. ومن ثم فإن الشعرية – في مفهوم العسكري – تكمـــن في ((جـــودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه ونـــزاهته ونقائه، وكثرة طلاوة مائه مـــع صـــحة السبك والتركيب، والخلو من أود النظم والتأليف))[3]. وقد جمع الـــنص الســـابق خصائص الشكل الشعري البنائية والجمالية في حالتي الإفراد والتركيب، ذلك أن الشعرية نظام من الدلالات اللغوية الذي ينتظم الكلمات، من حيث هـــي بـــنى صوتية ينبغي أن تتمتع بخصائص صوتية متميزة، فضلاً عن ضرورة اتساق تلـــك البنى في بنية لغوية كلية، تتخذ شكلاً شعرياً متفرداً.

---

1 كتاب الصناعتين – تح محمد علي البجاوي ومحمد ابو الفضـــل ابـــراهيم – المكتبـــة العصرية – بيروت – 1986 – ص 60.

2 المصدر نفسه – ص 57.

3 المصدر نفسه – ص 58.

إن العسكري على الرغم من أنه يلقي بثقله النقدي على الشكل اللغوي – في سعيه الى تأسيس مفهوم خاص للشعرية – فإنه لا يستبعد المعنى بل إنه يتبنى فكرة (المعاني المطروحة في الطريق) التي أطلقها الجاحظ، والتي تركت بصمات واضحة في موقفة النقدي، إذ شرع يردد فكرته السابقة ويقتبس نص الجاحظ المعروف حول المعاني، فليس الشأن ((في إيراد المعاني لأنّ المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحُسنه وبهائه...))[1] إلى آخر النص الذي سبق ذكره. أما دور المعنى في الشعرية فإنه ((ليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً، ولا يقنع من اللفظ بذلك...))[2] فما يعنيه العسكري بصواب المعنى هو مطابقته لواقع الأشياء وحقائقها، بمعنى أن يكون الوصف قائماً على علاقات واقعية أو منطقية، ومن ثم فإن مخالفة الوصف صور الاشياء الواقعية المألوفة يُعدّ عيباً من عيوب الشعر، ولذلك يقول العسكري: ((ومن عيوب المعنى مخالفة العرف وذكر ما ليس في العادة))[3]. ويضرب لذلك قول المرار:

وخالٍ على خدّيك يبدو كأنهُ

سنا البدر في دعجاءَ بادٍ دجونها

فقد شبه الخال الأسود أو الأسمر بسنا البدر، وجعل الخدّ الأبيض أسود كالليل المظلم ((فأتى هذا الشاعر بقلب المعنى))[4].

أما مخالفة المنطق التي تؤدي الى فساد المعنى: فهي اعتماد الشعر على معان مضطربة غير متفقة ومنطق الأشياء والظواهر، ويضرب العسكري مثلاً قول المرقش الأصغر:

صحا قلبُه عنها على أنّ ذكرةً

إذا خطرتْ دارتْ به الأرضُ قائما

فالمنطقي أن القلب إذا كان عاشقاً مولهاً فإن ذكر المعشوقة يهزه ويثير أشجانه، أما إذا صحا وفرغ من عشقه فإن ذكرها لا يثير مثل تلك المشاعر

1 المصدر السابق – ص 57، 58.
2 المصدر نفسه – ص 58.
3 المصدر نفسه – ص 96.
4 المصدر نفسه – ص 96.

والإنفعالات، لكنّ الشاعر في البيت السابق يقول إن القلب صحا من عشقه، غير أنه إذا خطر له ذكرها دارت به الأرض، وهذا القول متناقض، ولذا يعلق عليه العسكري بقوله: ((وكيف صحا عنها مَن إذا ذكرت له درات به الأرض))[1].

ومنه كذلك قول امريء القيس وهو ما أخذ عليه:

فللسوط ألهوبٌ وللساق دِرّةٌ

وللزجر منه وقعُ أخرجَ مُهذبِ

((فلو وُصف أخس حمار وأضعفه ما زاد على ذلك))[2].

وانطلاقاً من تلك المقولات يبلور ابو هلال العسكري، اتجاهاً نقدياً يكرس الرؤية الثنائية كما هي عند الجاحظ وابن قتيبة وابن طباطبا العلوي، التي تتجلى في قوله: ((إن الكلام ألفاظ تشتمل على معان تدلّ عليها وتعبر عنها، فيحتاج صاحب البلاغة الى إصابة المعنى كحاجته الى تحسين اللفظ، لأنّ المدار بعدُ على إصابة المعنى. ولأنّ المعاني تحلّ من الكلام محلّ الأبدان، والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة، ومرتّبة إحداهما على الأخرى معروفة))[3].

إن تشبيه العلاقة بين اللفظ والمعنى بالكسوة أو الثوب والبدن، إنما هي مقاربة صحيحة تقوم على جدلية تلك العلاقة وتلازمها، فرثاثة الثوب وهلهلته لابد أن تزري بالبدن، مثلما أنّ قماءة البدن ودمامته أو قصوره العضوي لا يشفع لها جودة الثوب وزخرفه، ويورد أبو هلال العسكري أمثلة للشعر الذي تردت ألفاظه وهجُنت، وهو يدخل في باب رديء الشعر، بسبب فساد معناه وإنْ جادت ألفاظه وحسنت صياغته وسبكه، ولذلك يقول العسكري: ((ولا خير فيما أجيد لفظه إذا سخُف معناه، ولا في غرابة المعنى إلا اذا شرُف لفظه مع وضوح وظهور المقصد))[4].

إن النص السابق – الى جانب النصوص الأخرى التي سبق ذكرها – يضع الخطوط العامة لمنهجية العسكري التي تحدد رؤيته الشعرية المؤسسة – بفتح السين

1 المصدر نفسه – ص 73.
2 المصدر السابق – ص 74.
3 المصدر نفسه – ص 69.
4 المصدر نفسه – ص 60.

الثانية – على أن الشعر صياغة وتأليف وسبك للمعاني في هيئة معينة، وهذا ما جعله يلقي بثقله النقدي على الالفاظ لأن التأليف والصياغة إنما تطول الألفاظ بوصفها أوعية للمعاني، وهذه المنهجية التي اعتمدها العسكري هي خلاصة نهائية للأفكار والآراء التي كانت سائدة في عصره، فأفاد منها أيما فائدة لتأتي آراؤه النقدية رصينة متماسكة، ولا سيما ما يتعلق ببنية الشعر في مستوييها اللغوي والدلالي. وربما كانت تلك الفكرة الشرارة التي أوقدت ذهن الجرجاني باتجاه مقولته الشهيرة التي مفادها أن (الالفاظ خدم للمعاني)، التي تمتد جذورها الفكرية الى اطروحة ابن جني اللغوية[1]، ففي ضوء تلك المقولات يقدم العسكري ملاحظاته النقدية في عملية (كتابة الشعر) التي تستند الى فكرة المعاني أولاً ((واذا أردتَ أن تعمل شعراً فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك واخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه ايرادها وقافية يحتملها))[2].

وفي سعيه الى تكريس منهجيته الشعرية ينحو العسكري منحى نقدياً جدلياً، لبيان مبدأ التوازن الذي يحكم بنية الشعر، من خلال القران بين اللفظ والمعنى قراناً متكافئاً، لا يستغني فيه أحدهما عن الآخر، ذلك أنه ((اذا كان المعنى صواباً واللفظ بارداً وفاتراً... كان مستهجناً ملفوظاً ومذموماً ومردوداً))[3]، وهذا ما يذكرنا بثنائية ابن قتيبة في ضروبه الشعرية.

الشعرية بين القصدية والثنائية

تمثل آراء ابن رشيق (ت456 هـ) النقدية، اقتفاءً منهجياً لخطى من سبقه من نقاد المشرق، ولاسيما في القضايا النقدية التي تناولت ما هية الشعر وخصائصه البنائية، وقضية اللفظ والمعنى. ولعل أهم ما جاء عنه من آراء في ماهية الشعر، تعويله على (النية) أو (القصد) في قول الشعر، بوصفها – أي النية – معياراً شعرياً، وهذا ما لم يقل به أحد من النقاد، ذلك أن النقاد العرب الذي صنفوا مصنفاتهم النقدية المنهجية، ابتداء من ابن سلام (ت 232هـ) حتى القرن السابع

1 ينظر الى المبحث الثاني – ص 156.
2 الصناعتين – ص 139.
3 المصدر نفسه – ص 59.

ممثلاً بحازم القرطاجني (ت 684هـ)، كانوا يسعون الى تكريس رؤية موضوعية للشعر تتمركز حول الشعر نفسه، بوصفه ظاهرة لغوية موضوعية قابلة للدرس والتصنيف، باستثناء ابن رشيق إذ اعتمد – باعتقاده مبدأ النية – رؤية ذاتية قوامها القصد المحض: فـ ((الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية، فهذا هو حدّ الشعر لأن من الكلام موزوناً مقفى وليس بشعر، لعدم القصد والنية، كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي وغير ذلك، مما لم يطلق عليه أنه شعر))[1]. ويبدو أن ابن رشيق كان يسعى الى تبديد ظن من يظن، أنه إذا كان كل كلام موزون شعراً، فإن ثمة آيات من القرآن قد جاءت موزونة مثل سورة (الانشراح)، ولذا فإنها سينطبق عليها حد الشعر فتسمى شعراً، فأراد استبعاد القرآن وكلام الرسول (ص) من دائرة الشعر لأنهما منزهان عن ذلك، فجعل النية معياراً أولياً لحد الشعر، ثم أتى بعناصر الشعر الأربعة الأخرى، وهي عناصر سبق أن جعلها ثعلب وتبعه قدامة، عناصر تكوينية في بنية الشعر[2]. أما أركان الشعر فهي أربعة كما يقول ابن رشيق: ((وهي المدح والهجاء والنسيب والرثاء))[3]، وهي ذاتها التي سمّاها ثعلب (قواعد الشعر) ويعني بها الأغراض أو الموضوعات العامة الأساسية، التي تناولها الشعر العربي وتتفرع عنها فروع أخرى[4].

وحين يفرغ ابن رشيق من تحديد ماهية الشعر وعناصره البنائية، ينتقل الى وضع مبادئ معيارية لمستويات الشعرية ولاسيما الشعرية الجيدة، لتتضح في ضوئها المستويات الاخرى، ذلك أن الشعر الجيد هو ((ما اشتمل على المثل السائر والاستعارة الرائعة والتشبيه الواقع، وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن))[5]. فما يُستشف من النص أن ابن رشيق، كان يتوخى الإيحاء بأن المعوّل عليه في الشعرية هو الصياغة الأسلوبية، التي قوامها المثل السائر أو الحكمة أو الإستعارة الرائعة

1 العمدة – مصدر سابق – 1/ص 119، 120.
2 ينظر الى الفصل الثاني في ص 169 وما بعدها.
3 العمدة – 1/ص 120.
4 ينظر الى ص 183 من هذا الفصل.
5 العمدة – 1/ص 122.

والتشبيه الواقع، وحين يخلو الكلام من تلك الصياغة فإنه لن يتعدى كونه كلاماً موزوناً. بيد أن ما يلاحظ على ما يقدمه ابن رشيق من آراء لمن سبقه أو عاصره من النقاد، أنه لم يكن إلا ناقلاً لتلك الآراء التي يتبناها صراحة أو ضمناً، ولعل هذا هو ما يفسر اضطراب رؤيته للشعر، فعلى الرغم من وجود تراكم لا يستهان به من الآراء النقدية حول الشعر وقضاياه اللغوية والفنية، فإنه لم يسعَ الى بلورة رؤية نظرية خاصة به شأنه شأن النقاد الآخرين، وإنما كان جهده منصباً على تجميع نصوص نقدية متباينة الرؤى والوظائف، دون أن تنتج تلك النصوص موقفاً نقدياً يعبر عن شخصيته العلمية، ومن ثم فإنه لم يتمكن من ادراك التناقض ونقاط الضعف فيما ينقل من آراء ومواقف نقدية. ولعل أهم ما جاء به ابن رشيق، هو مبدأ (النية) أو (القصد)، الذي تؤول إليه شعرية الكلام، وهذا المبدأ – وإن لم يعمد الى إيضاحه أو بيان دلالته المعيارية – يتضمن وعياً سابقاً متبلوراً حول مفهوم الشعر، من حيث بنيته العروضية على أقل تقدير، بمعنى أنك حين تنوي قول الشعر فإن ذلك يتطلب معرفة وإلماماً بماهية الشعر، التي قوامها الوزن والقافية كما هو الشعر العربي. ومن ثم فإن غياب النية يفضي إلى استبعاد وعي الشعر. وإذا كان الأمر كذلك فانّ مبدأ النية هذا، من شأنه إقصاء الشعر الجاهلي وشعر صدر الإسلام برمته، حتى عصر الخليل بن احمد (ت 174 أو 175هـ)، ذلك أن شعراء الجاهلية لم يكونوا – حين قالوا الشعر – يفطنون، إلى ضرورة اشتمال الشعر على عنصري الوزن والقافية، لأن هذين المصطلحين لم يظهرا إلى الوجود إلا على يد الخليل بن أحمد، وإنما كان كلامهم الخاص الذي يسمى شعراً، يخضع الى مبدأ السليقة والإحساس الفطري بجماليات اللغة وإيقاعاتها الصوتية، ومن ثم فقد كانوا يسمّون الكلام الذي يحدث استجابة نفسية/جمالية شعراً، انطلاقاً من الناحية الوظيفية أكثر من ارتباطه بالماهية، ولذلك فقد وصفوا الرسول (ص) بأنه شاعر، وما يتلوه عليهم من آيات شعراً، دون أن يعنوا بذلك بنيته العروضية لأنه لم يكن موزوناً[1].

1 ينظر الى الفصل الاول، ص 59 من هذا البحث.

توازي بنية الشعر

ينحو ابن رشيق منحى ثنائياً في رؤيته الى الشعرية، يتلازم فيه مستويا بنية الشعر/اللفظ والمعنى تلازماً عضوياً كلياً، بمعنى أن العبرة تنتهي عند أحد المستويين إذا ما تردى المستوى الآخر، فمثلما يلازم الجسد – في حيويته – صحة الروح، يلازم اللفظ المعنى والمعنى اللفظ، يقول ابن رشيق: ((اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه ويقوى بقوّته، فإذا سلم المعنى واختلّ بعض اللفظ، كان نقصاً للشعر وهجنة* عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور، وما أشبه ذلك من غير أنْ تذهب الروح، وكذلك إنْ ضعُف المعنى واختلّ بعضه، كان للفظ من ذلك أوفر حظ، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح))[1].

إن منهجية النقل التي اعتمدها ابن رشيق، في تعامله مع نظريات النقد السائدة في عصره، قد حيّدتْ جهده العقلي في استنباط آرائه الخاصة، ومن ثم الوقوع في كثير من حالات ضعف التنظير، كالعلاقة بين اللفظ والمعنى التي أسرف في رؤيته المادية الحسية ازاءها، فتوهّم أنها مطابقة في كل الأحوال للعلاقة بين الروح والجسد، ذلك أن ضعف المعنى ليس بالضرورة ناجماً عن اختلال اللفظ، لأنّ ذلك الاختلال ليس إلا سبباً واحداً من أسباب اختلال المعنى. وكان يمكن لابن رشيق أن يؤسس نظرية نقدية، أكثر رصانة وعقلانية مما قدمه من جهد نقدي، نظراً لامتلاء المشهد النقدي آنذاك، بآراء ناضجة ورؤى عقلية رصينة كما لدى ابن طباطبا وقدامة والعسكري، الذي أفاد كثيراً من معطيات عصره النقدية والبلاغية، لكنه تمكن من صياغتها على نحو أضفى عليها خصوصية متميزة. أما ابن رشيق فإنه قد عوّل على نقل الآراء وسعى الى توسيعها، دون محاكمتها عقلياً، فبدت مسرفة في التبسيط، من ذلك قوله في العلاقة بين اللفظ والمعنى: ((ولا تجد معنى يختلّ إلا من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب)). ويعني بذلك الخروج على قواعد النحو وبنية الكلام كالتقديم والتأخير، الذي يعترض الكلام بسبب ضرورات الوزن وما

---

* الهجنة من الكلام ما يعيبه، ومنه الهجين وهو العربي ابن الأمة لأنه معيب.

1 العمدة – 1/ص 124.

إلى ذلك، بينما نلاحظ أن اختلال المعنى قد يكون بسبب العدول عن البنية المنطقية للفكر، وهو ما سمّاه ابن طباطبا وقدامة والعسكري (فساد المعنى)، كاختلال التقسيم أو الخروج بالشيء من الموجود الى المعدوم وما شابه ذلك، وقد يكون المعنى مختلاً من الناحية المنطقية الواقعية، لكنه صحيح لفظاً لجريه على كلام العرب وطريقتهم في استعمال لغتهم، وهذا يعني أن البنية النحوية لم تتعرض إلى الإنتهاك. وفي ضوء ذلك فإن ابن رشيق لم يستفد من النص الذي نقله نقلاً حرفياً، إلا أنه قد توسع فيه فأفسد بعض أفكاره، ناهيك عن أن النص أصلاً قد نقله العسكري واستشهده في موضع اللفظ والمعنى عن العتابي[1]، ثم أخذه ابن رشيق ولم ينبّه الى مصدره.

ومهما يكن من أمر فإن هناك من الدارسين المحدثين، من وقع في الإشكالية نفسها التي وقع فيها ابن رشيق، حين حاول أن يجد لأزمة ابن رشيق النقدية مخرجاً، فبدا متذبذباً بين أهمية مصنفه (العمدة) وشخصية مؤلفه المثيرة للإعجاب، مع غياب الجدة في الرأي، ولعل عزاءه في أن يخرج من مؤونة النقد وأصالة الرأي، بقدرة ابن رشيق على جمع ما أمكن من الآراء، والأحاديث والروايات عن الشعر، من خلال ((حسن الإيراد والإقتصاص للخبر والرأي معاً))[2]، حتى يقرّ بأنّ ابن رشيق لم يأت ((بشيء جديد في قضية المقارنة بين القدماء والمحدثين))، و((كذلك هو حاله في حديثه عن حدّ الشعر))[3] و((لكنه جامع للآراء السابقة في عبارة موجزة، ولست على يقين من أن هذه العبارة نفسها لابن رشيق))[4]. فإذا كان الأمر كذلك، فمن أين تأتي أهمية آراء ابن رشيق النقدية، وأثره في عصره؟

إن ما أردنا بيانه أن ابن رشيق قد نقل كثرة من الآراء حول بنية الشعر، وخصائصه البنائية والجمالية، لكن رؤيته الشعرية ظلت على ما هي عليه من تناقض وتباين شديد، بحيث أنه قد غيب موقفه النقدي الذي استهل به كلامه عن تلك القضايا، فلا يكاد القارئ يخرج بفائدة ما، ففي نصه السابق يؤكد مبدأ توازي بنية

1 الصناعتين – ص 161.
2 احسان عباس – تاريخ النقد الأدبي عند العرب – مصدر سابق – ص 446.
3 المصدر نفسه – ص 448.
4 المصدر نفسه – ص 448.

الشعر من حيث اللفظ والمعنى، وسرعان ما ينتقل الى تباين وجهات نظر الشعراء والنقاد وذهابهم مذاهب مختلفة، إزاء علاقة اللفظ بالمعنى فهم بين مرجّحٍ اللفظ وفخامته على المعنى، ومؤثر المعنى على اللفظ ((ولا يبالي حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه وخشونته))[1]، ثم يصادر تلك المذاهب بتأكيده على أن ((أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى))[2]، بلا محاكمة لتلك المذاهب والخروج من تلك التناقضات بموقف نقدي واضح.

تكامل الصياغة المنهجية لنظرية الشعرية

ورث حازم القرطاجني (ت 684 هـ) كماً عظيماً، من ذلك التراث النقدي المشرقي الذي أنتجه العقل العربي إبان ستة قرون، نهل القرطاجني من مصادره النقدية والفلسفية ما جعل سبيل الدرس النقدي أمامه ممهّداً، الى جانب ما لديه من ثقافة أدبية وموهبة شعرية جعلت بعض الدارسين يسلكونه ((في سلك الشعراء الصياغيين من أمثال مسلم بن الوليد وأبي تمام))[3]، نظراً الى احتفائه الشديد بالصياغة اللغوية، وحشده ألوان البلاغة من بيان وبديع، حتى أنه ليكاد ((يبني قصيدة كلها أحياناً على لون بديعي بعينه))[4].

وقد ساهمت تلك العوامل جميعها، في صياغة شخصية حازم القرطاجني العلمية والأدبية، ومن ثم شكلت رؤيته الموضوعية للشعر، من حيث مفهومه وبنيته اللغوية وأساليبه التعبيرية، على نحو بدت فيه الشعرية تكاملاً فنياً بين المباني والمعاني، ومن ثم فقد جاء كتابه (منها ج البلغاء وسراج الأدباء) جهداً نقدياً متميزاً بل إنه – كما يرى الدكتور شكري عياد – ((قمة من قمم النقد الأدبي العربي))[5].

---

1 العمدة – 1/ص 126.
2 المصدر نفسه – 1/ص 127.
3 د. سعد مصلوح – حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل – عالم الكتب – القاهرة – 1980 – ص 36.
4 المصدر نفسه – ص 49.
5 كتاب أرسطو في الشعر – تحقيق وترجمة شكري عياد – وزارة الثقافة – دار الكاتب العربي – القاهرة – ص 243.

إن نظرية القرطاجني النقدية التي حددت رؤيته الى الشعرية، تندرج في إطار الاتجاه الثنائي، الذي تتكامل فيه بنية الشعر في مستوييها اللغوي والدلالي، أو الشكلي والمعنوي. وتتجلى تلك الثنائية في رؤيته إلى مفهوم الشعر أو ماهيته، التي يكشف عنها تعريفه الشعر أنه ((كلام موزون مقفى))[1]. وهذه السمة البنائية تحدد ماهية الشعر العربي من حيث بنيته العروضية، التي قوامها الوزن والقافية. وهو مفهوم وصفي منهجي يتوخى تمييز الشعر وحدّه في حدود معينة، تجعله مغايراً لما عداه من فنون القول. وعلى الرغم من أن تعريف الشعر – هنا – تختلط فيه الماهية بالوظيفة، فإننا يمكننا فصل عناصر الشعر التكوينية عن الوظيفية، ليتسنى لنا بيان أهمية تلك العناصر في تشكيل بنية الشعر ومن ثم وظيفته، لأنّ الجانب الوظيفي/الشعري مرتبط بتكامل تلك العناصر ومؤازرة بعضها بعضاً، فإلى جانب الوزن والقافية هناك (التخييل) و(المحاكاة) اللذان هما قوام الشعر الذي ((من شأنه أنْ يحبّب الى النفس ماقصد تحبيبه اليها ويكرّه اليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصوّرة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الإستغراب والتعجب حركة للنفس، إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها))[2].

إن الوزن والقافية – في الشعر – عنصران تكوينيان ضروريان، غير أنهما وحدهما لا يضفيان طابع الشعرية على القول إلا إذا اعتمد القول على المحاكاة، وهي مكوّن ثالث يؤدي الى تحقيق (التخييل)، الذي هو وظيفة من وظائف المحاكاة بل وظيفتها الاساسية. وعلى الرغم من أن القرطاجني قد قدّم عنصر التخييل على عنصر المحاكاة في التعريف، فانّ ذلك لا يعني أوليته في البنية الشعرية، وإنما ذلك ناجم عن اضطراب في صياغة المفهوم، وعدم الدقة في تحديد أوليات عناصره البنائية، ذلك انّ التخييل – كما قدّمنا – يتعلق بالوظيفة أو الأثر وليس بالماهية، وعلاقته بالمحاكاة إنما هي علاقة السبب بالنتيجة، ولذا

1 منهاج البلغاء وسراج الأدباء – مصدر سابق – ص 71.
2 المصدر السابق – ص 71.

فقد كان من الأولى تقديم العلة (المحاكاة) على المعلول (التخييل)، الذي سيأتي بيانه في الفصل القادم، لعلاقته بالوظيفة الجمالية للشعر أكثر من علاقته ببنية الشعر.

إن الغموض الذي يلفّ هذين المصطلحين، مردّه الى استخدام القرطاجني المصطلحات والمفاهيم ذات الأصول السينوية الغامضة، التي أدت الى ما وقع فيه من الخلط بين الماهيات والوظائف، ذلك أنّ (المحاكاة) عنصر تكويني في بنية الشعر، وهو ما يؤكده القرطاجني نفسه[1]، بينما يمثل (التخييل) نشاطاً ذهنياً يتماهى في الوظيفة الشعرية، بوصفه المرحلة الممهدة لحدوث عملية التلقي الشعري.

وقد أدّى غموض مصطلح (التخييل)، الى وقوع بعض دارسي فكر القرطاجني النقدي في الخلط نفسه، بإساءة فهم دلالة (التخييل) بقوله: ((فإذا كان التخييل مُعداً نحو تحريك النفس لمقتضى مقصد الشاعر، فينبغي إذن ألا تقترن المحاكاة بما يُفسد على التخييل هدفه))[2]. والحقيقة أنّ التخييل ليس هو المعدّ لتحريك النفس، وإنما هو حركة النفس الناجمة عن حسن المحاكاة وانفعالها بقوة أثر الشعر. وقد انعكس ذلك الاضطراب في فهم المحاكاة، عند باحث آخر حين ذهب إلى الإعتقاد بأن المحاكاة هي وظيفة الشعر، فيقول: إن الفلاسفة المسلمين الذين درسوا ظاهرة الشعر، في نطاق كتاب الشعر لأرسطو وفي سياقه، لم يشذوا عن فهم الشعر على أنه مقترن بالإيقاع الخارجي أو البنية العروضية/الوزن ((ورغم احتفالهم بوجوه الإيقاع الخارجي في تحديد الشعر واهتماهم فيه، بجانب الوظيفة – وهي المحاكاة – مما مكنهم من صياغة ثنائية طريفة، يجهلها كثير من أعلام الخلافيات الشعرية في أيامنا وهي ثنائية الشعر/القول الشعري))[3]. وفي ضوء هذا الفهم لمصطلح

---

1 يرى القرطاجني أن المحاكاة الشعرية هي تصوير الأمور غير المحسوسة بما يمثلها من المحسوسات. أما إذا كانت المحاكاة بالالفاظ الدالة، عليها فليس ذلك بشعر. وهذا ما سيأتي بيانه في موضوع المحاكاة في الصفحات التالية.

2 د. سعد مصلوح – حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر – ص 191.

3 حمادي صمود – في نظرية الأدب عند العرب – دار شوقي للنشر – تونس – 2002 – ص 70.

(التخييل)[1]، بوصفه وظيفة للغة الشعرية وأثراً لاحقاً للمحاكاة/التصوير، فإنه يحسن تقديم الكلام على المحاكاة، على أنها مكوّن من مكوّنات بنية الشعر، تقوم على إخراج الأمور العقلية والنفسية المجردة، إخراجاً حسياً كما سيتضح بعد قليل.

مفهوم المحاكاة وأقسامها

يوحي مفهوم (المحاكاة) عند القرطاجني بدلالة (التصوير)، أو تصوير الشيء تصويراً حسياً، ولا يقتصر ذلك على التشبيه وحده كما يذهب بعض الباحثين[2]، وإنما يتعداه الى الاستعارة والكناية، بمعنى (التصوير الحسي) بأساليبه المختلفة، الذي يبيّن القرطاجني مغزاه في معرض كلامه على طريقة المحاكاة التي تكون بأسلوبين:

1 – محاكاة الشيء نفسه

2 – محاكاة الشيء بغيره

ومحاكاة الشيء نفسه هو مرتكز (الوصف الحسي) ذلك ((أنّ الأشياء منها ما يدرك بالحسّ ومنها ما ليس إدراكه بالحسّ، والذي يدركه الانسان بالحسّ فهو الذي تتخيله نفسه لأنّ التخييل تابع للحسّ))[3]، ومعنى هذا أنّ الأشياء أما أن تكون حسية أو غير حسية (ذهنية/مجردة)، والحسّيّ هو الذي له انطباع حسّي أو صورة حسّية في الذهن، كما هي صور الأشياء الحسيّة المعروفة، أمّا الشيء الذي ليس ادراكه بالحسّ ((فإنما يرام تخييله بما يكون دليلاً على ما له هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له، حيث تكون تلك الأحوال ممّا يحسّ أو يشاهد، فيكون تخييل الشيء من جهة ما يستبينه الحسّ، من آثاره والأحوال اللازمة له))[4]. فما يعنيه القرطاجني

---

1 من الضروري – بدءاً– تحديد مفهوم (التخييل) الذي لا يخلو من لبس، بسبب استخدام القرطاجني إياه بصيغ مختلفة تختلف فيها دلالاته، فـ (التخييل) عملية ذهنية ناتجة عن المحاكاة، يقوم بها المتلقي بتمثل صورة الشيء المحاكى، أو الصور المحيلة اليه عن طريق التداعي. وقد يستخدم بصيغة الفعل (يخيّل) فيعني (يصوّر) فيكون بذلك عملية يقوم بها الشاعر ليحفز خيال المتلقي ليتصور ما يراد محاكاته، وسيأتي بيان ذلك بالتفصيل في الفصل الثالث من هذا البحث.

2 وهو مايذهب اليه د. مصطفى الجوزو في (نظريات الشعر عند العرب) – مصدر سابق – ص 105.

3 المنهاج – ص 98.

4 المصدر السابق – ص 99.

أنّ الموضوعات أو المعاني غير الحسّية، ينبغي محاكاتها بالهيئات والأحوال الحسّية التي تطيف بها وتستدعيها استدعاء منطقياً لازماً، كأن يكون عن طريق الاستعارة أو الكناية أو الاشارة أو التمثيل أو التشبيه وما الى ذلك، من الأساليب التي تجعل الموضوع أو المعنى المجرد مجسداً في الحس. ولكي يكون الكلام شعرياً ينبغي أن يكون كذلك وإلا فلن يكون شعراً. ويتجلى هذا المبدأ النقدي المعياري للشعرية في تتمة النص السابق الذي يقول القرطاجني فيه: ((وكل ما لم يُحدّد من الأمور غير المحسوسة بشيء من هذه الأشياء، ولا خُصّص بمحاكاة حال من هذه الأحوال، بل اقتصر على إفهامه بالاسم الدالّ عليه، فليس يجب أن يعتقد في ذلك الافهام أنه تخييل شعري أصلا، لأنّ الكلام كله كان يكون تخييلاً بهذا الإعتبار))[1].

إن ما نخلص إليه في قراءتنا نظرية الشعر عند القرطاجني، ولاسيما في مفهوم (المحاكاة)، هو دلالة هذا المفهوم على التصوير الحسّي، الذي يَميْزُ الأقوال الشعرية من غيرها، لما لذلك من أثر نفسي/جمالي لا يخفى على متذوقي الشعر ونقاده. غير أن ما ينبغي التنويه اليه أنّ ذلك الأثر، الذي يسمّيه القرطاجني أحياناً (التخييل)، ليس مقتصراً على (المحاكاة) وحدها، بوصفها تصويراً حسياً للأشياء والإنفعالات، وإنما تفعل بعض الأساليب البلاغية فعل الشعر من حيث قوة الأثر النفسي. وهذا ما سيأتي بيانه في موضعه من هذا البحث.

بعد أن تبينت دلالة مفهوم (المحاكاة)، لابد من تناول أقسامها وجهاتها، كما يحدّدها القرطاجني الذي يرى أنها تنقسم الى قسمين أساسين هما:

1 – محاكاة رئيسية

2 – محاكاة ثانوية

وتتفرع المحاكاة الرئيسية فرعين هما:

1 – محاكاة وجود

2 – محاكاة فرض

ثم يقسم القرطاجني هذين الفرعين اقساماً متشابهة هي:

1 – محاكاة مطلقة

---

1 المصدر نفسه – ص 99.

2 – محاكاة شرط

3 – محاكاة اضافة

4 – محاكاة تقدير وفرض

وتنقسم محاكاة الوجود من جهة أخرى الى أربعة أنواع هي:

1 – محاكاة كلّي بكلّي

2 – محاكاة جزئيّ بجزئيّ

3 – محاكاة كلّي بجزئيّ

4 – محاكاة جزئيّ بكلّي

أما أقسام المحاكاة من حيث المحاكى فهي:

1 – محاكاة محسوس بمحسوس

2 – محاكاة محسوس بغير محسوس

3 – محاكاة غير محسوس بمحسوس

4 – محاكاة غير محسوس بغير محسوس[1]

وأما أقسامها من حيث القصد فهي:

1 – محاكاة تحسين

2 – محاكاة تقبيح

3 – محاكاة مطابقة

فواضح من خلال هذه التقسيمات أن المحاكاة هنا تعني (التشبيه) وأنواعه المعروفة التي سبق أن تناولها أبو هلال العسكري وعبد القاهر الجرجاني، ولا ندري سبب عناية القرطاجني بالتشبيه وأقسامه على ذلك النحو، في الوقت الذي اكتفى فيه بالتلويح الى أساليب التصوير الأخرى كالاستعارة والكناية، على الرغم مما لهذه الاساليب البيانية، من قوة التصوير والتجسيد الحسي والأثر الجمالي/النفسي، ما يفوق قوة التشبيه وأثره على الصعيد نفسه.

وعلى أية حال فإن التقسيمات السابقة للمحاكاة، هي وصف لما هو عليه الشعر العربي من اتساع الاساليب وبعد أنحاء التعبير، وهو ما يكشف عنه واقع

1 المصدر السابق – ص 92.

obeikandl.com

الشعر العربي ممثلاً بنصوصه الإبداعية، ومن ثم فانّ ما قدّمه القرطاجني لا ينطوي على إيغال في المماحكة والتعقيد أو السعي وراء المنطق المجرد، بل هو استقراء أسلوبي موضوعي لصيغ البيان العربي في أرقى مستوياته وهو الشعر، وهذا ما تجاهله بعض الدارسين ليصب اهتمامه على استبطان نوايا القرطاجني، لينتهي الى نتائج تبدد جهد هذا الناقد الفذ وتصادر نظريته في الشعر، التي تمثل تكاملاً فكرياً وجمالياً لنظرية الشعر العربية، إذ يقول: ((فحازم يريد أن يكمل نظرية الحكيم ويحقق حلم ابن سينا، هذه الإرادة هي التي دفعت القرطاجني علي ما يبدو، إلى الإكثار من التقسيمات والتفريعات مما أحال نظريته عملية حسابية منطقية، إذا صح التعبير، ليس فيها من علم الشعر المطلق شيء، وإنما هي تعداد مرهق وسقيم، يمكن لأيّ منطيق متمحّل أن يصل إلى قريب منه)) [1].

إن الدارس المذكور يجهل وعي القرطاجني لخصوصية الشعر، وتميزه من حيث البنية والأساليب، وأنّ قوانين الشعرية عند أرسطو تخص الفن عامة وليس الشعر فحسب، ويتجلى وعي القرطاجني النقدي لتميز الشعر العربي، وعدم صدق قوانين الشعر الأرسطية عليه في قوله: ((ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين، ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال، والإستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظاً ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها، ووضع الألفاظ بإزائها وفي إحكام مبانيها واقترانها، ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم، وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاءوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية)) [2].

مستويات المحاكاة/مستويات الشعرية

على الرغم مما يبديه القرطاجني من تعويل على المحاكاة، بوصفها مكوناً أساسياً في بنية الشعر، فإنّ رؤيته للشعرية ذات طبيعة معيارية، ذلك أن الشعرية تخضع الى تراتب معياري تتباين في ضوئه مستوياتها، وعليه فإنه يحدد مستوى الشعرية على أساس درجة الإبداع، في المحاكاة اوالتقليد.

1 مصطفى الجوزو – نظريات الشعر عند العرب – ص 105.
2 المنهاج – ص 69.

فتكون المحاكاة على وفق ذلك نوعين:

1 – محاكاة تقليدية مكرورة

2 – محاكاة مخترعة

وفي ذلك يقول: ((وتنقسم المحاكاة أيضاً – من جهة ما تكون مترددة على ألسن الشعراء قديماً بها العهد، ومن جهة ما تكون طارئة مبتدعة لم يتقدم بها عهد، قسمين: فالقسم الأول التشبيه المتداول بين الناس، والقسم الثاني هو التشبيه الذي يقال فيه إنه مخترع، وهذا أشدّ تحريكاً للنفوس إذا قدرنا تساوي قوة التخييل في المعنيين، لأنها أنست بالمعتاد فربما قلّ تأثرها له، وغير المعتاد يفجؤها بما لم يكن به لها استئناس قط))[1].

فما يفهم من النص أن التشبيه هو صياغة للمعنى أو أسلوب فني لإخراج المعنى، وهو المعوّل عليه في القيمة الشعرية، أما المعنى نفسه فلا يعتد به القرطاجني – وكأننا – هنا – نعود الى قدامة بن جعفر في تعامله مع المعاني، فهي مجرد مادة تقع عليها الصياغة كائنة ما تكون. ولا غرابة في ذلك لأنّ القرطاجني يرى أن المعاني واحدة ثابتة في العقل ولاسيما المعاني الكلية، إذ يقول: ((وأما المعنى في نفسه فحقيقة واحدة، ولا فرق بالنظر الى حقيقته بين أن يكون جديداً مخترعاً وأن يكون قديماً متداولاً))[2].

وإذا كان الأمر كذلك فانّ المعوّل عليه في الصناعة الشعرية، هو تشكيل المعنى وصياغته على نحو يجعله مؤهلاً لأداء وظيفته التخييلية، وهذا ما يسعى اليه الشعر من خلال اعتماده على إتقان المحاكاة واجادتها، فكلما حسنت المحاكاة بابتداع علاقات جديدة بين الأشياء، أو اكتشاف ماهو غير مألوف من وجوه الشيء أو هيئاته، أشتد أثرها النفسي جراء غرابة التصوير، وهذا يعني قوة تخييل النفس لصور المعاني، فيقوى تحفيزها الى ما قصد به دفعها اليه من مقاصد الكلام.

الشعرية وبنية المعنى

لما كان المعنى عنصراً حيوياً من عناصر البنية الشعرية – الى جانب اللفظ والوزن والقافية – فقد أصبح ضرورياً العناية به وإيلائه ما هو قمين به من

1 المصدر السابق – ص 96.

2 المصدر السابق – ص 96.

الإهتمام، ولذا فإنّ القرطاجني يرى أن ثمة معاني شعرية يحسن تعاطيها في مجال الشعر، ومعاني ينبغي الإحتراز عن استعمالها، كما يضع قواعد اخرى – في مواضع معينة – لصحة المعاني أو فسادها، إذا ما أريد للشعر أن يؤدي ما يقصد به من الوظائف، انطلاقاً من معطيات نفسية حيناً ومنطقية حيناً آخر.

والمعاني – مثلما هي الألفاظ – منها ما هو نبيل رفيع وما هو مبتذل وضيع، ولذا فقد كان أولى بالشاعر أن يتجنب ما يشين شعره من المعاني والألفاظ، ويسمو بهما على مستوى الإبتذال. ومن تلك المعاني التي لا يحسن استعمالها في الشعر، هي المعاني (المعروفة عند الجمهور) من العامة ((وذلك نحو المعاني المتعلقة بصنائع أهل المهن لضعتها، فإنّ غالب عبارتهم لا يحسن أن تستعار))[1]، أو تستعمل في مجال الشعر ((لأنّها مزيلة لطلاوة الكلام وحسن موقعه من النفس))[2]. ويعني القرطاجني بذلك ما يتعلق بالالفاظ والمصطلحات، التي تدخل في ميدان العلوم والصنائع، الأمر الذي يجعل الشعر أقرب الى النمط التعليمي، الذي يفتقر الى روح الشعر، ولا يمت إليه إلا بوشائج الوزن والقافية.

وإلى جانب علاقة المعنى بالبنية النفسية، فإن ثمة علاقة بين المعاني والبنية المنطقية للفكر، فكما هو معروف أن الفكر ينتظمه نسق من المباديء والمقولات العقلية، ينبغي للفكر أن ينسجم مع مقتضياتها، من أجل أن يكون الكلام مقبولاً، فيفضي إلى ما وضع من أجله من غايات إفهامية وجمالية، ومن أهم تلك المباديء[3]:

1 – صحة التقسيم

إن من المعاني ما هو قابل للتقسيم والتجزئة، فإذا ما أريد تناول مثل تلك المعاني فيحسن استيفاء أقسامها وأجزائها كما هي، وهذا ما يجعلها صحيحة مقبولة ((وينبغي أن يُحترز في القسمة من وقوع النقص فيها أو التداخل أو وقوع الأمرين فيها معاً، كما أن القسمة إذا تمّت وسلمت من الخلل الداخل فيها من حيث ذكرَ،

1 المصدر السابق – ص 72.
2 المصدر نفسه – ص 28.
3 إن القرطاجني – هنا – يعتمد المباديء نفسها التي اعتمدها قدامة – قبله – في (نعوت المعاني) مع اختلاف في تسمية (صحة المعنى) عند قدامة (التناقض).

وطابقَ حُسنُ تركيب العبارة منها حُسنَ ترتيب المعاني، كان الكلام بـــذلك أنيـــق الديباجة قسيم الرواء والهيئة))[1]. ويورد القرطاجني أمثلة من الشعر لصحة المعنى في ضوء صحة التقسيم واستقامته، فمن صحة المعنى قول نصيب:

فقـــال فريـــقُ القـــوم لا وفـــريقهُم

نعم وفريـــقٌ لأيمـــن الله مـــا نـــدري[2]

فقد استوفى التقسيم الاجابة عن المطلوب وليس ثمة غير هذه الاقسام. ومـــن القسمة الناقصة قول جرير:

صـــارتْ حنيفـــة أثلاثـــاً فثلـــثهُمُ

مـــن العبيـــد وثلـــثٌ مـــن موالينـــا

((فهذه قسمة ناقصة لأنّه أخلّ بالقسم الثالث، وقيل: إن بعض بـــني حنيفـــة سئل: من أي الأثلاث هو من بيت جرير؟ فقال من الثلث الملغى))[3].

2 – صحة التفسير

والتفسير كالتقسيم من حيث الأحكام والمبادئ المنطقيـــة، فكلاهمـــا تنتظمـــه مقولات عقلية/منطقية بوصفهما معطيين من معطيات الفكر، التي ترتبط بملكة الحكم التي تعزى اليها وظيفة تنظيم العلاقات المنطقية بين الاشياء، وغياب هذه الملكـــة او ضعفها يفضي الى اضطراب الفكر وعدم انتظامه، ومن ثم فإن انسجام الكـــلام مـــع تلك المعطيات المنطقية يضفي عليها مسحة من النظام والاتساق. ومعاني الشعر أولى بأن تتوافق مع تلك المبادئ وإلا فقدت نظامها العقلي وجاءت منافية للقصد، ولذلك يقول القرطاجني: ((ويجب أن يتحرى في التفسير مطابقة المفسّر للمفسّر، وأن يُحترز في ذلك من نقص المفسّر عما يحتاج اليه في ايضاح المعنى المفسّـــر، أو أن تكـــون في ذلك زيادة لا تليق بالغرض، أو أن يكون في المفسر زيغ عن ســـنن المعـــنى المفســـر وعدول عن طريقه، حين يكون غير مناسب له من بعض انحائه، بل يجهد ان يكـــون وفقه من جميع الانحاء. ومما جاء من التفسير غير وفق للمعنى المفسر قول بعضهم:

1 منهاج البلغاء – ص 56.
2 المصدر نفسه – ص 154.
3 المصدر نفسه – ص 156.

obeikandi.com

فيا أيهـــا الحـــيرانُ في ظلـــم الـــوغى

ومن خاف أن يلقاه بغيٌ مـــن العـــدا

تعالَ اليـــه تلـــقَ مـــن نـــور وجهـــه

ضياءً ومن كفيه بحراً مـــن النـــدى))[1]

فالمقابلة بين عجز البيت الاول وعجز البيت الثاني غيرصـــحيحة، ذلـــك أنّ علاقة التناسب بين (ظلم الدجى) و(نور وجهه) علاقة منطقية مقبولـــة، غـــير أنّ (بغي العدا) و(بحر الندى) لا وجهة منطقية لتناسبهما، ولذا فانّ ورود التفسير على هذا النحو ((مخلّ بوضع المعاني ومذهب لطلاوة الكلام))[2]..

3 – عدم التناقض:

من المبادئ المنطقية الضرورية التي يعتمدها العقل، في تنظيم الفكر مبدأ (عدم التناقض)، الذي يمتنع بموجبه اجتماع المتناقضين في الشيء في آن واحـــد، كـــأن يكون الشيء أبيض وأسود في الآن نفسه، أو حاضراً وغائباً على وجه الحقيقـــة في الوقت ذاته، فاجتماع المتناقضين على ذلك النحو يُفسد الكلام ويذهب بشعريته، ومن ذلك قول عبد الرحمن بن عبد الله القس:

أرى هجرَها والقتلَ مـــثلين فاقصـــروا

ملامكـــمُ والقتـــل أعفـــى وأيســـرُ[3]

فقد جعل الهجر مثل القتل في شدة الإيلام، ثم عدل وقال أن القتل أهون من هجرها، وهذا قول واضح التناقض بيّن الإضطراب.

الشعرية وبنية الأسلوب

لم يقصر القرطاجني الشعرية على ما تقدم من خصائص بنائية تتعلق بالبنيـــة العروضية ولغة الشعر وخصائصها اللفظية والمعنوية، وإنما تعدى ذلـــك إلى بنيـــة

1 منهاج البلغاء – ص 58، 59.
2 المصدر نفسه – ص 59.
3 المصدر نفسه – ص 139.

الأسلوب، وهي بمثابة ظواهر أسلوبية وتركيبية تمثل حصيلة ملاحظات إستقرائية، لأساليب الشعر العربي سواء عند القدماء أم المحدثين كما يقول القرطاجني، ومن تلك الأساليب ((ما لا يكاد يوجد إلا في شعر المحدثين وذلك مثل إسنادهم وإضافتهم ضد الشيء إليه، وكإعمالهم الشيء في مثله وكإقامتهم الشيء مقام ضده، وتنزيلهم له منزلته على جهة من الإعتبار))[1]. ويمكن إيضاح ذلك على الوجه الاتي:

أولا: إضافة ضدّ الشيء إليه، نحو قول أبي الطيب:

* صلة الهجر لي وهجر الوصال *[2]

ثانياً: إعمال الشيء في مثله، نحو قوله أيضاً:

أسفي على أسفي الذي دلّهتني

عن علمه فيه عليّ خفاءُ

ومنه قول الشيباني:

* واصددْ كصدّي عن طويل الصدّ *

ثالثاً: تنزيل الشيء منزلة ضده على جهة من الإعتبار، نحو قول المتنبي:

وشكيتي فقدُ السقام لأنهُ

قد كان لما كان لي أعضاءُ[3]

فالشعرية – هنا – تكمن في عنصر (المفارقة)، فالمألوف أنّ المرء يشكو من السقام لا من فقدانه، غير أن للشعر مداخله ورؤيته التي تجافي معطيات المنطق العقلي، فالمعنى الشعري – هنا – أبعد من المعنى الظاهر/المعنى اللغوي الذي توحي به العبارة، ذلك أنه أراد أن السقام يشعر صاحبه بموضع الألم، غير أنّ دله الشاعر/ذهاب فؤاده من الهمّ أو العشق، قد أنحل أعضاءه إلى الحدّ الذي لم تعد له فيه أعضاء، ومن ثم فلم يعد يشعر بالسقام. فالمعنى أنه لم يأسف على فقدان السقام بحد ذاته، وإنما يأسف على تلاشي جسده واضمحلاله، ففقدان السقام يحيل منطقياً إلى فقدان الأعضاء وتلاشي الجسد.

---

1 المصدر السابق – ص 367.

2 المصدر نفسه – ص 367.

3 المصدر نفسه – ص 368.

رابعاً: إسناد الفعل الى ما اشتق منه، نحو قول المتنبي أيضاً:

* أماتَ الموتُ أم ذُعر الذعرُ *[1]

إن مصدر الشعرية – هنا – كما يرى القرطاجني – آلية نحوية/صرفية تعتمد على الاسناد والاشتقاق دون أن يوضح ذلك، والحقيقة أنّ جمالية الأسلوب – هنا – أو شعريته تكمن في الاستعارة التي تقوم على تشخيص المجردات، وإضفاء صفة الحياة على ما ليست له، كما أن لطافة المعنى الذي ابتدعه الشاعر، وما فيه من دقة المأخذ وما ينطوي عليه من غرابة، هو سر جمالية العبارة وأثرها الشعري.

ثم يستطرد في بيان شعرية الأسلوب عند العرب فيقول: ((وأكثر ما يقع أيضاً في كلام العرب، أن يوصف المصدر بالصفة المشتقة لفاعله، وذلك على جهة الإتساع والتجوّز كقولهم شعر شاعر، وقد تصف العرب المصدر بصفة نقيضه، أو بصفة فاعل نقيضه نحو قول (...):

* ألا يا لقومي للرقاد المسهّد *

فيكون هذا على أنحاء من التأويل: إما أن يريد للرقاد المصيّر سهاداً، وإما أن يريد للرقاد (...)[2] وقطع به اتصاله، وأما أن يريد للرقاد الذي شرّد وسهّد صاحبه، فيكون في الكلام حذف مضاف))[3].

إن تصنيف القرطاجني لأنماط الشعرية من حيث هي بنية أسلوبية، لم يسبقه إليها سوى عبد القاهر الجرجاني، وإن اقتصر هو على السّرد الإحصائي دون التحليل اللغوي/الجمالي المتعمق في تلك الأساليب على نحو ما فعل عبد القاهر، غير أنّ الفضل الذي ينسب اليه أنه حصر تلك الظواهر الشعرية في حدود الشعر نفسه، وإن لم يتوسع في بيان مصادر شعريتها أو جماليات أساليبها، وبصورة عامة فقد كان رصده لتلك الظواهر موضوعياً رصيناً. ولكن ما يلفت النظر في تعليق القرطاجني، على منزع وصف المصدر بصفة نقيضه أو صفة فاعل نقيضه، أنه يبدو كأنه لم يكن على اطلاع كافٍ، بأساليب المجاز ولاسيما المجاز العقلي أو الحكمي – كما يسمّيه الجرجاني – فقد بدا وصفاً غريباً عليه كل الغرابة، فطفق

1 المصدر نفسه – ص 369.
2 المصدر السابق – ص 367.
3 المصدر السابق – ص 369.

يتنقل بين احتمالات دلالية وتأويلات متباينة لتلك العبارة، في الوقت الذي كان قد وفّر على نفسه والقارئ عبء اتساع آفاق التأويل، لو أنه أخذ بالدراسات البلاغية ولاسيما المجاز، التي كانت ناضجة قبل عصره بقرنين أو قرن ونصف القرن، ذلك أن (الرقاد المسهّد) مثله مثل (نهارك صائم وليلك قائم)، فكل ما أصاب العبارة هو حذف الفاعل والعدول عن إسناد صفته إليه، الى اسنادها الى ما ليس له، لأنّ معنى العبارة (أنت صائم في النهار وقائم في الليل)، ولا يحتاج الأمر الى ما ذهب اليه القرطاجني، من وعورة المأخذ وبعد التأويل، فـ (الرقاد المسهّد) هو الرقاد الذي يعكّره السهاد. ولعل شعرية العبارة مرجعها إلى جمع الأضداد في موضع واحد، على نحو أدّى الى تكثيف الدلالة بأسلوب إيجاز القصر، الذي يمثل اختزالاً بارعاً للالفاظ لتؤدي دلالات شعرية تتجاوز بنيتها اللسانية. أما كون هذه الأساليب أو المنازع الشعرية – بتعبير القرطاجني – من مجتلبات الحداثة الشعرية العربية، فلا شك فيه لأن شعراء العصر العباسي – القرنين الثالث والرابع الهجريين – قد تشرّبوا بثقافة أدبية متعددة المصادر والمنابع، فانعكست تلك الثقافة وما صاحبها من وعي شعري ونقدي وذائقة جمالية، في تجاربهم الشعرية ونصوصهم الإبداعية.

شعرية ما وراء اللغة/الشعرية اللاعقلية

إذا كانت تلك المنازع الشعرية اللطيفة متمركزة في الأسلوب الشعري، الذي يعتمد صيغ المفارقة اللغوية، والعزوف عن الأنساق اللغوية المتعارف عليها، ومن ثم فإنها يسهل وضع اليد على مواطن جمالياتها الاسلوبية بإعمال الفكر المتأمل، فإن هناك نمطاً شعرياً راقياً يقف الفكر حائراً دون استكشاف عناصر الشعرية فيه، إذ لا تُدركُ جماليتها إلا إذا غيرت الالفاظ عن مواضعها، فتدرك النفس أن جماليتها قد زالت، وما يُعرف لذلك سبب على وجه التحديد، وكأنها شعرية منوطة بالحدس والهاجس، وليس بالفكر والذوق الجمالي يقول القرطاجني: ((وقد يرد من حسن المأخذ ما لا يقدر أن يعبّر عن الوجه، الذي من أجله حسُن ولا يُعرف كنهُه، غير أنه يُعرف أنه مأخذ حسن في العبارة، من حيث أنك إذا حاولت تغيير العبارة من وضعها، والإثلاج إليها من غير المنهج الذي منه أثلج[1] واضعها، وجدت حسن

1 ثلجت نفسي ثلوجاً: إطمأنت.

الكلام زائلاً بزوال ذلك الوضع، والدخول إليه من غير ذلك المدخل، واعتبر ذلك بقول أبـــي سعيد المخزومي:

ذنبـــي إلى الخيل كـــرّي في جوانبـــها

إذا مشى الليثُ فيها مشـــي مُختتـــل[1]

فإنك لو غيرت صيغة هذا البيت وأزلتها عن موضعها فقلـــت مـــثلاً: كـــم أذنبتْ[2] إليّ الخيل بكري في جوانبها أو غيرته غير هذا التغيير، لم تجد له من حسن الموقع من النفس ما له في صنيعته ووضعه الذي وضعه عليه المخزومي)) [3].

ويستشهد القرطاجني نص أبـــي الحسن سهل بن مالك، في الفكرة نفســـها فيقول: (فقال أبو الحسن: ((إن من المعاني المعبر عنها بالعبارات الحسنة، ما تدرك له مع تلك العبارة حسناً لا تدركه له في غيرها من العبارات، ولا تقدر أن تعبّر عـــن الوجه الذي من أجله، حسُن إيراد ذلك المعنى في تلك العبـــارة دون غيرهـــا، ولا تعرب عن كنه حقيقته، إنما هو شيء يدركه الطبع السليم والفكـــر المســـدّد، ولا يستطيع فيه اللسان مجاراة الهاجس)) [4].

إن القرطاجني يطرح قضية نقدية على درجة كبيرة من الأهمية، وهي قضـــية طبيعة الاستجابة الجمالية بوصفها استجابة كلية للعبارة أو المشهد الطبيعي، الـــذي يثير في النفس شعوراً بالأريحية والإنتشاء، دون أن نعرف مصدر ذلـــك الشـــعور، الذي هو في الحقيقة حركة للنفس أو إحساس داخلي يصعب التعبير عنه باللسان، ويتعذر الإفصاح عنه بالألفاظ مثلما يعسر على الفكر اكتناه حقيقته، ولـــذا فـــإن الإستجابة الجمالية هي استجابة ذات طابع ذاتي خـــالص، كالإســـتجابة لمقطـــع موسيقي قد يبعث في النفس شعوراً بالفرح والإنطلاق، أو إحساساً مناقضاً بالحزن والانقباض، دون أن نعرف حقيقة الباعث ولا كنه المحفز علـــى تلـــك المشـــاعر والأحاسيس.

***

1 ختله: خدعه، وختل الصيد: تخفى له، واختتل: تسمّع لسر القوم.

2 ورد شكل العبارة هكذا في الاصل، ومعناها خلاف ما اراد الشاعر.

3 منهاج البلغاء – ص 371، 372.

4 المصدر السابق – ص 372.

الإتجاه الأحاديّ

تناول المبحث السابق الاتجاه الثنائي الذي يرى أن الشعرية ثنائية البنية، يساهم فيها المستوى الشكلي بالقدر نفسه الذي يساهم فيه المستوى الدلالي، ولذا فإن المستويين المذكورين يظلان متوازيين لا ترجح كفّة أحدهما على الآخر. أما هذا المبحث فيتناول الاتجاه الذي يرى أن الشعرية، تكمن في أحد المستويين دون الآخر، وهو ينقسم إلى مذهبين:

1. المذهب الشكلي الذي يعتمد بنية اللغة والاسلوب.
2. المذهب الدلالي الذي يرى أن الشعرية تكمن في المعنى أو الدلالة، أكثر منها في البنية اللغوية. وهذان المحوران هما مدار هذا الاتجاه، الذي سيتناول كل واحد منهما على وفق خصائصه النظرية وآلياته المنهجية.

المذهب الشكلي/بنية اللغة والأسلوب

يضمّ هذا المذهب آراء اثنين من أعلام العربية، وهما: أبو العباس ثعلب (ت 291هـ) وقدامة بن جعفر (ت 337 هـ). وإذا كان قدامة قد عُرف ناقداً وصاحب نظرية نقدية، فإن ابا العباس ثعلباً لم يعرف إلا نحوياً. ولعل غلبة هذه الصفة على شخصية هذا العالم هي التي أبعدت كتابه (قواعد الشعر) عن دائرة اهتمام النقاد والمعنيين بالنقد، ومن ثم فإن أهمية هذا الكتاب ظلت خفية على كثير من الباحثين في ميدان النقد، وهذا ما أشار إليه محقق الكتاب في قوله: ((إن هذا الكتاب لثعلب لم يقتبس منه أي مؤلف في فنون البلاغة والنقد الأدبي حتى الآن))[1]. ومن ثم فإنه لم

1 قواعد الشعر – تح رمضان عبد التواب – مكتبة الخانجي – القاهرة – 1995– ص 18 مقدمة المحقق.

يقرأ قراءة نقدية من شأنها أن تميط اللثام عما يتضمن من آراء ووجهات نظر نقدية، تمس قضية من أهم قضايا النقد قديمة وحديثة، وهي ماهية الشعر وخصائصه البنائية التي عرفت في الدراسات النقدية الحديثة بـ (الشعرية). وربما كان كتاب (قواعد الشعر) لثعلب أول مصنف نقدي متخصص في تراثنا النقدي، تناول الشعر وقواعده الأسلوبية، ذلك أن مؤلفه قد اعتمد في دراسته الشعرية منهجاً وصفياً

يتمركز حول أسلوبية الشعر، بعيداً عن محاولة التأسيس الإصطلاحي. فالشعر من الناحية البنائية ظاهرة لغوية معروفة من حيث بنيتها العروضية/الوزن والقافية، ولذلك فقد عني ثعلب بخصائص الشعر الأسلوبية سواء من الناحية التركيبية أم البلاغية، وهي خصائص نوعية تميز الشعر من غيره من أساليب القول.

إن ما يلفت اهتمام الدارس – أي دارس – أن التقسيم الأول لأساليب الشعر – الذي يفتتح به المؤلف مصنفه – إنما هو ذو طبيعة نحوية/قواعدية، لا تخص الشعر وحده وإنما تشمل النثر أو الخطاب غير الشعري، وهي: الأمر والنهي والخبر والإستخبار، وما يتفرع منها – حسب رأيه – من أغراض ومضامين، كالمدح والهجاء والمراثي والإعتذار والتشبيب والتشبيه[1]. ويبدو أن المؤلف – في ضوء تلك المقدمة – لم يكن معنياً بالتفريق بين الشعر والنثر، وإنما كان يسعى الى حصر خصائص الشعر الأسلوبية وفق منهجية وصفية، تتناول البنية الشكلية/السطحية للخطاب الشعري، التي – وإن كانت تمسّ بنية الشعر مسّاً حميماً – فإنها لا تميزه نوعياً عن غيره من فنون القول، بمعنى أن تلك الأساليب قد تكون قاسماً مشتركاً بين الشعر والنثر، غير أننا لا نلبث حتى نلج في رؤية نقدية تتجاوز التعميم، لتطول بنية الشعر التي تؤسس وظيفته الشعرية، وهي بنية قوامها البلاغة في جوهرها المجازي وإطارها البديعي. ونعني بالمجاز – هنا – الأسلوب الذي يتضمن أكثر من دلالة، من ثم فإن الشعرية تكمن – حسب قواعد الشعر التي يضعها ثعلب – في ظواهر أسلوبية يمكن حصرها بالآتي:

---

1 المصدر السابق – ص 31 وما بعدها. ويلاحظ أن هذه المعاني هي نفسها التي سيعتمدها قدامة في كلامه على معاني الشعر، باستثناء الإعتذار وتسمية التشبيب نسيباً. ينظر الى ص 143 من هذا البحث.

1 – التعريض:

وهو العدول عن التعبير الصريح عن المعنى الى التعريض به أو الايماء اليه، أو هو حسب تعريف ثعلب ((الدلالة بالتعريض عن التصريح))[1]، ويعني بذلك الدلالة على المعنى بأسلوب خفي غير مباشر، يقترب من الكناية في مصطلح البلاغة العربية المتأخرة وهو أن يذكر الشاعر كلاماً لا يريد معناه الظاهر، وإنما معنى آخر أبعد من ذلك، ويضرب لذلك أمثلة كثيرة منها قول عروة بن الورد:

أقسّمُ جسمي في جسومٍ كثيرةٍ

وأحسُو قراحَ الماء والماءُ باردُ

((يريد أوثر أضيافي بزادي))[2]. ويتضمن البيت – كما هو واضح – أكثر من معنى نظراً الى اعتماده أسلوب التعريض أو التلميح بدلاً من التصريح، وهو أسلوب يضفي على الكلام عمقاً دلالياً يتجاوز دلالته السطحية.

والتعريض مصطلح ذو دلالة غائمة في البلاغة العربية، إذ ذكره أبو هلال العسكري برفقة الكناية وكأنها مصطلح واحد[3]. وقد أشار ابن الأثير الى أن البلاغيين العرب لم يميزوا بين التعريض والكناية، فالأمثلة التي تضرب لواحد منهما يمكن أن تدخل في مجال الآخر، وعدّه نوعاً من الخلط في المصطلحات[4]. والحق أن ثمة فرقاً بين المصطلحين لا يكمن في البنية وإنما في المرجعية، ذلك أن الكناية تقوم على تلازم المعنيين السطحي والعميق، تلازماً مرجعياً خارجياً يرتبط بالسياق الاجتماعي من جهة، وبوجود لازمة منطقيّة لفظيّة ينتقل عبرها في سلسلة من المعاني، حتى يبلغ المتلقي المعنى المقصود، كما يصحّ في الكناية أن يُراد بها ظاهر معناها، دون أن يخرق ذلك المعنى سياق المنطق العقلي. أما التعريض فإن دلالته السطحية لا ترتبط بالدلالة العميقة إلا على أساس منطقي/عقلي مجرد، دون أن تكون هناك مرجعية/سياق لغوي أو إجتماعي، الأمر الذي يجعل استيعاب العبارة

1 المصدر السابق – ص 49.
2 المصدر السابق – ص 51.
3 الصناعيتين – مصدر سابق – ص 368.
4 المثل السائر – تحقيق احمد الحوفي وبدون طبانة – دار الرفاعي – الرياض 1984 – 3/ص 59.

منوطاً بقدرة المتلقي على الفهم والتأويل. ومن ثم فإن التعريض الذي يشير إليه ثعلب هو أقرب الى المجاز اللغوي منه الى الكناية، لأنّ العبارة لا يصحّ فيها إرادة ظاهر معناها، ولاسيما قول عروة بن الورد السابق.

2 – الإستعارة:

((وهي أن يُستعار للشيء اسم غيره أو معنى سواه))[1]. وهذا التعريف يطابق تعريف ابن المعتز[2] المعاصر لثعلب، وهما تعريفان رائدان في مجال تحديد دلالة هذا المفهوم اصطلاحياً. ومن أمثلة الاستعارة التي يضربها ثعلب لهذا النمط من الشعرية، قول امريء القيس في وصف الليل الذي يستعير فيه وصف الجمل:

فقلتُ له لمّا تمطّى بصلبهِ

وأردفَ أعجازاً ونـاءَ بكلكلِ

وقول زهير بن ابي سلمى:

فشدّ ولم ينظرْ بيوتاً كثيرةً

لدى حيث ألقتْ رحلها أمُ قشعمِ

((ولا رحل للمنية))[3].

والإستعارة أبرز خصائص الشعرية بوصفها أسلوباً مجازياً، يتفق أغلب النقاد العرب على أهميته، فهو يتجلى في تقنية التصوير الشعري، كما عند قدامة وعبد القاهر الجرجاني وابن رشيق كما سيأتي في حينه.

3 – الاسلوب البديعي

تتخذ الشعرية – عند ثعلب – منحى بلاغياً آخر لا يقل عن الإستعارة أثراً جمالياً، وهو الأسلوب البديعي ممثلاً بالطباق أو المطابقة بشقيها الإيجابي والسلبي. وقد سمّى ثعلب النمط الأول (مجاورة الأضداد) والثاني (المطابق) فالأول: هو اجتماع المعنى وضده في العبارة، والثاني: المعنى ونفيه. ولا اختلاف بين

1 قواعد الشعر – ص 53.
2 البديع – مصدر سابق – ص 2.
3 قواعد الشعر – ص 54.

دلالة ما أراد ثعلب ودلالة المصطلحين المذكورين عند البلاغين العرب المتأخرين. ولعل لثعلب فضل السبق في استخدام مصطلح (مجاورة الأضداد) بوصفه تقنية بلاغية تضفي على العبارة طابعاً شعرياً[1]. ويُعرّف ثعلب هذا المصطلح بأنه ((هو ذكر الشيء مع ما يُعدم وجوده))[2]. ويضرب له مثلاً قوله تعالى: ((لا يموت فيها ولا يحيى))، وقول زهير بن ابي سلمى:

فظل قصيراً على قومهِ

وظل على الناس يوماً طويلاً

وقول طرفة بن العبد:

شاقتْ هواكَ على نواكَ كما الـ

أهواءُ مختلفٌ ومؤتلفُ[3]

أما المطابق الذي يُعرّفه ثعلب بأنه ((تكرير اللفظة بمعنيين مختلفين))، فهو نفسه ما يُعْرف في البلاغة العربية (طباق السلب)، وهو ذكر المعنى ونفيه، و(الجناس التام) الذي هو استخدام الكلمة في معنيين مختلفين. ومن أمثلة (المطابق) الذي يعني (طباق السلب) قوله تعالى: ((ويأتيه الموت من كل مكان وما هو بميت))[4]. أما النوع الثاني من (المطابق) الذي هو (الجناس التام) فمنه قول طرفة بن العبد:

كريمٌ يروّي نفسه في حياته

ستعلمُ إنْ متنا صدى أيّنا الصّدي

فالصدى: الهامة والثانية العطش.

وقال أعرابي يصف سهماً رمى به عيراً فأنفذه:

---

1 وهو ما سماه ابن رشد (جمع الاضداد) وعدّه واحدة من سمات الشعرية. ينظر الى الفصل الاول من هذا البحث ص 53. وقد عدّ كوليردج (1772 – 1834 م) ظاهرة (اجتماع الأضداد) من أهم مميزات الشعر بل أنها تمثل طبيعة الشعر. ينظر الى كوليردج – سيرة أدبية – النظرية الرومانتيكية في الشعر – ترجمة د. عبد الحكيم حسان – دار المعارف بمصر – 1971 – ص 251.

2 قواعد الشعر – ص 58.

3 المصدر السابق – ص 58، 59.

4 سورة ابراهيم – الآية 14.

* وقد نجا من جوفه وما نجا *

يريد نجا السهم من جوف الصيد وما نجا الصيد من الرمية بالمنية[1].

اتساق النظم/البنية الصوتية للشعر

يتميز الشعر عن غيره من فنون القول، ببنيته العروضية/الوزن والقافية، كما هو شأن الشعر العربي. ولتلك البنية مستويات متعددة، تساهم الألفاظ في خلقها وتوليد أثرها الشعري، وأفضل تلك المستويات ما اتسق فيه النظم، وتوافقت فيه الألفاظ، على نحو من التخير والانتقاء، مما يؤدي الى رصانة التراكيب وانسجام المفردات من الناحية الصوتية، إذ تتوالى المقاطع وتكرر على نحو يخلق نظاماً موسيقياً ونغماً منتظماً، وهذا ما يجعله منسجماً مع البنية النفسية، فقد فطرت النفس على الالتذاذ بالاصوات والايقاعات المنتظمة والشعور بالأريحية إزاءها، ويتجلى ذلك النظام الصوتي في البنية الموسيقية القائمة، على انتظام التفعيلات وترددها من جهة، والقافية التي هي بمثابة المرتكز الصوتي/الايقاعي للقصيدة.

وعلى الرغم من أن ثعلباً لم يسترسل في بيان أهمية الإيقاع المنتظم، الذي تولده القافية فإنه قد أشار الى أثر اختلال ذلك الايقاع، ولمّح الى أن ذلك من شأنه إضعاف الوظيفة الشعرية، وهو عيب إيقاعي يتعارض مع ما سمّاه (اتساق النظم). ومصطلح (النظم) هنا يقصد به (الوزن الشعري) الذي يجعل الكلام منظوماً، على خلاف النثر الذي يفتقر الى ذلك. ومصطلح (النظم) عند ثعلب هو نفسه الذي استخدمه ابن طباطبا في تعريفه الشعر، على أنه كلام منظوم بائن عن المنثور، من حيث بنيته العروضية[2]. ولم يقتصر مفهوم النظم – عند ثعلب – على النظام الايقاعي الخارجي، وإنما تعداه الى الموسيقى الداخلية التي يستشهدها في باب (اتساق النظم)، وربما كان مرجع ذلك الى عدم نضوج الدراسات البلاغية في عصره، إذ أن أغلب تلك الظواهر الصوتية مما عنيت به الدراسات البلاغية فيما بعد، ولاسيما علم البديع كما سيأتي في موضعه في هذا المبحث. ولذلك فقد ركز ثعلب على القافية والتصريع لأنهما أشد وضوحاً من الموسيقى الداخلية، ومن ثم فإن

1 قواعد الشعر – ص 62.

2 عيار الشعر – مصدر سابق – ص 41.

أي اختلال في نظامهما يحدث تشوهاً واضحاً على مستوى البنية الصوتية/الموسيقية. وقد ذكر ثعلب أمثلة لذلك الاختلال وعدها عيباً من عيوب الشعر ((وإن كان ذلك قد فعله القدماء وجاء عن فحول الشعراء))[1]، ومنها (الإقواء) الذي هو عدم انتظام حركة الروي في بعض أبيات القصيدة، ولاسيما بين مطلعها والابيات التي تليه، وهي ظاهرة صوتية استنكرها الشعراء أنفسهم منذ الجاهلية، وقصة إقواء النابغة الذبياني معروفة[2]. ويضرب ثعلب أمثلة لحالات اختلال النظام الصوتي الخارجي للقصيدة ومنها الإقواء، قول الشاعر:

خليليّ إني قد سألتُ فأبشرا
بمكة أيامَ التحرّج والنحرِ
إذا قبّل الإنسان آخر يشتهي
ثناياه لم يأثمْ وكان لهُ أجرُ

فكسر ورفع. والإقواء – كما هو بيّن – اختلال صوتي في القافية، ومثله (الإيطاء) وهو تكرار القافية بمعنى واحد، وكذلك (السناد) وهو اختلاف حركة الحرف الذي يسبق الروي، فيأتي في البيت الأول مكسوراً والبيت الثاني مضموماً. أما (الإكفاء) و(الإجازة) فهما عيبان يقعان في نهايتي مصراعي البيت الاستهلالي، كاجتماع الذال مع الطاء والنون مع الميم كما في (الإكفاء)، فكأنّ الشاعر يتوخى تصريع مطلع قصيدته فلا تعينه قريحته، فيأتي بنهاية المصراع الأول، ذالاً ونهاية الثاني طاءً أو نوناً أو ميماً. أما (الإجازة) فهو ((اجتماع الأخوات كالعين والغين، والسين والشين، والتاء والثاء))[3].

الإيجاز/التكثيف الدلالي

يضع ثعلب معياراً أسلوبياً للشعرية، يعتمد أنساقاً بلاغية قوامها الايجاز أو التكثيف الدلالي، الذي يوحي بقدرة إبداعية عالية على التحكم باللغة،

1 قواعد الشعر – ص 66.
2 ينظر الى: محمد عوني عبد الرؤوف – القافية والأصوات اللغوية – مكتبة الخانجي – القاهرة – 1977 – ص 127.
3 قواعد الشعر – ص 65.

واستخدامها استخداماً تقنياً يكرس وظيفتي الشعر: الافهام والتأثير الجمالي، وتلك الأنساق هي:

1 – الشعر المُعدّل:

وهو ((ما اعتدل شطراه وتكافأت حاشيتاه وتم بأيهما وقف على معنـــاه))[1]، وقد سمّاه ثعلب كذلك قياساً على ما سبق من النماذج الشعرية، التي أدخلها ضمن ظاهرة (عدم اتساق النظم)، نتيجة اختلاف شطريه من الناحية الصوتية/الموسيقية. واذا كان اختلال النظم يودي بشعرية العبارة، فإن اعتداله يكسبها إياها. علـى أن الشعر المعدّل لا تقف شعريته عند اعتدال شطريه موسيقياً، وإنمـا يجمـع تلـك الخصيصة الى جانب تكافؤ الحاشيتين – وهما نهايتا الشطرين الضرب والقافيـة – واكتفاء كلا الشطرين بنفسه دلالياً، بحيث يتم المعنى عند الوقوف علـى أيهمـا. ومزيّة هذا الشعر ناجمة عن استخدام تقنية (الإيجاز)، وهو(إيجاز قصر) أو (اختزال) أسلوبـي، يجعل المعنى الكثير متضمناً فيما قل من الالفاظ، ولذا ((فهـو أقـرب الأشعار من البلاغة، وأحمدها عند أهل الرواية وأشبهها بالأمثال السائرة))[2]، ومنـه قول امريء القيس:

اللهُ أنجـحُ مـا طلبـتَ بـه
والـبرُ خـيرُ حقيبـة الرحـلِ[3]

إن أسلوب ايجاز القصر يقوم على ما يتضمن حقلاً دلاليـاً، يمكـن انتقـاء الدلالات المناسبة على نحو ما يقتضيه السياق اللغوي للنص، وعليـه فـإن دلالـة العبارة – في مثل هذه الحال – لا ترتبط بالدلالة المعجمية، وإنما بما يسمّيه جـورج مولينيه (الدلالة الإيحائية) حين يميز بين مستويين من الدلالات هما: (الدلالة الذاتية) ويعني بها المعجمية التي تكوّن الإطار الأساس الذي يتحـرك الـنص في حـدوده الدلالية، وهي ليست عنصراً في تكوين شعرية النص. أما المسـتوى الثـاني فهـو (الدلالة الإيحائية) التي تحرف نحوية العبارة عن مسارها، لتؤسس دلالة أخرى تكون

1 المصدر السابق – ص 66.
2 المصدر نفسه – ص 67. 68.
3 المصدر نفسه – ص 68.

مرتكز التأويل وهدفه. و(الإيحاء) من العناصر المكونة لشعرية الخطاب[1]. وفي ضوء هذه الدلالة يمكننا تفسير قول امريء القيس، ففي الشطر الاول اشتملت (ما) على كل غايات المرء، في علاقة المفتقر الى كل شيء مع الغني المطلق الغـــنى. وكـــذلك (البرّ) الذي يتضمن أعمال الخير والمعروف بكل مظاهرها.

2 – الأبيات الغرّ

والبيت الأغرّ هو ((ما نجم من صدر البيت بتمام معناه دون عجزه، وكان لو طرح آخره لأغنى أوّله بوضوح دلالته))[2]. وهذا النمط من الشعر لا يختلف كـــثيراً عن سابقه فشطره الأول مكتف بنفسه بمعناه، غير أنّ شطره الثاني يأتي زيـــادة في الوضوح أومبالغة لتاكيد المعنى وتعميقه في الذهن، وقد اكتسب هذا الـــنمط مـــن الكلام مزيّة الشعرية لأنه يحقق غايته بأقل ما يمكن من الألفاظ كسابقه. ومنه قول الخنساء:

وإنّ صـــــخراً لتـــــأتمّ الهـــــداة بـــــه

كأنـــــهُ علـــــمٌ في رأســـــهِ نـــــارُ

فبغية الشاعرة قد تحققت في الشطر الأول، أما الشطر الثاني فإنه قد جاء بمثابة تصديق حسي على منطوق عقلي، ومن ثم فقد أفاد غرض إيضاح المعنى وتوكيده، بنقله من عالم التجريد الى عالم الحس والعيان.

3 – الشعر المُحجّل

((وهو ما نتج قافية البيت عن عروضه وأبان عجـــزه بغيـــة قائلـــه، وكـــان كتحجيل الخيل والنور بعقب الليل))[3]. ويتميز هذا النوع من الشعر بأنه لا يـــبين

---

1 ينظر الى: جورج مولينيه – الاسلوب – ت د. بسام بركـــة – الموسســـة الجامعيـــة للدراسات – بيروت – 1999، 12، 13.

2 المصدر نفسه – ص 75.

3 المصدر نفسه – ص 76. وما تجدر الاشارة اليه أن هذا الـــنمط مـــن الشـــعرية ســـيتناوله القرطاجني في بنية القصيدة ويصفه بأنه (الابيات الحكمية والاستدلالية)، وهو بالنسبة للفصل في القصيدة بمنـــزلة اقتران الغرة بالتحجيل في الفرس. ووظيفة التحجيل هي ((انجاد للمعاني الاول واعانة لها على ما يراد من تأثر النفوس لمقتضاها)) منهاج البلغاء – ص 300.

مغزاه إلا حين إتمام عجزه الذي يكون بمثابة ((الألقاب المفردة المغنية بشهرتها عن الإيغال))[1]، وكأنّ قائله يعمد الى تركيز دلالة البيت في عجزه الذي يختصرُ معناه ويكشفه، فيأتي بمثابة الحكمة أو المثل. ومنه قول امريء القيس:

من ذكر ليلى وأين ليلى
وخيرُ ما رمتَ لا يُنالُ

وقول مهلهل:

هتكتُ به بيوت بني عُبادٍ
وبعضُ القتل أشفى للصدورِ[2]

4 - الأبيات الموضّحة:

(وهي ما استقلت أجزاؤها وتعاضدت وصولها وكثرت فقرها واعتدلت فصولها، فهي كالخيل الموضّحة والفصوص المجزّعة والبرود المحبّرة، ليس يحتاج واصفها الى (لو كان فيها سوى ما فيها))[3]، ومنها قول الطائي:

تختال في مفوّفِ الألوانِ
من فاقعٍ وناضرٍ وقانِ

وقول امريء القيس:

فيدركُها فغمٌّ داجنٌ
سميعٌ بصيرٌ طلوبٌ نكرْ
ألصّ الضروس حنيّ الضلوعِ
تبوعٌ طلوبٌ نشيطٌ أشرْ[4]

إن ما يعنيه ثعلب أن ثمة نمطاً شعرياً، يبنى البيت منه على مقاطع متساوية يسميها أجزاء، وهذه الأجزاء مستقلة متعاضدة فيما بينها، تتخذ شكلاً شعرياً ذا

1 المصدر نفسه – ص 77.
2 المصدر السابق – ص 79.
3 المصدر نفسه – ص 81.
4 المصدر نفسه – ص 81.

إيقاع موسيقي منتظم يجتمع فيه أكثر من أسلوب بلاغي. والحق إن ثعلباً بحسه البلاغي المتميز قد أدرك ما للأساليب البديعية من أثر جمالي يعضد المعنى ويسانده، وإن كان لم يسمّ تلك الأساليب بأسمائها، لأنها لم تتخذ لها إطاراً إصطلاحياً في عصره. فالنماذج الشعرية التي يضربها أمثالاً بوصفها أنماطاً لغوية، تحمل من طاقة الشعرية ما ليس لغيرها، هي أساليب بديعية تعتمد تسجيعاً صوتياً/ايقاعياً، تتوالى فيه الكلمات على نسق صوتي منتظم، يتفق في الوزن الصرفي والقافية (نهاية الكلمة)، كما هو الحال في قول امريء القيس، الذي تتوالى في عجز بيته الأول إيقاعات صوتية وصرفية بديعة على النحو الآتي: (فعيلٌ، فعيلٌ، فعولٌ، فعِلْ)، وفي عجز البيت الثاني نلاحظ الايقاع الآتي: (فعولٌ، فعولٌ، فعيل، فعِلْ).

5 – الشعر المرجّل

ويقصد به الأبيات ((التي يكمل معنى كل بيت منها بتمامه، ولا يتصل الكلام منه ببعض، يحسن الوقوف عليه غير قافيته، فهو أبعدها عن عمود البلاغة وأذمّها عند أهل الرواية، إذ كان فهم الإبتداء مقروناً بآخره وصدره منوطاً بعجزه، فلو طرحت قافية البيت وجبت استحالته))[1].

فما يعنيه ثعلب بهذا النمط من الشعر هو ما استغرق فهم المعنى البيت كله، ذلك أن المعنى منتشر في ثنايا البيت من أوله الى آخره، وهذا ما جعله على اختلاف تام مع ما سبقه من أنماط شعرية، يتمركز المعنى ويكتمل في جزء من البيت فيها. واذا كانت الأنماط الشعرية المذكورة تتسم بـ (الإيجاز) و(التكثيف الدلالي) كما سبق القول، فإن هذا النمط الشعري يتميز بـ (الإطناب) و(الإنتشار الدلالي) إن صحّت التسمية. ومن ثم فإنه أبعد الشعر عن (عمود البلاغة) لخلوه من أية مزية فنية أو نكتة بلاغية، كقول امريء القيس:

إذا المرءُ لم يخزنْ عليه لسانهُ

فليس على شيء سواهُ بخزّانِ[2]

1 المصدر السابق – ص 84.

2 المصدر نفسه – ص 84.

obeikandl.com

ويورد المؤلف أمثلة أخرى كثيرة، لهذا النمط من الشعر ولغيره من الأنمـــاط، التي سبق ذكرها أتينا الى بعضها لغرض الاقتصاد في القول.

إن ما يلاحظ على رؤية ثعلب الى أنماط الشعر السابقة، أنه بصدد منهجيـــة نقدية تسعى الى تصنيف مستويات الشعرية، على أساس الخصائص الأسلوبية دون غيرها، ولذا فقد عدّ النمط الخامس/الأخير من الشعرية نمطاً شعرياً رديئـــاً، علـــى الرغم من اشتمال أغلب نماذجه على حكمة أو ما يؤهلها لأن تكون أمثالاً، غير أنه لم يكن معنياً بالمستويات الدلالية التي استُبعدت استجابةً لمنهجيته البنائية/الأسلوبية، التي قصرتْ قراءتَه نماذجَه الشعرية على حدود بنية الشكل، التي حددت مستويات الشعرية، في أطر بلاغية تبدأ من أعلى مراتب البلاغة وهو (الإيجاز) أو (التكثيـــف الدلالي)، وتنتهي بأدناها وهو ما ابتعد عن (عمود البلاغة)، فضلاً عن اعتماد البنية الصوتية/الايقاعية، معياراً آخر للشعرية الراقية. وبذلك يكون ثعلـــب في (قواعـــد الشعر) أول من تنبّه الى أهمية بنية الشكل المجرد، في توليد الأثر الشعري.

شعرية الصياغة/ثنائية المادة والصورة

يمثل قدامة بن جعفر (260 – 337 هـــ) مرحلة متقدمة، في مســـيرة النقـــد المنهجي في تراثنا النقدي، لما تضمنه مصنفه (نقد الشعر) مـــن رؤيـــة موضـــوعية للشعر، مفهوماً وخصائص أسلوبية وتقنيات تعبيرية، ولما اعتمده ذلك المصنف من تبويب منهجي منطقي رصين، جعله بحق رائداً في مجال الدراســـات الشـــعرية، لا سيما أنه أول من استخدم مصطلح (النقد) بدلالته الاصطلاحية الدقيقة، ووظيفتـــه التي تتجلى في قراءة النصوص الشعرية وإصدار الأحكام المعيارية من حيث الجـــودة والرداءة، في ضوء تراتب القيم الجمالية التي يكشف عنها تباين مســـتويات الأداء الشعري، التي تحكم عملية الإبداع الشعري فقد كان قدامة ((يحاول أن يقيم علمـــاً لتمييز جيد الشعر من رديئة)) [1].

إن وعي قدامة الخطوات المنهجية في دراسة أية ظاهرة، قد جعله يحدد ماهيـــة الظاهرة المدروسة وعناصرها التكوينية وخصائصها البنائية، لمعرفة القوانين والأنظمة التي تحكمها وآليات عملها التي تحدد مستوياتها الوظيفية. وهكذا تعاطى قدامة مع

1 جابر عصفور – مفهوم الشعر – مصدر سابق – ص 117.

الشعر ابتداء من تحديد المفهوم والعناصر البنائية وعلاقات تلك العناصر مع بعضها، وما تؤديه تلك العلاقات من وظائف، بوصفها نتاجاً للتفاعل الكمي بين تلك العناصر الذي من شأنه إنتاج وظيفة الشعر الجمالية أي شعريته.

إن منهجية قدامة ورؤيته الى الشعر توحي بأنه كان معنياً، بأن يدلي بدلوه في خضم الجدل المحتم حول الشعرية، من خلال اشكالية اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون التي دخلت النقد المنهجي على يد ابن قتيبة (213 – 276 هـ) بوصفها إشكالية نقدية، على الرغم من أن منهجية هذا الناقد الثنائية لم تحسم الخلاف حول تلك الاشكالية، لأنه – كما يبدو – كان معنياً بقضايا نقدية أخرى ذات طابع أدبي، أكثر منها محاولة لتقصّي أبعاد تلك الاشكالية، وردم هوّة الخلاف فيها أو التقليل منها، وكذلك كان ابن طباطبا العلوي (ت 322هـ). فما يراد توكيده أن الجاحظ – كما مر بنا – وقدامة بن جعفر – كما سيأتي – كانا أكثر حسماً لموقفيهما إزاء تلك الاشكالية، وأكثر جرأة ووضوحاً – من الناحية النظرية والمنهجية – من غيرهما من النقاد والمهتمين بقضايا الشعر في عصرهما. ولعل ذلك يعود الى أن قدامة قد اقتفى أثر الجاحظ في الشعرية، بوصفها فاعلية فنية قوامها عنصر التصوير. وهذا يعني أن قدامة قد انطلق من فكرة الجاحظ نفسها، وهي أن جوهر الشعر وقوامه هو التصوير.

إن مشروع قدامة النقدي الساعي الى إقامة علم للشعرية، يستلزم تحديد ما هية الشعر أولاً ومن ثم الشروع في تحديد خصائصه البنائية والاسلوبية، ولذلك نرى أن قدامة قد استهل كتابه بحقائق أو انطباعات أولية ازاء الشعر، تعتمد البديهة ثم التقصّي المنطقي/الفلسفي في المراحل الأكثر تعقيداً. ذلك أن ارتباط الشعر بالوزن والقافية أصبح من قبيل البديهيات، ومع ذلك فإن قدامة يستهل دراسته الشعر بتحديد ماهيته على أنه ((قول موزون مقفى يدل على معنى))[1]. وهذا التعريف رغم (بلاغته وإيجازه) بتعبير قدامة، فإنه جامع لعناصر الشعر التكوينية التي يتألف منها الكلام الشعري، هذا من الناحية الوصفية المجردة التي كان قدامة يدرك أنها لا تلقي أيما ضوء على الإشكالية التي هو بصددها، وهذا ما دعاه الى استدعاء منهجية معيارية تضع شروطاً وضوابط، لكل عنصر من تلك العناصر منفرداً، ثم النظر الى تلك العناصر في ضوء تفاعلها مع بعضها والعلاقات التي تحكمها. ومن ثم

1 قدامة بن جعفر – نقد الشعر – ص 64.

فإن وظيفة الكلام الشعري ستكون رهناً بنتائج تلك التفاعلات والعلاقات، وبمعنى آخر أنّ تلك العلاقات هي التي تحدّد المستويات المعيارية للشعرية، ممثلة بمستويات (الجودة) و(الرداءة) في حدود غاياتها القصوى: (غاية الجودة) و(غاية الرداءة) والحدود التي تقع بينها والتي يسمّيها قدامة (الوسائط)، وهذا ليس شأن الشعر وحده وإنما هو شأن الصناعات والحرف المختلفة.

إن فهم قدامة الشعر على أنه (صناعة)، قد وضع الأساس المنهجي لنظريته في الشعرية فلما ((كان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال))[1]، فإن ذلك التصور قد استلزم أن تكون هناك (مادة) تجري الصناعة عليها لتشكلها من جديد وتضفي عليها (صورة) معينة يتوخاها الصانع، وهذا يعني أن الشعر – بوصفه صناعة – يتألف من (مادة) هي المعاني و(صورة) تتشكل فيها تلك المعاني هي ما يسعى اليه صاحب الصنعة، وهذه أولى الخطوات المنطقية التي اعتمد عليها فكر قدامة النقدي لاستبعاد أثر (المعاني) خطوة خطوة[2] لأنّ المعاني متاحة ومعروضة. ولما كانت المعاني كذلك بوصفها (مادة) معروضة أمام الفكر أو محتواة فيه، فإن الشاعر حين يتعاطى معنى من المعاني لا يقصده لذاته وإنما لتشكيله وإظهاره في (صورة) معينة، فغاية الشاعر في العمل الشعري هي (التصوير) وليس المعنى لذاته، الأمر الذي يستدعي إخراج المعنى الشعري من حيّز المعايير والقيم الاخلاقية، لأن تلك المعايير والقيم تتعلق بالمعاني أنفسها، بوصفها ضوابط وقواعد اجتماعية، لا علاقة لها بالشعر بوصفه (فناً) و(صناعة)، وبذلك يكون قدامة قد ((فصل نظرية الإستطيقا عن نظرية الأخلاق))[3] ليضع الوظيفة الجمالية/الإمتاعية في المقام الأول. ومن ثم فإن قدامة يرى ((أن المعاني كلها معرضة

---

1 المصدر نفسه – ص 64.

2 وهذا على خلاف ما تذهب اليه د. هند حسين بقولها: ((وقدامة بن جعفر لا يستشف من كلامه ما يشير الى تفضيله اللفظ أو المعنى فقد وضع لكل منهما اصولاً وقواعد)). ولعل سوء الفهم هذا ناجم عن الخلط بين ما يقصد باللفظ من حيث كونه شكلاً والالفاظ بوصفها مفردات، فرونق الالفاظ وعذوبتها وفصاحتها مطلوبة حتى في النثر. ينظر الى د. هند حسين طه – النظرية النقدية عند العرب – وزارة الثقافة والاعلام – بغداد 1981 – ص 179.

3 جابر عصفور – مفهوم الشعر – مصدر سابق – ص 133.

للشاعر وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر، ومن غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة، من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة))[1].

إن الدلالة العميقة التي يوحي بها النص السابق، أن قدامة يتعامل مع الطرف المادي في ثنائية المادة والصورة تعاملاً منطقياً/مجرداً لا علاقة له بالواقع، وهذا ما تتطلبه منهجيته العلمية، وإلا فإن مادة الخشب ليست واحدة، وإنما هي خاضعة كذلك لمعايير الجودة والرداءة، ومن ثم فإنها محكومة بتراتب القيم، وكذلك الفضة بوصفها نوعاً من المعادن، والمعادن خاضعة لذلك التراتب، غير أنه يستبعد هذا التصور الواقعي لغايات منهجية، وينظر الى المادة التي تقع عليها صناعة النجارة على أنها واحدة، وكذلك الصياغة من حيث كونها تعاملاً مع مادة المعادن بغض النظر عن تفاوت مستويات قيمتها الواقعية.

إن قدامة يقيم نظريته الشعرية على أساس التجانس المعياري للأفكار والمعاني، وإذا كان الأمر كذلك فعلى أي معيار جمالي، يقيم قدامة نظريته النقدية في تحديد مستويات الشعرية؟ إن النظرية التي يبني عليها قدامة رؤيته الشعرية تعتمد على رؤية جمالية خالصة قوامها (التجويد) في الوصف وجماليات الاسلوب، بغض النظر عن أية اعتبارات أخرى، ذلك أن ((على الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة او الذميمة، أنْ يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك الى الغاية المطلوبة))[2]. وفي ضوء ذلك يرى قدامة أن الحكم بالجودة او الرداءة على نص شعري أو قبوله أو رفضه على أساس معناه، إنما هو حكم أخلاقي لا علاقة له بقضايا الشعر، وإلا كان الأمر كمن يحكم على عملية النجارة في الخشب على أساس مادة الخشب في ذاتها[3]، وفي ذلك يقول: ((فإني رأيت من يعيب امرأ القيس في قوله:

---

1 قدامة بن جعفر – نقد الشعر – مصدر سابق – ص 65.

2 المصدر السابق – ص 65، 66.

3 هذه الفكرة هي نفسها التي سوف يبني عليها عبد القاهر الجرجاني رؤيته الجمالية للشعر، كما سيأتي في المبحث الثالث من هذا الفصل.

فمثلك حبلى قـــد طرقـــتُ ومُرضـــعاً

فألهيتـــها عـــن ذي تمـــائمَ محـــولِ

إذا ما بكى من خلفها انصـــرفتْ لـــهُ

بشـــقّ وتحـــتي شـــقّها لم يحـــوّلِ

ويذكر أن هذا معنى فاحش، وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيـــل جـــودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً رداءته في ذاته))[1].

إن قدامة يسعى إلى تكريس مذهب شعري جمالي، يقوم على عزل مادة الشعر أو موضوعه عن العمل الإبداعي ذاته، بمعنى أنْ ليس ثمة مادة أو موضوع شعري أو غير شعري، فحيثما يلامس الإبداع مادة أو موضوعاً فإنه يصـــبح عمـــلاً فنيـــاً كالنحت مثلاً – وهو مثال يقترب من مثال قدامة عن الخشب والنجارة – الـــذي يقوم على مادة الرخام فهي مادة غفل متاحة للجميع، غير أن براعة الفنان وملكاته الخلاقة هي التي تحوّل الرخام عملاً فنياً يكتسب قيمته الفنية وأثره الجمـــالي مـــن طبيعة العملية الإبداعية نفسها، التي تعبّر عن عبقرية الفنان وذوقه الفني والجمـــالي. ويذكّرنا هذا المذهب الذي دعا إليه قدامة بمذهب الجاحظ الشعري، الذي يتقـــدم فيه مبدأ السبك والصياغة والتصوير على المعاني والأفكار، لأنها تمثل قاسماً مشتركاً بين الشعر والنثر، وإنما يكون الشعر بأسلوب القول وطريقته لا بالقول نفسه. غير أن هذا ينبغي ألا يفهم منه مصادرة المعنى على نحو مطلق، وإنما من حيث الأوليات المنهجية. فالرؤية الجمالية التي قدح الجاحظ شـــرارتها الأولى وتبلـــورت ملامحهـــا النظرية على يد قدامة، ترجّح أولية الجانب الفني المتمثل بالصياغة اللغوية والتصوير، على عنصر الدلالة أو المعنى من الناحية المنهجية فحسب، أما من الناحية الإجرائيـــة فلا وجود للشعرية خارج نطاق الدلالة أو بمعزل عنها. بيد أنّ أهمّ مـــا يـــؤثرعن قدامة ريادته في اجتراح مذهب نقدي ذي طبيعة جمالية خالصـــة، لا يشـــبهه الا مذهب (الفن للفن) أو البرناسية التي أرسى دعائمها الفكرية والفنية ليكونـــت دي ليل الشاعر الفرنسي، في مقدمة (القصائد القديمة) عام 1852[2]. فقد دعت البرناسية

1 المصدر السابق – ص 66.

2 ينظر الى: خليل الحاوي – البرناسية – دار الثقافة – بيروت – 1980 ص 9، ومحمـــد مندور – الأدب ومذاهبه – مصدر سابق – ص 110.

الى النظر الى الفن – والشعر خاصة – على أنه إبداع له غاياته الجمالية/الإمتاعية بغض النظر عن موضوعه، ومن ثم فإنّ معيار الفن/الشعر ينبغي أن يكون جمالياً لاعملياً، لأنّ النفعية مقولة اجتماعية/أخلاقية لا علاقة لها بعالم الفن.

ائتلاف عناصر البنية ومعيار الشعرية

إن اختزال قدامة مفهوم الشعر بحده بعناصره التكوينية الأربعة، كان يتوخى منه وضع المهاد النظري للحدود المعيارية للوظيفة الشعرية، فبعد أن يُحدّد خصائص كل عنصر من تلك العناصرالاربعة، ينتقل الى ايضاح العلاقات البنائية التي تنتظم تلك العناصر وهي الأهم في رؤيته الشعرية، لأنّ خصائص كل عنصر من تلك العناصر منفرداً معروفة ولا غبار عليها، فاشتراط العذوبة والرقة والفصاحة في اللفظ قضية مفروغ منها، لأنّ القاريء يمكنه التمييز بين ألفاظ العبارات والنصوص الشعرية، والتمييز بينها وتذوقها أو الاستجابة لها. وهذا ما يصدق – كذلك – على الوزن والقافية فإدراك سلاسة الوزن وانسياب الالفاظ من خلاله ليس غاية عسيرة المنال. وفي ضوء ذلك ينبثق حسّ قدامة النقدي وذوقه الجمالي لبنية الشعر على انها علاقات بنائية تشكل نسيج الشعر ونظامه الداخلي، وقد سمّى تلك العلاقات ((ائتلاف بعض هذه الاسباب الى بعض))[1]. ولما كانت عناصر الشعر أربعة فإن العلاقات الناجمة عن ائتلافها مع بعضها أربعة أيضاً وهي:

1 – ائتلاف اللفظ مع المعنى
2 – ائتلاف اللفظ مع الوزن
3 – ائتلاف المعنى مع الوزن
4 – ائتلاف المعنى مع القافية

إن حالات الإئتلاف أو التناسب بين تلك العناصر تحدّد مستويات الجودة أو الرداءة أو مستويات الشعرية، فكلما ازداد التناسب والائتلاف بين غالبية العناصر ازداد معه الأثر الجمالي، وكلما اقتصر الائتلاف على عدد أقل منها هبط مستوى ذلك الأثر، ولذا فانّ غاية الجودة تكون حينما يجتمع للشعر ائتلاف العناصر الأربعة

1 نقد الشعر – ص 70.

جميعاً، ويكون حظ الشعر من الجودة أو الرداءة، بقدر ما يكون فيه من درجات الائتلاف والتناسب[1].

إن استقراء مذهب قدامة الشعري يوحي بأن الشعرية تتمركز في بنية الشكل، بوصفه علاقات لغوية وليس للمعنى أثر في ذلك، فحين يتحدث قدامة عن المعنى فإنه لا يُريد به دلالة الألفاظ الموضوعة لها في الأصل اللغوي، ولا معنى العبارة الذي تحيل اليه، وإنما يريد به (الغرض) الشعري أو (الموضوع) العام الذي يتناوله النص، فمعاني الشعر هي أغراضه وهي: ((المدح والهجاء والنسيب والمراثي والوصف والتشبيه))[2]. ولما كان لكل معنى من تلك المعاني أو الأغراض ما يناسبه من النعوت، من حيث علاقاتها بالواقع الموضوعي/الحسي والمعطيات العقلية، فإن المستوى المعياري لتلك المعاني والأغراض يرتبط بتلك الاعتبارت. ومن ثم فقد تناول قدامة المعنى بوصفه عنصراً داخلاً في إطار علاقات لغوية ومنطقية يقتضيها السياق اللغوي أو المنطق العقلي.

و لم يخرج (الوصف) و(التصوير) عند قدامة عن حدود تلك الاعتبارات، التي تخضع لها معاني الشعر، وإنْ كان قد نحا بهما نحواً خاصاً جعله يقف عند الطرف النقيض لمن سبقه أو عاصره من النقاد، ذلك أنه لم ير تناقضاً بين (الصدق) في الوصف أو التصوير و(المبالغة)، انطلاقاً من رؤية جمالية خالصة تبرّر نزوع الشاعر الى المبالغة، بوصفها وسيلة فنية تتوخى بلوغ غاية التجويد في الوصف. وهذا ما سيأتي بيانه في الفصل الثالث من هذا البحث.

المعنى الشعري والمبادئ المنطقية للفكر

انطلق قدامة في تحديده نعت المعاني التي تستلزمها جودة الشعر، ومن ثم أثره الجمالي أو شعريته، من اعتباره معاني الشعر جزءاً لا يتجزأ من الفكر. ولما كان الفكر السليم تحكمه قوانين ومباديء منطقية يقتضيها العقل، فإنّ ما يصدق على الفكر بصورة عامة يشمل معاني الشعر كذلك، لأنّ تلك القوانين والمبادئ المنطقية كامنة في بنية العقل ولا يجوز تخطيها، وإلا عمّت الفوضى والاضطراب المعاني

1 المصدر السابق – ص 71.
2 المصدر نفسه – ص 91.

والمقولات. ومن هنا فقد حدّد قدامة نعوت معاني الشعر، انطلاقاً من تلك المقولات العقلية الضرورية وهي:

1 – صحة التقسيم:

((وهي أنْ يبتدئ الشاعر فيضع أقساماً فيستوفيها ولا يغادر قسماً منهاً))[1].

2 – صحة المقابلة:

((وهي أنْ يضع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض والمخالفة، فيأتي في الموافق بما يوافق وفي المخالف بما يخالف على صحة، أو يشرط شروطاً ويعدّد أحوالاً في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي في ما يوافقه بمثل الذي شرطه وعدّده، وفي ما يخالف بضد ذلك))[2].

3 – صحة التفسير:

((وهو أن يضع الشاعر معاني يريد أن يذكر أحوالها في شعره الذي يصنعه، فإذا ذكرها أتى بها من غير أن يخالف معنى ما أتى به منها ولا يزيد أو ينقص))[3].

إن تلك النعوت التي يستعرضها قدامة للمعاني الشعرية هي نعوت عامة – أي تعمّ المعاني والأغراض الشعرية بلا استثناء – وهي مبادئ وقواعد منطقية صحيحة لابد للمقولات أن تجري في سياقها سواء أكانت شعرية أم غير شعرية، لأنها تمثل معايير صحة الفكر وسلامته، كما أن نقضها لابد أن يفضي الى انحراف الفكر وفساده، ففي صحة التقسيم مثلاً ينبغي تقسيم الأشياء أو تصنيفها من حيثيات معينة، كأن يُقسّم الناس أو يُصنّفون من حيث القنية الى: أغنياء وأوساط وفقراء، فلا يجوز أن يقال مثلاً: الناس أغنياء وجهلاء، أو يقال: الرجال إما شجاع أو جبان أو كريم. وهذه الأنساق من العلاقات التي تنتظم عالم الأشياء والبشر – في ضوء علاقات التناسب أو التشابه أو التضاد – ليست إلا مبادئ منطقية أولية تحكمها

1 المصدر السابق – ص 139.
2 المصدر نفسه – ص 141.
3 المصدر نفسه – ص 142.

بنية العقل، ومن ثم فإن اعتمادها في النظرية النقدية لا يعني انحيازالناقد الى الرؤية المنطقية على حساب النظرة النقدية الخالصة، وكأنّ النظرية النقدية أو الفكر النقدي ليس في حاجة الى ما ينتظم الفكر المنطقي المنظم من مبادئ وقواعد عقلية. ولعل سوء الفهم هذا هو الذي دفع ببعض الدارسين والنقاد المعاصرين، الى اتهام قدامة بهمينة المنطق على فكره النقدي، بسبب اخضاعه أقسام الشعر ومعانيه الى ضوابط منطقية، مُفسّراً ذلك على أنه ناتج عن تأثره بأرسطو[1]. ولا يخلو هذا الاعتقاد من وهم أو سوء فهم لطبيعة العلاقة بين النقد – والأدب عامة – والفلسفة، ذلك أنّ الخطاب الفكري – أي خطاب – لا يمكن أن يستغني عن قواعد المنطق ومبادئ العقل، بما في ذلك الفكر العلمي/الطبيعي نفسه، فقوانين الطبيعة التي تمثل منظومة الفكر العلمي/التجريبي، إنما تقوم على مقولات منطقية أوليّة، كالإستقراء والقياس بوصفها مبادئ عقلية/منطقية، فبغير تلك المبادئ لن يقيّض لأيّ فكر أنْ يكون فكراً منظماً ذا طبيعة موضوعية، يكون في مقدوره تفسير ظواهر الطبيعة والحياة الانسانية، على وفق تصورات ورؤى تحظى بالقبول، سواء أكانت تلك التصورات ذات طبيعة حسية/تجريبية أم عقلية/مجردة. أما على صعيد الأدب والنظرية النقدية فلطالما ارتبطا – عبر عصورهما المختلفة ولاسيما الحديثة منها – باتجاهات ومناهج فلسفية بغية فهم قضاياهما الأساسية، كطبيعة عملية الإبداع الفني والجمال الأدبي، والنفس الانسانية والعقل ووظائفه وما الى ذلك، فضلاً عن محاولة فهم وتفسير ظواهر الادب المختلفة. وليس بخاف أثر المنحى الفلسفي/المنطقي في آراء أرسطو في كتابيه (فن الشعر) و(الخطابة)، في تناوله قوانين الشعر اللغوية والبنائية والطبيعة الانسانية في استجاباتها لجماليات الشعر وغيره من فنون القول، وكذلك النظرية الرومانتيكية الانجليزية التي وضع كوليردج (1772 – 1834 م) أسسها النظرية، والتي ظهرت فيها واضحة آثار الفلسفة التجريبية الانجليزية، ولاسيما أفكار جون لوك وهارتلي في بواكير حياتهما الأدبية والفكرية، ثم الافلاطونية في المراحل اللاحقة ولاسيما ما يتعلق بالطبيعة

1 ينظر الى: جابر عصفور – مفهوم الشعر – ص 185، وبدوي طبانة – النقد الأدبي عند اليونان – ص 232 ومحمد عبد المنعم خفاجي وأخرون – الأسلوب والبيان العربي – الدار المصرية اللبنانية – القاهرة – 1992 – ص 65.

ونظرية المعرفة، ثم تأثير الفلسفة الألمانية وبخاصة شيلنك وكانت، في قضايا العقل والخيال والتصور والترابط العقلي للأفكار[1].

إن تجاهل الصلة بين الأدب – والنقد خاصة – والفلسفة، مردّه الى عدم التفريق بين حاجة الشعر الى الفلسفة وحاجة النقد اليها، وكأنّ هناك خلطاً بين الابداع الشعري والتنظير النقدي فاذا لم يكن الشاعر – دائماً – في حاجة ماسة الى الفلسفة، فإن الناقد هو في أمسّ الحاجة اليها للأسباب التي سبق ذكرها. وربما كانت هذه الفكرة، هي التي دعت الآمدي الى ازدراء ظاهرة تفلسف بعض الشعراء بقوله: ((قد جئتَ بحكمة وفلسفة ومعانٍ لطيفة حسنة فإنْ شئتَ دعوناك حكيماً أو سمّيناك فيلسوفاً ولكنْ لا نسمّيك شاعراً))[2]. والآمدي على صواب في هذا المذهب، نظراً لادراكه طبيعة الشعر المختلفة عن طبيعة العقل بحكم ذاتية الأول وحسّيته وموضوعيّة الآخر وتجريديته. وذوق الآمدي/هو جزء من ذائقة شعرية عربية عبرت عنها نظرية النقد العربية ممثلة بأعلامها الكبار.

إن تلك الرؤية التي سادت النقد العربي القديم وانطلقت منها فكرة الآمدي السابقة، هي نفسها التي انطلقت منها الرؤية النقدية الاوربية في القرن التاسع عشر الميلادي، التي كانت وراء عدم رضى دعاتها عن كوليردج، بسبب مزجه بين نظرية الشعر والفلسفة، فالشعر عندهم – وحتى النقد الأدبي – لا يتصل بالفلسفة إلا قليلاً ((وهم يعدّون كوليردج شاعراً منقوصاً أو شاعراً – بعد سنوات قليلة رائعة من الانجازات الخلاقة – ضاع في متاهات التأمل الماورائي، وهم يرون في اهتمام كوليردج بالفلسفة انشغالاً خطراً على نبوغه الشعري))[3]. فإذا كان الاعتراض على تفلسف الشاعر، لأنه يضعف شاعريته له ما يبرره من الناحية الفنية/الجمالية، فليس ثمة اعتراض على تفلسف الناقد، لأنّ مهمة الأخير هي فهم العمل الشعري، وتفسير آلياته اللغوية والجمالية ومن ثم تقييمه، وهذا أمرٌ يستدعي نظريةً ومنهجاً نقديين ونظرية في القيم، تستند الى منهج معياري/جمالي. كل ذلك يقتضي إعمال الفكر

1 ر. ل. بريت – التصور والخيال – ت عبد الواحد لؤلؤة – موسوعة المصطلح النقدي – وزارة الثقافة والفنون – بغداد – 1979 – ص 41، 43، 46.
2 الموازنة – مصدر سابق – 1/ص 401.
3 ر. ل. بريت – التصور والخيال – مصدر سابق – ص 39.

والعقل لاستنباط القوانين والمبادئ التي تحكم العمل الأدبي، والتي تحدد استجابة القارئ أو نظرية التذوق والتلقي، وما الى ذلك من القضايا التي تمس صلب العملية النقدية. ومن هنا فإن ما يذهب اليه بعض الباحثين، بشأن منحى قدامة بن جعفر الفلسفي في تناوله بعض قضايا النقد، كالمعاني وصلتها بمقولات العقل وتقسيماتها المنطقية، بحجة أنه قد جمّد الطبع العربي ((في تقسيمات منطقية وترقيمات نافلة))[1] يجانب الصواب، لأنّ موضوعات النقد الأدبي – في طبيعتها – ذات أبعاد عقلية/فلسفية، ناهيك عن الأحكام النقدية التي تقوم على قيم جمالية/أخلاقية. وأما المقارنة بين قدامة والآمدي ذي الرؤية الأدبية في النقد، فإنها ليست صحيحة كذلك، فالآمدي – وغيره من النقاد كابن قتيبة وابن طباطبا – لم يكن إلا امتداداً للفكر النقدي العربي التقليدي، الذي لم يتعمق كثيراً في صلب النظرية النقدية، وإنما تعمق في الدرس اللغوي/البلاغي، بحكم انتمائه الشديد لتراث العرب الشعري القائم على المرجعيات السابقة، و لم يقيّض له الإفادة من معطيات القرن الرابع الهجري الثقافية والفلسفية، مثله في ذلك مثل المرزوقي الذي لخّص في (عموده) الشعري نظرية الشعر، في إطار الذائقة الشعرية العربية التقليدية ورؤيتها النقدية، التي تتبنى مباديء الوضوح في التعبير، والصدق أو الواقعية في التصوير، بعيداً عن المبالغة – أياً كانت مستوياتها – بوصفها تحريفاً للواقع ومخالفة لحقائق الأشياء.

أما قضية تأثرقدامة بن جعفر أو غيره من النقاد العرب بأرسطو، فإنها تفتقر الى ما يؤيدها على الصعيد التاريخي، لاسيما إذا أطلقت العبارة على عواهنها، فاستخدام العقل ومقولاته المنطقية – في تفسير ظاهرة ما – ليس حكراً على اليونان وفلاسفتها، أو كما يقول أبو حيان التوحيدي على لسان أبي بشر: ((المنطق بحث عن الأغراض المعقولة والمعاني المدركة والناس في المعقولات سواء))[2]. فالعقل العربي يتطور وينضج شأنه شأن الأمم الأخرى، فإذا كان تفكير قدامة نقلة نوعية في مسيرة تطور النظرية النقدية، نظراً الى عمقها ورؤيتها الشمولية، فإنّ ذلك

1 د. محمد علي ابو حمدة – أبو القاسم الآمدي وكتاب الموازنة – دار عمار للنشر والتوزيع – عمان/الاردن – 2004 – ص 19.

2 علي دب – الاديب والمفكر ابو حيان التوحيدي – الدار العربية للكتاب – ليبيا – تونس – 1976 – ص 112.

لا يقتضي افتراض نظرية التأثر بالآخر المغاير فكراً وثقافة وذوقاً جمالياً، فكل ناقد يمتاح من بيئته وتراثه، ولعل تميّز الوعي الحضاري – لدى لغوييننا ونقادنا وبلاغيينا القدامى – يدحض ما يذهب اليه البعض من الدارسين والباحثين المعاصرين، تحت تأثير الترديد غير المتعمق في قراءة التراث قراءة متأملة وشمولية، وكأنّ العقل العربي غير مؤهّل – عبر العصور – لأن يتعمّق في قضاياه الفكرية والأدبية، إلا بعد أن يتوكأ على عصا الآخر، وربما كان كراتشكوفسكي أكثرموضوعية من أولئك الدارسين والباحثين بشأن هذه القضية، حين يقول: ((من الصعب إيجاد آثار للنفوذ اليوناني في نشوء البديع والتحليل الأدبي، فقد ولدت هذه في بيئة تختلف عن بيئة اليونان كل الإختلاف، نشأت في أوساط اللغويين العرب الذين لم يستندوا في أبحاثهم، إلى نظرية أجنبية بل إلى استقصاء لغتهم هم))[1]. وكذلك كان وعي أبي حيان التوحيدي، حين يأتي بمناقشة طريفة لأبي سعيد السيرافي وأبي بشر بن يونس وغيره من المناطقة، يبين فيها أبو سعيد: ((أن الآداب عند كل أمة مستغنية عما سواها من الأمم، وأن العلوم العربية قائمة بنفسها غير مفتقرة الى غيرها))[2].

ومهما يكن من أمر فإن قراءة التراث قراءة اسقاطية، من شأنها تدمير التراث برمته ومصادرة فاعلية العقل الذي أنتجه، مثلها كمن يتسقط تشابه العبارات أو استخدام مصطلح فيوحي – في ذهنه – بالترابط الفكري بين هذا المفكر أو ذلك، ليطعن في أصالة أحدهما وكأن همه هو البحث عن الأصول، والمرجعيات التاريخية المؤثرة في النص المقروء، وليس قراءة النص واستنباط دلالاته الفكرية التي يسعى اليها الكاتب[3]. وهذا يذكّرنا بتحفظ أدموند ولسون على البحث المبالغ فيه عن المنابع الرمزية، لبعض عبارات ت. س. إليوت الشعرية في قصيدته (الأرض

---

1 د. محمد علي ابو حمدة – أبو القاسم الآمدي وكتاب الموازنة – مصدر سابق – ص 19.

2 المصدر السابق – ص 18.

3 إن ثمة فرقاً بين منهج الدراسة المقارن والمنهج النصي في قراءة التراث، غير أن الملاحظ أن أغلب الدراسات العربية المعاصرة لتراثنا النقدي، تخلط بين المنهجين بل إنه يغلّب المنهج المقارن الذي يؤكد عنصر التأثر على عنصر الابداع والتأسيس، الأمر الذي أدى الى تشويه التراث ومصادرة ما ينطوي عليه من جهود عقلية أصيلة ومبدعة.

اليباب)، وردها الى كمّ واسع من النصوص الدينية والأسطورية ولغات منقرضة، وإشارات الى عبارات لشعراء قدامى ومعاصرين إذ يقول: ((قد يميل المرء مسبقاً الى الظن أنّ وفراً كهذا من التبحّر في الأدب، يكفي لإغراق أي كاتب، وأنّ نتاجاً مثل الأرض الخراب لابد أن يكون عملاً إلهامه من الدرجة الثانية))[1]. وهذا ما يصدق على تراثنا النقدي وبعض مؤلفات أعلامه الكبار، أمثال قدامة بن جعفر وحازم القرطاجني، فما أخذه قدامة عن أرسطو – إن صحّ ذلك – لا يتعدى حدود بعض المقولات الفلسفية التي هي تراث إنساني، مثلما هو التراث العربي الاسلامي الفلسفي الذي أفاد منه الأوربيون، إبان عصر النهضة وما بعدها، فيما يتعلق بفكر ابن رشد الفلسفي. على أن الافادة في حدود معينة لا ينفي الأصالة والإبداع، وهذا شأن العقل العربي في تعامله مع تراث الأمم الأخرى وثقافتها. والحقيقة أنّ قدامة – في منحاه السابق – لم يأت بجديد في مجال (منطقة) معايير الشعر، فالنظرية النقدية التراثية قد قامت – في وضع معاييرها النقدية التراثية – على أساس فساد المعنى وصحته، كما لاحظنا ذلك عند ابن طباطبا والعسكري، وما سنلاحظه عند المرزوقي في صياغته عمود الشعر العربي، غير أن الفرق بين هؤلاء وقدامة بن جعفر، أنه صنّف تلك المباديء تصنيفاً منطقياً منهجياً دقيقاً وضرب له الأمثال. ولم يعتمد النقد العربي وحده، فيما يتعلق بمعاني الشعر وبنيتها المنطقية، وإنما قامت البلاغة العربية كذلك في صياغة قواعدها، وأنظمتها البيانية والبديعية على أساس منطقي، ففي البيان نلاحظ أن الإستعارة والكناية والمجاز بنوعيه العقلي واللغوي، لم تكن إلا أساليب قوامها المنطق، وكذلك البديع في بعض أساليبه كالتقسيم والتورية. ولم يستغن علم المعاني – في أغلب أساليبه ومباحثه – عن الركون الى المنطق ولاسيما الإيجاز والإطناب، والحشو المفسد للمعنى وغيرالمفسد له والفصل والوصل الخ.

إن ما نرمي اليه من هذا الاستطراد، أنّ الفكر الصحيح تنتظمه مبادئ منطقية على وفق مقتضيات العقل، ولا يخلو خطابٌ من أنْ يجري على وفق تلك المبادئ والمقولات المنطقية. والشعر خطاب – شأنه شأن أي خطاب لغوي – يهدف الى

1 إدموند ولسون – قلعة أكسل – ت جبرا ابراهيم جبرا – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – 1989 – ص 94.

الإفهام، ولكي يحقق الخطاب الشعري وظيفته المذكورة، لابد أن يخضع الى قواعد الفكر ومبادئه المنطقية. ولذا فإنّ قدامة يُفرد مباحث خاصة لعيوب المعاني، كالاستحالة والتناقض والقنية والعدم، والإيجاب والسلب وإيقاع الممتنع فيها، في حال ما يجوز وقوعُهُ ويمكن كونُهُ، ومخالفة العرف والإتيان بما ليس في العادة والطبع، وأنْ ينسب الى شيء ما ليس له[1]. والخلاصة فيما تقدم أن صحة المعاني وفسادها، من العوامل الحاسمة في خلق الأثر الشعري، وتحديد مستوى الاستجابة الجمالية للشعر إنْ سلباً أو إيجاباً.

الشعرية والبنية البلاغية

كما تقدم في المباحث السابقة أن قدامة يرى أن الشعرية خاصية أسلوبية، تتعلق بطريقة القول أو كيفيته وليس بالقول نفسه، ولذلك فقد عبّرت رؤيته النقدية عن تصوّره الشعرية على أنها علاقات بنائية بين عناصر الشعر ومكوناته الأساسية، ومن ثم فإنه لم يغفل أثر البنية البلاغية في رفد العبارات بطاقات تعبيرية، تضفي عليها طابعاً مميزاً وأثراً نفسياً لا يستهان بدوره في توليد الاستجابة الشعرية. غير أن ما يلاحظ في تناول قدامة الأساليب البلاغية أنه ينظر إلى تلك الأساليب في إطار جهاز إصطلاحي يؤسسه هو – كما فعل أبو العباس ثعلب – نظراً الى أنّ البلاغة – حتى هذا العصر – كانت تتداول في الميادين اللغوية والنقدية على أنها مجرد ظواهر جمالية، و لم تتخذ الطابع الاصطلاحي العلمي المحدد الدلالة و لم تتحدد – بعد – مباحثها أو علومها المعروفة، كما سنشهده في القرون اللاحقة، فقد وضع قدامة مصطلحات بلاغية لا عهد للبلاغة العربية بها، فإليه يعود فضل التأسيس في هذا الميدان، كما هو الحال في (نعوت المعاني) التي منها (التكافؤ) الذي يعرف عند البلاغيين المتأخرين بـ (طباق الايجاب) وهو المعنى وضده[2]، كما في قول أبي الشعب العبسي:

حلوُ الشمائل وهو مرّ باسلٌ

يحمي الذمار صبيحة الأرهانِ

1 نقد الشعر – ص 195، 198، 200، 201، 203.

2 نقد الشعر – ص 148.

ويعرّف التكافؤ بأنه: ((أن يصف الشاعر شيئاً أو يذمّه ويتكلم فيه أي معنى كان، فيأتي بمعنيين متكافئين، والذي أريده بقولي متكافئين في هذا الموضع، أي المتقابلين إما من جهة المصادرة أو السلب والإيجاب أو غيرها من أقسام التقابل))، ويعلق على البيت السابق بقوله: ((فقوله مرٌ وحلوٌ تكافؤ))[1]. كما يورد نعتاً آخر من نعوت المعاني هو (الإلتفات) وهو مصطلح وضعه قدامة لبيان أسلوب أدائي معين يعرّفه بقوله: ((وهو أن يكون الشاعر آخذاً في معنى فكأنه يعترضه إما شك فيه، أو ظن بأنّ راداً عليه قوله، أو سائلاً يسأله عن سببه فيعود راجعاً الى ما قدّمه، فإما أن يذكر سببه أو يحلّ الشك فيه))[2]، كقول الشاعر:

فلا صَرمُهُ يبدو وفي اليأس راحةٌ

ولا وصلهُ يبدو لنا فنكارمُهْ

((فكأنه وهو يقول (وفي اليأس راحة) التفتَ الى المعنى لتقدير أن معارضاً يقول له ما تصنع بصرمه؟ فقال لأن في اليأس راحة))[3]. وكما هو واضح أن ما يسمّيه قدامة (الإلتفات) هنا إنما هو مصطلح مخترع لا وجود له في علم البلاغة العربية بالمعنى نفسه.

وتتجلى الأسلوبية البلاغية في نظرية قدامة الشعرية، في إقامة العلاقات البنائية في الأداء الشعري بوصفها خصيصة شعرية تتعلق بطريقة القول، عبر علاقة الائتلاف بين اللفظ والمعنى، تتمثل في أربعة أساليب[4] هي:

1 - الإشارة:

((وهو أن يكون اللفظ القليل مشتملاً على معانٍ كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تدل عليها، كما قال بعضهم وقد وصف البلاغة فقال: لمحة دالة))، كقول الشاعر:

---

1 المصدر نفسه - ص 150.

2 المصدر السابق - ص 151.

3 المصدر نفسه - ص 151.

4 يورد قدامة خمسة اساليب اولها المساواة، ويرجح أن هذا الأسلوب ليس شعرياً لأنه يستوي فيه الشعر والنثر، ولذا فضل عدم ذكره.

هاج ذا القلــبَ مــن تــذكّرِ جُمــلِ

مــــا يهـــيجُ المتـــيّمَ المحزونـــا

فقد (أشار بقوله: ((ما يهيج المتيم المحزونا)) إلى معانٍ كثيرة)[1]. فما تجدر إليــه الإشارة أن هذا المصطلح هو ما يعرف في البلاغة بأسلوب (الإيجاز/إيجاز القصــر)، وقد أشار إليه أبو العباس ثعلب قبل قدامة وجعله من أساليب الشعرية[2].

2- الإرداف:

((وهو أن يريد الشاعر دلالة معنى من المعاني، فلا يأتي به باللفظ الدال علــى ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دلّ على التابع أبــان عن المتبوع، بمنــزلة قول الشاعر:

بعيدةُ مهــوى القــرط إمــا لنوفــلٌ

أبوهــا وإمــا عبــدُ شمــس فهاشــمُ

وإنما أراد أن يصف طول الجيد فلم يذكره بلفظه الخاص به، بل أتى بمعنى هو تابع لطول الجيد، وهو بُعد مهوى القرط))[3]. ومصطلح (الإرداف) عند قدامة هــو مصطلح (الكناية) عند البلاغيين المتأخرين.

3- التمثيل:

((وهو أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيصنع كلاماً يدل على معــنى آخــر، وذلك المعنى الآخر والكلام ينبآن عما أراد أن يشير إليه))[4]، ومنه قول يزيــد بــن مالك الغامدي:

فإنْ أسمعوا ضبحاً زأرنــا فلــم يكــن

شبيهاً بزأر الأسْــد ضــبحُ الثعالــبِ

1 المصدر السابق – ص 155.
2 ينظر الى ص(135) من هذا الفصل.
3 نقد الشعر – ص 157، 158.
4 المصدر نفسه – ص 160.

((فقد أشار إلى قوتهم وضعف أعدائهم إشارة مستغربة لها من الوقع بالتمثيل، ما لم يكن لو ذكر الشيء المشار إليه بلفظ))[1].

4- المطابق والمجانس:

((ومعناهما أن تكون في الشعر معانٍ متغايرة، قد اشتركت في لفظة واحدة وألفاظ متجانسة مشتقة، فأما المطابق فهو ما يشترك في لفظة واحدة بعينها، مثل قول زياد الأعجم:

ونبئتهُم يَستنصرونَ بكاهلٍ

واللؤمُ فيها كاهلٌ وسنامُ))[2]

فكاهل الأولى اسم رجل أو قبيلة والثانية الكتف، وقد أراد الشاعر أنهم يستنصرون بهذه القبيلة وهي ليست أهلاً لذلك، فاللؤم فيها شامل إياها من الكتف حتى السنام. وقد استخدم قدامة مصطلح (المطابق)، وهو ما وضع في البلاغة العربية تحت مصطلح (الجناس التام). وأما (المجانس) فهو أن تكون المعاني مشتركة في اللفظ، متجانسة من جهة الاشتقاق، مثل قول رجل من عبس:

إن ذلّ جاركُمُ بالكُرهِ حالفكمْ

وإنّ أنفكُمُ لا يَعرفُ الأنفا

فالمجانسة بين (أنفكم) و(الأنفا) فالأولى معروفة وهي حاسة الشم، وقد تعني السيد أو سيد القوم والثانية الإباء، يريد الشاعر أن هؤلاء ليسوا قمناء بأن يحالفهم أحد، فإن حالفهم أحد فهو جارهم الذليل الذي يكون مكرهاً على ذلك لانعدام الحيلة، وأنهم قوم لم يعرفوا الإباء فهم أذلاء كذلك.

إن الأساليب البلاغية التي سبق ذكرها تفتح للشعرية فضاءات رحبة، لا تخفى على ذي الذوق الأدبي السليم، فـ (الإشارة) و(الإرداف) و(الكناية) و(التمثيل) تتضمن تكثيفاً للمعاني، يضفي على العبارة عمقاً دلالياً يتيح إمكانيات واسعة للتأمل والتأويل. أما (المطابق) و(المجانس) فإنهما يمثلان مستوىً ثراً من

1 المصدر نفسه – ص 161، تحسن الإشارة في هذا الموضع الى أن أبا العباس ثعلب، قد جعل الشعر المحجل مما يتمتع بصفة الشعرية، لكون شطره الثاني قد جرى مجرى المثل، ويلاحظ اختلاف المصطلح وتطابق الدلالة.

2 المصدر نفسه – ص 162.

مستويات البنية الصوتية/الإيقاعية الشعرية، فهما بمثابة الموسيقى الداخلية للبيت الشعري، الذي يتضامن مع البنية العروضية والقافية، وتلك هي مزايا نوعية لشعرية العبارة. وأما ما يسميه قدامة (الإشارة إلى الشيء بغير لفظه) فيشير إليه قدامة في مجرى كلامه على (التمثيل)، ويضرب له مثلاً قول عبد الرحمن بن علي بن علقمة بن عبده:

أوردْتُهم وصدورُ العيسِ مُسنَفةٌ

والصبحُ بالكوكبِ الدرّيّ منحورُ

ويعلق على ذلك بقوله: ((فقد أشار إلى الفجر إشارة ظريفة بغير لفظه))[1]، يريد أن الشاعر قد نعت الفجر بلفظ ليس من الألفاظ التي ينعت بها. وكأنه أراد القول إن الفجر لا ينحر. والغريب أن قدامة قد تجاهل الاستعارة و لم يعرها أيما اهتمام في نظريته الشعرية، على الرغم من أن جوهر الشعر هو الاستعارة بوصفها مجازاً، وأنها مرتكز التصوير الذي أقام الجاحظ عليه نظريته في الشعر، وكأنّ قدامة لم يطلع على كتاب (البديع) لابن المعتز(ت 296هـ) الذي عرّفها وجعلها أول أبواب البديع في الشعر والنثر[2]، وأورد المثال المذكور نفسه الذي ذكره قدامة. بل لعل الأكثر غرابة أن يحشر قدامة الاستعارة في باب (المعاظلة) التي هي من عيوب الشعر، بمعنى أن الاستعارة تهبط بالكلام وتودي بشعريته، إذ يقول: ((وسألتُ احمد بن يحيى عن المعاظلة فقال: مداخلة الشيء في الشيء... وإذا كان الأمر كذلك فمن المحال أن تنكر مداخلة بعض الكلام، في ما يشبهه من وجه أو في ما كان من جنسه، وبقي النكير إنما هو في أن يدخل بعضه في ما ليس من جنسه، وما هو غير لائق به، وما أعرف ذلك إلا فاحش الاستعارة))[3].

ومؤدى كلام قدامة أن التأليف يستلزم تداخل بعض الكلام في بعض، ولكن على وجه مناسب من الوجوه، أو انه من جنسه، غير أن النكير أن يدخل بعض الكلام في ما ليس من جنسه وما لا يليق به، وهذا هو فاحش الاستعارة، أي أن الاستعارة عند قدامة هي أن يتداخل لفظ مع لفظ لا يناسبه وليس من جنسه، وهذا

1 المصدر السابق – ص 161.
2 البديع – مصدر سابق – ص 3.
3 نقد الشعر – ص 174.

من الأمور غير المستحسنة، ويضرب لذلك مثلاً استعمال بعض الشعراء كلمة (تولب) للصبي وهو موضوع لـ (ولد الحمار)، أو تسمية رجل الإنسان (حافراً)، ويعلق على ذلك بقوله: ((فانّ ما جرى هذا المجرى من الإستعارة قبيح لا عذر فيه))[1]. ويقول إن كثيراً من الشعراء الفحول المجيدين، استعملوا أشياء من الاستعارة ((ليس فيها شناعة كهذه وفيها لهم معاذير، إذا كان مخرجها مخرج التشبيه))، ويضرب لتلك (الشناعة) مثلا قول امريء القيس:

فقلت له لما تمطّى بصلبهِ

وأردف أعجازاً ونـاءَ بكلكلِ

وهذه (شناعة) مبررة على أساس التشبيه ((فكأنه أراد أن هذا الليل في تطاوله، كالذي يتمطى بصلبه لا أن له صلباً، وهذا مخرج لفظه إذا تؤمّل))[2].

وقول زهير بن أبي سلمى:

صحا القلبُ عن سلمى وأقصرَ باطلهْ

وعُرّيَ أفراسُ الصّبا ورواحِلهْ*

وقول آبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المنية أنشبت أظفارها

ألفيتَ كلّ تميمةٍ لا تنفعُ

فقدامة يرى أن تلك الأساليب الشعرية هي أساليب بُنيتْ على المعاظلة، إذ تداخل بعضُ ألفاظها في بعض بلا مسوغ، لأنها قرنت ألفاظاً بألفاظ ليست من جنسها، ولذا فإن تلك المظاهر الأسلوبية تُعدّ من عيوب الشعر، ومما يفقد الكلام شعريته أي أثره الجمالي.

إن موقف قدامة النقدي بشأن الإستعارة، له ما يبرّره من الناحيتين الثقافية والعلمية، فالدراسات البلاغية لمّا تنضج وتتبلور فكرياً وجمالياً، إلا على يد عبد القاهر الجرجاني في النصف الثاني من القرن الخامس الهجري، ولذا فإننا نلاحظ أن

---

1 المصدر نفسه – ص 175.

2 المصدر نفسه – ص 175.

* أقصر: كف، باطله: صباه ولهوه.

قدامة ليس وحده قد مر مروراً عابراً بالاستعارة، وهو منهمك في وضع نظريته الشعرية – وإنما كان ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي كذلك، غير آبهين بإيلاء الاستعارة ما تستحق من الدرس والاهتمام، لأنّ الدرس البلاغي والمنهجية النقدية التطبيقية لما تنضج بعد.

غير أن الغريب أن حازم القرطاجني لم يولِ الإستعارة ما تستحق من الاهتمام، على الرغم من أنها تمثل أهم رافد من روافد الشعرية، وكأنه لم يسمع بنظرية عبد القاهر الجرجاني في (البيان)، التي تضمنت رؤية أدبية وجمالية راقية، لها أثرها في استيعاب معاني الشعر وعملية التلقي.

***

obeikandl.com

obeikandl.com

-2-

المذهب الدلالي

شعرية المعنى

إذا كان الإتجاه السابق قد أولى الشكل الشعري أهمية تفوق المعنى، فإن اتجاهاً آخر نلاحظ فيه غلبة عنصر المعنى على عنصر اللفظ الذي يتراجع إلى مرتبة ثانوية، فاللفظ – مهما بولغ في العناية به وتحسينه وتهذيبه – إنما الغرض من ذلك العناية بالمعنى، إذ لا عبرة بالألفاظ دون المعاني، لأنّ الأولى إنما هي خدم للثانية، ويمثل هذا الاتجاه ابن جني (ت 392هـ) وابن الأثير (ت 637 هـ).

الألفاظ خدم للمعاني

أولى ابن جني المعاني عناية تفوق عنايته بالألفاظ التي لم يشر إليها ألا إشارة عابرة توحي بتراجعها في الأهمية عن المعاني إذ يقول: ((فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظها وحسّنوها وحملوا حواشيها وهذبوا بها وصقلوا غروبها وأرهفوها، فلا ترين أن العناية إذ ذاك هي بالألفاظ، بل هي عندنا خدم للمعاني، وتنويه بها وتشريف منها، ونظير ذلك إصلاح الوعاء وتحصينه وتزكيته وتقديسه، وإنما المبغي بذلك منه الاحتياط للموعى عليه، وجواره بما يعطر بشره ولا يعرُ جوهره))[1]. ولم يشر ابن جني إلى اللفظ وأثره في المعنى إلا بعبارة سريعة في ثنايا استطراده في الكلام عن المعنى فيقول: ((وكما قد تجد من المعاني الفاخرة ما يهجنه ويغضّ منه، كدرةُ

1 الخصائص – تح محمد علي النجار – دار الهدى للطباعة والنشر – بيروت – ط 2 – د. ت – 1/ص 217.

لفظه وسوءُ العبارة عنه))[1]. ويبدو أن ابن جني يشير هنا إلى البنية النحوية، ويستبعد أن يكون الاهتمام باللفظ مطلوباً لذاته، كما هي الصياغة عند قدامة بن جعفر مثلاً، وإنما كل ما يبذله الشعراء من جهد لتنميق الألفاظ وزخرفتها وديباجتها، إنما ذلك مرجعه إلى عدم استيعاب المعاني، الأمر الذي يوهم هؤلاء بأن العناية كانت منصبة على الألفاظ نفسها. يقول ابن جني:

((ألا ترى إلى قوله:

ولّما قضينا من منىً كلّ حاجة

ومسّح بالأركان من هو ماسحُ

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا

وسالت بأعناق المطيّ الأباطحُ

فقد ترى إلى علو هذا اللفظ ومائه وصقاله، وتلامح أنحائه ومعناه مع هذا ما تحسه وتراه، إنما هو: لما فرغنا من الحج، ركبنا الطريق راجعين وتحدثنا على ظهور الإبل، ولهذا نظائر كثيرة شريفة الألفاظ رفيعتها، مشروفة المعاني خفيظتها))[2].

يريد ابن جني أن ذلك الزعم هو زعم من لم يُنعم النظر، فيما وراء الألفاظ من معان، فيتوهم أن هذا الكلام له أشباه كثيرة في شعر العرب، ولذا فلا مزيّة فيه ولا فضل. فيرد ابن جني على أصحاب هذا الرأي فيقول: ((هذا الموضع قد سبق إلى التعلق به، مَن لم ينعم النظر فيه ولا رأى ما أراه القوم منه، وإنما ذلك لجفاء طبع الناظر، وخفاء غرض الناطق))[3]. ذلك أن ابن جني ينحو منحىً لغوياً تحليلياً، يعبّر عن فهم واسع للغة وسبر عميق لأساليب التعبير، ولا سيما الإيجاز وإن لم يذكره صراحة، فالنص السابق ينطوي على دلالات خفية، لا يبوح بها ظاهر العبارة (وذلك أن في قوله ((كل حاجة)) ما يفيد منه أهل النسيب والرقة، وذوو الأهواء والمِقَة ما لا يفيده غيرهم... ألا ترى أن من حوائج (منى) أشياء كثيرة غير ما الظاهر عليه والمعتاد فيه سواها، لأنّ منها التلاقي ومنها التشاكي ومنها التخلي،

1 المصدر نفسه – 1/ص 217.
2 المصدر السابق – 1/ص 218.
3 المصدر نفسه – 1/ص 218.

إلى غير ذلك مما هو تالٍ له ومعقود الكون به، وكأنه صانع عن هذا الموضوع الذي أومأ إليه، وعقد غرضه عليه بقوله في آخر البيت:

* ومسّح بالأركان من هو ماسحُ *

وأما البيت الثاني فإنّ فيه:

* أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا *

وفي هذا ما أذكره لتراه فتعجب مما عجب منه ووضع من معناه، وذلك أنه لو قال: أخذنا في أحاديثنا ونحو ذلك، لكان فيه معنى يكبره أهل النسيب وتعنو له ميعة الماضي الصليب. وذلك أنهم قد شاع عنهم وأتسع في محاورتهم، علوّ قدر الحديث بين الإلفين والفكاهة بجمع شمل المتواصلين)[1]. ويضرب أمثلة لمتعة الأحاديث بين العشاق، وتكرار لفظة (الأحاديث) في شعر الكثير من شعراء الغزل والنسيب.

ويستطرد ابن جني بعد تلك المقاربات الدلالية فيقول: ((فإذا كان قدر الحديث – مرسلاً – عندهم هذا على ما ترى، فكيف به إذا قيده بقوله: بأطراف الأحاديث وذلك أنّ في قوله: أطراف الأحاديث وحياً خفياً ورمزاً حلواً، ألا ترى أنه يريد بأطرافها ما يتعاطاه المحبون، ويتفاوضه ذوو الصبابة المتيمون، من التعريض والتلويح والإيماء دون التصريح؟ وذلك أحلى وأدمث وأغزل وأنسب من أن يكون مشافهة وكشفاً ومصارحة وجهراً؟ وإذا كان كذلك فمعنى هذين البيتين أعلى عندهم وأشد تقدماً في نفوسهم من لفظهما، وإنْ عذب موقعُه وأنقَ له مستحقهُ))[2]. ثم يعوج ابن جني على الشطر الأخير، الذي شغل به عبد القاهر الجرجاني شرحاً وتحليلاً وتفسيراً، لما انطوى عليه من صور بلاغية – استعارية كشفت بعد غور المعاني واتساعها[3]، غير أنّ ابن جني لم يولهِ من العناية والنظر التحليلي ما هو جدير به، بل اكتفى بالإشارة إلى فصاحته وما في ألفاظه من حلاوة ورونق ورواء، دون التعمق في دلالاته البلاغية. وربما التمس له العذر في ذلك لأنّ الدراسات البلاغية لم تنضج ولم تتبلور في عصره، ولذا فقد استطرد ابن جني في

1 المصدر نفسه – 1/ص 219.
2 المصدر السابق – 1/ص 220.
3 أسرار البلاغة – مصدر سابق – ص 42، 43.

منهجيته اللغوية/الأسلوبية في تعامله مع النص السابق، مركزاً على أن الفصاحة والديباجة اللفظية التي جاء عليها النص المذكور، إنما قصد بها خدمة المعاني (وفي قوله: ((وسالت بأعناق المطي الأباطحُ)) من الفصاحة ما لا خفاء به، والأمر في هذا أسير وأعرف وأشهر. فكأنّ العرب إنما تحلي ألفاظها وتدبّجها وتوشيها وتزخرفها، عناية بالمعاني التي وراءها وتوصلاً بها إلى أدراك مطالبها، وقد قال رسول الله (**ص**): ((إن من الشعر لِحكماً وإن من البيان لِسحراً))، فإذا كان رسول الله (**ص**) يعتقد هذا في ألفاظ هؤلاء القوم، التي جُعلت مصايد وأشراكاً للقلوب وسبباً وسلماً إلى تحصيل المطلوب، عُرف بذلك أن الألفاظ خدم للمعاني والمخدوم – لا شك – أشرف من الخادم)[1].

والخلاصة في مذهب ابن جني أنه على الرغم من عمق ثقافته اللغوية وأتساع آفاقها، فإن المنهج اللغوي/النحوي الذي اعتمده، غير مؤهل لقراءة النصوص الشعرية العميقة الدلالة ذلك أن قراءة تلك النصوص واستغوار دلالاتها، تحتاج إلى مؤونة أعظم من ذلك، فعلم النحو واللغة غير علم الشعر وصناعته، فالأول عقلي، والثاني يتطلب ذوقاً جمالياً وسعة أفق خيال وملكة تفسير وتأويل. فإذا كان ابن جني قد أفلح في الكشف عن دلالات النص – موضوع الدراسة – السابق، لاعتماده على أساليب لغوية سطحية واضحة، فإنه قد أخفق في تفسير أحد نصوص المتنبي الشعرية وتعثر في بلوغ غاياته، نظراً لعمق دلالاته وبعد مأخذه وهو ما انتقده – جراءه – ابن الأثير كما سيتضح في الفقرة الآتية.

إقتفاء الأثر المنهجي وتطابق المذهب الشعري

إن اتباعية ابن الأثير (ت 637 هـ) لابن جني، لا تقتصر على المنهجية وإنما تعدتها الى استعارة عباراته التي تكاد تكون حرفية، وإن لم يشر ابن الأثير إلى مصدرها، ولاسيما فيما يتعلق برؤيته لبنية الشعر في مستوييها اللفظي والدلالي. ذلك أنّ ابن الأثير كان يعوّل على نحو مطلق على المعاني، مقتفياً آراء النقاد العرب القدامى في عصر ما قبل التدوين، وهو ما يكشف عنه قوله: ((إعلم أن العرب كما

1 الخصائص – 1/ص 220.

كانت تعتني بالألفاظ وتصلحها وتهذبها، فإن المعاني أقوى عندها وأكرم عليها، وأشرف قدراً في نفوسها. فأول ذلك عنايتها بألفاظها، لأنها لما كانت عنوان معانيها وطريقها إلى إظهار أغراضها أصلحوها وزينوها، وبالغوا في تحسينها ليكون ذلك أوقع لها في النفس، وأذهب بها في الدلالة على القصد... فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظهم وحسّنوها ورقّقوا حواشيها، وصقلوا أطرافها، فلا تظن أنّ العناية إذ ذاك، إنما هي بالألفاظ فقط بل هي خدمة منهم للمعاني، ونظير ذلك إبراز صورة الحسناء في الحلل الَموشِيَة والأثواب المحبّرة، فإنّا قد نجد من المعاني الفاخرة ما يشوّه من حسنه بذاذةُ لفظه، وسوء العبارة عنه))[1].

إن النص يكشف بوضوح تأثر ابن الأثير برؤية ابن جني الفكرية، فيما يتعلق بالعلاقة بين اللفظ والمعنى، لا على مستوى اقتباس الأفكار وإنما على مستوى استعارة الألفاظ نفسها والأسلوب، والغريب أنه لم يشر إلى ذلك و لم يلمّح إليه. وإذا كان ثمة فرق بين النصين فإنه يكمن في دواعي ذلك الموقف، فابن جني ينطلق – في تحديد موقفه من قضية اللفظ والمعنى أو شعرية العبارة – من رؤية فكرية موضوعية، تتوخى توضيح تلك الإشكالية على أساس لغوي/أسلوبي، أما ابن الأثير فإنه – كالجاحظ – يسعى إلى حسم قضية نقدية احتدم الخلاف حولها، بحيث كانت الآراء منقسمة إلى حد التطرف باتجاه أحد القطبين، فقد لاحظ ابن الأثير – وهو ابن القرن السابع الهجري – أن الاتجاه السائد يركز على الشكل اللغوي وتزيينه وتزويقه، وكأنه هو المعوّل عليه في صناعتي الشعر والنثر، ويبدو أن العصر المذكور قد أصبح أكثر ميلاً إلى العناية بالألفاظ، والإكثار من استعمال المحسنات البديعية ولاسيما السجع والجناس والطباق دون العناية بالمعنى، حتى صار هذا الأسلوب سمة العصر وظن الناس أن ذلك هو ما ينبغي أن يكون، ومن ثم فقد عدّ ابن الأثير ذلك جهلاً بأساليب العربية ونوعاً من الوهم، حين يظن هؤلاء أنّ العرب قد عنوا بألفاظهم وصقلوها وحسنوها عناية بالألفاظ أنفسها دون المعاني، كالإكثار من استعمال الكلام المسجوع مما أحال الكلام إلى كلام غث لا طائل وراءه، وقد نجم عن ذلك أن ساد اعتقاد بأنّ العبرة في تزويق الألفاظ بتحسين

1 المثل السائر – مصدر سابق – 2/ص 68، 69.

الشكل اللغوي دون المعاني، ومن ثم يقول ابن الأثير: ((إن الكلام المسجوع ليس عبارة عن تواطؤ الفقر على صرف واحد فقط، إذ لو كان عبارة عن هذا وحده، لأمكن أكثر الناس أن يأتوا به من غير كلفة وإنما هو أمر وراء هذا))[1].

أن الوهم الذي ينطوي عليه موقف دعاة الألفاظ كما يشير ابن الأثير، يكمن في أنهم يعتقدون – خطأ – أنهم يتأسون ((بالعرب الذين هم أرباب الفصاحة فإنهم إنما اعتنوا بالألفاظ و لم يعتنوا بالمعاني))[2]. وهذا الاعتقاد الخاطئ قد أضاف جهلاً الى جهلهم ((فصارت جهالتهم جهالتين))، لأنهم ظنوا أن العرب قد عنوا بالألفاظ من حيث هي كذلك، بغض النظر عن المعاني، والحق – كما يرى ابن الأثير – أن عناية العرب بألفاظهم إنما الغاية منها إكرام المعاني وتشريفها ((ليكون ذلك أوقع لها في النفس وأذهب بها في الدلالة على القصد)). أما من يحتج بأن العرب قد استحسنت بعض النصوص الشعرية لحسن ألفاظها ورونقها، رغم أنها لم تكن تنطوي على معان يعتد بها، فإن ابن الأثير يركن إلى موقف ابن جني ورؤيته النقدية/اللغوية في تحليل النصوص، وينقلها للرد على تلك الحجة التي سرعان ما يتجلى بطلانها، عبر بيان المعاني الكامنة في أساليبها اللغوية والدلالات التي لا يهتدي إليها، إلا من أوتي فكراً ثاقباً وقدرة على أدراك ما وراء الألفاظ من معان خفية ودلالات كامنة، ويضرب لذلك قول كثير الذي تصدى له ابن جني بالتفسير والتحليل وهو:

ولما قضينا مـن منىً كـل حاجـة

ومسّح بالأركـان مـن هـو ماسـحُ

وينتهي ابن الأثير إلى ما يدعم مذهبه الدلالي، بعد أن يسترسل في استعراض تحليل ابن جني لذلك النص، ليؤكد أن الأمر إذا كان كذلك ((فمعنى هذين البيتين أعلى عندهم وأشد تقدماً في نفوسهم من لفظهما، وإنْ عذب ولذّ مستمعه. نعم في قول الشاعر:

* وسالت بأعناق المطيّ الأباطحُ *

1 المصدر السابق – 2/ص 67.

2 المصدر نفسه – 2/ص 68.

من لطافة المعنى وحسنه ما لا خفاء به))[1].

والخلاصة في رؤية ابن الأثير إلى الشعرية أن وظيفة الكلام – أكان شعراً أم نثراً – هي الإفهام أو توصيل المعنى. وهذا يعني أن الألفاظ تسخر لأداء تلك الوظيفة. إلا أن ذلك لا يعني إهمال الشكل اللغوي لأن ذلك يخل بالمعنى ويعطل وظيفته الجمالية. ومن هنا كانت عناية العرب بالكلام إذ أخضعته إلى معايير الفصاحة والبلاغة، التي مدار الأمر فيها على الشكل اللغوي أو الألفاظ ((ليكون ذلك أوقع لها في النفس، وأذهب بها في الدلالة على القصد))[2]. والملاحظ هنا أن ابن الأثير قد قدم الوظيفة الجمالية على الافهامية، لأنّ انفعال النفس يمهد السبيل لتلقي المعاني ومن ثم تذوقها وتأكيدها في الذهن. ومثلما نجد أن هناك معايير للمعاني – من حيث الجودة والرداءة ومراعاتها لمبادئ العقل والمنطق كما نلاحظه في النقد العربي عامة – فإن هناك حدوداً أو معايير للشكل اللغوي الذي ينبغي أن ينسجم معها في إطار معايير الفصاحة والبلاغة، وما جرى عليه كلام العرب، وهي في مجملها تندرج فيما يسميه ابن الأثير (تأليف) الكلام و(سبكه) وتمثل قواعد معيارية لا غنى للكلام – أياً كان – عن أن يجري وفق مقتضياتها، ذلك أن ((المعوّل عليه في تأليف الكلام من المنثور والمنظوم إنما هو حسنهُ وطلاوته، فإذا ذهب ذلك عنه فليس بشيء))[3]، وهذا يعني أن ثمة علاقة لا يمكن إغفالها بين الشكل اللغوي والدلالة، وإن كان الشكل مسُخّراً لبلوغ الدلالة، وكأنها علاقة علّية لا تقبل الانفصام، وتتجلى تلك العلاقة واضحة في بعض تعليقات ابن الأثير، على بعض النصوص الشعرية لبيان معيار المعاني الجياد، وهو(الاختراع) و(الابتداع)، فيشير إلى قول المتنبي في قصيدته النونية التي مطلعها:

* مغاني الشعب طيباً في المغاني *[4]

---

1 المصدر السابق – 2/ص 71، 72.
2 المصدر نفسه – 2/ص 68.
3 المصدر نفسه – 2/ص 81، 82.
4 وعجز البيت: * بمنزلة الربيع من الزمانِ *
وهو مطلع قصيدة يمدح فيها عضد الدولة وولديه ابا الفوارس وابا دلف. (المثل السائر – جزء 2 هامش ص 30)

إذ يرى ان المعنى – هنا – مبتدع بإجماع[1]، ثم ينتقل إلى ما بعد المطلع إلى قوله:

(فعاشا عيشة القمرين يحيا
بضوئهما ولا يتحاسدانِ
ولا مَلَكاً سوى مُلك الأعادي
ولا ورثاً سوى من يقتلانِ
وكان ابنا عدوّ كاثراهُ
له يا ءَي حروفِ أنيسيانِ

أي جعل الله ابني عدو كاثراهُ – يعني ابني عضد الدولة – كيا ءَي حروفِ تصغير ((إنسان)) فإن ذلك زيادة وهو نقص في المقدار)[2]. ثم يعلق على تلك الآبيات بقوله: ((إلا أنّ سبك هذا البيت قد شوهه، وأذهب طلاوة المعنى المندرج تحته))[3]. فعلى الرغم من خضوع المعنى إلى معيارية الجودة، لاشتماله على صفة (الإبتداع) أو (الإبتكار)، فإنه قد عرض في معرض لغوي رديء قد أزرى به وهجّنه. وبذلك يكون هذا النمط من الشعر نمطاً رديئاً، لأنه يخلو من (الشعرية) التي أذهب بها سوء السبك وتردّيه.

لغة الشعر/لغة النثر

إن ابن الأثير لا يرى تبايناً جوهرياً بين الشعر والنثر، إلا في أنّ الشعر كان هو الغالب عند العرب على مر العصور، ولذا فقد أودعوه كل معانيهم[4]. أما من حيث اللغة فإنه جعل لغة النثر أعم من لغة الشعر من حيث استعمال الألفاظ، ذلك ((أنّ كل ما يسوْغ استعماله في الكلام المنثور يسوغ استعماله في الكلام المنظوم، وليس كل ما يسوغ استعماله في الكلام المنظوم يسوْغ استعماله في الكلام المنثور))[5].

1 المثل السائر – 2/ص 30.
2 المصدر نفسه – 2/ص 31.
3 المصدر نفسه – 2/ص 31.
4 المثل السائر – 1/ص 137.
5 المصدر نفسه – 1/ص 239.

إن الغرابة في هذا المذهب، أنه يقلب العلاقة بين الشعر والنثر من تلك الحيثية، فالنقاد العرب يكادون يتفقون على أنّ للشعر لغته وألفاظه وأسلوبه ووظيفته الجمالية، التي قد تفسدها بعض الألفاظ وان كانت كلمة واحدة، كما هو الحال في كلمة (أخدع) في قول أبي تمام:

يا دهرُ قوّم من أخدعيك فقد

أضججتَ هذا الأنام من خُرُقِك

وهو ما يتفق عليه كثير من النقاد العرب[1]، وليست كثرة الآراء المتفقة على قضية ما بمعيار لصواب تلك الآراء، وإنما المعوَل عليه في ذلك هو موضوعية الرأي وعقلانيته. فالكلمة ذات الوطء الثقيل على السمع أو اللسان قد تذهب بما في العبارة من شعرية، كما هو الحال في كلمة (بوزع) في قول جرير، ولا سيما حين تقع في موضع القافية[2]. وهذه قضية معروفة في النقد الغربي كذلك، فقد كان الكلاسيكيون يضعون شروطاً وقواعد للشعر من حيث ألفاظه تميزه عن لغة النثر من اجل أن يسمو عن الإبتذال. وهي قواعد وضعها (رونسار) و(دي بيلليه)، لتمثل بواكير التأسيس النظري للمذهب الكلاسيكي الفرنسي. وقد عارضها (ماليرب) بشدة، وذهب مذهباً مغايراً زاعماً أنّ الشعر ينبغي أن يهبط من عليائه – التي تتجلى في فخامة الأسلوب وجزالة الألفاظ – ليخاطب الشعب بلغة تفهمها العامة، وكان يفخر بأن عتالي المرفأ هم ((معلموه في اللغة))[3].

إن تميز الشعر – من حيث ألفاظه – مصدره تعدد وظائفه اللغوية، فاللغة الشعرية لا تنحصر وظيفتها في الغاية النفعية/الإفهامية فحسب، وإنما تتعداه إلى الغاية الجمالية/الإمتاعية، ولذا فإنّ انعدام مراعاة قواعد الشعر وخصائصه الأسلوبية، قد لا يفسد وظيفته الإفهامية، وإنما يخل بوظيفته الجمالية أي شعريته، بينما النثر لا

1 ينظر الى: أسرار البلاغة – ص 47، والموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري – تح السيد احمد صقر – دار المعارف – مصر – ط 4 – ج 3/ص 261.

2 الشعر والشعراء – مصدر سابق – 1/ص 16.

3 فيليب فان يتغم – المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا – ت فريد انطونيوس – منشورات عويدات – بيروت – 1983 – ص 25.

يفسد وظيفته الإفهامية – وهي الوظيفة الجوهرية له – إلاّ انتهاك قواعد النحو الذي يفضي إلى اختلال المعنى.

إن تعويل ابن الأثير على المعاني في الشعر، قد أفضى به إلى جعل المعاني معياراً للمفاضلة بين الشعراء. ولما اعتقد أن المعاني لدى المحدثين أوفر وأغزر مما لدى القدماء ولا سيما شعراء الجاهلية، هان هؤلاء الشعراء في نظره فانتهى إلى ترجيح كفة المحدثين، زاعماً أن أبا تمام والمتنبي والبحتري هم أعظم الشعراء العرب ((الذين ظهرت على أيديهم حسناته ومستحسناته، وقد حوت أشعارهم غرابة المحدثين إلى فصاحة القدماء، وجمعت بين الأمثال السائرة وحكمة الحكماء)). وإذا كان أبو تمام والمتنبي قد عُرفا بالغوص وراء المعاني الغريبة اللطيفة، فإن البحتري قد عرف بلغته الفخمة وفصاحته، وانسجام شعره مع ما جرى عليه شعر القدماء من الجزالة وقوة السبك.

إن ما يشير إليه النص السابق إن أجود الشعر ما انطوى على مثل سائر أو حكمة، وقد حظيت المعاني من عنايته ما جعلها معياراً مطلقاً أو أحاديّ الرؤية، وهذا ناجم عن المعايير النقدية المرتبطة بنظرية الشعر ووظيفته، التي يعتمدها الناقد – أي ناقد – ويعوّل عليها في إصدار أحكامه النقدية، ومن ثم فقد كانت الوظيفة الإفهامية – عند ابن الأثير – انعكاساً مباشراً لنظريته الشعرية، التي تقوم على أولية عنصر المعنى ووحدانيته.

المعنى معياراً للشعرية

إن ابن الأثير لا يريد بالشكل اللغوي، إلاّ أن يكون متفّقاً مع قواعد الفصاحة والبلاغة التي جرى عليها كلام العرب الذين هم أرباب البيان، ولما كان الأمر كذلك فإنّ الشعرية تكمن في المعنى، بوصفه مدار الكلام شعره ونثره. ولذا فإن ابن الأثير يضع معياراً للشعرية يقوم على مبدأ (الإبتداع) أو (الإبتكار) كما مرّ سابقا، و(الندرة). ويضرب للمعاني المبتكرة والمخترعة أمثلة كثيرة، منها قول المتنبي:

فإنْ تفقِ الأنامَ وأنتَ مِنهم
فإن المسكَ بعضُ دمِ الغزال[1]

1 في ديوان المتنبي – مصدر سابق – 3/ص 20.

وأحسن من ذلك قوله:

صـــدمتَهمْ بخمـــيسٍ أنـــتَ غُرَّتُـــه

وسمهريَّتُـــــهُ في وجهِـــــهِ غَمـــــمُ

فكانَ أثبـــت مـــا فـــيهم جســـومهمُ

يســـقطنَ حولـــكَ والأرواحُ تنـــهزمُ[1]

((وهذا من أعاجيب أبـــي الطيب التي بزَّ فيها على الشعراء))[2].

أما النـــادر مـــن المعـــاني فيضـــرب لـــه بعـــض الأمثلـــة منـــها قـــول المتنبـــي:

وأصبحتْ بقـــرى هِنـــــزيطَ جائلـــةً

ترعى الظُبا في خصـــيبٍ نبتـــهُ اللِّمَـــمُ

فما تـــركنَ بهـــا خُلـــداً لـــه بَصَـــرٌ

تحت التـــرابِ ولا بـــازاً لـــه قَـــدَمُ[3]

ولا هِزَبـــراً لـــه مـــن درعـــهِ لِبَـــدٌ

ولا مهاةً لهـــا مـــن شِـــبهها حَشَـــمُ[4]

ويعلق ابن الأثير على هذا النمط من الشعر فيصفه بأنه ((من المليـــح النـــادر فالخلد استعارة لمن اختفى تحت التراب خائفاً، والباز استعارة لمـــن طـــار هاربـــاً، والهزبر والمهاة استعارتان للرجال المقاتلة والنساء من السبايا))[5].

---

1 المصدر نفسه – 4/ص 23، 24. الخميس: الجيش، والغرة: الوجه، والسمهرية: الرماح، والغمم: كثرة الشعر وإسباله على الوجه.

2 المثل السائر – 2/ص 32.

3 في ديوان أبـــي الطيب المتنبـــي – مصدر سابق – 4/ص 20.
هنـــزيط: من بلاد الروم، والظبا: جمع ظبة وهي ظبة السيف (أي حدّه)، واللمم: جمع لمّة: وهي ما ألمّ بالمنكب من الشعر، وجائلة: تجول بالغارة، والخلد: ضرب من الفأر ليس له عيون.

4 في ديوان أبـــي الطيب المتنبـــي – مصدر سابق – 4/ص 20.
الهزبر: الأسد، واللبد جمع لبدة وهي ما على كتفي الأسد من شعره، والمهـــاة: بقـــرة الوحش، والحشم: الخدم وهي حاشية الانسان العظيم.

5 المثل السائر – 2/ص 112.

obeikandi.com

والذي يفهم من تعليقات ابن الأثير على تلك النصوص، أن الشعرية لا تكمن في المعاني المبتدعة، التي صيغت في شكل لغوي يتميز بقوة السبك وجودته، وإنما تتعداه إلى المعاني التي يكتنفها أسلوب بلاغي/استعاري كالنص السابق، وان لم يصدر ابن الأثير حكماً نقدياً على تلك الاستعارات، بوصفها أساليب راقية للتعبير عن المعنى ولما لها من وظيفة جمالية. إلا أنه في موضع آخر ينحو إلى التركيز على الأسلوب البلاغي/الاستعاري بوصفه مصدر الشعرية ومبعثها، كما في هذا المقطع من خطبة للحجاج بن يوسف، عند قدومه العراق في أول ولايته إياه: ((إن أمير المؤمنين نَثَل كنانته وعجَمها عوداً عوداً، فرآني أصلَبها نجاراً، وأقومها عوداً وأنقذها نصلاً))[1]. فيعلق ابن الأثير على ذلك النص فيقول: ((يريد أنه عرض رجاله واختبرهم واحداً واحداً جدَّ اختباره، فرآني أشدهم وأمضاهم، وهذا من الاستعارة الحسنة الفائقة))[2].

غير ان اللافت للنظر إن ابن الأثير ينظر إلى الاستعارة على إنها أشبه بالقالب اللغوي/الشكلي الذي يمكن فصله عن المعنى أو النظر إلى المعنى بمعزل عنه، بينما الإستعارة هي التي تحدد صورة المعنى وتضفي عليه عمقاً وتزيده وضوحاً وتأكيداً في النفس. فكأن ابن الأثير لم يطلع على منهجية عبد القاهر الجرجاني في تعامله مع البيان ولاسيما الاستعارة من الناحيتين البنائية والجمالية. ومن ثم فهو ينزع ذلك النزوع الشكلي المحض، في فهمه الإستعارة كما يبدو في قراءته قول البحتري:

وصاعقةٍ في كفّهِ تنكفِي بها
على أرؤسِ الأعداء خمسُ سحائبِ

فيعلق على ذلك البيت بقوله: ((وهذا من النمط العالي الذي شغلت براعة معناه وحسن سبكه النظر إلى استعارته، والمراد بالسحائب الخمس الأصابع))[3].

إن براعة المعنى وحسن السبك وما في الصورة البلاغية من رونق وبهاء، إنما مصدره الأسلوب الاستعاري ذاته. ولو جردنا المعنى من بنيته الاستعارية لما بقي

1 المثل السائر – 2/ص 112.
2 المصدر نفسه – 2/ص 103، 104.
3 المصدر السابق – 2/ص 110.

شيء يعتد به، وذلك أن الأسلوب الاستعاري يحوّل المعنى من حقيقتــه العقليــة، المجردة إلى صورة حسية مفعمة بالحركة والحياة، وهذا ما لم يعبأ به ابن الأثير.

وإذا كان ابن الأثير لم تسعفه ذائقته الفنية في استيعاب أثر الصورة البلاغيــة، في تجسيم المعاني وتحريك النفس وإثارة انفعالها بطاقة الاستعارة الجمالية، فانّ تعمق فكره في التحليل والتفسير قد مكنه من الاهتداء إلى فشل ابن جني، في تفسير بعض نصوص المتنبــي الشعرية، يضاف إلى ذلك فهم ابن الأثير عملية تفسير النصــوص وتحليلها، بوصفها علماً له أدواته وملكاته ذلك أن ((فن الفصاحة والبلاغة غير فن النحو والإعراب))[1]، ليشير بذلك إلى أن ابن جني غير مؤهل لتفســير النصــوص الشعرية ونقدها، لأن ميدان علمه هو ((النحو والإعراب)). ففي الوقت الذي يرى ابن الأثير أن نص المتنبــي الآتي:

كــلُّ جــريح ترجــى ســلامتُهُ
إلا جريحــاً دهتــهُ عيناهــا
تبُــلُّ خــدَّيَ كلمــا ابتســمتْ
مــن مطــرٍ برقــهُ ثناياهــا[2]

((من المليح النادر)) وأنّ ((البيت الثاني من الأبيات الحسان، التي تتواصف وقد حسّن الاستعارة التي فيه أنه جاء ذكر المطر مع البرق))[3]، نجد أن ابن جني قد أساء قراءة الشعر وشوّه دلالته حين قال: ((إنها كانت تبزق في وجهه فشبّهه بــالمطر))[4]. وقد قاد هذا التحليل السيئ لنص المتنبــي، ابن الأثير إلى توجيه نقد لاذع لابــن جني بقوله:

((وما كنت أظن إن أحداً من الناس يذهب وهمُه وخاطرُه، حيث ذهب وهم هذا الرجل وخاطره، وإذا كان هذا القول قول إمام من أئمة اللغة العربية تُشدُّ إليه الرحال، فما يقال في غيره؟ لكن فن الفصاحة والبلاغة غير فن النحو والإعراب))[5].

1 المصدر نفسه – 2/ص 113.
2 في ديوان ابــي الطيب المتنبــي – مصدر سابق – 4/ص 271.
3 المثل السائر – 2/ص 113.
4 المصدر نفسه – 2/ص 113.
5 المصدر السابق – 2/ص 113.

إلا أن الغريب في الأمر أن ابن الأثير، لم يحاول بيان الدلالات البلاغية للنص السابق، وإنما اكتفى بإشارة مقتضبة إلى أن الاستعارة حسنة والذي حسّنها اقتران المطر بالبرق، وهي إشارة سطحية لا تمت إلى المعنى الشعري إلا بصلة شكلية واهنة، فهو يشير إلى إخفاق ابن جني في فهم دلالات النص، لكنه لم يقدّم التفسير النقدي المناسب، الذي من شأنه أن يكشف عن الدلالات الضمنية للنص.

شعرية المعنى والرؤية الجمالية الخالصة:

إن تعويل ابن الأثير على المعنى بوصفه معياراً للشعرية، لم يفضِ به إلى التجاهل النسبي للصيغ البلاغية فحسب، وإنما جعله ينحو منحىً جمالياً خالصاً في تعامله النقدي مع النصوص، وعلى النحو الذي عُرف به قدامة بن جعفر، في فصله بين الشعر والأخلاق[1] غير أن الفرق بين ابن الأثير وقدامة، أن الثاني قد نظّر لذلك الموقف النقدي بينما لم ينظّر الأول، وإنما اكتفى بتقييم بعض النصوص نقدياً، دون الإهتمام بمدى انسجامها مع معايير القيم الأخلاقية، ويتجلى ذلك في إعجابه بالنص الآتي لبعض الشعراء:

بأبي غزالٌ غازلتْهُ مقلتي
بين الغوير وبين شطّيّ بارقِ
عاطيته والليلُ يسحبُ ذيلهُ
صهباءَ كالمسك الفتيق لناشقِ
وضممتهُ ضمّ الكمي لسيفهِ
وذؤابتاه حمائلٌ في عاتقي
حتى إذا مالتْ به سِنة الكرى
زحزحتهُ شيئاً وكانَ معانقي
أبعدتُه عن أضلعٍ تشتاقُهُ
كي لا ينامَ على وسادٍ خافقِ

1 ينظر الى ص 141وما بعدها من هذا الفصل.

((وهذا من الحُسن والملاحة بالمكان الأقصى، ولقد خفّتْ معانيه على القلوب حتى كادت ترقص رقصاً))[1].

إن ابن الأثير يستحسن ذلك المعنى وينفعل له انفعالاً عميقاً، بغض النظر عن انسجامه مع معايير القيم الأخلاقية أم عدمه، على الرغم من أن هذا المعنى لا يختلف كثيراً عن معنى نص امريء القيس، الذي يستشهده قدامة بن جعفر ويدافع عنه[2]. ويواجهنا الموقف النقدي نفسه لابن الأثير إزاء نص آخر للشاعر ديك الجن عبد السلام بن رغبان:

((لّما نظرتِ إليّ عن حدقِ المها
وبسمتِ عن متفتّحِ النوارِ
وعقدتِ بين قضيبِ بانٍ أهيفٍ
وكثيبِ رملٍ عقدةَ الزنّارِ
عفّرتُ خدي في الثرى لكِ طائعاً
وعزمتُ فيكِ على دخولِ النارِ
وهذه الأبيات لا تجد لها في الحسن شريكاً...))[3].

إن ترجيح كفة المعنى على كفة الشكل الشعري، يمثل المنطق الذي تقوم عليه رؤية ابن الأثير إلى الشعر، وهو ما يتجلى واضحاً في نظرته إلى النصين السابقين، فالأول يخلو من مظاهر الشعرية، ذات الصلة بالأساليب والتقنيات السابقة، أما النص الثاني فهو مفعم بالآليات الاستعارية والكنائية ذات الأثر الشعري، لكنها تتلاشى خلف اقتضاب التعليق الذي يعقب النص، وهو تعليق لا يبوح بشيء. وما يؤكد ما نذهب إليه أن رؤية ابن الأثير إلى الاستعارة – التي هي أبرز دعائم الشعرية – هي رؤية غائمة يختلط فيها التشبيه بالاستعارة، فلا يكاد يكون ثمة فرق بينهما، على الرغم من أنه من النقاد المتأخرين الذين عاصروا مرحلة اتساع البحث البلاغي وازدهاره. ويبدو ذلك الخلط في فهم ابن الأثير للاستعارة في تفسيره بعض

1 المثل السائر – 2/ص 33.
2 أعني به قول امريء القيس: (فمثلك حبلى قد طرقت ومرضعاً...) ينظر الى: نقد الشعر – ص 66.
3 المثل السائر – 2/ص 106.

الآيات القرآنية كقوله تعالى: ((وآية لهم الليل نسلخ منه النهار))[1]، فيقول: ((فشبه تبرأ الليل من النهار بانسلاخ الجلد عن الجسم المسلوخ... وهذا تشبيه في غاية المناسبة))[2].

وكذلك قوله تعالى: ((واشتعل الرأس شيباً))[3]، إذ يقول: فشبّه انتشار الشيب باشتعال النار))[4].

ويختتم أصناف التشبيه – بما فيها الآيتان السابقتان – بقوله: ((فهذه أوصاف أربعة جامعة بين المشبه والمشبه به[5]، وذلك في الغاية القصوى من التناسب والتلاؤم))[6].

إن منهجية ابن الأثير واتجاهه النقدي يتمركز في استجادة النصوص، انطلاقاً من معانيها، دون العناية بالشكل اللغوي. والملاحظ أن انحيازه إلى المعاني مطلقاً، بغض النظر عن انسجامها مع معيار القيم الأخلاقية أو منافاتها إياها، فالنصان السابقان مفعمان بالمجون والإباحية، فهما لا يعبران إلا عن نوازع غريزية حسية، وهذا ما دعانا إلى وصف اتجاهه النقدي بـ (الجمالية الخالصة)، التي تنظر إلى الشعر بوصفه نصاً إبداعياً.

***

1 سورة يس: الآية 37.
2 المثل السائر – 2/ص 140.
3 سورة مريم: الاية 4.
4 المثل السائر – 2/ص 140.
5 إن كون أصل الإستعارة تشبيهاً طوي فيه ذكر المشبه به، لا يعني انعدام التباين الدلالي، والأثر الجمالي بين المفهومين، فهما أسلوبان مختلفان.
6 المصدر السابق – 2/ص 141.

obeikandl.com

إتجاه البنية المركبّة

وحدة بنية الشعر

إن الآراء السابقة في ماهية الشعر ووظيفته، كانت تتأرجح في إطار النظرية الثنائية، وهي إشكالية لازمت النقد العربي والنقد الغربي قديماً وحديثاً[1]، غير أن تلك الثنائية شرعت في الذوبان – في تراثنا النقدي – بظهور آراء عبد القاهر الجرجاني ونظريته الاسلوبية، التي تصدت لإشكالية الثنائية في الخطاب الأدبي، وأذابتها في بنية أسلوبية تقوم على مبدأ وحدة البنية اللسانية باعتبار اللغة بنية صوتية ذات دلالة، وقد نجم عن ذلك أنْ أصبح متعذراً الفصل بين الصورة اللفظية والدلالة حتى من الناحية المنهجية، فمن المحال حصر المفهوم اللغوي في حدود البنية الصوتية، لأن غياب الدلالة لا بد أن يفضي الى تدمير المفهوم برمته وإخراجه من حقله اللساني، وقد تناول هارولد أزبون تلك الإشكالية في صياغة حديثة للموضوع بقوله)) لا يظل شيء من شكل القصيدة ولا بنيتها العروضية ولا علاقاتها الإيقاعية ولا أسلوبها الخاص بها، عندما تفصل عما تحتويه من معنى، فاللغة ليست لغة بل أصوات إلا إذا عبّرت عن معنى..))[2]. وتتجلى وحدة البنية اللسانية عند الجرجاني في أنه ((إذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس، وجب للفظ الدالّ عليه أن يكون مثله أولاً في النطق))[3]. وهذا يعني أنّ الخطاب اللغوي – في حقيقته – رسالة ذات

1 خصص رينيه ويلك فصلاً عن اشكالية ثنائية الشكل والمحتوى تحت عنوان ((مفهوما الشكل والبنية في نقد القرن العشرين)) من كتابه (مفاهيم نقدية) ترجمة د. محمد عصفور – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – شباط 1987، ص 50.

2 المصدر نفسه – ص 50.

3 دلائل الاعجاز – تح محمود محمد شاكر – دار المدني بالقاهرة – 1992 – ص 52.

دلالة ذهنية يتم توصيلها عن طريق الألفاظ. وعلى الرغم من أن هذه الفكرة – في حد ذاتها – ليست جديدة فقد تناولها ابن جني وابن طباطبا وأبوهلال العسكري[1]، فإنّ الجديد في فكر الجرجاني اللساني أنه قد تعامل مع تلك الإشكالية بمنهجية موضوعية/تحليلية معمقة، اتسعت لتشمل الاصول الذهنية/العقلية لتلك الاشكالية، بمعالجة العلاقة بين اللغة والفكر بعقلية فذة، لم يسبق لغيره من علماء العربية أن تناولها بمثل تلك الدقة المنهجية، إذ أسّس على معطياتها المرتكزات الفكرية والجمالية لما عرف بنظرية (النظم). ولذلك فإنه لا يتسنى لنا إدراك أهمية هذه النظرية وقيمتها العلمية، قبل التعرض لإشكالية العلاقة بين (اللغة والفكر) التي بنيت عليها قضية (اللغة والكلام) بوصفها جوهر نظرية (النظم). وسيستعرض البحث هذه القضايا على قدر ما يقتضيه منهج البحث.

اللغة والفكر

إن اللغة – أية لغة – هي بمثابة منظومة صوتية لها دلالة معجمية محددة، وكل وحدة صوتية تكتسب نظامها الصوتي أو ترتيب حروفها بفعل الوضع الاجتماعي، دون أن يتحرى في ذلك أساس عقلي أو منطقي، إذ أن ((نظم الحروف هو تواليها في النطق وليس نظمها بمقتضى عن معنى، ولا الناظم بمقتفٍ في ذلك رسماً من العقل اقتضى أن يتحرّى في نظمه لها ما تحرّاه))[2]. فعلى سبيل المثال لو أخذنا الكلمتين (ربض) و(ضرب)، فإننا نلاحظ أن ترتيب حروفها ونظمها قد ارتبط بهما معنىً معين، ارتباطاً اعتباطياً ليس له مسوّغ عقلي أو منطقي، فجرى ذلك المعنى في التداول اللغوي واكتسبت كل كلمة دلالتها الذاتية. وبالنظر الى غياب الأساس العقلي الذي يقرن البنية الصوتية بدلالتها، فإن استبدال واضع اللغة كلمة بأخرى لتحمل دلالتها اللغوية، لن يترتب عليه أي اختلال أو فساد لغوي (فلو أن واضع اللغة كان قد قال ((ربض)) مكان ((ضرب)) لما كان في ذلك ما يؤدي الى فساد..)[3]. ومعنى ذلك أنّ واضع اللغة حين جعل لمعنى الضرب كلمة (ضرب) لم

1 الخصائص – 1/ص 220، وعيار الشعر – ص 43، والصناعتين – ص 55.
2 دلائل الاعجاز – مصدر سابق – ص 49.
3 المصدر نفسه – ص 49.

يتحرّ أساساً عقلياً أو منطقياً لذلك، وهذا ما ينطبق على مفردات اللغة عامة، الأمر الذي يتيح إمكانية تطور اللغة عبر العصور، على وفق ما تتطلبه ضرورات تطور الفكر والثقافة. إن ما يمكن أن ننتهي اليه أنّ ألفاظ اللغة ومفرداتها هي عبارة عن وحدات صوتية تحمل دلالات ذاتية، وهي كائنة في الذهن على نحو تراكمي لا ترتبط مع بعضها الا من حيث انتماؤها الى الحقل اللغوي.

أما الكلام فهو نظم المفردات اللغوية لتؤدي – مجموعةً – معنىً معيناً، على أن هذا النظم ليس اعتباطياً أوعشوائياً، وإنما هو عملية ذهنية تستدعي ضم المفردات ضمن علاقات دلالية معينة يحكمها نظام عقلي، لتؤدي المعاني التي يتوخى المتكلم توصيلها. وفي ذلك يقول الجرجاني: (وأما ((نظم الكلم)) فليس الأمر فيه كذلك لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتبها على حسب ترتب المعاني في النفس، فهو إذنْ نظم تعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو ((النظم)) الذي معناه ضمّ الشيء الى الشيء كيف جاء واتفق)[1]. فالالفاظ المفردة هي بمثابة المواد الاولية للصناعات، إذ توضع كل قطعة الى ما يناسبها لينتج عنها ما يُتوخى من الصناعة، ومن هنا كانت صناعة الكلام ((نظيراً للنسيج والتأليف والصياغة والبناء والوشيّ والتحبير وما أشبه ذلك، مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض، حتى يكون لوضع كلٍ حيث وُضع علة تقتضي كونه هناك، وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح))[2]. ويتجلى الجانب العقلي في تأليف الكلام في خضوع المفردات الى علاقات منطقية، يأخذ بعضها برقاب بعض ويؤازر بعضها بعضاً، وهذا هو معنى قول الجرجاني وجود ((علة)) تقتضي وضع الكلمة الى جوار قرينتها، وليس مجرد ((ضم)) الكلمات الى بعضها أو ((النطق باللفظة بعد اللفظة من غير اتصال يكون بين معنييهما))[3]. وعليه يكون واضع الكلام أو مؤلفه كالصائغ الذي يأخذ قطعاً من الذهب أو الفضة، فيذيبها لتصير قطعة واحدة تأخذ صورة الشيء المصنوع (وذلك أنك إذا قلت: ((ضرب زيد عمراً يوم الجمعة ضرباً شديداً تأديباً له)) فإنك تحصل من مجموع هذه الكلم كلها، على مفهوم هو معنى واحد لا عدة معانٍ كما يتوهمه الناس، وذلك لأنك لم تأت بهذه الكلم لتفيد

1 المصدر السابق – ص 49.
2 المصدر نفسه – ص 49.
3 المصدر نفسه – ص 394.

أنفس معانيها، وإنما جئت بها لتفيده وجوه التعلق، التي بين الفعل الذي هو ((ضرب)) وبين ما عمل فيه والأحكام التي هي محصول التعلق..))[1]. وهذا يعني أن الكلام هو نسيج من العلاقات الدلالية بين المفردات التي يحكمها نظام عقلي، غير أنّ تلك العلاقات المنطقية التي تنتظم فيها المفردات وتتوالى، تخضع – في حقيقتها – الى عمليات ذهنية غير واعية بعيدة عن هيمنة الفكر، وهذا يعني آلية اللغة بسبب ارتباط الالفاظ بدلالاتها ارتباطاً ضرورياً، حتى يخيل للمتكلم أنه بشأن ترتيب الألفاظ في ذهنه، في الوقت الذي هو – في الحقيقة – منهمك بترتيب المعاني وتواليها، لتأليف الكلام الذي يحتضن المعنى الكلي الذي يتوخاه، ذلك ((أنّ ما ترى أنه لابدّ من ترتيب الألفاظ وتواليها على النظم الخاص، ليس هو الذي طلبته بالفكر ولكنه شيء يقع بسبب الأول ضرورة، من حيث أنّ الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني، فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس، وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق))[2].

إن الإرتباط الضروري/اللاعقلي بين اللفظ والدلالة، هو الأساس الذي يقوم عليه مبدأ (وحدة البنية) اللسانية التي تخضع لها اللغة، والتي تجعل اللفظ والدلالة وجهين لعملة واحدة أو تجعلاهما شيئاً واحداً مركباً غير قابل للتجزئة، وما خلاف ذلك من الأقوال ظن باطل بتعبير الجرجاني، ذلك أن ترتيب المعاني هو – في الوقت نفسه – ترتيب وتأليف للالفاظ، فلا يُعقل أن يكون الجهد الفكري الذي يتواضعه البلغاء جهداً يستهدف نظم الألفاظ، كما لا يعقل أن يكون المتكلم حين يهمّ بتأليف الخطاب، أنه يفكر في ترتيب المعاني، ثم يحتاج الى فكر إضافي في استئناف الألفاظ على نسق المعاني الأول[3].

إن القول بوحدة بنية الخطاب اللغوي وتلاشي فكرة الثنائية، يمثل انعطافاً كبيراً في مسار الفكر اللساني العربي على صعيدي النظرية والمنهج الاجرائي، اللذين سوف تنعكس آثارهما الفكرية على قضية (اللغة والكلام) أو النثري والشعري كما سيأتي.

---

1 المصدر نفسه – ص 413.
2 المصدر السابق – ص 52.
3 المصدر نفسه – ص 52.

اللغة والكلام

فيما سبق تناول البحث مفهوم اللغة بوصفها وحدات صوتية ذات دلالة، وهي تتمتع باستقلالية تامة عن بعضها، وتحمل دلالاتها الذاتية المرتبطة اعتباطياً ببنيتها الصوتية على حسب ما تحراه واضعها منها، غير أن مفهوم اللغة – هنا – سوف يحمل دلالة البنية القواعدية/النحوية، التي تنتظم في سياقها المفردات لتؤدي دلالات معجمية كلية. واللغة المعجمية هي نسق لغوي متاح لجميع أفراد المجتمع اللغوي، الذين يتعاطون تلك اللغة ويعبرون بها عن حاجاتهم الانسانية. وبذلك يكون مفهوم اللغة – في هذا الضوء – مرادفاً للخطاب اليومي أي الخطاب غير الادبي، الذي تحكمه قواعد اللغة ونظامها النحوي الذي لا يتسنى لأيّ خطاب الاستغناء عنه لكي يكون مفهوماً، وبذلك يقول الجرجاني: ((واعلم أني لست أقول إن الفكر لا يتعلق بمعاني الكلم المفردة أصلاً، ولكني أقول إنه لا يتعلق بها مجردة من معاني النحو، ومنطوقاً بها على وجه لا يتأتى معه تقدير معاني النحو وتوخيها فيها... وإلا فإنك إذا فكرت في الفعلين أو الأسمين تريد أن تخبر بأحدهما عن الشيء أيهما أولى أن تخبر به عنه، وأشبه بغرضك مثل أن تنظر أيهما أمدحُ وأذمّ، أو فكّرت في الشيئين تريد أن تشبّه الشيء بأحدهما، أيهما أشبه به كنت قد فكرت في معاني أنفس الكلم، إلا أن فكرك ذلك لم يكن إلا من بعد أن توخيت معنىً من معاني النحو))[1].

أما الكلام فهو مرادف للأسلوب الأدبي، الذي هو بمثابة الأداء الفردي للغة الذي يتباين بتباين المنشئين، ولذلك فهو يقترب من مفهومنا المعاصر للخطاب الأدبي. وفي ضوء ذلك يميز الجرجاني بين نمطين من الخطاب، يمثلان اسلوبين مختلفين من حيث البنية والوظيفة وهما:

الأول: ما لم يحتج واضعه الى فكر ورويّة، وهو الخطاب البديهي الذي يجري مجرى السليقة اللغوية، إذ يعمد واضعه إلى ضمّ بعض الألفاظ الى بعض كمن يعمد إلى اللآلىء فيخرطها في سلك لا يتوخى من وراء ذلك إلا منعها من التفرق ((وكمن نضد أشياء بعضها على بعض، لا يريد من نضده ذلك أن تجيء له منه هيئة أو

1 المصدر السابق – ص 410، 411.

صورة، بل ليس إلا أن تكون مجموعة في رأي العين، وذلك إذا كان معناك لا تحتاج أن تصنع فيه شيئاً غير أن تعطف لفظاً على مثله))[1]. ويضرب لذلك أمثلة من الكلام المنثور الذي يستعمله الناس، لأغراض التوصيل دون أن تكون له وظيفة جمالية.

والثاني: وهو الذي يدق فيه النظر ويغمض المسلك في توخي المعاني، إذ ((تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط الثاني منها بأول، وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا، في حال ما يضع بيساره هناك))[2].

ويورد لذلك أمثلة منها قول البحتري:

إذا ما نهى الناهي فلجّ بيَ الهوى
أصاختْ الى الواشي فلجّ بها الهجرُ

وقول كثير:

وإني وتهيامي بعزة بعدما
تخليتُ مما بيننا وتخلتِ
لكالمرتجي ظل الغمامة كلما
تبوأ منها للمقيل تولتِ

ويعني بذلك نمط تأليف الكلام في قوة ترابط علاقاته اللغوية، فجملة الشرط (نهى الناهي) تقتضي جواباً (أصاخت الى الواشي)، وقد جاءت الجملتان (لجّ بي الهوى) و(لجّ بها الهجر)، نتيجة لما قبلها من كلام وهو الجملتان المذكورتان. ومما لا يخفى على ذي البصيرة أن ثمة فكراً ودقة نظر، يكمنان وراء تلك التراكيب وطريقة التأليف، وهو ما أكسبهما تلك البراعة والصنعة الفنية، ((وإذا عرفتَ هذا النمط من الكلام – كما يقول الجرجاني – وهو ما تتحد أجزاؤه حتى يوضع وضعاً واحداً، فاعلم أنه النمط العالي والباب الأعظم، والذي لا ترى سلطان المزيّة يعظم في شيء كعظمه فيه))[3].

1 المصدر نفسه – ص 96، 97.
2 المصدر نفسه – ص 93.
3 المصدر السابق – ص 95.

إن ما يعنيه الجرجاني بذلك التقسيم الأسلوبـــي لأنماط الكلام، أن الناس قد اعتادوا النظر في تمييز الكلام – إلى الألفاظ دون النظم، كخلو الكلام من العيوب النحوية، أو تركيز الإنتباه على الصور البلاغية، كالتشبيه والإستعارة والكناية، وقد تشغلهم تلك الظواهر اللغوية/الشكلية عن تأمل المعاني اللطيفة، التي تدرك بـــالفهم الثاقب والفكر المتعمق، وما ينجم عن إعمالهما من صنعة حاذقـــة تطـــول الـــنظم والتأليف. أما خلو الكلام من العيوب النحوية فلا يعد فضيلة بحد ذاته، لأنّ ذلـــك من متطلبات الكلام لكي يكون مقبولاً في حده الأدنى ((لأنا لسنا في ذكر تقـــويم اللسان والتحرّز من اللحن وزيغ الإعراب، فنعتدّ بمثل هذا الصواب، وإنما نحـــن في أمور تدرك بالفكر اللطيفة، ودقائق يوصل اليها بثاقب الفهم، فليس دركُ صـــواب دركاً فيما نحن فيه، حتى يشرف موضعُه ويصعُب الوصولُ إليه. وكذلك لا يكون ترك خطأ تركاً حتى يحتاج في التحفظ منه، إلى لطف نظر وفضل رويّة وقوة ذهـــن وشدة تيقظ))[1].

نظرية النظم

بعد بيان علاقة اللغة بالفكر واعتبار اللغة صورة لفظية/حسية للمعاني الذهنية، وبيان مستوى التباين النوعي بين بنيتي الخطاب النحوي والخطاب الأدبـــــي، ولا سيما في مجالي الصياغة الفنية للألفاظ والجهد الذهني المستثمر في إنتـــاج الخطـــاب الأدبـــي، يشرع الجرجاني في عرض نظريته في (الـــنظم) الـــتي تعـــد نظريـــة في (الأسلوب) الشعري، الذي يتفاعل فيه الشكل والمحتوى في وحدة بنائية، تولد أثراً جمالياً يعرف بـــ (الشعرية) التي تقع بين قطبـــي البنية الأسلوبية التركيبية وتقنيات البلاغة، كما سيأتي.

إن نظرية (النظم) تمثل المظهر الراقي للتعبير، والإستخدام المـــتمكن للغـــة في أعلى مستوياتها البنائية، ويتجلى ذلك في تصوّر الجرجاني للخطاب على أنه نســـيج من العلاقات الدلالية ينتظم الألفاظ ويشدّ بعضها الى بعض، وفي ذلـــك يقـــول: ((واعلم أنك إذا رجعتَ إلى نفسك علمت علماً لا يعترضه الشك، أن لا نظـــم في

1 المصدر نفسه – ص 98.

الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك..))[1]. وإذا كان النظم – هنا – يمثل العلاقات البنائية بين الألفاظ، من حيث اشتداد أواصر الترابط بينها، ويحدد وظيفة كل مفردة في ضوء علاقاتها بما قبلها وما بعدها، فإنه يلغي أية إمكانية للمفاضلة بين المفردات مجردة، لأنها تنخرط في السياق اللغوي الذي يحدد المعنى العام أو الدلالة الكلية للعبارة، حتى لكأنّ اللفظة المفردة تتنازل عن استقلالها الذاتي، وربما عنصرها الدلالي لمصلحة السياق ذلك ((أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وإن الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، وما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ))[2]. والمقصود بـ (صريح اللفظ) هنا ما تتضمنه المفردة من دلالة معجمية وخصائص صوتية تتعلق ببنية المفردة الصرفية نفسها، التي تظهر خلال عملية التفوه اللفظي، وهي خصائص صرفية لا يختلف فيها إثنان بل هي من الأمور المفروغ منها، فالكلمة المفردة لكي تكون فاعلة في مجال التداول اللغوي، ينبغي أن تتسم بشروط الفصاحة التي تجعلها مقبولة ومستساغة، وهذا هو مدار استعمال الألفاظ أو عدمه في الخطاب اللغوي، وهو ما تنبه إليه الجرجاني حين ميز بين خصائص الكلمة مفردة وخصائصها حين تندرج ضمن سياق لغوي فهو يقول: (وهل يقع في وهم وإنْ جهد أن تتفاضل الكلمتان المفردتان، من غير أن ينظر الى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة وتلك غريبة وحشية، وأن تكون حروف هذه أخف وامتزاجها أحسن ومما يكد اللسان أبعد؟ وهل تجد أحداً يقول: ((هذه اللفظة فصيحة)) إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟)[3].

إن السياق وعلاقته اللغوية هو الذي يتحكم بالدلالات المفردة، ويوجهها نحو أداء الدلالة الكلية للعبارة، وهذا يعني أن المفردات مجردة قد تتضاءل دلالاتها الجزئية جراء اندماجها مع بعضها، لتؤدي وظيفة الخطاب الذي انتظمت في سياقه. وهي

1 المصدر السابق – ص 55.
2 المصدر نفسه – ص 46.
3 المصدر السابق – ص 44.

ظاهرة لغوية من الغموض بحيث تجعل البعض يعزو جمالية الخطاب اللغوي، الى خصائص المفردات الشكلية كنظامها الصوتي وبنيتها الموسيقية، وهذا مظهر من مظاهر الوهم فالمفردات حين تنتظم في سياق علاقات لغوية، تفقد خصائصها الذاتية لتكتسب خصائص السياق الكلي وهذا هو مغزى قول الجرجاني: ((فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً أو يستجيد نثراً، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق وحسن أنيق وعذب سائغ وخلوب رائع، فاعلمْ أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع الى أجراس الحروف والى ظاهر الوضع اللغوي، بل أمر يقع من المرء في فؤاده وفضل يقتدح العقل من زناده))[1].

إن النص يعبّر عن أصالة فكرية ويمهّد لنظرية أسلوبية، تعتمد على مبدأ تماهي الصورة اللفظية بمحتواها الدلالي، ففي الوقت الذي تستجيب فيه الحواس لخفة الألفاظ وجرسها وعذوبتها، يستجيب العقل لتناغم الدلالات واتساقها وائتلافها في سياق النظم والتأليف، الذي هو مدار صناعة الكلام وإنتاج الخطاب. ولما كان الأمر كذلك فيما يتعلق بتماهي الدال والمدلول في الخطاب الأدبي، أو على رأي كروتشه ((إن الحقائق التعبيرية تتحد في المنبع الصادرة عنه، والمضمون والصورة يتحدان في الحقيقة التعبيرية))[2]، فإن الخطاب الأدبي – الى جانب وظيفته التوصيلية – يسعى الى تكريس وظيفته الجمالية، باختيار الألفاظ وانتقائها وتأليفها وفق نسق معين ونظام معلوم يحقق هاتين الوظيفتين. ومن هنا يقيم الجرجاني مقاربة إجرائية بين إنتاج الخطاب الأدبي وعملية إنتاج الصور والنقوش، من حيث اعتبار المعاني مادة أولية للخطاب، وكذلك الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش (وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى في الأصباغ، التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج الى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ ومواقعها ومقاديرها، وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها، الى ما لم يتهدّ اليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب كذلك

1 أسرار البلاغة – تح محمود محمد شاكر – دار المدني – جدة – 1991 – ص 3.

2 عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب – الدار العربية للكتاب – طرابلس، تونس – ط 3، ص 118.

حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو ووجوهه، التي علمتَ أنها محصول ((النظم)))[1].

إن النص يؤكد مبدأين أساسين في عملية تأليف الكلام أو إنتاج الخطاب الأدبي، وهما: اختيار اللفظ المناسب من بين المخزون اللغوي المعجمي، وطريقة ترتيب المفردات وإقامة علاقات سياقية بينها. وهي عملية فكرية يساهم فيها العقل والذوق الجمالي، لتشكيل الدلالة الكلية للخطاب وإضفاء المسحة الجمالية عليه، وهذا هو مغزى ما يوصف به الكلام من (البلاغة) و(الفصاحة) و(البيان) و(البراعة). فما هو معلوم – كما يقول الجرجاني: ((أن لا معنى لهذه العبارات وسائر ما يجري مجراها، مما يفرد فيه اللفظ بالنعت والصفة، وينسب فيه الفضل والمزيّة دون المعنى، غير وصف الكلام بحسن الدلالة وتمامها فيما له كانت دلالة، ثم تبرّجها في صورة أبهى وأزين وآنق وأعجب وأحقّ، بأن تستولي على هوى النفس وتنال الحظ الأوفر من ميل القلوب))[2]. وفضلاً عن قيام (النظم) على المبدأين المذكورين، اللذين يشكلان الأساس العقلي والجمالي للخطاب الأدبي، فإنه لايخلو من (القصدية) الإبداعية التي تسعى الى الخلق والإبتكار. فالخطاب – وإنْ كانت مادته اللغة التي يتداولها الخاصة والعامة – يميل الى التعامل مع المادة اللغوية على نحو خاص، إذ يعيد تشكيلها وبناءها وفق أنساق وعلاقات، من شأنها إنتاج دلالات تتجاوز معطياتها الدلالية التي تتلاشى في صورة المعنى الكلي للخطاب. وعليه فإن عمل المنشيء في ذلك مثل عمل المصوّر والنسّاج الذي يصطفي من الأصباغ ما يناسب غرضه، فيمزج بعضها في بعض، لتنتج عنها ألوان جديدة ليست للاصباغ المفردة بأنفسها، أو يخلق نوعاً من التناسق والإنسجام بين الأصباغ بمجاورة بعضها بعضاً، فيحقق بذلك غرضين في آن واحد هما: الغرض العملي من الشيء موضوع الصناعة، والغرض الجمالي الذي يجعله أكثر قبولاً واستحساناً. وهما الغرضان نفساهما اللذان يتوخى (النظم) أداءهما، فيما يتعلق بإنتاج الخطاب.

إن عقلانية الخطاب اللغوي والأدبي خاصة، قد أسست نظرية نقدية عربية اعتمدت العقل وقواعده المنطقية، أساساً معيارياً لنقد الخطاب من الناحيتين الدلالية

1 دلائل الاعجاز – ص 87، 88.
2 المصدر نفسه – ص 43.

والجمالية وأسست علم البلاغة العربية الذي اعتمد المعايير ذاتها، في تحديد خصائص بلاغة الخطاب وشعريته. والملاحظ أنّ عبد القاهر الجرجاني قد جعل (النظم) مرادفاً لـ (البلاغة) التي تتضمن وضوح الدلالة، بوصفه قصدية الخطاب وغائيته النهائية، وجمالية الشكل اللغوي بوصفها عنصراً مكملاً لقواعد (النظم) وقوانينه اللغوية ((فلا ترى كلاماً قد وُصف بصحة نظم أو فساده، أو وُصف بمزيّة وفضل فيه، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزيّة وذلك الفضل، الى معاني النحو وأحكامه))[1]. ويضرب مثلاً في فساد (النظم) قول الفرزدق:

وما مثله في الناس الا مُملكاً
أبو أمه حيّ أبوه يقاربُهْ

وقول المتنبي:

الطيبُ أنت إذا أصابك طيبُه
والماءُ أنت إذا اغتسلتَ الغاسلُ[2]

ويورد أمثلة أخرى لذلك النمط من الكلام، الذي اختلّ نظمه وفسد بناؤه بسبب التقديم والتأخير بلا مسوّغ، أو عودة الضمائر على ما لا ينبغي أن تعود عليه، وما إلى ذلك مما يضفي على الكلام وعورة لفظية، تفضي الى تعقيد الدلالة واضطراب المعنى، الأمرالذي ينفي قصدية الخطاب ويذهب بشعريته، بجعل الألفاظ تتجاور وتتموضع على نحو يخالف قوانين الفكر ومبادئه المنطقية، التي هي محورعملية التركيب والتأليف التي تشكل الألفاظ في هيئات وصورمخصوصة، وهذا الاختصاص في الترتيب ((يقع في الألفاظ مرتباً على المعاني المرتبة في النفس، المنتظمة فيها على قضية العقل))[3].

الشعرية بنية أسلوبية

اذا كان الخطاب اللغوي – في مفهومه العام – تحكمه قوانين العقل وقواعد المنطق بوصفه صورة للفكر، ومن ثم فإن تأليفه وصياغته تتخذ شكلاً معيناً وهيئة

1 المصدر السابق – ص 83.
2 شرح ديوان أبي الطيب المتنبي – مصدر سابق – 3/ص 261.
3 أسرار البلاغة – ص 5.

معلومة، فإنّ الخطاب الشعري لا يختلف عن ذلك إلا في أن نظـام التـأليف فيـه، يقتضي أسلوباً مخصوصاً يميزه عن غيره من الأساليب اللغوية الأخرى، لشدة تـآزر علاقاته اللغوية التي تجعل عملية الفصل بين شكله اللغوي ومحتـواه الـدلالي أمـراً مستحيلاً، وأن حدث ذلك فإن الخطاب يفقد شعريته. ولعل هذا هومغزى تأكيـد الجرجاني على ضرورة النظر الى الخطاب الشعري، على أنه وحدة بنائية يمتزج فيهـا الدال والمدلول، على نحو ما تمتزج الأصباغ مع بعضها لتولد ألواناً جديدة يتخذ المعنى الشعري جراها صورة ذهنية، ترسم ملامحها بنية الشكل اللغوي: ((فأما إذا تغير النظم فلا بد حينئذ من أن يتغير المعنى))[1]. وهذه الخصائص البنائية هي ما يميـز الخطـاب الشعري عما سواه من فنون القول. غير أن خصائص البنية المذكورة لا تنحصـرفي الجانب البنيوي فحسب، وأنمـا تتعـداه – علـى نحـو جـدلي – إلى الجانـب الأسلوبي/الأدائي، الذي يعمد إلى توظيف اللغة توظيفاً خاصاً، يؤهلها لأداء وظيفتها الجمالية. وفي ضوء ذلك تتخذ الشعرية عند الجرجاني مستويين أساسين هما:

المجاز/التعدد الدلالي

إن مفهوم (المجاز) يحيل الى مفهوم (الحقيقة)، وهما أسلوبان إجرائيان يمـثلان نمطين من أنماط الأداء اللغوي، وهما مرادفان لمفهومي (اللغة) و(الكلام)، اللـذين سبق ذكرهما[2]. والأسلوب (الحقيقي) أو الجاري مجرى الحقيقة، هوالأسلوب الذي ((تصل منه الى الغرض بدلالة اللفظ وحده))[3]، أي حين تستخدم اللغة اسـتخداماً يؤدي دلالاتها الوضعية، وهـذا يعـني أن العبـارة لا تحمـل سـوى دلالاتهـا السطحية/المعجمية. أما الأسلوب المجازي فهو الذي (لا تصل منه الى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغـة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها الى الغرض. ومدارهذا الأمرعلـى (الكنايـة) و(الإستعارة) و(التمثيل))[4]. حيث تحمل العبارة أكثرمن معنى وحيث لا يكون المعنى

1 دلائل الإعجاز – ص 256.
2 ينظر الى ص 173 من هذا المبحث.
3 المصدر نفسه – ص 262.
4 المصدر السابق – ص 263.

السطحي مقصوداً، لكنه يكون بمثابة الجسر اللغوي، الذي يوصل الى المعنى أو المعاني العميقة، التي يستدلّ عليها بدلالة المعنى الأول ويختزل الجرجاني تلك الفكرة بقوله: (فههنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول: (معنى) و(معنى المعنى)، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة، وبـ (معنى المعنى) أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك المعنى الى معنى آخر)[1].

إن أهمية هذه الرؤية لا تكمن في اعتبار المجاز تقنية شعرية، تمنح اللغة قدرة على الإتساع الدلالي أو الكثافة الدلالية فحسب، وإنما في قدرتها على تشكيل (صور) المعاني على نحو غير معهود من الدقة واللطافة. ذلك أن الآليات الشعرية ليست مجرد انزياح عن الاستخدام النحوي للغة أو عدولٍ عن اللغة المعيارية، وإنما هي تقنية بالغة الأهمية في تعميق المعاني وتشكيلها في هيئات وصور تنوء بها لغة الخطاب اليومي، وهذا هو مدار الشعرية التي يتفاوت فيها الشعراء على وفق قدراتهم وملكاتهم الابداعية، لأنّ الأسلوب الشعري – حسب فكرة الجرجاني السابقة – لا يتكرر إلا إذا نقلت العبارة نفسها، بينما نلاحظ أن الخطاب اللغوي/النثري قابل للنسخ والتكرار، مع بقاء المعنى على حاله دون أن يتغير، نظراً الى ارتباط المعنى بمجرد اللفظ، وهذا يعني أنّ المعاني السطحية المرتبطة بالدلالة الوضعية للألفاظ، إنما هي معان مجردة، ((وجملة الأمر أنّ صور المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ الى لفظ حتى يكون هناك اتساع ومجاز، وحتى لا يُراد من الالفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة، ولكن يشار بمعانيها الى معان أخر))[2]. ويوضح الجرجاني مغزى ذلك النص بقوله: لو أنّ احداً قال: ((رأيت الأسد)) وقال آخر: ((لقيت الأسد))، لما تغير المعنى بل إن المعنى سيظل واحداً[3]، لأنه – هنا – معنى مجرد لم يكتس كساء الصورة.

ولعل أبرز ما يشار به الى أهمية فكر الجرجاني ومنهجيته العلمية، هو تغيير الرؤية العامة السائدة الى البلاغة وتقنياتها الأسلوبية، التي لم تعد مجرد تقنيات شكلية زخرفية تضفي على اللغة الشعرية طابعاً جمالياً سطحياً، وإنما هي عنصر حيوي

1 المصدر نفسه – ص 265.
2 المصدر نفسه – ص 265.
3 المصدر نفسه – ص 263.

مكوّن في البنية الشعرية، ومولد للهيئات والصور التي تتشكل فيها المعاني الشعرية كما سبق القول، واذا كان دعاة الاتجاه الثنائي في الشعرية، يرون أنّ الأساليب البلاغية من مكونات الشكل الشعري تؤدي وظيفة تزيينية، فإن الجرجاني قد جعلها جزءاً لا يتجزأ من مكونات البنية الدلالية، على أساس النظر اليها من خلال دلالاتها وليس بنيتها اللفظية، فتشبيههم الالفاظ من المعاني بالأثواب أو المعرض من الجارية الحسناء، يتيح إمكانية الفصل بين اللفظ والمعنى أو بين الشكل اللغوي ومحتواه، أو على الأقل إمكانية النظر الى كل واحد منهما معزولاً عن الآخر، ومن ثم الحكم عليه جمالياً على ذلك الأساس. وهذه رؤية لم تلاق قبولاً من لدن مفكر نافذ البصيرة كالجرجاني، الذي رأى أنّ مقاربة ثنائية اللغة بثنائية الثوب والحسناء قابلة للتأويل في إطار وحدة بنية الشعر، ذلك أنهم حين يعتبرون الالفاظ زينة للمعاني وأنها بمثابة الوشي والتزويق، فإنهم لا يصفون الألفاظ بتلك الصفات من حيث هي ألفاظ، وإنما باعتبارها معاني أول تحيل الى معان أبعد غوراً منها، وهذا العمق الدلالي هو الذي يضفي على الكلام ما يمكن أن يوصف به من النبل والشرف واللطافة ((فإذا رأيتهم يجعلون الالفاظ زينة للمعاني وحلية عليها، ويجعلون المعاني كالجواري والالفاظ كالمعارض لها وكالوشي المحبّر واللباس الفاخر والكسوة الرائقة، الى ما شابه ذلك مما يفخمون به أمر اللفظ ويجعلون المعنى ينبل به ويشرف، فاعلم أنهم يصفون كلاماً قد أعطاك المتكلم أغراضه منه عن طريق معنى المعنى، فكنّى وعرّض ومثّل واستعار ثم أحسن في ذلك كله وأصاب... وعمد فيما كنّى به وشبّه ومثّل لما حسن مأخوذه ودق مسلكه ولطفت إشارته، وإن المعرض وما في معناه ليس هو اللفظ المنطوق به، ولكن معنى اللفظ الذي دلّلت به على المعنى الثاني))[1]. وهذا يعني أن جمالية العبارة أو شعريتها في هذا النمط من الكلام مبعثها (التعدّد الدلالي)، حيث تكون المعاني السطحية زينة وزخرفاً دلالياً للمعاني العميقة، وهي التي تضفي عليها مسحة النبل والشرف والدقة واللطافة، فإذا زالت زالت عنها تلك النعوت، وهذا يعني زوال شعريتها. ويضرب الجرجاني بعض الأمثلة على هذا النمط العالي من الشعرية والأداء الراقي من البيان، منها قول الشاعر:

1 المصدر السابق – ص 264.

ومـــا يـــك فيّ مـــن عيـــب فـــإني

جبـــانُ الكلـــب مهـــزولُ الفصـــيلِ

ويعلق على ذلك بقوله: ((فالمعاني الأول المفهومة من أنفس الألفاظ هي المعارض والوشي والحلي وأشباه ذلك، والمعاني الثواني التي يومأ اليها بتلك المعاني، هي الـــتي تكسى تلك المعارض وتزيّن بذلك الوشيّ والحليّ))[1]، أما اذا أزيلت المعـــاني الأول أو نظر الى المعاني الثواني بمعزل عنها، فإنّ صورة المعنى سوف تتغير وتفقد العبارة تعددها الدلالي ومن ثم تفقد شعريتها، لأنّ المعنى سوف يتمركز في البنية السطحية ليصـــبح عالقاً بدلالة الألفاظ الوضعية (فلو قلت: (فصلان فلان هزلى) وأنت لا تكنّي بذلك على نحره أمهاتها للضيافة، لم يكن من معنى الوشيّ والحليّ في شيء)[2]. وكذلك يكون الحال لو جعلنا قوله: (ولا أبتاع إلا قريبة الأجل) وصفاً لقصاب، لما كان في العبـــارة ما يوجب المزيّة والفضل[3]، وآية ذلك أن العبارة قد سيقت – هنا – مساق الحقيقة، و لم يردّ بها إلا دلالتها السطحية الموضوعة لها في اللغة.

إن النص السابق يتضمن عنصراً آخر مسكوتاً عنه، لا يقل أهميـــة في توليـــد شعرية العبارة وهو (السياق)، ولاسيما في مجال (الكناية)، إذ هي لا تعتمد اعتماداً كلياً على المجاز اللغوي، وإنما هي ترتبط بالسياق الإجتماعي بما في ذلك (قصـــدية) المتكلم، كما يشير الى ذلك الجرجاني.

وتحظى الاستعارة بأهمية خاصة – في نظرية الجرجاني الأسلوبية، بوصفها جـــزءاً من المجاز ومكوناً بنائياً جوهرياً من مكونات الشعرية، لأنها تعمل على تكثيف الدلالـــة وتساهم في تعددها. فمن خصائصها التي توجب لها الفضل والمزيّة ((أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدّرر، وتجني من الغصن الواحد انواعاً من الثمر، وإذا تأملت أقسام الصنعة التي بها يكون الكلام في حد البلاغة، ومعها يستحق وصف البراعة، وجدتها تفتقر الى أن تعيرها حلاها، وتقصر عن أن تنازعها مداها، وصادفتها نجوماً هي بدرها وروضاً هي زهرها..))[4].

---

1 المصدر السابق – ص 264 الهامش رقم (2).
2 المصدر نفسه – الصفحة نفسها والهامش نفسه.
3 أسرار البلاغة – مصدر سابق – ص 43.
4 المصدر نفسه – ص 37.

إن رؤية الجرجاني للتقنيات البلاغية – ولاسيما الإستعارة – القائمة على التصور الوظيفي لتلك التقنيات، جعلته يتفرد في إدراكه أساليب الشعرية بوصفها وسائل لإثراء العبارات، وتعميقها دلالياً وشحذ طاقاتها الجمالية مما ليس لغيرها من أدوات التعبير، الأمر الذي يسمح للمتعمق في آراء الجرجاني النظرية ومنهجه الاسلوبي التحليلي، أن يدرك مدى الرقيّ الفكري الذي نقل إليه الجرجاني التفكير اللساني والبلاغي العربي، وهو ما جعله يختلف عن كثير من النقاد والبلاغيين العرب، في تعاملهم مع مفهوم (الشعرية) وطرائق فهمهم بنيتها الدلالية والجمالية. فعلى سبيل المثال نجد أنّ ابن طباطبا العلوي ينظر الى الإستعارة نظرة لغوية سطحية، فيزري ببعض النصوص الشعرية لاستخدام الشاعر صفة للإنسان لم توضع له في الأصل اللغوي، كاستخدام كلمة (الحافر) بدلاً عن (القدم) كما في قول مزرّد:

فما برح الولدان حتى رأيتهُ

على البكر يمريه بساقٍ وحافرِ[1]

إذ يجعله ابن طباطبا من ((الشعر الرديء النسيج)) و((الأبيات المستكرهة الألفاظ))[2]، في حين يذهب الجرجاني مذهباً آخر يتسم بعمق التحليل وسعة أفق التأويل، فيذكر تعليق ابن طباطبا دون أن يذكره صراحة (فقد قالوا أنه أراد أن يقول: ((بساق وقدم)) فلما لم تطاوعه القافية وضع الحافر موضع القدم)[3]. ثم يتعرض الجرجاني إلى الدلالات المحتملة للاستعارة الواردة في البيت المذكور، ويعدها من قبيل (الضرب المعنوي)[4] للاستعارة فيقول: ((فليس بالبعيد أن يكون فيه شوب مما مضى، وأن يكون الذي أفضى به الى ذكر الحافر، قصده أن يصفه بسوء الحال في مسيره وتقاذف نواحي الأرض به، وأن يبالغ في ذكره بشدّة الحرص على تحريك بكره، واستفراغ مجهوده في سيره..))[5].

---

1 إبن طباطبا – عيار الشعر – مصدر سابق – ص 141. يورد إبن طباطبا تعليقاً مقتضباً على البيت المذكور بقوله: ((يريد بساق وقدم)). ص 141.

2 المصدر نفسه – ص 140.

3 يميز الجرجاني ضربين من الإستعارة هما: الإستعارة اللفظية والإستعارة من جهة المعنى كقولهم: (غليظ الحجافل) و(غليظ المشافر) في وصف الإنسان. المصدر نفسه – ص 36.

4 المصدر نفسه – ص 38.

5 المصدر نفسه – ص 154.

إجتماع الأضداد

إن تقنيات الشعرية السابقة تعود في أصولها الى البلاغة، وآليتها التعبيرية المختلفة من استعارة وكناية وتمثيل، وهي آليات تعتمد أساساً على تشكيل المعاني الشعرية في هيئات وصور لها من اللطافة ودقة المأخذ، ما يجعلها جديرة بجلب الإستحسان وإثارة الشعور بالأريحية، ويوازيها في الأثر الجمالي بعض أساليب الإستعارة، التي هي من (الضرب المعنوي) الذي لا يتوخى تصوير المعاني، وإنما توسيعها والتنائي بها عن مرجعيتها الدلالية، لتؤدي دلالة أخرى، وذلك مما يعدّه الجرجاني من مقامات البيان الرفيعة التي تتسع لمديات لا تحصى من أساليب التعبير، التي يحظى التشبيه بقسط وفير منها، لاسيما التشبيه الذي ((ظفر بأقرب وصف من أبعد موصوف وعثر على خبيء مكانه غير معروف))[1]. وكذلك (إجتماع الأضداد) في العبارة، على أن يكون الشيء سبباً لضده، وهذه الآلية تشترك مع ما سبقها بانتمائها الى الأساليب الشعرية، ذات الأثر الجمالي البليغ، وتختلف عنها من حيث كونها تقنية أسلوبية وليست بلاغية، تعتمد على انتهاك مبدأ عقلي منطقي بجعل الشيء يصدر عن نقيضه، فواقع الأمر أن الأشياء تصدر عما يلائمها ويناسبها، كصدور الخير من الأخيار والحكمة من العقلاء وهكذا، وفي ذلك يقول الجرجاني: ((ومما ينظر في هذا الفصل ويداخله ويرجع إليه، حين تحصيله[2] الجنس الذي يراد فيه، كون الشيء من الأفعال سبباً لضده، كقولنا: ((أحسن من حيث قصد الإساءة)) و((نفع من حيث أراد الضرّ))، إذ لم يقنع المتشاغل بالعبارة الظاهرة والطريق المعروفة، وصوّر في الإساءة الإحسان وفي البخل الجود وفي المنع العطاء، وفي موجب الذمّ موجب الحمد))[3]، ويورد لذلك مثلاً قول أبي العتاهية:

جُزي البخيل عليّ صالحة
عنّي بخفته على ظهري

1 يعني بذلك التشبيه الذي سبق ذكره.
2 المصدر السابق – ص 155.
3 المصدر نفسه – ص 156.

أعلـــي وأكـــرم عـــن يديـــه يـــدي

فعلـــتْ ونـــــزّه قـــدرهُ قـــدري

ورُزقـــتُ مـــن جـــدواه عافيـــةً

أن لا يضـــيق بشـــكرهِ صـــدري

وغنيـــتُ خلـــواً مـــن تفضّـــله

أحنـــو عليـــه بأحســـن العـــذرِ

مـــا فـــاتني خـــبر امـــريء وَضـــعتْ

عـــني يـــداهُ مؤونـــة الشـــكرِ

ومكمن شعرية هذا النص، في أنه جعل ((الفعل الذي هو بصفة مـــا يُعـــاب وينكر، صفة ما يقبل المنة ويشكر، فيدلّ ذلك بما يكون فيه من الوفاق الحسن، مع الخلاف البين على حذق شاعره، وعلى جودة طبعه وحدة خاطره، وعلو مصـــعده وبعد غوصه)) [1].

والخلاصة أنّ الجرجاني بـــ (نظرية النظم)، قد استوعب آليات الشعرية العربية وتقنياتها التعبيرية، وأساليب البيان شعره ونثره، سواء منها ما يتعلـــق بالتقنيـــات البلاغية أم الآليات الأسلوبية، في نظرية رصينة محكمة الأركان، ومنهجية عقليـــة بالغة الدقة والاتقان مهدت السبيل لوضع قواعد فكر لساني ذي طـــابع شمـــولي، تناول – عبر أنساقه النظرية – أهم القضايا اللسانية في مجال الشـــعرية، وأكثرهـــا تعقيداً، في مقدمتها قضية (اللغة والفكر)[2] و(اللغة الشعرية)، ثم الصـــياغة النهائيـــة

1 أسرار البلاغة – ص 155.

2 ينتقد بعض الباحثين المعاصرين مذهب علماء العربية في الاعتقاد بأولية المعاني على الالفاظ، إذ أنها تترتب وتنتظم حسب ترتيب المعاني في الذهن، وهي النظرية نفسها التي دافع عنـــها الجرجاني وتوسع في بحثها ومناقشتها وأثبت صحتها في ضوء (نظرية النظم)، وهي نظرية ذات قيمة علمية كبيرة في مجال اللسانيات ولا سيما علم اللغة العربية، غـــير أن الباحـــث المذكور يزعم أن الدراسات اللسانية الحديثة قد كشفت بطلانها! دون أن يفطـــن الى أن اللسانيات ليست علماً طبيعياً ينسخ بعض حقائقه بعضاً، وإنما هي من القضايا الإشـــكالية ذات الطابع الفلسفي المحض، التي ما زالت مدار جدل وخلاف حتى يومنا هذا، شأنها شأن العديد من قضايا الشعر والنقد. ينظر الى: محمد رضا مبارك – اللغة الشعرية في الخطـــاب النقدي العربـــي – دار الشؤون الثقافية – بغداد – 1993– ص 50.

للشعرية، بوصفها بنية لسانية مركبة يتداخل فيها الدال والمدلول، في وحدة بنائية غير قابلة للإنفصال. وهذا ما تنبّه اليه بعض الدارسين العرب المعاصرين بقوله: ((فالجرجاني ينظر الى المجموعة أو ما يسمّى في أيامنا البنية لا الى المفردات، ولهذا قد يصح أن نعدّه بحق أبا المدرسة البنيوية))[1]. وقد ذهب آخر الى تأكيد أهمية فكر الجرجاني ومنهجه اللساني، في قراءة النصوص الأدبية وتحليلها بقوله: ((مذهب عبد القاهر في النظم... هو أصحّ وأحدث ما وصل إليه علم اللغة في أوربا لأيامنا هذه... ونحن لا يهمنا الآن من هذا المذهب الخطير، إلا طريقة استخدامه كأساس لمنهج (فيلولوجي) في نقد النصوص))[2].

وليس مجانباً للحقيقة الزعم أنّ الجرجاني قد بلغ بنظرية التأويل غايتها القصوى، باعتماد منهجية نصية، تقوم على قراءة النصوص قراءة أسلوبية متعددة الوجوه، لاستبطان دلالاتها المحتملة بلا تعسف ولا إسفاف، وقد أسعفه في ذلك ما توفر عليه من توقد الذهن وحدّة البصيرة وبعد الغور وسعة المعرفة، بعلوم اللغة وأساليبها وطرائق النقد والبلاغة، وإذا كان دارس الأسلوب – كما يقول رينيه ويلك ((لا يمكنه التقدم في حقله ما لم يلمّ بالنحو بكل فروعه، بالصوتيات وعلم الأصوات الدالة، بالصّرف والتركيب وعلم المعاجم وعلم المعاني))[3]، فانّ الجرجاني قد أفاد من ذلك كله ووعاه، ووظفه توظيفاً نظرياً أصيلاً على الصعيدين المنهجي والإجرائي، فكانت أطروحاته النظرية تأسيساً لفكر نقدي وبلاغي غير مسبوق*.

---

1 مصطفى الجوزو – نظريات الشعر عند العرب – ص 197.

2 محمد مندور – النقد المنهجي عند العرب – مصدر سابق – ص 283.

3 رينيه ويلك – مفاهيم نقدية – ترجمة محمد عصفور – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – شباط/1987 – ص 431.

* إن القول بأصالة فكر الجرجاني ومنهجيته في قراءة النصوص شعرية كانت أم نثرية، لا يعني أنه بنى أراءه واطروحاته النظرية على فراغ معرفي، وإنما أفاد ممن سبقه من علماء اللغة والأدب، وعلى ذلك شواهد كثيرة فقد وظف العديد من الآراء في مختلف القضايا الشعرية والنقدية، من أمثال الجاحظ والآمدي والمرزباني وغيرهم. غير أن تلك الآراء كانت مقتضبة ومتناثرة في ثنايا مؤلفاتهم، دون أن تنتظم في أنساق فكرية محددة المعالم، وهذا ما فعله الجرجاني واليه يعود فضل التأسيس النظري والتأصيل المنهجي. ولذا فإننا نختلف مع ما يذهب إليه بعض الباحثين من أن الجرجاني قد ((أعلن القطيعة مع ما سبقه من أبحاث بحيث جاء كتابه (يعني دلائل الاعجاز)، محاولة جديدة للتأصيل البلاغي والنقدي)).

غير أن ما يؤسف له حقاً أن ذلك الفكر، لم يقيّض له أن يقتفي أثره من عاصـــروه أو جاءوا بعده، فظلّ حبيس عصره و لم يفد منه الفائدة المتوخاة، وهذا مـــا جعـــل الدراسات النقدية والبلاغية العربية، تدور في حلقة مفرغة حتى عصرنا الراهن.

***

obeikandl.com

د. ابراهيم خليل – الأسلوبية ونظرية النص – المؤسسة العربية للدراســـات والنشـــر – بيروت – 1997 – ص 17.