الفصل الثانى

بنية عروض الخليل وشعرية النص

(١)

تقوم بنية عروض الخليل على لبنات أساسية هى (الوتد) و(السبب). فمنهما تتكون التفعيلات، و البحور. و تتدخل الزحافات والعلل لضبط الحركة الشعرية دون أن يخرج البحر إلى بحر آخر. وتجمع الدائرة العروضية مجمل الافتراضات النظرية حول حركة البحر المستعمل أو المهمل على السواء. دون أن تمنع هذه الدائرة افتراضات أخرى يستخدمها الشاعر العربى. وفق القانون الصوتى والصرفى للغة العربية، الذى يسمح بما لانهاية من البحور والتشكيلات اللغوية والموسيقية.

وتأتى روابط صوتية أخرى تضبط الحركة الصوتية والشعرية فى النص الشعرى. تبدأ بالمصراع، وتنتهى عند القافية والروى. وتأخذ بينهما ما يدخل النص الشعرى من موسيقى صوتية تبدأ من الصوت المفرد إلى المقطع، وتنتهى بكل أشكال التجنيس الصوتى والألاعيب الصوتية المرتبطة بشكل النص الشعرى.

وتقوم فكرة الدائرة الخليلية على تتابع الأسباب والأوتاد، بعيداً عن الزحاف أو العلل، حتى يوحد المقياس النظرى لكل البحور التى لاحظها فى الشعر العربى القديم. و يقوم مبدأ تبادل المواقع بين الأسباب والأوتاد، على مبدأ لغوى أساسه الحركة والساكنة فى شكلهما المجرد. بعيداً عن كيف الحركة أو الساكنة. ولهذا خرجت بحور مهملة داخل كثير من دوائر الخليل يمكن الكتابة عليها. كما أنه فتح المجال لاختراع، واقتراح دوائر جديدة ، تتفق مع قدرة التشكيل اللغوى والموسيقى لدى الشاعر، و مع ذوق العصر ومدى تقبله لهذا الجديد.

وقد حدث ذلك فى استخدام بعض الشعراء لمقلوب البحور المستعملة والمهملة. بالضبط كاستخدام الأشكال المتعددة للبحر الواحد مجزوءاً و مشطوراً ومنهوكاً على سبيل المثال.

وتقوم البنية الصوتية لعروض الخليل على عدة افتراضات نظرية وعملية.

الأولى : حرية الشاعر فى الكتابة، وفق قوانين اللغة والتقاليد الشعرية المعمول بها فى عصره. و الاعتراف بالذائقة الشعرية التى تجعل شعر شاعر أكثر اقتراباً من أذن ونفس سامعه أو تجعله أكثر نفوراً منه. وهى قدرة على التصرف الصوتى داخل النص الشعرى.

الثانية : أن إخضاع الخليل بن أحمد لما قرأ من الشعر العربى الجاهلى والإسلامى والأموى، لقوانين نظرية، أخرج لنا الدوائر والبحور والتفعيلات من توالى الحركة والساكنة، وهى أصغر الوحدات الصوتية، وجوهرها. ولا تعد هذه القوانين عوائق ضد إبداع الشاعر. فالقوانين بنيت على نصوص بعينها، وفق توالٍ زمنى محدد. ولا يفرضها ذلك على الإبداع التالى لها، ولا يقيده. فهو إلماح إلى نظام صوتى داخل النص الشعرى العربى، يمكن تكراره. ويمكن تجاوزه والاعتماد عليه فى الوقت نفسه.

الثالثة : أن العلاقة بين الافتراض النظرى، وقوانينه، وبين واقع النص الشعرى عبر عصوره. تكشف التجريد النظرى وما يصاحبه من احتمالات نظرية قادمة. كما تكشف حركية إبداع النص الشعرى. فمن جدل النظرى والإبداعى، تظهر احتمالات كثيرة للكتابة لم يدونها العلم، ولم يتطرق إليها الإبداع حتى الآن.

وكان الخروج على عروض الخليل وقافيته، مصاحباً لاكتشافه لهذا العلم، ولو أن العمر أمهل الخليل، أو لو جاء الخليل في العصر العباسي فأدرك ثورة الحياة العباسية حتى نهاية العصر العباسي الأول- مثلاً - لتغيرت أشياء كثيرة في علمه. و لهذا كان الخروج عليه مستمراً، باستمرار الإبداع الشعري و التقدم العلمي. ابتداء من قيمة الحركة والساكنة، مروراً بالمصطلحات والبحور والدوائر، وانتهاءً بالقوافي والزحافات والعلل. ويستمر الخروج حتى يظهر علم جديد للإبداع الجديد.

(٢)

والوزن لدى الخليل- بصفة عامة- نقل الشيء بشيء مثله(١). ولأنه يزن لغة فلا بد أن يزن بمادة هذه اللغة. ومن ثمّ كان الميزان الصرفي من مادة (فعل) وتقلباتها، بالتساوي والنقص والزيادة. ويأتي الوزن الموسيقي أو الشعري من المادة نفسها. ولكن بصيغ أكثر خصوصية من الميزان الصرفي. وهي التفعيلات العشر التي كوّن منها البحور و الدوائر. ولديه الكم والكيف، حسبما وصلت إليه العلوم العربية آنذاك.

و يتداخل هنا شيئان : أولهما الوزن كما قدره الخليل، ومفهوم القريض كما ورد في معجم العين بمعنى " نطق الشعر"(٢) وهذا يعني أن الوزن يجيء لدى الخليل بالمنطوق منه و ليس المكتوب. وقد وافق ذلك الحس الشفاهي لدى العرب حتى عصر الخليل. ويتداخل هنا القريض أي نطق الشعر بما التزمه

العرب من خصائص النطق الفصيح أى المبين حتى لو كان فى لغة العجم. كما يقول أبو النجم :

"أعجُم فى آذانها فصيحا"(٣)

و ترتبط هذه المواد اللغوية (وزن، وقرض، وفصح) بالأذن. فقولهم " أساء سمعاً فأساء إجابة " قول دال على ضرورة رقة السمع حتى قالوا : هذا قبيح فى السماع وحسن فى السماع أى إذا تكلم به"(٤). أى ربط العَرب بين رقة النطق والقرض، بدقة السمع وجودته. لذا يأتى مصطلح القافية ليؤكد هذا البناء الصوتى السمعى النطقى لأنه دال على التبعية و التوالى أى أن الشاعر حين "يقفو" فهو يتبع نهاية صوتية تشير إلى انتهاء الوزن العروضى فى الشطرين ، كما يشير إلى ضرورة البداية من جديد، وهو فى هذه الحالة سوف يقفو ما صنع فى البيت الأول من التفاعيل دون أن يقفو الزحاف. وهنا يأتى مصطلح "القافية" ليتم دائرة السمع والنطق والمعاودة لتكرار ماوزنه، وقرضه، و أفصح به ، وسمعه – بداية – من نفسه. وكما يقول الخليل "القفوة: رهجة تثور عند أول المطر، والقفو مصدر قولك قفا يقفو، وهو أن يتبع شيئاً"(٥). والشىء هنا هو الوزن والقافية والروى فى البيت الأول، أو يتبع شيئاً فى الذاكرة السمعية لديه.

وإذا كان "التصريف هو اشتقاق بعض من بعض"(٦). كما يقول الخليل فى معجمه، فإن الميزان الصرفى والميزان العروضى يخرجان لديه، من أصل لغوى واحد.

ولذا كان الإيقاع بمعناه العام لدى الخليل بن أحمد هو "الاتفاق". "فالإيقاع اتفاق الأصوات فى الغناء"(٧). وهو الأثر السمعى أيضاً. ولاتبعد هذه المعانى كلها عن معانى القصيدة كما فهمها أصحابها فهى تعنى: القصد فى قول الكلام، والاعتدال فى القول، والانفصال عن عقل وفم صاحبها. وضرورى أن يكون هناك مقياس لهذا القصد. وإذا رجعنا إلى مادة قصد فى معجم العين لوجدنا أن القصد الرمح إذا انكسر نصفين حتى يبين. وكل قطعة منه "قصدة "(٨).

وليس بعيداً أن تسمى العرب القريض والقصيد على وزن واحد. وليس ببعيد – أيضاً – أن يسمى الصوت أغنية والعكس صحيح. لأن أصل المادة من صوت تصويتاً أى صاح صياحاً. أى رفع صوته وهو مايحدث فى الغناء. كذلك فى مصطلح (وقع) ومصطلح (نبر) وتقترن هذه الحقول الدلالية كلها لدى الخليل فى معجمه بحسن الصوت وعلوه، بل نجد أن مصطلح (اللحن) رغم ما فيه من دلالة الخروج عن الصحيح من القراءة والإنشاد نجد فيه (الفطنة)(٩).

وهذا ما يجعلنا نلاحظ فى معجم العين أن المصطلحات الدالة على الصوت وارتفاعه، وشدة أثره، تنتمى للغناء والإنشاد واللحن، وترتبط بمفهوم : القريض، والقصيد، والوزن، والإفصاح. وتقف هذه الدلالات وراء تسمية العرب لكيفيات الشعر بالرجز أو الرمل أو القريض، إذ تقف الدلالات خلف اختيار العقل العربى لكل ماهو متسق، موزون معتدل القسمة، حسن الأثر. "فالشعر لديهم: القريض المحدد بعلامات لا يجاوزها. وسمى شعراً لأن الشاعر يفطن لما لا يفطن له غيره من معانيه، ويقولون شعر شاعر أى جيد."(١٠).

ولهذا كان الرجز والرمل بمعنى الاضطراب وعدم التناسق إذا قيس بالقريض و القصيد. ويخرج الخليل الرجز من الشعر.(١١). وتعدى الأمر إلى جعل دلالات كلمة رِجْز والركس القريبة من الرجز تدور حول العذاب، والوسواس.

وعبادة الوثن. ويقال: إن اسم الشرك كله رجز. ولاشك فى أن الاضطراب وعدم الانتظام لا تحدث اللذة السمعية التى تجدها الأذن فى القريض والقصيد.

ونجد الفارق فى الشعر بين (القريض والقصيد) وبين (الرجز والرمل) يتوازى مع الفارق بين الكلام المنسق وبين اللغو. فاللغو هو اختلاط الكلام واختلافه(١٢). وهو رفع الصوت لجلب الخطأ والغلط. ويعنى هذا أن العقل العربى لا يقبل المضطرب أو المؤلم، ويبعده عن السمع والنطق على السواء. وهو ما يسمى بالمستكره. ولذا لعبت البلاغة دوراً مهماً فى تحديد خصائص الصوت الحسن. ولقد حوصرت البنية الصوتية لعروض الخليل بن أحمد بهذه المواد اللغوية. فهى التى حددت له المجال الذى يتحرك فيه بهذا العلم نحو التقنين النظرى، انطلاقاً مما هو متفق عليه بين العرب، و هو ما يتضح من كلام الخليل نفسه فى معجم العين الذى يعد بديلاً عن كتاب العروض المفقود.

ثم تحكم فيها الخليل بعلمه المعاصر، فحوّل ما هو موجود شعراً، إلى قوانين وقواعد واستثناءات يضبطها كلها الأسس العامة للشعرو اللغة المعروفة فى عصره. ولهذا كان الخليل جريئاً وهو ينظر ويعرف ويضيف من عنده. كذلك

كان المستدركون عليه من تلامذته وأتباعه، ومن الذين أتوا بعده. وهذا دليل على مرونة هذا العلم الناتج عن مرونة الشعر نفسه، جوهر هذا التنظير ومادته.

(٣)

والمادة اللغوية التى حاصرت الخليل فى الماضى ليست بعيدة عما لاحظه العلم الحديث من خصائص اللغة العربية كمنظومة تاريخية، فقد حدد أحد الباحثين خصائص هذه اللغة من خلال منظور معلوماتى فى أنها تتميز بـ"التوسط اللغوى، حدة الخاصية الصرفية/ المرونة النحوية، الانتظام الصوتى، ظاهرة الإعراب، الحساسية السياقية، تعدد طرق الكتابة وغياب عناصر المنظومة اللغوية "(١٣). وهذه هى الخصائص نفسها التى حاصرت الخليل وهو يفهم هذا العلم الجديد ويبوبه.

بل كانت حدة الخاصية الصرفية، والانتظام الصوتى، والحساسية السياقية، وتعدد طرق الكتابة وثراء المعجم واعتماده على الجذور اللغوية. ما جعل البعد السمعى الاشتقاقى للغة مسيطراً على علم العروض الخليلى، ودفعه إلى الاعتداد بالمنطوق وليس المكتوب، وبتساوى قيمة الحركة و السكون و قيمة علامات الإعراب و تساوى الصيغ الصرفية. مما جعل مكونات الحركة الساكنة، والوتد والسبب والتفعيلة أ شبه بلعبة القطع التى تتبادل المواقع والسياقات، فيتغير الشكل والتسمية، لأن المكونات الرئيسية لا تختلف. وهذا ما سبب قلة التفاعيل، والتحايل عليها، وتشابه بعض البحور.

ولهذا يمكن أن توضع بحور الخليل، والأخفش السبعة عشر فى دوائر مختلفة عن دوائر الخليل. فقد لوحظ: أولاً أن بحر (الرجز) بتفعيلاته: -

مستفعلن/ مستفعلن/ مستفعلن ... مستفعلن/ مستفعلن/ مستفعلن

/ه/ه///ه /ه/ه//ه /ه/ه//ه ... /ه/ه//ه /ه/ه//ه /ه/ه//ه

يمكن أن يكون لبنة أساسية لفهم ثمانية أبحر من بحور الخليل، تكون دائرة (الرجز) مركزها فاذا أثبتنا التفعيلة الأولى: (مستفعلن/ه/ه// ه) ثم نوعنا ما بعدها وجدنا :

(١) أن (الرجز) هو من (الكامل) بعد تسكين الثانى المتحرك من (/// ه // ه) لتصبح (/ ه / ه // ه) فتحول(متفاعلن) الى (مستفعلن) أوإلى ما فى وزنها.

(٢) أن تثبيت تفعيلة (مستفعلن) الأولى والثالثة من بحر الرجز، إلى جانب تحويل الثانية والرابعة الى (فاعلن) (/ ه // ه) فى الشطرين تكون بحر البسيط (مستفعلن فاعلن، مستفعلن فاعلن) فى كلا الشطرين.

(٣) إذا ثبتنا (مستفعلن) الأولى والثالثة فى الشطرين ، ووضعنا بدل الثانية فى كلتيهما تفعيلة (مفعولات) لتحول إلى (المنسرح).

(٤) إذا ثبتنا (مستفعلن) الأولى فى كلا الشطرين، وجعلنا التفعيلة الثانية (فاعلاتن) وجدنا أنفسنا أمام بحر (المجتث) وهو بحر مجزوء بطبعه.

(٥) وإذا ثبتنا (مستفعلن) الأولى والثانية فى كلا الشطرين وأضفنا التفعيلة الثالثة بوزن (فاعلن) نجد أنفسنا أمام بحر (السريع).

(٦) ومن المنطلق نفسه، بعد تثبيت (مستفعلن) الأولى فى كلا الشطرين وإضافة (فاعلن، مُتْعِلُنْ) فى كلا الشطرين نتج (مخلع البسيط).

(٧) أما المتدارك، فهو مُحَوَّر عن الرجز أو الكامل لأنه يحتوى على ثمانى تفعيلات كل واحدة منها بوزن (/ ٥/ ٥) (فَعْلَن) أو (فَعِلُنْ) (/ / / ٥)

لهذا سمينا مجموعة بحور (الرجز، والكامل، والبسيط، والمنسرح، والمجتث والسريع، ومخلع البسيط، والمتدارك) بدائرة الرجز ، لأنه أساس تكوين كل هذه البحور، بل يمكن أن نسميها دائرة (مستفعلن). ويكون ذلك دليلا على أن بحر الرجز هو الأساس لهذه المجموعة فى بداية تكوين الوزن الشعرى العربى لدى الشعراء. فهى دائرة تشمل (ثمانية) أبحركثيرة الاستعمال فى الشعر العربى القديم و الحديث.

وهى بحور سداسية التفعيلات، فيما عدا بحر البسيط فيتكون من ثمانى تفعيلات، وفى حين تثبت (مستفعلن) الأولى والثالثة فى بحور (البسيط، والمنسرح) وتثبت الأولى والثانية فى بحر (السريع)، وتثبت الأولى فقط فى بحرى (المجتث، مخلع البسيط). أما بحرا المتدارك والكامل، فهما شكلان متميزان داخل هذه الدائرة.

(انظر الشكل رقم (١))

الشكل رقم (١)

دائرة الرجز

ثانياً : دائرة الرمل

وقد لاحظنا أن بحر (الرمل) فى تفعيلاته داخل الدائرة فاعلاتن،

فاعلاتن ، فاعلتن ، فاعلاتن ... فاعلاتن ، فاعلاتن ، فاعلاتن

/٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥/٥ ... /٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥/٥

يخرج منه بحر (المديد) بتغيير (فاعلاتن) الثانية فى كلا الشطرين الى صورة (فاعلن) (/٥/ / ٥) كما يخرج منه بحر (المقتضب) من حذف (فاعلاتن) الثالثة من كلا الشطرين مع تغيير (فاعلاتن) الثانية الى صورة (فاعلن / ٥ / / ٥) كما حدث فى بحر المديد، ولهذا يمكن ان نقول ان بحر المقتضب هو بحر المديد عند حذف (فاعلاتن) الثالثة. كما يخرج لدينا بحر (الخفيف).

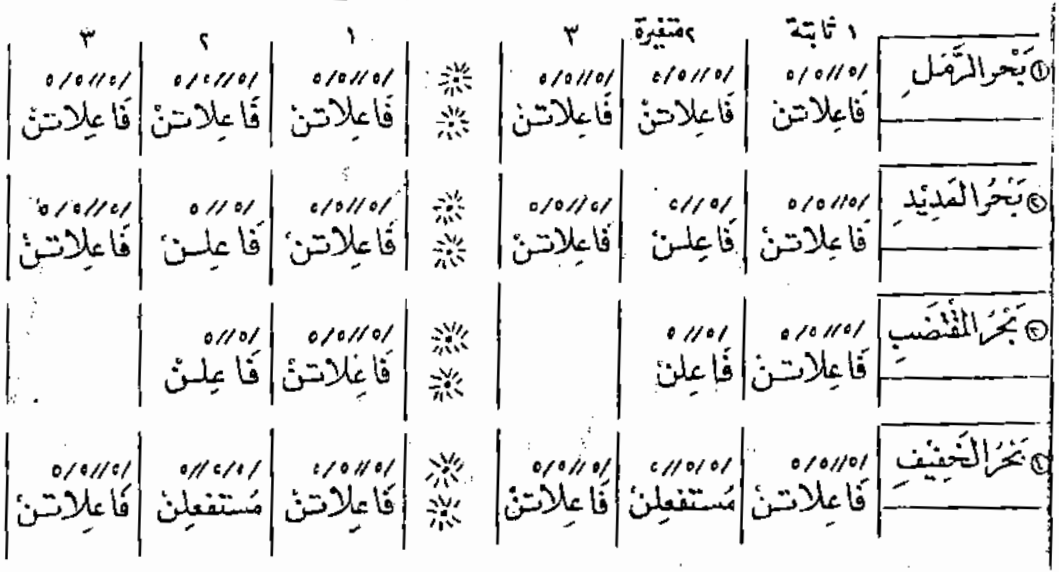
عندما نستبدل (فاعلاتن) الثانية فى كلا الشطرين من (الرمل)، أو (فاعلن) من (المديد، والمقتضب) وتبقى (فاعلاتن) الأولى والثالثة فى الشطرين.

يعنى هذا أن بحر (الرمل) يستوعب داخله (المديد والمقتضب والخفيف) بتغييرات بسيطة كلها فى التفعيلة الثانية، فى حين تثبت تفعيلة (فاعلاتن) فى البحور الأربعة المكونة لدائرة الرمل.

(انظر الشكل رقم (٢))

الشكل رقم (٢١)

• دَائِرَةُ الرَّمَلِ •



ثالثاً : دائرة الطويل

وهـى الدائـرة التـى تعتمـد علـى بحـر (الطويـل) أكـثر بحـور الشـعر العربـى استعمالاً، حيث نجد الطويل بتفعيلاته الثمانية كما جاء فى الدائرة :

فعولن ، مفاعيلن ، فعولن ، مفاعيلن

//ه/ه //ه/ه/ه //ه/ه //ه/ه/ه

فعولن، مفاعيلن، فعولن ، مفاعلن

//ه/ه //ه/ه/ه //ه/ه //ه//ه

يستوعب بداخله بحور (المتقارب، والهزج، والمضارع) فتفعيلتـه الأولـى (فعولن) حين تتكرر بمفردها ثمانى مرات يتكون بحر "المتقارب" وحين تتكرر تفعيلة (مفاعيلن) أربع مرات، يتكون بحر "الهزج"

فى حين يستخرج البحر (المضـارع) من تكرار (مفـاعيلن، فـاعلاتن) مرتين فقط. ويعنـى ذلك أن (فعولن) و(مفـاعيلن) همـا جوهـر تشـكيل هـذه الدائـرة، باستثناء المضارع الذى يضيف (فاعلاتن) كتفعيلة ثانية.

ولهذا يمكن إدخال بحر (الوافر) بتفعيلاته الست :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

//ه//ه //ه//ه //ه//ه

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

//ه//ه //ه//ه //ه//ه

في هذه الدائرة لتشابه تفعيلة (مفاعيلن) (//٥/٥/٥) فى دائرة (الطويل) مع تفعيلة (مفاعلَتن) (//٥///٥) فى بحر (الواقر) فهما يلتقيان عند تسكين لام (مفاعلَتن) ، و يتقاربان عند تحويل لام (مفاعلَتن).

(انظر الشكل رقم " ٣ ")

الشكل رقم (٣)

دائرة الطويل

وبهذا، تنضوى بحور (ودوائر الخليل)، فى ثلاث دوائر أخرى هى (الرجز) ويشمل (ثمانية أبحر) و(الرمل) ويشمل (أربعة أبحر)، و(الطويل) ويشمل (خمسة أبحر) ليكون المجموع: (٨ + ٤ + ٥)= (١٧) بحراً هى بحور الخليل (١٦) والأخفش الأوسط(١).

و يعنى هذا أيضاً أن بحور (الرجز، والرمل، والطويل) تستوعب تشكيل البحور الشعرية العربية من الناحية النظرية.

كما أن تفعيلات (مستفعلن، فاعلاتن، فعولن، مفاعيلن) تخرج منها بقية التفعيلات كما أوضحنا من قبل.

وهذا العرض، يدفع للسؤال عن طبيعة الشعرية العربية، وعن الحدود الفاصلة بين ما هو شعرى وما هو نثرى. وكيف تتداخل اللغة مع الموسيقى لتشكل الشعرية، رغم استخدامها للغة نفسها التى يستخدمها الشاعر و الخطيب و الكاتب و المتحدث فى الحياة اليومية؟! على السواء.

وتميز عروض الخليل- لذلك- ببساطة من ناحية التكوين، وبصعوبته من ناحية المصطلح. الأمر الذى دفع بالكثيرين بعده للاستدراك والمراجعة، والاقتراح، دون المساس بجوهر علم الخليل. حتى مع الذين حاولوا إيجاد بديل جذرى لعروض الخليل، أو كتابته بلغة صوتية أخرى وقد حافظ الخليل على نواة التفعيلة والبحر وهى الوتد المجموع. وجعل الحركة الضابطة بالحذف والتسكين فى ثوانى السبب فقط.

و لم يستطيع المستدركون تجاوز هذا القانون الصوتى الموسيقى بينما تغيرت الأنساق العامة للدوائر والبحور. والأمر نفسه يتكرر مع القافية والروى وما يصيب العروض والضرب من علل النقص والزيادة. وهى الكامنة وراء تعدد ضروب العروض وتنوعه.

ويحتاج الأمر بناء على ما تقدم إلى النظر المدقق للمكونات الصوتية المكونة للغة العربية و لعروض و قوافي الخليل فى آن والنظر إليها من عدة زوايا :

الأولى : الصوت العربى من حيث قيمة الصوت المفرد، وخصائصه وعلاقاته بما حوله. وتداخله فى وحدات تزداد إتساعاً من المقطع إلى الكلمة إلى الايقاع العام.

الثانية : النظر إلى خصائص الصوت الفصيح، و البديع الصوتى والألاعيب الصوتية اللاحقة، فى سياق خصائصها الشعرية.

الثالثة : قيمة المستوى الصوتى فى اللغة والشعر وعلاقته بنظم النص كله، وبأسلوب الشاعر والكاتب على السواء.

وهذا ما يعالجه الباب الثالث عن الصوت العربى، وجدلية النثرى والشعرى فى النص العربى بالضرورة. وهو الجدل الصوتي المستمر منذ نشأة اللغة.

(٤)

شعرية النص

الشعر ؟

الشعرية ؟

الموسيقى الشعرية ؟

مجموعة كبيرة من الأمثلة الأساسية التى لا غنى عنها، ونحن ننظر إلى الظاهرة الشعرية، نظرة المتذوق أو الدارس. فنحن أمام عدة قضايا تحتاج كل منها إلى إثارة مجموعة أخرى من الأسئلة الفرعية، المفسرة والكاشفة، لنكشف تفاصيل كل قضية منها.

ذلك أن هذه القضايا الأربع تتداخل فى فهم ماهية الشعر. إذ من ماهية الشعر ننطلق إلى بقية القضايا الأخرى ، لتلتئم التفاصيل.

ما هو الشعر ؟

هل نستطيع أن نقدم قولاً مبدئياً لنقول إن الشعر هو الشعر؟! أم نقول إن تعريف الشعر يختلف فى كل مرحلة، وعند كل مذهب، حسب ما يقدمه من شعرية الشعر. بمعنى أننا لو أخذنا ماهية الشعر لدى البدائى، أو لدى صانع الملاحم، أو صانع المسرحية الشعرية، أو القصيدة الغنائية: لرأينا أن الفروق التقنية بين هذه الأنواع الأدبية ستؤثر فى تعريف الشعر، وتحديد ماهيته.

كذلك لو أخذنا ماهية الشعر لدى المبدع التقليدى، ثم لدى المبدع الحديث، ثم لدى المبدع الرومانسى أو غيره سنجد فروقاً فى تعريف وتحديد : ماهية الشعر من مبدع لآخر لأن كل مبدع من هؤلاء يمثل مذهباً متميزاً، أو منزعاً خاصاً. ويمثل تطوراً ما عما قبله يتفق مع رؤية العصر و الحضارة (القومية) للشعر ولوظيفته فى الواقع الاجتماعى الخاص بزمن الشاعر وواقعه.

لكننا نأخذ فى الحسبان- هنا- أن الشاعر الواحد قد يتطور فى خطوات متتالية يعبر- فيها- من منزع لآخر، أو قد يتراجع- بالعكس- من مذهب أو منزع

لآخر. كما لابد أن نشير فى هذا السياق إلى تجاور المذاهب فى العصر الواحد- بين أقطار وحضارات مختلفة – وفى العصر الواحد داخل مجتمع بعينه. فكما نرى أنماط الإنتاج البشرى تتعدد، وتختلف، وتتجاور، وتتعارض نرى نمط الإنتاج الجمالى والفنى يتعرض للعملية نفسها فهو – فى النهاية نِتاج بشر / إنسان ما. يخضع لظروف نفسية واجتماعية وزمانية ومكانية ... الخ. و يتعرض إنتاجه للعوامل نفسها ، مميّزين- طبعاً- بين نمط الإنتاج المادى، ونمط الإنتاج الفكرى والجمالى.

لهذا نقف فى التعريف والتحديد- كما يقول المناطقة- بين عدة أنواع من التعريف، هل نعّرف بالحد وهو أدق، أم بالرسم والوصف؟ و بمعنى آخر هل نقرأ عدة أنواع من القصيدة متتالية ثم نقول لمن يسمع: (هذا هو الشعر) أم نستخلص حداً جامعاً مانعاً -كما يقول المناطقة- من خلال استقرائنا للنماذج المختلفة للشعر ، و نقول إن : ماهية حد الشعر كذا؟! وفى هذه الحالة نحول ما هو حسى عينى إلى ما هو ذهنى تجريدى، يسير جوهر الشعر ، دون أن يترك ملامحه الجزئية والثانوية.

فإننا نقرأ قصيدة لأول شاعر وصل منه نص شعرى. ونقول : هذا شعر. ثم نقرأ قصيدة لآخر شاعر وصل لنا منه نص شعرى ونقول هذا شعر. إذن نحن نقصد شيئاً يحمل خصائص نوعية تحتفظ للنص الشعرى بخاصية الشعرية، رغم اختلاف العصر، و النفس، والمكان، والمذهب والمنزع، وما يرتبه من خلافات تقنية فى كل نص على حدة.

إذن نبدأ من تحديد الخصائص النوعية التي تميز الشعر (عن غيره من الأنواع الأدبية والفنية، وتعطيه خاصية الشعرية. ولا شك في أن ماينصرف على القصيدة قد ينصرف على غيرها من أنواع الكتابة الشعرية.

الشعر فعل لغوى بالضرورة ، و كل أنواعه كذلك. و كل الأنواع الأدبية كذلك. إذن لنفرق بين الفعل اللغوى في الشعر لابد أن نعرف خصائص الفعل اللغوى في بقية الأنواع الأدبية. واللغة هنا وسيلة تشكيل الفعل اللغوى، وجمالها غاية من الأدب والشعر بخاصة.

والشعر فعل لغوى جميل. يتوسل بعناصر التصوير والنغم، بتراكيب خاصة، تطّرد بشكل لا يتوفر في بقية الانواع الأدبية، مما يميزه عن غيره.

ولكن (النثر) ليس ضد الشعر، وليس نقيضاً له، فربما توفرت فيهما عناصر مشتركة وتراكيب متماثلة، وفق ما يتضح- الآن- من الأشكال الشعرية المعاصرة التي تخطت الشعر إلى الشعر المنثور، ثم إلى (النص) بصرف النظر عن خصائص محددة فيه. ومن هنا نتفق و نختلف مع" ياكبسون " الذى يقول :

"ينبغى لنا إذا أردنا تحديد هذا المفهوم أن نعارضه بما ليس شعراً، إلا أن تعيين ما ليس شعراً ، ليس اليوم ، بالأمر السهل " (١٤). إذ يعتمد في منهجه هذا على مراوغة مفهوم النثر.

بل يعتقد ياكبسون أننا "حتى لو تمكنا من تحديد الأدوات الشعرية النمطية لدى شعراءِ عصر ما فإننا لن نكون بذلك قد اكتشفنا بعد حدود الشعر. وإن نفس الجناسات وأدوات تناغمية أخرى تستعملها خطابة هذه المرحلة، والأكثر من هذا

فإن الكلام اليومى يستعملها "(١٥). وهو ما يؤكد مقولة الاطّراد التى استخدمناها فى التعريف. و الاطّراد هنا يعنى الاطّراد التاريخى أى توارث تقاليد فنية خاصة للنص الشعرى داخل لغته و تأريخ أدبه (الموروث من التراث). كذلك يعنى الاطّراد داخل النص الواحد بحيث لا نجد الخصائص فى فقرة دون أخرى مهما يكن السبب فلا " تثقوا فى الشاعر الذى يتنكر باسم الحقيقة والواقع... الخ. لماضيه الشعرى أو للفن بشكل عام "(١٦). أو للغته وقواعدها أو لصوته الخاص، ولصدقه مع ذاته و مع الآخرين.

وربما نقع هنا فى مأزق من يصفون الفن و الأدب بشكل عام بأنه كذب أولعب أو مصادفات سعيدة، أو استسلام غريزى لما ينزلق على سطح الذاكرة أو الحلم بحجة الصدق، والخصوصية. وربما نقع فى الوقت نفسه فى مأزق من يضعون الفن والأدب بشكل عام على أنه (محاكاة) فوتوغرافية للواقع، أو انعكاس سلبى للذات وهمومها أو للواقع و مشكلاته لأن الشعر فعل جدلى. وليس مجرد صدى لشىء آخر. و ليس "النص الشعرى" بكل خصوصياته بعيداً عن البعد الإنسانى.

وهذا ما يجعل الناقد الأدبى (وغيره من أصحاب المناهج الأخرى النفسية الاجتماعية، التأريخية) يجد فى النص الشعرى ما يقوله فى هذه السمة الشعرية. إذ يتحول إلى وثيقة لكل هؤلاء، حيث يسقط كل منهم قناع الشاعر التقنى، ليصل إلى هدفه. إلا أن هذا القناع التقنى يصبح من نصيب الناقد الأدبى وحده فى نهاية الأمر، بل فى بداية الأمر.

وكما يعرى الممثل وجهه من القناع بعد أن يمثل دوره ليمتع المتلقين يعرى الشاعر وجهه من قناع التقنية ليرى الناقد : التراكيب، والتصوير، والنغم، والصدق مع النفس ومع الآخر والتواصل مع الموروث، و مدى مساهمته فى الإنتاج الشعرى فى عصره (بين غيره من الشعراء). وليتعرف على مدى خروجه وتمرده على المتاح الشعرى والجمالى والاجتماعى. ذلك "ان الفن لبنة فى الصرح الاجتماعى ومكون متعالق مع المكونات الأخرى" مكون متغير لأن دائرة الفن و علاقتها بالقطاعات الأخرى للبنية الاجتماعية تتغيران جدلياً بدون انقطاع. إن ما نؤكد عليه ليس انعزالية الفن. وإنما نؤكد على استقلالية الوظيفة الجمالية"(١٧).

وهنا تعود الدائرة، لنبدأ من الوظيفة الاجتماعية لهذه الاستقلالية الجمالية التى تتيح للشعرية- وهى القيمة المهيمنة على النص الشعرى- أن نستقطب العناصر كافة. لحظة تشكيل النص إذن نحن أمام نقطتين : ما الشعرية؟ وكيف ندرسها؟ بعد أن تحددت ملامح الشعرية، ونتاج اجتماعى وجمالى عام، وفى هذه النقطة يحاول "ياكبسون" أن يضع تعريفاً ومنهجاً لدرا سة الرسالة اللفظية حينما تتحول إلى نص فنى. ويبين- فى هذا السياق- "أن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماماً مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية. وبما أن اللسانيات، هى العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية، جزءا لا يتجزأ من اللسانيات".(١٨)

وبالتالى فالتعامل مع الشعرية، يبدأ وينتهى من لغتها، وأساليبها. ويكون علم اللسانيات هو علم دراسة الشعرية بما فيها من موسيقى وتصوير وتراكيب.

آخـذين فى الحسبـان " أن العديد من الملامح الشعرية لا ينتسب إلى علم اللغة فحسب ، وإنما ينتسب إلى مجموع نظرية الدلائل أى إلى السيميولوجيا (أو السيميوطيقا) العامة "(١٩).

(فعلم العلامة) يدرس تلك الدلائل من وجهة نظر السيميوطيقا أو سيماء الشعرية و ليس الدرس من هذه الزاوية متناقصاً مع علم اللسانيات بل يتقاطع معه مثلما يتقاطع مع علم اللغة.

تتشابك- إذن- عملية الآبداع بالتذوق من ناحية وعملية النقد بالتوصيل من ناحية ثانية . وتتشابك علوم اللسانيات والجمال فى دراسة الرسالة الشعرية. وتصبح الشعرية هنا مدروسة مع الوظائف اللغوية الأخرى لتحقق المقولة الشعرية على النص. و يوضح ياكبسون هذه العلائق المتشابكة بتركيز الكلام على الرسالة (النص الشعرى) دون إغفال بقية العناصر (المرسل - المستقبل). ويعتقد أن أثراً شعرياً لابد أن يحتوى على نمطى (الاختيار - والتأليف) وتجلياتها.(٢٠). وعلى ذلك يدرس علم اللغة الدلائل اللفظية فى كل تأليفاتها وكل وظائفها، كما أن كل بحث فى الشعرية يفترض معرفة أولية بالدراسة العلمية للغة. ذلك لأن الشعر فن لفظى، إذن : فهو يستلزم قبل كل شىء، استعمالاً خاصاً للغة.(٢١). وتكون موسيقى الشعر- بعامة- عنصراً فى هذه الشعرية يمثل جوهراً للتراكيب والتصوير، وجزءاً جوهرياً فى دراسة اللسانيات، والعلامات والدلالات.

إحالات الفصل الثانى

(١) الخليل بن أحمد ، كتاب العين ، مادة وزن.

(٢) المصدر السابق ، مادة قرض.

(٣) المصدر نفسه ، مادة فصح.

(٤) نفسه ، مادة سمع.

(٥) نفسه ، مادة قفو.

(٦) نفسه ، مادة صرف.

(٧) نفسه ، مادة وقّع.

(٨) نفسه ، مادة تصدر.

(٩) نفسه ، مادة صوت ، صاح ، وقع ، نبر ، لحن.

(١٠) نفسه ، مادة شعر.

(١١) نفسه ، مادة رجز.

(١٢) نفسه ، مادة لغو. *

* اعتمد البحث فى هذه الوحدة على طبعة كتاب العين ، لأبى عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدى البصرى (١٠٠ – ١٧٥ هـ) تحقيق مهدى المخزومى ، و ابراهيم السامرائى ، الصادر عن دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، ١٩٨٦.

(١٣) نبيل علي ، العرب و عصر المعلومات سلسلة عالم المعرفة (١٨٤)، الكويت، ١٩٩٤. ص ٣٥١ ، ٣٥٢.

(١٤) ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة دار توبقال، ص٩.

(١٥) المرجع السابق ، ص ١٠ .

(١٦) المرجع السابق ، ص ١١ .

(١٧) المرجع السابق ، ص ١٩ .

(١٨) المرجع السابق ، ص ٢٤ .

(١٩) المرجع نفسه .

(٢٠) المرجع السابق ، ص ٣٣ .

(٢١) المرجع السابق ، ص ٧٧ .