

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية  
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي  
جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان  
كلية الآداب واللغات  
قسم اللغة العربية وآدابها  
مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير  
في الدراسات الأدبية بين القديم والحديث

# الشعرية العربية

## بين القديم والحديث

إشراف الأستاذ:

أ.د. العربي لخضر

إعداد الطالبة:

شيباني رحمة

أعضاء لجنة المناقشة

|       |                 |                      |                     |
|-------|-----------------|----------------------|---------------------|
| رئيسا | جامعة تلمسان    | أستاذ التعليم العالي | أ.د. محمد عباس      |
| مشرفا | جامعة تلمسان    | أستاذ التعليم العالي | أ.د. العربي لخضر    |
| عضوا  | جامعة تلمسان    | أستاذ التعليم العالي | أ.د. زمري محمد      |
| عضوا  | جامعة تلمسان    | أستاذ محاضر (أ)      | د. محي الدين محمد   |
| عضوا  | مركز عين تموشنت | أستاذ محاضر (أ)      | د. منقور عبد الجليل |

السنة الجامعية: 1433-1434/هـ 2012-2013م



إلى والدي العزيزين

أطال الله عمرهما

\*\*\*

وإلى كافة إخوتي



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

المقدمة

## المقدمة:

إن مفهوم الشعرية من أكثر المفاهيم استقطاباً للجدل النقدي ، والبحث في ميدان الدراسات الأدبية ، وقد أدى هذا الاستقطاب إلى نشوء تيارات واتجاهات كثيرة اعتنت بتحديد المفهوم ، وهي تمثل قوانين الخطاب الأدبي ، أو هي خصائص العناصر التي تجعل من الشعر شعراً ، تبحث في قوانين الخطاب الأدبي نفسه ، إلى جانب كونها محاولة وضع نظرية عامة ومجردة محايدة للأدب بوصفه فناً لفظياً ، إنما تستبطن القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية ، فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي.

وعليه يجب الإقرار بصعوبة تحديد مفهوم الشعرية ، فالشعر كمصطلح و كمفهوم أدبي يسهل تصوره ، أما الشعرية فمفهومها غامض وتجريدي وصعب التحديد ، والصعوبة تكمن في تحديد طبيعة الخصائص أو العناصر التي تكونها ، والنظر النقدي هو المعنى بالكشف عن هذه العناصر، ونقلها من الخفاء إلى التجلي.

إن الشعرية حتى وإن كانت مصطلحاً حديثاً النشأة فمادام هناك شعراً فهناك شعرية ، إلا أن موضوعها كنظرية تهتم بالنصوص الأدبية و بالنواحي المميزة للخطاب الأدبي عن الخطابات الأخرى كان محل بحث لدى الشعريين العرب منذ القديم ، كما أن النقد وتفسير النصوص الأدبية ، والتمييز، والمفاضلة بينهما ، كلها أنشطة عايشة ميلاد تلك النصوص.

والشعرية بالمفهوم الذي حددناه سابقاً يمكن أن نبحت عن معالمها في كل المراحل التي مرّ بها تطور الشعر العربي ، وما نعلمه أن الشعر العربي وما رافقه من نظر نقدي قد مرّ بمراحل تطور مختلفة قديماً و

حديثا ، وبالتالي فإن البنية الذهنية في إدراك الشعرية قد تطورت أيضا ، لذلك سنحاول الوقوف عند محطات هذا التطور في المفهوم وحصر العناصر الشعرية كما أدركها الشعراء والنقاد والفلاسفة قديما وحديثا .

يهدف بحثنا — كما ذكرنا — إلى محاولة تحديد "مفهوم الشعرية العربية بين القديم والحديث" من خلال استقراء آراء الشعريين العرب القدماء والحديثين كما كشفت عن ذلك نصوصهم . فتحديد الأدبية الممثلة شعرا أو نثرا ، أمر نسبي تاريخي ، والفيصل في تحديدها هو الاحتكام إلى السياق الذي أنتجها .

فمصطلح "الشعرية" وإن كان مصطحا حديثا ، ولم يكن متعارف عليه عند القدماء بنفس المصطلح ، إلا أن بحوثهم فيها جاءت تتلخص في البحث عن قواعد الشعر العربي وقوانينه التي تتحكم في الإبداع الشعري ، فتراثنا النقدي العربي سواء على مستواه النظري أو التطبيقي يزخر بجهود متميزة حاولت تقديم تصور نظري وتطبيقي لما يجعل من الأدب أدبا . وهنا، تباينت وجوهات النظر حول تحديد مفهوم الشعرية ، فهناك من يجعلها مرادفة للشعر ، على اعتبار أن مصطلح "شعر" أو "شعرية" لا يختص بنوع معين من الشعر دون الآخر ، فهو يحمل معنى التعدد وكثرة الأنواع ، لأن الشعر العربي ليس نوعا واحدا ، وإنما هو عدة أنواع ، ويُنظر إليه كونه نوعا إلا في مقابل الأنواع النثرية عند تقسيم الأدب إلى شعر ونثر .

والإشكال المطروح هنا هو: ما مفهوم الشعرية العربية قديما وحديثا؟ وهل الشعرية العربية قيم ثابتة أم متحولة أم جمع بين ما هو ثابت وما هو متحول؟ بمعنى هل نظر المحدثون لمفهوم الشعرية العربية بالمنظور نفسه الذي نظر به إليها القدماء؟ وإن كان هناك اختلاف بينهم ، فأين يكمن سرّ هذا الاختلاف؟

و قد حاولنا الإجابة على هذه الإشكالية من خلال تتبعنا لمسار تطور مفهوم الشعرية العربية فكان البحث في مقومات عمود الشعر العربي ؛ تلك التي تشكل في النص بنياته

الأسلوبية ، باعتبارنا أوليا في ولوج دائرة البحث في الشعرية العربية القديمة محاولين عقد مقارنة بين المفهوم القديم والمفهوم الحديث للشعرية العربية.

ومن الدراسات السابقة التي اعتنت بموضوع الشعرية نذكر : دراسة الدكتور رحمان غركان "مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق" ، ودراسة "الظاهرة الشعرية الحضور والغياب" للدكتور حسين خمري التي تناولت قضايا الشعر بين القدماء والمحدثين ، ورسالة الدكتوراه التي تقدم بها الباحث محمد زيوش والموسومة بـ "مقاييس الشعرية عند النقاد العرب خلال القرنين الثالث والرابع الهجريين" والتي حاول من خلالها إبراز أهم مقاييس الشعرية العربية وتتبع مسار تطورها زهاء القرنين .

وقد انطلق بحثنا من مصادر النقد العربي القديم ، بدأ من فحولة الشعراء للأصمعي ثم طبقات الشعراء لابن سلام ، ثم مصادر الجاحظ ، ثم الشعر والشعراء لابن قتيبة ، ثم عيار الشعر لابن طباطبا ، ثم نقد الشعر لقدامة بن جعفر ، ثم وساطة عبد العزيز الجرجاني ، ثم مقدمة المرزوقي لشرح ديوان الحماسة ، ثم كتابي دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني ، ثم منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني . كما استعان البحث بمراجع من النقد العربي الحديث أبرزها: مفهوم الأدبية في التراث النقدي والبلاغي لتوفيق الزبيدي، ثم في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر العربي القديم لعثمان موافي ، ثم نظريات الشعر عند العرب لمصطفى الجوزو و نظرية الإبداع في النقد العربي القديم لعبد القادر هني ، والشعر والشعرية لمحمد لطفي اليوسفي ، و الشعرية العربية التاريخية والرهانات لعبد القادر الغزالي ، والشعر والشعرية للطاهر الهمّامي ، وغيرها من الدراسات الحديثة التي خدمت الموضوع.

وقد توزعت خطة البحث على فصلين ، متّصفة بتسلسل منطقي واضح بحكم طبيعة الموضوع ، وهكذا كان الفصل الأول دراسة في مفهوم الشعرية العربية قديما ، والفصل الثاني دراسة في مفهوم الشعرية العربية حديثا (المعاصرة).

ويمكننا إجمال خطة البحث كالتالي:

➤ المقدمة.

➤ تمهيد: مفهوم الإبداع عند العرب.

تناولنا في الفصل الأول: مفهوم الشعرية العربية قديما (في ثلاثة مباحث).

المبحث الأول: عند الشعراء (امرئ القيس، زهير بن أبي سلمى، حسان بن ثابت، بشار بن برد، وأبو تمام).

المبحث الثاني: عند النقاد (ابن سلام، الجاحظ، ابن قتيبة وابن طباطبا، قدامة بن جعفر، عبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني).

المبحث الثالث: عند الفلاسفة (الفارابي، ابن سينا، ابن رشد).

وفي الفصل الثاني تطرقنا إلى: مفهوم الشعرية العربية حديثا(المعاصرة)(في ثلاثة مباحث).

المبحث الأول: عند الشعراء (نازك الملائكة، أدونيس، صلاح عبد الصبور).

المبحث الثاني: عند النقاد (عز الدين إسماعيل، صلاح فضل، وكمال أبو ديب).

المبحث الثالث: عند الفلاسفة (العقاد، وزكي نجيب محمود).

وجعلنا من الخاتمة مجمل ما توصلنا إليه من البحث.

أما بخصوص منهج البحث فطبيعة الموضوع تفرض علينا استعمال المنهج التاريخي و المنهج التحليلي المقارن ، فالمنهج التاريخي يساعدنا على تتبع مسيرة مصطلح الشعرية ومفهومها بين القديم و الحديث ، و المنهج التحليلي المقارن نعرض من خلاله آراء الشعراء والنقاد والفلاسفة العرب حول



مفهوم الشعرية ، ومدى اختلاف هذه الآراء بين القديم والحديث ، وكذلك بيان مواطن التأثير والتأثير والاتباع والابتداع.

ولا يسعني — هنا — إلا أن أقدم كبير احترامي واعتزازي بأساتذتي الفضلاء في قسم اللغة العربية ، ولا سيما أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور (العرايي خضر) الذي أعطاني الكثير من وقته ومدّي يد العون والتشجيع ، فجزاهم الله عني خير جزاء المحسنين.

وأخيرا أقول: إن ما في هذا العمل من حسن فمن الله (جلّ جلاله) ، وما به من نقص فمن نفسي ، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على نبينا طه الأمين وأهل بيته الطاهرين.

الطالبة شيباني رحمة

تلمسان في: 2012/09/09

**.الفصل الأول: مفهوم الشعرية**

**العربية قديما**

## • الفصل الأول: مفهوم الشعرية العربية قديما

➤ الفصل الأول: مفهوم الشعرية العربية قديما.

❖ المبحث الأول: مفهوم الشعرية العربية عند الشعراء.

- تمهيد: مفهوم الإبداع عند العرب.
- مفهوم الشعرية العربية عند امرئ القيس (540م).
- مفهوم الشعرية العربية عند زهير بن أبي سلمى (7هـ).
- مفهوم الشعرية العربية عند حسان بن ثابت الأنصاري (50هـ).
- مفهوم الشعرية العربية عند بشار بن برد (168هـ).
- مفهوم الشعرية العربية عند أبي تمام (231هـ).



## ■ تَمْهِيمٌ: مفهوم الإبداع عند العرب.

بداية يجب الإقرار بصعوبة تحديد مفهوم الشعرية عند القدامى عامة وعند الشعراء خاصة ، فالشعر كمصطلح وكمفهوم أدبي يمكن تصويره ، أما الشعرية فهو مفهوم غامض وصعب التحديد ، والصعوبة تكمن في تحديد طبيعة الخصائص أو العناصر المكوّنة لها . والنظر النقدي هو المعني بالكشف عن هذه الخصائص ونقلها من الخفاء والتجلي ، من خلال الإجابة عن أهم سؤال تطرحه الشعرية وهو : "ما الذي يجعل من عمل ما عملاً أدبياً؟ أو ما الذي يميّز النص الشعري عن النص العادي؟"<sup>1</sup>.

وما نقلته لنا الكتب النقدية القديمة بشأن مفهوم الشعرية عند الشعراء العرب القدامى ما قبل الإسلام قليلاً وبسيطا ، من ذلك ما ورد عن الجاهليين أنّ المسيب بن علس\* مرّ بمجلس بني قيس بن ثعلبة فاستنشدوه فأنشداهم قوله:<sup>2</sup>

وقد أتناسى الهمَّ عند احتضاره  
بناجٍ عليه الصَّيْعَرِيَّةُ مكدم

فسمعه طرفة فقال: "استنوق الجمل" لأنّ الصَّيْعَرِيَّةُ من سمات النوق ؛ فمن جهة طرفة بيت المسيب فاسد المعنى لأنه أسند صفةً للجمل ليس من صفاته ، بل هي من صفات النوق ، وهو معيار خارجي يتصل بعادات العرب في استعمالهم اللغوية .

ومن ذلك أيضا ، قصة النابغة الذبياني مع الأعشى وحسان بن ثابت والخنساء ، حين احتكموا إليه أيّهم أشعر ، وكيف أنه جعل حسان في الرتبة الثالثة بعد الأعشى والخنساء ، وأخذ عليه قوله:<sup>3</sup>

<sup>1</sup> رومان ياكبسون، قضايا الشعرية ، تر. محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص24.

\* المُسيَّبُ بن علس واسمه زهير، شاعر جاهلي ذكره ابن سلام في الطبقة السابعة من الجاهليين . ينظر: كتابه طبقات فحول الشعراء، السفر الأول، تح. محمود محمد شاكر، دار المدني، [د.ت] ص 156.

<sup>2</sup> ورد البيت في عبار الشعر لابن طباطبا، تح. عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص99.

<sup>3</sup> ديوان حسان، دار صادر، بيروت، لبنان، [د.ت]، ص 221.

لَنَا الْجَفَنَاتُ الْغُرُّ يَلْمَعْنَ بِالضُّحَى وَأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةِ دَمَا

فعاب عليه استخدام الجففات بدلا من الجفان ، والغر بدلا من البيض ، والضحي بدلا من الدجى ، والقطر بدلا من الجريان ، لأن الصفات البديلة أفخم وأكثر من سابقاتها فخرا.<sup>1</sup>

ويُستنتج من هذه النصوص أنّ النقد في العصر الجاهلي لم يكن يسمّي الأشياء بمسمياتها ، فالمصطلحات لم تكن معروفة ، حتى إنهم إذا أرادوا التعبير عن جيد الشعر ورديته شبهوا القصيدة بأشياء أخرى من محيطهم وبيئتهم . ومثال ذلك ما يُروى أنّ رهطا من شعراء تميم اجتمعوا في مجلس شراب وهم: الزّبرقان بن بدر ، والمخبل السعدي، وعبدّة بن الطبيب ، وعمرو بن الأهم ، فتذكروا أشعارهم ، وتحاكموا إلى ربيعة بن حذار الأسدي أيهم أشعر ، فقال للزّبرقان: أما أنت فشعرك ك لحم أُسخن لا هو أنضج فأكل ولا تُترك نيئاً فيُنتفع به . وأما أنت يا عمرو ، فإن شعرك كبرود حَبْرٍ ، يتلأأ فيها البصر ؛ فكلما أعيد فيها النظر نقص البصر . وأما أنت يا مخبّل فإن شعرك قصّر عن شعرهم ، وارتفع عن غير شعرهم . وأما أنت يا عبدة فإن شعرك كمزادة أحكم خرزها فليس تتقطر ولا تمطر.<sup>2</sup>

ومعنى ذلك أنّ شعر عمرو بن الأهم جيّد فهو لا يسلمك نفسه في أول مرة ، فكلّما أعدت قراءته ازدادت استمتاعا به ، وشعر الزبرقان يجمع بين الجيد والرديء ، وشعر عبدة بن الطبيب قويّ الأسر متين النظم لا حشو فيه ، أما شعر المخبل فهو أجودهم .

والملاحظ أنّ جلّ هذه النصوص النقدية التي سُقناها هي نوع من المفاضلات بين الشعراء ، وأغلب مقاييسها ما تكون خارج النصّ بما لا يساعد على تحديد مفهوم الشعرية عند القدماء ، بل لا نجد آية إشارة إلى

<sup>1</sup> ينظر: نقد الشعر لقدامة بن جعفر ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان [د.ت] ص92.

<sup>2</sup> المرزباني، الموشح (مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر)، تح. علي محمد البحايوي، دار فحضة مصر،

مكونات الشعر الأساسية كالموسيقى (الوزن، والقافية، والروي) والصورة البلاغية (التشبيه، والاستعارة...) واللغة (اللفظ والمعنى) وذلك إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على أنّ هذه المفردات لم تكن معروفة آنذاك .

ولقد أدّى تطوّر مفهوم الشعر ومحدّدات الشعرية إلى توطّد هاجس البنية في أذهان الشعراء ، وبداية تبلور ممارسة ووعي سينقلان الفحولة من الشاعر إلى الشعر، وعزوف عن المتصوّرات التقليدية سلبية البداوة كالمحدّد الماورائي عند القدامى ، والذي هو علاقة الشعر بالسحر جعلت الشعراء يتفاضلون بشياطينهم ومنازلها " فهم يزعمون أنّ كلاب الجنّ هم الشعراء"<sup>1</sup> ، ويتأكّد هذا الزّعم بقول عمرو بن كلثوم:<sup>2</sup>

وَقَدْ هَرَّتْ كِلَابُ الْجِنِّ مِنَّا      وَشَذَبْنَا قَتَادَةَ مَنْ يَلِينَا

ومما يزيد المسألة طرافة وغرابة إيمان الشعراء بهذا المعتقد ، يقول أبو النجم العجلي:<sup>3</sup>

إِنِّي وَكُلُّ شَاعِرٍ مِنَ الْبَشَرِ      شَيْطَانُهُ أَثْنَى وَشَيْطَانِي ذَكَرُ

ويورد الجاحظ قولاً لشاعر آخر:<sup>4</sup>

إِنِّي وَإِنْ كُنْتُ صَغِيرَ السِّنِّ      وَحَانَ فِي الْعَيْنِ نُبوُّ عَنِّي

فَإِنَّ شَيْطَانِي كَبِيرُ الْجِنِّ

<sup>1</sup> الجاحظ ، الحيوان، ج6 ، تح. عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1996، ص 229.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 229 / ينظر شياطين الشعراء في كتاب الجمهرة لأبي زيد القرشي، دار المسيرة، بيروت، 1978، ص 20-30.

<sup>3</sup> ابن قتيبة ، الشعر والشعراء، ج1، صدر عن وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص 502.

<sup>4</sup> الجاحظ ، الحيوان ج6، ص 229.

وعلى الرغم من أن الشعراء كانوا يدّعون أن لكل شاعرٍ شيطانا يرفده إلا أن بشار بن بُرد كان يعتقد أنه ليس بحاجة إلى شيطان مُلهم يُعينه على قول الشعر، لأنه كان يظن أنه باستقلاله وتفردته يكون أقوى، وذلك حين يقول:<sup>1</sup>

دَعَانِي شَنْقَاقٌ إِلَى خَلْفِ بَكَرَةٍ      فَقُلْتُ: ائْرُكْنِي فَالْتَفَرُّدُ أَحْمَدُ

من هذا المنظور، يصبح تفسير أدبية النص أو شعريته أكثر تعقيدا ، كونها أُسندت إلى فعل يفوق الطاقة البشرية ، أُخرجت من دائرة الإنس ، إلى دائرة الجن ، حيث أصبح هذا الأخير قوة أساسية خفية محرّكة للإبداع والخلق ، فكان النظر للشعرية كما لو كانت مصادرها تتحدّد خارج القول الشعري وبمعزل عن الإرادة البشرية .

فكيف نفسّر إذن هذه الظاهرة؟ وما هي الحدود الزمنية التي طغى فيها مثل هذا التصوّر الخرافي؟ ومتى تلاشى هذا التصوّر؟

تُعزى هذه الظاهرة في نظر الجاحظ إلى ثلاثة أسباب:<sup>2</sup>

\* سبب نفسي واجتماعي ؛ وذلك حين ربط بين حالة التوحش وقلة العمران ، فالإنفراد بالنفس من شأنه أن يولّد الوحشة ، والوحشة تولّد الوهم ، فإذا "استوحش الإنسان تمثّل له الشيء الصغير في صورة الكبير، وارتاب ، وتفرّق ذهنه ، وانقضت أخلاطه ، فرأى ما لا يرى وسمع ما لا يسمع ، وتوهم على الشيء اليسير الحقير، أنه عظيم جليل . ثم جعلوا ما تصوّر لهم من ذلك شعرا تناشدوه ، وأحاديث توارثوها".<sup>3</sup>

\* سبب تربوي وثقافي ؛ مؤداه أن الأبناء ينشؤون ويتربّون على هذه الاعتقادات الخرافية والأحاديث التي يخلقها المتوهمون ، فالجاحظ يردّ تصديق الناس هذه الظاهرة إلى عقليتهم الخرافية ، إذ المتقبّل لهذه الأخبار إمّا أعراي

<sup>1</sup> المصدر السابق، ص 228.

<sup>2</sup> توفيق الزبيدي ، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، دار سراس، تونس، 1985، ص 56 وما يليها.

<sup>3</sup> الجاحظ ، الحيوان ج6، ص 250.

عاش ظروف الوحشة والإنفراد ، وإمّا عاميًّا "لم يأخذ نفسه قط بتمييز ما يستوجب التكذيب والتصديق والشك ، ولم يسلك سبيل التوقف والتثبت في هذه الأجناس قط".<sup>1</sup>

\* والسبب الثالث سبب ديني ؛ مؤداه أن التفسير الخرافي للإبداع ينحدر عن المفاهيم الدينية السائدة في الجاهلية ، تلك التي ارتبطت بكلّ القوى الخارقة للعادة كالسحر والجنّ<sup>2</sup> ، وممّا يؤكد هذا الرأي أن أولى تُهمة وُجّهت للرسول (صلى الله عليه وسلم) عند نزول القرآن هي الشعر مقترنا بمفهوم الجنون ﴿ وَيَقُولُونَ أَنَّنَا لَتَارِكُوا آلِهَتِنَا لِشَاعِرٍ مَّجْنُونٍ ﴾<sup>3</sup> ، واقرن مفهوم الشعر عندهم أيضا بالسحر ﴿ وَقَالُوا مَهْمَا تَأْتَانَا بِهِ مِنْ آيَةٍ لَتَسْحَرَنَا بِهَا ، فَمَا نَحْنُ لَكَ بِمُؤْمِنِينَ ﴾<sup>4</sup>.

لذلك يرى بعض الدارسين أن الموقف السلبي للقران الكريم من الشعراء على أساس الآية: ﴿ وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ﴾<sup>5</sup> ، وهو موقف لا تُعزى أسبابه إلى عدم قيمة الشعر الفنية ، وإنما إلى ما أُصنق به من خرافات واعتقادات جاء الإسلام لينهى عنها ، وإلاّ كيف نفسّر إعجاب الرسول (صلى الله عليه وسلم) بشعر كعب بن زهير وشعر حسّان بن ثابت؟ وكيف نفسّر رواية عائشة والخلفاء للشعر واستماعهم له؟<sup>6</sup>

وفي تقدير عبد القادر هني يعود سبب إسناد الإبداع إلى قوى خفية إلى "غموض الإبداع الفني واستعصائه على فهم الإنسان العربي في مرحلة من مراحل تاريخه ، فحين وقف مشدوها تحت تأثير الشعر ، ورأى أن نظمه غير مستطاع للجميع وأن الشعراء أنفسهم لا يعرفون سبب امتيازهم فيه ، ولا أصل قدرتهم عليه وأن ألسنتهم تجود بهذا الكلام المتميز من غيره من الكلام دون تدخل من إرادتهم — إذ قد يريدونه فتأبى عليهم — صعب عليه

<sup>1</sup> المصدر السابق، ص 251.

<sup>2</sup> توفيق الزيدي ، مفهوم الأدبية، ص 60.

<sup>3</sup> سورة الصافات [الآية 36].

<sup>4</sup> سورة الأعراف [الآية 132].

<sup>5</sup> سورة الشعراء [الآية 224].

<sup>6</sup> توفيق الزيدي ، مفهوم الأدبية ، ص 60.



أن يتصور صلته بالنفس الإنسانية ، فشبهه بالسحر ونسبه إلى قوة خارقة غير منظورة ، فتوقع صلة بين الشعراء والشياطين".<sup>1</sup>

إنّ ما يستشف من كل ما سبق من النصوص التي تربط إبداع الشعر بالجن والشياطين ، هو أن مصدر الشعر غير إنساني ، وأن الشاعر كائن متميز عن غيره من الناس بما له من صلة بقوى خفية تلهمه قول الشعر ، سوى أن هذا التفسير الميتافيزيقي للظاهرة الإبداعية في الشعرية العربية القديمة أخذ ينحسر شيئاً فشيئاً كلما ابتعد الناس عن العصر الجاهلي ، ليحل محله تفسير أقرب إلى العقل والروح العلمية ، فهذه القوى الخفية الملهمة للشعر لم تعد تحظى بمثل الإكبار الذي كانت تتمتع به في العصر السابق للإسلام ، والدليل على ذلك قول بشار بن برد الذي أشرنا إليه ، والذي أرجع سبب تفقه وتقدمه في الشعر إلى ذكائه الذي جاءه من عماء.<sup>2</sup>

ارتبط مفهوم الشعرية في القديم كذلك بمحدّدات لصيقة بالشاعر، قائمة خارج الشعر مشتقة من سُلّم القيم القبليّة والدينية ، منها المحدد الدّموي الذي جعل علوّ النسب من شروط علوّ الجاه الشعري ، فعنصر فالنسب هو بمثابة الضّمان الذي يكفل قيمة الأديب الفنيّة ، فالشاعر المُقدّم هو ذلك الذي صفا نسبه ، فيصبح النسب من هذه الوجهة العقد الاجتماعي الأدبي بين الأديب وعصره ، وقد عدّه العرب مقياساً هاماً للأدبية<sup>3</sup> ، يقول الأصمعي في هذا الصدد: "سئل شيخ عالم عن الشعراء فقال: كان الشعر في الجاهلية في ربيعة ، وصار في قيس ، ثم جاء الإسلام فصار في تميم".<sup>4</sup>

وعليه نجد أنّ الشعرية لا تكتمل إلاّ بنسب الشاعر ووضعيته الاجتماعية ، ومن هذا المنظور الاجتماعي غدا النسب مقياساً للتفوّق الأدبي ، وهو ما "حتم الربط بين التفوق الأدبي والتفوق الاجتماعي".<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص 286.

<sup>2</sup> ينظر: عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص 288.

<sup>3</sup> توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية، ص 61-62.

<sup>4</sup> الأصمعي ، فحولة الشعراء، تحقيق شارل توري ، دار الكتاب الجديد، ط1، 1971 ، ص 18.

<sup>5</sup> توفيق الزيدي ، مفهوم الأدبية ، ص 85.

وقد كان للشعراء الخُلص النسب مواقف عنصرية ، فقد قال الفرزدق في نصيب الشاعر، وهو عبد أسود:<sup>1</sup>  
وَخَيْرُ الشُّعْرِ أَكْرَمُهُ رِجَالاً      وَشَرُّ الشُّعْرِ مَا قَالَ الْعَبِيدُ

إضافة إلى المحدّد الخُلقي<sup>2</sup> الذي جعل الشعر عند شاعر الإسلام ، حسّان ، صدّقا أو لا يكون ، ولعلّ ذلك ما جعل الرسول (صلى الله عليه وسلم) يُعجب بشعره:

وَإِنَّ أَحْسَنَ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلُهُ      يَبْتَ يُقَالُ إِذَا أَنْشَدْتُهُ صَدَقًا

والمحدّد الذّكوري<sup>3</sup> الذي كان في أصل تعبير النابغة الجعدي لمهجّوته ليلى الأحيلية<sup>4</sup> وفخر أبي النجم بشيطانه الذّكر.<sup>5</sup>

ومن خلال شعر الشعراء على شعرهم ، وتنظيرات النقاد الذين رأوا للشعر "صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم"<sup>6</sup> ورأوه "صناعة وضربا من النسج وجنسا من التصوير"<sup>7</sup> و"صناعة كسائر الصناعات"<sup>8</sup> حاول بعضهم إثبات أنّ للجمال أسبابا تجعل الشيء جميلا وأنّ من الممكن الوصول إلى معرفتها وإدراكها ولا دخل لأيّ عامل خارجي في تحديد شعرية الشعر.<sup>9</sup> فما معنى الإلهام إذا كان الشعر صناعة ، وما معنى وجود شيطان

<sup>1</sup> ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ج1، ص 411.

<sup>2</sup> توفيق الزيدي ، مفهوم الأدبية ، ص 60.

<sup>3</sup> ينظر: الطاهر المّمّامي، الشعر على الشعر(بحث في الشعرية العربية من منظور شعر الشعراء على شعرهم إلى القرن 5هـ/11م) تقديم محمود درابسة، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2010، ص534/ ينظر كذلك: توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية، ص 62.

<sup>4</sup> ابن قتيبة ، الشعر والشعراء، ص 359.

<sup>5</sup> ورد البيت في تمهيد البحث: مفهوم الإبداع عند العرب.

<sup>6</sup> ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص 5.

<sup>7</sup> الجاحظ ، الحيوان ج3، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل بيروت ، 1996، ص 131-132.

<sup>8</sup> أبو الفرج قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص 65 .

<sup>9</sup> الطاهر المّمّامي ، الشعر على الشعر، ص 534.

يلهم الشاعر الشعر إذا كان هنالك تنقيح وتنقيف ، وهو السبب الذي لأجله سمّي الأصمعي أبرز شعراء الجاهلية والإسلام "عبيد الشعر"<sup>1</sup> ، معنى ذلك أن من الشعراء المتكلف والمطبوع .

إنّ أغلب المحاولات التي أراد أصحابها أن يقوموا بعملية استبطان لأنا الشاعر ودواخله ، وقفت عند عتبة الإشكال ولم تتمكن من النفاذ إلى الأسرار المقفلة على ذاتها في ذات الشعر وذات الشاعر. إن أبرز محاولة أتت بالجديد هي تلك التي قام بها حازم القرطاجني ، حيث استطاع أن يتمثل آراء سابقه كابن قتيبة والجاحظ والفارابي ويطورها ، فتعرض إلى عوامل نشأة الشاعرية ونموها واستعرض طرائق ردها ، فسلم بأنّ النظم صناعة آلتها الطبع ، وذهب إلى أن هناك عوامل خارجية تعين على إخراج الشاعرية إلى حيّز الوجود ، وهي: (المهيات، والبواعث) ، بالإضافة إلى عوامل متسترة في ذات الشاعر، هي قوى الشاعر الثلاث: (القوة الحافظة، والقوة المائزة، والقوة الصانعة) تتفاعل تلك القوى في ما بينها وتتجلى في طاقة جديدة تُمكن الشاعر من تمثّل ما يريد.<sup>2</sup>

وبناء عليه ، يمكن القول إن القدامى من النقاد والبلاغيين يعنون بالقضايا النفسية في علاقتها بالأساليب الأدبية من الناحية الفطرية وأن غايتهم لا تخرج عن كونها إشارات وملاحظات مقتضبة تعكس خلاصة تجارب الناقد والبلّغ وخبرتهما . واهتمت دراساتهم أساسا بمعرفة أحاسيس الشعراء وانفعالات مشاعرهم وتحديد المؤثرات البيئية والاجتماعية التي توجه سلوكهم وميولاتهم الفطرية والغريزية ، ووصف تعاملهم مع الألفاظ بأوصاف تنسجم وطبيعة كل منهم أكثر من أي شيء. ومن ثمة أيضا ، كان عنترة بن شداد عندهم مثلا : فارس شجاع ، وشاعر مجيد ، سهل الألفاظ ، رقيق المعاني ، على حسب ما يقتضيه كل غرض... وزهير مثلا ، قاض

<sup>1</sup> الجاحظ ، البيان والتبيين ج2، تحقيق موفق شهاب الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ط1 ، 1998، ص 6.

<sup>2</sup> محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية (الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه)، الدار العربية للكتاب، طرابلس، طرابلس، 1992، ص 301.

حكيم ، وشاعر فحل ، يضع اللفظة موضعها ، ولا يتتبع حوشي الكلام ، ويجمع كثير من المعنى في قليل المنطق.... وباختصار، فقد ركز النقاد والبلاغيون القادى في دراستهم لهذه الظاهرة على نقطتين رئيسيتين:

\* الأولى: معرفة البواعث التكوينية التي دفعت القول الشعري إلى الظهور، وبالتالي معرفة الأسس الفعالة ، والمؤثرات العامة التي تكمن وراء كل عمل أدبي، في إطار العلاقة بين الشعور الداخلي والتجارب اليومية والممارسة الفنية وخاصة فيما يتعلق بمعرفة قدرة الشاعر على جعل النتاج الأدبي نوعا من التعويض ينحاز إليه كلما أحس بالنقص (نفسي، أو جسماني، أو اجتماعي)، له انعكاس سلبي على طبيعة حياته اليومية.

\* والثانية: معرفة الأحوال التي تقف وراء تأثير الأساليب التعبيرية في المتلقي (الرسالة)، إذ كثيرا ما اتجه النقاد والبلاغيون وخاصة في دراسة الصيغ الشعريّة والأساليب التعبيرية ، المباشرة منها وغير المباشرة إلى إبراز دورها النفسي ، ومدى قيمتها الدلالية الوجدانية وتأثيرها في المتلقي. ولقد ركز النقاد العرب القدامى في دراستهم لهذه الظاهرة على ثلاثة عناصر هي : المبدع ، الرسالة ، المتلقي.<sup>1</sup>

قديمًا ، قال النقاد والشعراء العرب إنّ عملية الإبداع مرهونة بقوى خفية تُلهم الشاعر قول الشعر. وعليه أصبح تفسير أدبية النص أو شعريته أكثر تعقيدا ، كونها أُسندت إلى فعل يفوق الطاقة البشرية ، أُخرجت من دائرة الإنس ، إلى دائرة الجن ، حيث أصبح هذا الأخير قوة أساسية خفية محرّكة للإبداع والخلق ، فكان النظر للشعرية كما لو كانت مصادرها تتحدّد خارج القول الشعري وبمعزل عن الإرادة البشرية. فهل اتفق المعاصرون مع القدامى في تفسيرهم للعملية الإبداعية بوجود ملهم يلهم الشاعر قول الشعر؟ أم أنهم سيؤكّدون على ضرورة العنصر العقلي فيها مخالفين تلك التصورات التي تلغي الوعي والمشاركة العقلية في الإبداع الأدبي؟ أم

---

<sup>1</sup> الوارث الحسن، البعد النفسي والذاتي في الإبداع الشعري بين النقد الأدبي القديم والحديث، جمعية أساتذة اللغة العربية، المغرب، (2011-07-26)، ص 2.

كانت لهم رؤية خاصة بنوا عليها مفهومهم للإبداع خارج نطاق الإلهام؟ وما الجديد الذي أتوا به إلى حقل الشعرية العربية فيما يخص الإبداع وكوامنه؟.

فإذا انتقلنا إلى الدراسات العربية الحديثة في هذا المجال ، نجد أن اهتمام المعاصرين بدراسة مصدر الإبداع لا يقل أهمية عن سابقهم ، فقد ركز المعاصرون على دراسة نفسية الشاعر باعتبارها مصدر للشعر ، تملك استعداد فطري ومقدرة على الخلق والإبداع. على اعتبار أن الشاعر "ليس إنسانا عاديا ، وعملية الإبداع لديه غير عادية ، فكثيرا ما تنتابه حالة نفسية فيغيب عن عالم الناس ليدخل عالمه الخاص. وكثيرا ما كانت له طقوس خاصة وأزمان معينة مصاحبة لعملية الإبداع. وقد ذهب بعض النقاد إلى ربط هذه الحال بعالم غيبي عندما عجزوا عن تفسيرها".<sup>1</sup>

يتفق بعض الدارسين المعاصرين في طروحاتهم لقضايا الإبداع مع ما ذهب إليه القدامى ، وخاصة في قولهم إنَّ الإبداع مربوط بالإلهام. ومثال ذلك تفسير نازك الملائكة عملية قول الشعر بأن "الشعر إلهام من المأل الأعلى وليس من عمل الشاعر وحده".<sup>2</sup> فحتى وإن كان الشاعر — في نظرها — طرفا مُهمًّا في العملية الإبداعية إلاَّ أنَّها لا تقصر الإبداع عليه وحده بل تُشرك معه قوى صادرة عن المأل الأعلى.

وإذا كان الشعر عند نازك إلهام فهو عند يوسف الخال انفعال "ينفعل الشاعر بتجربة ما فيندفع إلى كتابة القصيدة ، فالانفعال هو المخاض الذي يسبق الولادة"<sup>3</sup> ، فعملية الخلق عند يوسف الخال تقوم على الشعور ، فهي عملية عفوية ، لا يعرف الشاعر كيف يبدأ أو كيف ينتهي "يبدأ الشاعر الخلق بدافع غامض بشيء ما غير واضح يريد أن يقوله ، وحين ينتهي ويصير ما انتهى إليه قصيدة يجد — إذا كان الشاعر كبيرا — أن لا صلة بين

<sup>1</sup> فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 70.

<sup>2</sup> نبيل فرج، مملكة الشعراء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988، ص 188.

<sup>3</sup> يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978، ص 93.

ما أراد أن يقول وبين ما قاله في هذه القصيدة".<sup>1</sup> وهذا هو الشاعر الحقّ ، لا يفسر لك خطة يسير على ضوءها ، أو فكرة جاهزة يسعى إلى توصيلها ، يحس إحساسا غامضا يدفعه إلى الخلق دون معرفة ما يريد.<sup>2</sup>

إنّ النظر إلى الشعر باعتباره عملا يعود لقوى خفية تسكن الشاعر ، يختزل الشاعر إلى مجرد أداة نقل ، ويبرزه كشخص فيزيقي اختاره كائن غريب للتعبير من خلاله.<sup>3</sup> وهنا يطرح لنا جمال الدين بن الشيخ نمطا آخر من الإبداع هو "الارتجال" ، يقول: "إنه في الأصل ظهور خارق ، وهو يشهد على قدرة شيطان يسكن إنسانا لينفخ فيه نشيدا ملهما ، فبمقدار ما يرفع من شأنه فهو يبرهن بالمقدار ذاته على تدخل خفي بالمقابل ، وبمقدار ما يثبت الشاعر مواهبه كمرتجل فإنه بالمقدار ذاته يقنع بأنه مُحَرَّكٌ من طرف هذه القوة ، ويقدم نفسه كمختار يشارك في عملية سحرية تنتزع منه مسؤولية إنتاج لا يمكن لوعيه أن يكون مالكة".<sup>4</sup>

فالاتجال علامة على وجود شيطان ملهم ، فكان أن جعل جمال الدين بن الشيخ علاقة تناسب طردية بين قيمة العمل الفني وبين حضور القوى الخفية الملهمة في نفس الشاعر ، وبمقدار ما يثبت الشاعر مواهبه كمرتجل فإنه بالمقدار ذاته يقنع بأنه مُحَرَّكٌ من طرف هذه القوة.

وما يمكن أن نخلص إليه أنّ دراسة الشعرية هي في النهاية دراسة للقوة الإبداعية البشرية ، إلا أنّ التناول الخرافي للإبداع كان دليلا على أنّ العرب لم ينفذوا إلى القوى الفعلية المحركة للإبداع لأنهم نزعوا عن الظاهرة الأدبية كل فعل إنساني ، وأما تناولهم الاجتماعي وإن نُزِلت فيه الظاهرة في محيطها البشري فإنه يبقى تناولا خارجيا لا يكشف عن القوانين الداخلية للإبداع ، إذ لا يكفي أن يكون الشخص متفوقا اجتماعيا وسياسيا

---

<sup>1</sup> المرجع نفسه، ص 18.

<sup>2</sup> فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، ص 84.

<sup>3</sup> ينظر: جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية (تقدمه مقالة حول خطاب نقدي) تر. مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد

أوراغ، دار توبقال، المغرب، ط1، 1996، ص 121.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ليصبح متفوقاً أدبياً.<sup>1</sup> يبقى تناولا خارجيا لا يكشف عن القوانين الداخلية للإبداع ، إذ لا يكفي أن يكون الشخص متفوقاً اجتماعيا وسياسيا ليصبح متفوقاً أدبياً.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> ينظر: العراي لخضر، مقال: الإبداع الخرافي عند العرب (2) ، مجلة العرب ، ج(5-6)/نوفمبر-ديسمبر، دار اليمامة للنشر، الرياض السعودية، 2007 ، ص 417.

<sup>2</sup> ينظر: العراي لخضر، مقال: الإبداع الخرافي عند العرب (2) ، مجلة العرب ، ج(5-6)/نوفمبر-ديسمبر، دار اليمامة للنشر، الرياض السعودية، 2007 ، ص 417.

## ■ مفهوم الشعرية العربية عند امرئ القيس (565م):

امرؤ القيس من أشهر ملوك الشعر الجاهلي ، كان يحيا حياة الثراء والسلطان ، ورث المجد عن آبائه وأجداده ، فلم يكن بينه وبين تحقيق رغباته مال أو جاه ، فانطلق في قول الشعر استجابة لأهوائه وشهوته.<sup>1</sup> ولم يكن هدفه في الحياة جمع المال ، فالمال عنده وسيلة لا غاية ، بل كان هدفه إشباع رغباته ، ولقد حدّد هدفه بصراحة تامة حين قال في قصيدته العينية:<sup>2</sup>

وَأَصْبَحْتُ وَدَّعْتُ الصَّبَا غَيْرَ أَنِّي      أُرَاقِبُ خَلَاتٍ مِنَ الْعَيْشِ أَرْبَعَا  
فَمِنْهُنَّ قَوِيٌّ لِلنَّادَامَى تَرَفَّقُوا      يُدَاجُونَ نَشَاجًا مِنَ الْخَمْرِ مَتْرَعَا  
وَمِنْهُنَّ رَكْضُ الْخَيْلِ تَرْجُمُ بِالْقِنَا      يُيَادِرْنَ سِرْبًا آمِنًا أَنْ يُفَزَّعَا

ولإظهار مفهوم الشعرية العربية عند امرئ القيس لابد من الرجوع إلى مدوّته الشعرية ، فإذا تتبعنا شعره نجد أنه لا يخلو من ألوان البيان والبديع ، فنجد الاستعارة والتشبيه والجناس والطباق والمبالغة وغيرها، حيث يقول:<sup>3</sup>

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ      وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكَلْكَلِ

استعار لفظ "تمطى" ليدل على طول الليل وأضفى عليه روح الحيوية وثوب التجسيد إذ إن الليل كالدابة التي تمطى جسمها ، واستعار لفظ "صلب" ليكمل صورة الدابة فهي لها ظهر، ولها عجز وصدر فأتى بلفظ "أعجازا" و "كلكل" فتمت له صورة الحيوان الذي شبه به الليل.<sup>4</sup> ومن تشبيهاته قوله:<sup>5</sup>

<sup>1</sup> زكريا صيام، الشعر الجاهلي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص 141 .

<sup>2</sup> ديوان امرئ القيس، مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002، ص 99.

<sup>3</sup> الديوان، ص 117.

<sup>4</sup> زكريا صيام، الشعر الجاهلي، ص 148.

<sup>5</sup> الديوان، ص 37.



كَأَنَّ عُيُونَ الْوَحْشِ حَوْلَ خِبَائِنَا وَأَرْحُلِنَا الْجَزَعِ الَّذِي لَمْ يُثَقِّبِ

وقوله:<sup>1</sup>

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَيَابِسًا لَدَى وَكْرِهَاءِ الْعُنَابِ وَالْحَشْفِ الْبَالِي

يُكثر شاعرنا من التشبيهات ؛ فطريقته البيانية تقوم على تراكم التشبيهات<sup>2</sup>. كما لا يخلو شعره من الزخرف

اللفظي ، ومن البديع ، مثال ما جاء في بيت له يصف فيه فرسه فيقول:<sup>3</sup>

مَكْرٍ مَفْرٍ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعَا كَجُلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عِلِّ

في البيت نجد: الطباق بين كلمتي "مكر" و "مفر" وكلمتي "مقبل" و "مدبر". إن لاعتماد امرئ القيس إلى هذه

الزخرفة الشعرية ، لأول مرة في تاريخ الأسلبة الشعرية العربية ، يعني إما أنه أول من جاء بذلك في التاريخ ،

وإما أنه هو أول من حاكى بعض ما كان في أشعار الذين سبقوه من الشعراء ، وضاعت أشعارهم ، مثل ابن

خضام . وفي كلتا الحالتين فإن ذلك لا يغير من سيرة الأمر شيئاً ، فقد ذهبت أشعار الأوائل الذين كانوا قبل عهد

امرئ القيس ومهلhel بن ربيعة ، ولم يصلنا منها شيء يملأ العين... فامرؤ القيس إذن ، هو أول من عمد إلى

هذه الزخرفة اللغوية باصطناعه سمات متماثلة تكررت أربع مرات في مصراع واحد من الشعر ، فسهلت روايته ،

واتسع حفظه ، وكثر المعجبون به ، عبر تاريخ الشعر العربي<sup>4</sup>.

إذن ، امرؤ القيس كان أسبق الشعراء العرب إلى اللعب باللغة الشعرية ، وتوظيف تكرارها بوعي فني

بادٍ ، وذلك على نحو يهين لها ممارسة وظيفة إيقاعية داخلية ، في بنية البيت تجعلها تقوم بنفسها ، وكأنها هي التي

<sup>1</sup> الديوان، ص 129.

<sup>2</sup> شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، ط10 منقحة، القاهرة، 1978، ص 25.

<sup>3</sup> الديوان، ص 119.

<sup>4</sup> عبد الملك مرتاض، قضايا الشعرية (متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر)، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1،

2009، ص 182-183.

كانت مقصودة بالذات . فهو يصف فرسه الكريم بالقدرة العجيبة على الحركة المتناهية الخفة: فيكر هاجما ، ويفر ملاوذا . فحركية اللغة هنا من حركية هذا الحصان ، فهي تؤدي وظيفة شعرية تنهض على الحركية الإيقاعية داخل البيت ، فاللغة الشعرية هنا تماثل حركية هذا الحيوان . لم تعد اللغة مجرد أداة للتعبير كيفما اتفق لها ، ولكنها أمسّت أداة تحميليّة لنظام النسيج فتُسهم هي أيضا في شعرية الشعر ، الذي هو في أساسه شعرية اللغة.<sup>1</sup> ويتمثّل الجناس في قوله يصف فرسه بين "مخش" و "مخش":<sup>2</sup>

مِخَشٌ مِجَشٌ مُقْبِلٌ مُدْبِرٌ مَعَاً      كَتَيْسٍ ظِبَاءِ الحُلْبِ العَدَوَانِ

شعر امرئ القيس في مجمله لا يخلو من شتى ألوان البيان والبديع والزخرف اللفظي ، وهذه الألوان كان يُصدرها عن شعور، وينطلق فيها على سجية ولم يكن يقصد إليها قصدا ذاتيا ، فالطابع الغالب على شعره هو الانفعال وسرعة البديهة ، فما إن يرى الشاعر منظرا فيُعجب به أو يتأثر به أيّا كان نوع التأثير حتى نجده يعكس خلجات نفسه في قصيدة ينظمها تنفيسا عن خاطره لا ينتظر شكرا أو عطاء من أحد ، ومن دون أن يخشى في ذلك لومة لائم.

لقد صرّح امرؤ القيس بأنه كان ينتقي ما راق من القوافي بعد تدفّقها عليه وتزاحمها في ذهنه ، فعبر عن ذلك أبلغ تعبير حين قال:<sup>3</sup>

أدُوذُ القَـوِافي عَنّي ذِيـاذا      ذِيـاذا غَلامِ جَـريءِ جَـوادا

فَلَمّا كُـرُنَ وَعَينِيـهُ      تَخَيَّرَ مِنْهُنَّ سِتّاً جِيـادا

<sup>1</sup> عبد الملك مرتاض، قضايا الشعرية، ص 186.

<sup>2</sup> الديوان، ص 166.

<sup>3</sup> الديوان، ص 56.

فَأَعَزَّلُ مَرْجَانَهُ جَانِباً      وَأَخْضُدُ مِنْ دُرِّهَا الْمُسْتَجَاداً

ومن أدلّ الدلائل على صدور شعره عن الذاتية المحضة أنّ معلقته التي تقع في ستّة وثمانين بيتاً نظمها بوحي من الموقف الذي كان بينه وبين عنيزة ، إذ كان الشاعر مولعاً بحب ابنة عمّه عنيزة ، فما إنّ بلّ صدى عشقه ، حتى انطلق لسانه في قرض المعلقة.<sup>1</sup>

يرى بعض المؤرّخين والأدباء أنّ امرأ القيس قد سبق العرب إلى أشياء ابتدعتها ، فهو أوّل من وقف واستوقف وبكى واستبكى ودليلهم في ذلك قوله:<sup>2</sup>

قَفَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَيْبٍ وَمَنْزِلٍ      بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلٍ  
وأول من قيّد الأوابد إذ يقول:<sup>3</sup>

وَقَدْ اغْتَدَى وَالطَّيْرُ فِي وَكَنَاتِهَا      بِمُنْجَرِدِ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلِ

إلا أنّ بعض الروايات تنفي صحّة هذا الزعم ، منها ، أنّه قيل لأبي عبيدة: هل قال الشعر أحد قبل امرئ القيس؟ قال: نعم ، قدّم علينا رجالٌ من بادية بني جعفر بن كلاب فكنا نأتيهم ، فنكتب عنهم ، فقالوا: ممن ابن خدام؟ قلنا: ما سمعنا به ، قالوا: بلى ، قد سمعنا به ورجونا أن يكون عندكم منه علم لأنكم أهل أمصار، ولقد بكى في الدمن قبل امرئ القيس.<sup>4</sup> و امرؤ القيس نفسه ينفي أن يكون هو أول وقف واستوقف ، ويشهد أنّ هناك من سبقه إلى ذلك ، فيقول:<sup>5</sup>

<sup>1</sup> ينظر: زكريا صيام، الشعر الجاهلي ، ص 166.

<sup>2</sup> الديوان ، ص 110.

<sup>3</sup> الديوان ، ص 118.

<sup>4</sup> القرشي، جمهرة أشعار العرب، ص 24.

<sup>5</sup> الديوان ، ص 156.

عُوجاً عَلَى الطَّلِّ اِخْيَالٍ لَعْنًا      نَبْكِ الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ خِذَامٍ

ويُعدّ امرؤ القيس أباً للشعر الجاهلي ، فقد استوى عنده في صورة رائعة ، سواء من حيث سبقه إلى فنون أجاد فيها أو من حيث قدرته على الوصف والتشبيه ، وقد عَنِيَ بألفاظه ومعانيه مما نجد ماثلاً في بعض استعاراته وبعض طَبَاقَاتِهِ وجِنَاسَاتِهِ ، وبذلك أَعَدَّ الشعراء من بعده للعناية بجلي معنوية ولفظية مختلفة ، فأخذوا منه واقتدوا بأساليبه الرائعة . فمن محاكاة الشعراء له وتأثرهم به ما جاء في شعر طرفة بن العبد من وصف مثلما فعل امرؤ القيس ، فبلغت محاكاته حدّ الاشتراك في الألفاظ والمعاني الجزئية ، وحدّ التصرف في معانيه وألفاظه.<sup>1</sup> كأن يقول امرؤ القيس:<sup>2</sup>

كَأَنَّ أَبَانَاً فِي أَفْئَانِينَ وَدَقِّهِ      كَبِيرٌ أَنْسٍ فِي بَجَادٍ مُزْمَلٍ

فيقول طرفة في وصف عقاب:

وَعَجْرَاءٌ دَقَّتْ بِالْجَنَاحِ كَأَنَّهَا      مَعَ الصُّبْحِ شَيْخٌ فِي بَجَادٍ مُقْنَعٍ

جاء في طبقات الشعراء أنّ لييدا مرّاً بالكوفة ، فسئِل: "مَنْ أَشَعَرَ النَّاسِ؟ فقال: الملكُ الضِّلِيلُ<sup>3</sup> ، وقال عمر بن الخطاب في الشعراء: امرؤ القيس سابقهم ، خسف لهم الشعر<sup>4</sup> ، وقال علي بن أبي طالب: إن يكن أحد أفضلهم فالذي لم يقل رغبة ولا رهبة ، امرؤ القيس بن حجر، فإنّه كان أصحّهم بادرة ، وأجودهم نادرة ، وسئِل الأصمعي من أشعر الناس: فقال: الفاتح لأبواب المعاني وهو امرؤ القيس ، حيث يقول:<sup>5</sup>

وسأل عبد الملك بن مروان روح بن زنباع: من أشعر العرب؟ فقال: الذي يقول:

<sup>1</sup> زكريا صيام، الشعر الجاهلي، ص 229.

<sup>2</sup> الديوان، ص 122.

<sup>3</sup> ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء ، ص 54.

<sup>4</sup> الأصفهاني، الأغاني ج8 ، ص 199.

<sup>5</sup> الأصفهاني، الأغاني ج3، دار الكتب العلمية ، بيروت، ص 196.

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَيَابِسًا      لَدَى وَكْرِهِمَا الْعُنَابُ وَالْحَشْفُ الْبَالِي

فهذا البيت من مخترعاته ، وهذا التشبيه من مبتكراته ، وقد أجمع الرواة على أن هذا أحسن بيت جاء في تشبيهه

شيئين بشيئين في حالتين مختلفتين ، وقد رووا أن بشار بن برد قال:<sup>1</sup>

ما قرّبي قرار بعد أن سمعت بيت امرؤ القيس حتى صنعت:

كَأَنَّ مَثَارَ التَّقَعِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا      وَأَسْيَافُنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ

والاستعارة هي التي ميّرت شعر امرئ القيس ، وأكسبته شهرة ، حتى زعم ابن وكيع أن أول استعارة وقعت في

الكلام قوله:<sup>2</sup>

وَيْلٌ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُودَهُ      عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لَيْتَلِي

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ      وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكَلْكَلِ

ومجمل ما احتج به لامرئ القيس من يُقدّمه قال: " ما قال ما لم يقولوا ، ولكنّه سبق العرب إلى أشياء

ابتدعها ، واستحسنتها العرب ، وأتبعته فيها الشعراء : استيقافُ صحبه ، والتّبكاء في الدّيار ، ورقة

النسيب ، وقرب المأخذ ، وشبه النساء بالضّباء والبيض وشبه الخيل بالعقبان والعصي ، وقيد الأوابد ، وأجاد في

التشبيه ، وفصل بين النسيب وبين المعنى".<sup>3</sup> ووصف بأنه كان "أحسن طبقته تشبيها".<sup>4</sup> فقد عدّ النقاد سبق

إلى المعنى أحد مقاييس الشعرية ، فامرؤ القيس عدّ أول الفحول لسبقه إلى المعاني ؛ هو أول الفحول كلهم في

الجودة ، وله الحظوة والسبق وكلّهم أخذوا من قوله وأتبعوا مذهبه . ومن ثمّ فإنّ الشيء الأساس في الشعرية

التراثية هو لحظات الاختراع و التوليد الأصلية ، وفيها يتم القول بالسبق لشعرية امرئ القيس في مقابل

<sup>1</sup> الأصفهاني، الأغاني ج3، ص 196.

<sup>2</sup> زكريا صيام، الشعر الجاهلي ، ص 233.

<sup>3</sup> ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص 55 .

<sup>4</sup> المصدر نفسه والصفحة نفسها.

الشعريات المتزامنة واللاحقة ، فقد وصفه ابن رشيق بأنه "أول الناس اختراعا في الشعر ، وأكثرهم توليدا"<sup>1</sup> ، وهو وصف يؤسس للنص الشعري النواة ؛ تأسيس يتعلّق بميزة السبق للأوائل في سبيل الاختراع والابتداء والطبع والاكتفاء . وهاهنا تتم العناية بضرورة بسبق دلالي له خصوصية في تاريخ الشعرية العربية القديمة<sup>2</sup> ، ففي قوله:<sup>3</sup>

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَمَا نَامَ أَهْلُهَا      سُمُوَ حُجَابِ الْمَاءِ حَالًا عَلَى حَالِ

لم "يسبق إليه قائله ، ولا عمل أحد من الشعراء فيه نظيره ، أو ما يقرب منه ،... وأنه أول من طرق هذا المعنى وابتكره ، وسلم الشعراء إليه فلم ينازعه أحد".<sup>4</sup>

يكشف مثال امرئ القيس عن هدم كل ما يقف فاصلا بينه وبين فرادته وتميّزه بالمقارنة مع شواهد وشواهد غيره من الشعراء المتزامنين معه والشعراء الذين أتوا بعده ، ومن ثم فإن عملية الاختراع والتوليد تضع شاهده في منتصف التمييز الواقع ، ويتم التأكيد على مركزية خلق المعاني التي لم يسبق إليها ، وتسهيل الشاعر طريق المعنى في البيت الشعري وتليينه حتى يُبرزه.<sup>5</sup>

كانت هذه بعض آراء الشعراء والنقاد الذين تحدّثوا عن شعرية امرئ القيس وأعجبوا بها إعجابا شديدا ، حتّى أنّ بعضهم حاول محاكاته وتقليده والسير على هُداياه ، فكان لامرئ القيس الحقّ في أن يكون زعيم الشعراء في عصره ، لما كان له من ثورة عارمة في مضمار الابتكار والإبداع ، وما كان له من دقيق الاستعارات وحسن العبارات وجميل التشبيهات التي لم يسبقه إليها أحد ، وتركها لمن أتى بعده ثروة هائلة يمشي

<sup>1</sup> ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح. محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، ج1، ط5، 1981، ص 262.

<sup>2</sup> بوجمعة شتوان، بلاغة النقد وعلم الشعر في التراث النقدي، دار الأمل، الجزائر، 2007، ص 216 .

<sup>3</sup> ديوان امرؤ القيس، ص 124.

<sup>4</sup> ابن رشيق، العمدة، ص 262.

<sup>5</sup> بوجمعة شتوان، بلاغة النقد وعلم الشعر في التراث النقدي، ص 216-217.

على سُنَّتها ويسترشد في قرضه الشعر على هَدْيِها ، وكأنه اختطَّ طريقا واضح المعالم يأخذ بأيدي الشعراء إلى أرقى مراتب الذوق وأعلى درجات الشعر الذاتي.<sup>1</sup>

فاحتج لامرئ القيس من يقدِّمه قال: ما قال ما لم يقولوا ، ولكنَّه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها ، واستحسنتها العرب ، واتَّبَعته فيها الشعراء: استيقاف صَحْبِه ، والتَّبَكَاءُ في الديار ، ورقَّة النسيب ، وقرب المأخذ ، وشبَّه النساء بالطِّباء والبيض، وشبَّه الخيل بالعِقبان، والعصيّ ، وقَيَّد الأوباد ، وأجاد في التشبيه، وفصل بين النسيب و بين المعنى.<sup>2</sup>

لقد قدّم لنا الطاهر الهمّامي من خلال بحثه "الشعر على الشعر" بحث في الشعرية العربية من منظور شعر الشعراء على شعرهم ،عملية إحصائية ، انطلاقا من تقصّيه المادة في مظانها وتجميعها ، فسعى وراء الظاهرة من عصر إلى عصر، ومن شاعر إلى شاعر، فكان له وقفة مع معلقات الشعراء وداوينهم الفردية . وسندرج فيما يلي أهمّ ما توصل إليه:

### أ. المعلقات:<sup>3</sup>

| الشاعر                     | عدد أبيات النص | الغرض                         | ع.أ.الظاهرة | موقعها |
|----------------------------|----------------|-------------------------------|-------------|--------|
| 1.امرؤ القيس(ت.565م)       | 62             | غزل، فخر، وصف                 | 0           |        |
| 2.طرفه بن العبد(ت.569م)    | 96             | غزل، فخر، وصف، تأمل، عتاب     | 0           |        |
| 3.الحارث بن حلزة(ت.580م)   | 85             | غزل، وصف، فخر، مدح            | 0           |        |
| 4.عمرو بن كلثوم(ت.600م)    | 85             | خمير، غزل، فخر                | 0           |        |
| 5.عنتر(ت.615م)             | 75             | غزل، وصف، فخر، خمير           | 1           | مقدمة  |
| 6. زهير بن أبي سلمى(ت.7هـ) | 62             | غزل، مدح، تحذير، اعتذار، حكمة | 1           | خاتمة  |

<sup>1</sup> زكريا صيام ، الشعر الجاهلي، ص 233.

<sup>2</sup> ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، ص 55.

<sup>3</sup> الطاهر الهمّامي، تقديم د.محمود درابسة، الشعر على الشعر (بحث في الشعرية العربية من منظور الشعراء على شعرهم) ص18.

|                          |     |                     |   |
|--------------------------|-----|---------------------|---|
| 7. لبيد بن ربيعة(ت.41هـ) | 87  | غزل، فخر، حمير، وصف | 0 |
| المجموع                  | 562 |                     | 2 |

تُعدّ المعلقات السبع خير ما وصل إلينا من شعر الجاهليين ، فهي السبع الطوال وهي السبع السّموط<sup>1</sup> ، ومع ذلك لم يحظ الشعر على الشعر فيها إلاّ بيتين من جملة 562 بيتا ونسبة تفوت 0.35٪

### ب. الدواوين الفرديّة:<sup>2</sup>

| الشاعر                      | عدد أبيات الظاهرة | سياقها الغرضي | موقعها              | الاستهلال            |
|-----------------------------|-------------------|---------------|---------------------|----------------------|
| 1. امرؤ القيس(ت.565م)       | 27                | فخر           | وسط/خاتمة/كاملة     | - طلل                |
| 2. طرفة بن العبد(ت.569م)    | 8                 | هجاء+ مدح+فخر | خاتمة/وسط/خاتمة/وسط | نسيب<br>-نظ/حكمة/فخر |
| 3. النابغة الذبياني(ت.604م) | 4                 | مدح           | خاتمة/ وسط          | 2طلل                 |
|                             | 20                | هجاء          | مقدمة/وسط/كاملة     | 2طلل                 |
| 4. عنتره(ت.615م)            | 11                | فخر           | مقدمة/وسط/خاتمة     |                      |
|                             | 1                 | غزل           | مقدمة               |                      |
| 5. زهير بن أبي سلمى(ت.7هـ)  | 2                 | هجاء          | خاتمة               |                      |
| 6. لبيد بن ربيعة(ت.41هـ)    | 1                 | اعتبار        | خاتمة               | _____                |
|                             | 1                 | فخر           | وسط                 | زهد                  |
|                             | 1                 | فخر           |                     | _____                |
| المجموع                     | 76                |               |                     |                      |

تصدّر امرؤ القيس (27بيتا) والنابغة (24بيتا) شعراء عصرهم في تعاطي الشعر على الشعر، ويحسن بنا أن نحلّ نصيبهم من الظاهرة ونتعرّف على خصائص كل واحد منهما. ونستهلّ ذلك بوقفة مع "الملك الضليل" يصف مخاض القصيد .

<sup>1</sup> القرشي، الجمهرة ، ص 34 .

<sup>2</sup> الظاهر الهمامي، الشعر على الشعر، ص 32.



\* امرؤ القيس: مخاض القصيدة.

يقول الطاهر الهمامي في سياق تحليله لمدونة امرئ القيس الشعرية: "استأثر الفخر عند امرؤ القيس بن حجر بكامل أبيات الظاهرة ، فشكلت معنى من معانيه ، ويدور فخره بشعره على معنى مركزي هو تَمَلُّك زمام الشعر. حيث يقول: (المتقارب)

وَشِعْرٍ نَطَقْتُ وَشِعْرٍ وَقَفْتُ      وَشِعْرٍ كَتَمْتُ وَشِعْرٍ رَوَيْتُ

أما مردّ موهبته الشعرية فيإلى الجاه الذي يمتلكه عند الجن ، مبعث "العبقرية":

تُخَيِّرُنِي الْجِنُّ أَشْعَارَهَا      فَمَا شِئْتُ مِنْ شِعْرُهُنَّ اصْطَفَيْتُ<sup>1</sup>

جاء في كتاب «جمهرة أشعار العرب» في بعض الأحاديث عن شياطين الشعر وقولها الشعر على ألسنة

العرب ، أن لافظ بن لاحظ هو شيطان امرئ القيس يمنحه ما يُعجب الناس ويُعلي كعبه بينهم.<sup>2</sup>

ويستعرض "الشاعر المرهوب" مظاهر رهبته وهي:<sup>3</sup>

\* مكانته لدى الجن في قوله :

أَنَا الشاعِرُ المَرْهوبُ حَوَلي تَوابعي      مِنْ الجِنِّ تَرَوِي ما أَقولُ وَتَعْرِفُ

\* إقامته على تجويد شعره وبالتالي سهولة حفظه :

إِذا قُلْتُ أبياتاً جِياداً حَفِظْتُها      وَذَلِكَ أَنِّي لِلقَوافي مُثَقَّفُ

فقابلية الحفظ لدى الشاعر ويُسرّها علامة على جودة المحفوظ لديه.

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 33.

<sup>2</sup> أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، ص 19.

<sup>3</sup> ينظر: الطاهر الهمامي، الشعر على الشعر، ص 35-36.

\* عجيب اهتياجه لقول الشعر:

إِذَا مَا اعْتَلَجْنَا خِلْتِ فِي الصَّدْرِ قَاصِفًا كَرَجَّةٍ رَعْدٍ صَادِقٍ حِينَ يُرْجَفُ

فالشاعر يعيش مع توابعه حالة باطنية استثنائية مركزها الصدر، وقد أجمعها البيت ، الذي جاء يعلن معجمه الصوتي (قاصف، رجّة، رعد، يرجف) بداية الزوبعة.

هذه العناصر مجتمعة تُقدّم إضاءات حول تصوّر الشعر وصناعته وعلاقة انبثاقه بالخوارق التي يستمد منها قوّته ونفوذه . فالشاعر، فيما صوّرت فائتته ، يملك سطوة ما وراء الطبيعة (الجن، ذو العرش...) زيادة على سطوة الطبيعة (الرعد ، البرق، الصواعق...) والقصيدة تنشأ أو تُمخّض في صدره ، فموطن الحمل الشعري الصدر.<sup>1</sup>

وقد عثرنا عند الباقلاني في "إعجاز القرآن" على محاولة فريدة من نوعها ، تمثّلت في دراسته لجزء كبير من معلقة امرئ القيس ، حيث عمد المؤلف أن ينظر في القصيدة من ناحية الجودة والرداءة ، مركزاً على طريقة البناء. ويتّزل ذلك ضمن بحثه في قضية إعجاز القرآن ، ليوضح التفاوت الموجود ، خاصة على ما تعلّق بجانب النظم:<sup>2</sup>

| الصفحات                           | عدد الأبيات التي حللها الباقلاني  | الشاعر     |
|-----------------------------------|---|------------|
| من ص<br>-110<br>115<br>من الديوان | 32 بيتا<br>- من مطلع القصيدة: (الطويل)<br>قفا نيك من ذكرى حبيب ومزل<br>بسقط اللوى بين الدخول فحومل<br>إلى قوله: (الطويل)<br>وجيد كجيد الرّمّ ليس بفاحش<br>إذا هي نصته ولا بمعطل | امرؤ القيس |

<sup>1</sup> المرجع نفسه، ص 38.

<sup>2</sup> توفيق الزبيدي، مفهوم الأدبية، ص 159.

واختار الباقلائي قصيدةً لامرئ القيس كونه جاهلياً فحلاً ، أجمع النقاد على تقدّمه على سائر الشعراء . وهو صريح العبارة في هذا الشأن ، فامرؤ القيس "كبيرهم الذي يقرّون بتقدّمه ، وشيخهم الذي يعترفون بفضلته ، وقائدهم الذي يأتمون به ، وإمامهم الذي يرجعون إليه".<sup>1</sup> ويُسهب الباقلائي فيما قيل عن شعره: "وأنت لا تشكّ في جودة شعر امرئ القيس ، ولا ترتاب في براعته ، ولا تتوقّف في فصاحته ، وتعلم أنّه قد أبدع في طرق الشعر أموراً اتبع فيها من ذكر الديار والوقوف عليها ، إلى ما يتصل بذلك: من البديع الذي أبدعه ، والتشبيه الذي أحدثه ، والملح الذي تجده في شعره ، والتصرف الكثير الذي تصادفه في قوله ، والوجوه التي ينقسم إليها كلامه: من طاعة وطبع ، وسلاسة وعفو ، ومثانة ورقة ، وأسباب تُحمد ، وأمور تُؤثر وتُمدح".<sup>2</sup> والنتائج التي توصل إليها خضعت لتصور "الأدبية" من جهة الكلام الأدبي ومن جهة النص . فأما الجانب الأول فقد وجد أنّ في قصيدة امرئ القيس تفاوتاً في الجودة والرداءة ، إلا أنّ وجوه الجودة لا تتعدى الأبيات المعدودة ، فامرؤ القيس "إنّما قدّم في شعره لأبيات قد برع فيها وبان جِدُّهُ بها".<sup>3</sup>

### ■ مفهوم الشعرية العربية عند زهير بن أبي سلمى (نحو 7هـ)

زهير بن أبي سلمى هو أحد الشعراء الثلاثة المقدمين على سائر الشعراء في الجاهلية ، وهم امرؤ القيس وزهير والنابغة.<sup>4</sup> وذكر عن الأصمعي أنه قال في كتابه «الأصمعيات»: "كفاك من الشعراء أربعة: زهير إذا طرب ، والنابغة إذا رهب ، والأعشى إذا غضب ، وعنترة إذا كلب".<sup>5</sup>

قد ذكر ابن الأعرابي ما يلي: "كان لزهير في الشعر ما لم يكن لغيره ، كان أبوه شاعراً وخاله شاعراً وأخته سلمى شاعرة ، وابناه كعباً وبجيراً شاعرين ، وأخته الخنساء شاعرة".<sup>6</sup> وهذه الصلات بين الشعراء عن

<sup>1</sup> الباقلائي، إعجاز القرآن، ص 328.

<sup>2</sup> المرجع نفسه ، ص 241-242.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 261.

<sup>4</sup> القرشي، جمهرة أشعار العرب، ص 24.

<sup>5</sup> المرجع نفسه، ص 26.

<sup>6</sup> أبو الفرج الأصبهاني، الأغاني، ج 8 ، تقديم محمد حسين الأعرجي، ص 336.

طريق تسلسل الأنساب أدت إلى القول بوراة الشعر، وكلما كانت شجرة الأنساب واضحة ازدادت قيمة الشعر.<sup>1</sup>

وهكذا فإن زهير قد ورث الشعر من طرفيه ، وورثه أبناءه وأحفاده من بعده. وذكر عنه أنه عاش في منازل بني عبد الله بن غطفان ، وفي كنف خاله بشامة بن الغدير، وكان شاعرا مُجيدا . كما يُروى أن زهيراً قد أخذ الشعر عنه.<sup>2</sup> فزهير شاعر خرج من بيت شعر.

وقد ذكر صاحب «العمدة» أن زهيراً " كان راوية أوس بن حجر وكان أوس زوج أمّ زهير".<sup>3</sup> فإذا صحّ أن زهيراً روى شعر بشامة أيضا الذي وُصف بأصالة الرأي ، فيكون زهيراً قد احتذاه في حكمه ، وأمثاله ، لأنه لا يعرف لشاعر جاهلي ما عُرف من ذلك لزهير.<sup>4</sup>

وهكذا نستطيع أن نلمح من هذه الروايات المتعددة أن زهيراً قد نشأ في محيط يكتنفه الشعر من كل الجوانب ، فلا غرو بعد ذلك إذا وجدناه واحداً من شعراء الأوائل ، وصاحب مذهب في الشعر له كلّ الخصائص والمميزات .

نستهلّ سيرة زهير الأدبية بما ذكره ابن سلام في طبقاته عنها ، فقد عدّه الرجل من شعراء الطبقة الأولى فقال: "إنّ أهل الحجاز والبادية كانوا يقدّمون زهيراً والنابعة". وأيد ذلك بحديث ابن عباس «رضي الله عنه» ، ومفاده أنّ عمر «رضي الله عنه» قال: "أنشدني لأشعر شعرائكم ، قلت: من هو يا أمير المؤمنين؟ قال: زهير، قلت: وكان كذلك؟ قال: كان لا يعاظم\* بين الكلام ، ولا يتبع وحشيّه ، ولا يمدح الرجل إلّا بما فيه". ثم أتبع هذا الحديث بأحاديث آخر تسند كلّها المحل الذي اختاره له ، فقد ذكر أهل النظر(أهل العلم والأدب) قالوا: كان

<sup>1</sup> ينظر: توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية، ص 62.

<sup>2</sup> ينظر: مفيد قمبحة، شرح المعلقات دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الأخيرة، 2000، ص 131 .

<sup>3</sup> ابن رشيقي، العمدة، ص 88.

<sup>4</sup> مفيد قمبحة، شرح المعلقات السبع، ص 132.

\* المعازلة: أن يعقد الكلام ويوالي بعضه فوق بعض حتى يتداخل.

زهير أَحْصَفَهُمْ (أحكمهم) شعراً ، وأبعدهم من سُخْفٍ وأجمعهم لكثير من المعنى في قليل من المنطق ، وأشدَّهم مبالغةً في المدح ، وأكثرهم أمثالاً في شعره . وعن عكرمة بن جرير ، قال: قلت لأبي: يا أبة ، مَنْ أشعرُ الناسِ؟ قال: أعن أهل الجاهلية تسألني أم أهل الإسلام؟ قلت: ما أردتُ إلاَّ الإسلام ، فإذا ذكرتُ أهلَ الجاهلية ، فأخبرني عن أهلها ، قال : زهير شاعرها".<sup>1</sup>

وموطن الأهمية في هذا الخبر هو ما يشير إليه من تفضيل عمر لوجوه نقده ، وما بدا من اعتماده على الموضوعية ، التي تقوم على أسباب جوهرية في الكلام ، تصلح أساساً للأحكام ، وقاعدة ومعياري يقوم الشعر والأدب به ، فقد نظر في الألفاظ والأساليب والمعاني والمنهج ، فوصف ألفاظ زهير بالسماحة والألفة ، وأسلوبه بالوضوح والجمال والسلاسة والخلو من التعقيد والتركيب والتوعر ، ومعانيه بالصحة والصدق ، ومنهجه بالتزام الحق والصدق والاعتدال والقصد والتباعد من الإفراط والغلو.<sup>2</sup> وقد ذكر الجاحظ في سياق حديثه عن علم عمر (رضي الله عنه) بالشعر أنه قال: "ولقد أنشدوه شعرا لزهير، وكان لشعره مُقَدِّمًا ، فلما انتهوا إلى قوله:<sup>3</sup>

فَإِنَّ الْحَقَّ مَقْطَعُهُ ثَلَاثٌ  
يَمِينٌ، أَوْ نِفَارٌ، أَوْ جِلاءٌ

قال عمر كالمتعجب من علمه بالحقوق ، وتفصيله بينها وإقامته أقسامها:

فَإِنَّ الْحَقَّ مَقْطَعُهُ ثَلَاثٌ  
يَمِينٌ، أَوْ نِفَارٌ، أَوْ جِلاءٌ

يُرَدِّدُ الْبَيْتَ مِنَ التَّعَجُّبِ".<sup>4</sup>

<sup>1</sup> ابن سلام، الطبقات، ص 63-64. / ينظر: الجمهرة للقرشي، ص 25.

<sup>2</sup> ينظر: مصطفى عبد الرحمان إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، دار مكة، القاهرة، 1998، ص 79-80.

<sup>3</sup> ديوان زهير بن أبي سلمى، تح. علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص 18.

<sup>4</sup> الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، وضع حواشيه موفق شهاب الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 165-166.

وإعجاب عمر بهذا البيت ، لا يقف عند مضمونه ومعرفة زهير بمقاطع الحق ، وإنما إعجاب يتعداه إلى ما في البيت من جمال تقسيم ورقة صنعة ، وهذا يتصل بالشكل وبهذا يكون قد واثم بين الشكل والمضمون.<sup>1</sup>

ويرى بدوي طبانة أن نصوص عمر هذه من أقدم النصوص التي وصلت إلينا من حيث اعتمادها على تفصيل أسباب اختيار الشعر ، وتفضيل الشاعر ، وعلى الرغم من قدمها فإنها تضع مقاييس صالحة يقاس بها الأدب ، فقد تناولت أهم أركان الشعر ، وهي أساليبه ومعانيه ، وظلت تلك المقاييس نواة النقد الأدبي في عصور الأدب العربي.<sup>2</sup>

كما أن الشعراء قدّموا زهيراً أيضاً ، فقد روي أن الخطيئة سُئل عنه ، وكان زهير أستاذاً له ، فقال: " ما رأيت مثله في تكفّيه على أكناف القوافي ، وأخذِه بأعنتّها حيث شاء ، من اختلاف معانيها امتداداً وذمّاً<sup>3</sup> ، وقال أبو عبيدة: يقول من فضّل زهيراً على جميع الشعراء: "إنّه أمدحُ القومِ وأشدهمُ أسرَّ شعراً".<sup>4</sup>

تُمثّل فكرة تنقيح الشعر تصوّراً خاصّاً للعملية الإبداعية عند زهير ، فالشعر عنده ليس تدفقاً تلقائياً يستسلم فيه الشاعر لقرينته ، بل هو ضرب من المعاناة والمكابدة والطلب الملحّ . فلا يكتفي الشاعر بما أتاه لأوّل وهلة ، بل يتأمّله فيسقط منه ويغيّر ويضيف حتى يخرج قريباً من التمام.<sup>5</sup> لذا عدّ الأصمعي زهيراً والخطيئة من "عبيد الشعر"<sup>6</sup> ، لدهابهما مذهب التنقيح والتثقيف الذي قال فيه الثاني: "خير الشعر الحويّ المنقح"<sup>7</sup> ، وقد اعتنى زهير بنماذجه الشعرية عناية فائقة ، وهو يوزّع هذه العناية على كلّ جانب من جوانبها ، فاستوى

<sup>1</sup> ينظر: مصطفى عبد الرحمان إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص 83.

<sup>2</sup> المرجع السابق، ص 80.

<sup>3</sup> ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 143.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص 144.

<sup>5</sup> ينظر: عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، مدخل إلى نظرية الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1،

ص 19.

<sup>6</sup> الجاحظ ، البيان والتبيين ج2، ص 8.

<sup>7</sup> المصدر نفسه ج1، ص 141.

للقصيدة عنده من التنسيق ما لم يستو لها عند سابقيه ، والحق أن هذا الشاعر استطاع أن يحقق لصنعة الشعر في العصور القديمة كل ما يمكن من تحبير وتجويد ، فقد أصبح الشعر عنده (حرفة)<sup>1</sup> وفر لها كل ما يستطيع من أسباب المهارة الفنية ، فكان شأنه شأن الصانع الماهر الذي اطلع على كثير من أسرار فنّه والأدوات التي يستخدمها في صناعته ، فلم يكن ينظم الشعر لإرضاء الفن الصافي أو لحاجة شعرية في نفسه ، بل كان يأخذه بالثقاف ، والتنقيح والصقل ، يقول الجاحظ في كتابه «البيان والتبيين»: "من شعراء العرب من كان يدعُ القصيدة تمكث عنده حولا كريتا(كاملا) ، وزمنا طويلا ، يردد فيها نظره ، ويُحيل فيها عقله ، ويقلب فيها رأيه ، اتّهاما لعقله ، وتتبعاً على نفسه ، فيجعل عقله زماماً على رأيه ، ورأيه عياراً على شعره ؛ إشفاقاً على أدبه ، وإحرازاً لما خوّله الله تعالى من نعمته"<sup>2</sup>.

كان زهير يجعل النص الشعري يختمر في ذهنه مدّة طويلة والغاية من ذلك تنقيحه وتصفيته ، فأبدع أجمل القصائد التي كان يسميها: "الحوليات ، والمقلّدات ، والمنقّحات والمحكّمات ؛ ليصير قائلها فحلاً خنديداً وشاعراً مُفلقاً"<sup>3</sup>. فإذا عدنا إلى مُطوّلته نجدها تصور مهارته في صنع صورته تصويراً دقيقاً ، حيث يستهلّها بقوله:(الطويل)<sup>4</sup>

بقوله:(الطويل)<sup>4</sup>

|  |   |
|--|---|
| أَمِنْ أُمَّ أَوْفَى دِمْنَةً لَمْ تُكَلِّمْ     | بِحَوْمَانَةَ الدَّرَاجِ فَالْمُسَلِّمِ           |
| دِيَارَ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا       | مَرَاجِيْعُ وَشَمِّ فِي نَوَاشِرِ مِعْصَمِ        |
| بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يَمْشَيْنِ خَلْفَةً | وَأَطْلَاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثَمِ     |
| وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشْرِينَ حِجَّةً     | فَلَأَيًّا عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوْهَمِ      |
| أَثَافِي سُفْعاً فِي مَعْرَسِ مِرْجَلِ           | وَتُوْبِيًّا كَجَنْدَمِ الحَوْضِ لَمْ يَتَثَلَّمِ |

<sup>1</sup> ينظر: زكريا صيام، الشعر الجاهلي، ص 309.

<sup>2</sup> الجاحظ، البيان والتبيين ج2، ص 5.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 5-6.

<sup>4</sup> ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 102-103. (قالها زهير في مدح الحارث بن عوف بن أبي حارثة، وهرم بن سنان وذكر سعيهما بالصلح بين عبس وذبيان).

فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبِّعِهَا: أَلَا انْعِمَ صَبَاحاً أَيُّهَا الرَّبُّعُ وَأَسْلَمَ

واضح في هذا المطلع الذي يصف فيه زهير الطلل - على عادة الشعراء الجاهلين التي صارت عرفاً وتقليداً - أنه يعتمد في تصويره على التفاصيل ، وهو يطلب في شعره أن يكون أكثر بيانا ودقة وتفصيلا لِمَا يتحدث عنه ، فهو من الشعراء المصورين الذين يحاولون عرض المناظر بكل أجزائها وتفصيلها ، و مقدرته في التصوير تظهر في استخدام الألفاظ والعبارات التي تجعل المنظر بارزا ناطقا ، من خلال بثّ الحركة في المنظر، وتوظيفه للأفعال المضارعة للدلالة على الأحوال المنظورة ، يأتي بها ليجعلنا نُبصر حوادثه الماضية وكأنها تجري أمام أعيننا.<sup>1</sup> ووقوف زهير على الطلل يختلف كلياً عن وقوف امرئ القيس ، إنه وقوف يحمل شخصية زهير، تلك الشخصية الوقورة التي أظهرت تفاصيل حياتها نوعاً من الانسجام في القول والعمل ، ونوعاً من الالتزام في الخلق والمبدأ.<sup>2</sup> وإذا استمررنا في المطولة ، فسنراه يصور رحيل أحبائه تصويراً رائعاً إذ يقول:<sup>3</sup>

تَحَمَّلْنَا بِالْعَلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرُثْمٍ      تَبَصَّرُ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنِ  
وَكَمَّ بِالْقَنَانِ مِنْ مَجْلٍ وَمُخْرَمٍ      جَعَلْنَا الْقَنَانَ عَنْ يَمِينٍ وَحَزْنُهُ  
وَرَادِ حَوَاشِيهَا مُشَاكِهَةَ الدَّمِّ      عَلَوْنَ بِأَنْمَاطِ عِتَاقٍ وَكَلِّةِ  
عَلَى كُلِّ قَيْنِي قَشِيبٍ وَمُقَامٍ<sup>4</sup>      ظَهَرْنَا مِنَ السُّوبَانِ ثُمَّ جَزَعْنَاهُ  
عَلَيْنَهُنَّ دَلَّ النَّاعِمِ الْمُتَنَعِّمِ      وَوَرَكْنَا فِي السُّوبَانِ يَغْلُونَ مَتْنَهُ

<sup>1</sup> شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 28.

<sup>2</sup> مفيد قميحة، شرح المعلقات السبع ، ص 151.

<sup>3</sup> ديوان زهير، ص 103-104-105.

<sup>4</sup> السوبان: اسم واد في ديار العرب.



بَكَرْنَ بُكُوراً وَاسْتَحَرْنَ بِسُحْرَةٍ      فَهُنَّ وَوَادِي الرَّسِّ كَالْيَدِ لِلْفَمِ<sup>1</sup>  
 وَفِيهِنَّ مَلَهًى لِلطَّيْفِ وَمَنْظَرٌ      أَيْسَقٌ لِعَيْنِ النَّاطِرِ الْمُتَوَسِّمِ  
 كَأَنَّ فُتَاتَ الْعُهْنِ فِي كُلِّ مَنْزِلٍ      نَزَلْنَ بِهِ حَبُّ الْفَنَاءِ لَمْ يُحِطْ  
 فَلَمَّا وَرَدْنَ الْمَاءَ زُرْقاً جَمَامُهُ      وَضَعْنَ عَصِيَّ الْحَاضِرِ الْمُتَخَيِّمِ

استطاع زهير أن يعطينا "أمكنة الصورة" كما استطاع أن يعطينا "زمانها": (بعد عشرين حجة ، بكرن بكورا ، واستحرن بسحرة)، وماذا ينقص الصورة بعد ذلك؟ لقد وَعَتَ "اللون" و "الزمان" و "المكان". غير أن ذلك لا يحقق لزهير كل ما يريده ، فما تزال دقة التصوير تلزمه العناية بمواد أخرى ، فنراه يلجأ للتفاصيل وذكر الجزئيات.<sup>2</sup>

لقد عبر الشاعر عن لوحة الطعائن مستعينا بالألوان ، فنجده قد صرح بذكر اللون من خلال قوله "مشاكهة الدم" و "حب الفناء" . فالجانب الجمالي الذي يحققه اللون هنا يوحي بأن اللون لا يتوقف عند حدود دلالاته الخاصة ، وإنما يمتزج مع الأشياء التي تجاوره حتى يمنحها من وهجه .<sup>3</sup> وتبرز شاعرية الشاعر من خلال تحويل الألوان إلى لعبة فنية مشحونة بطاقات دلالية أعمق من الدلالات الحرفية ، إذ يستطيع الشاعر أن يحول الألوان لتكون دلالات تحمل في ثناياها أبعادا وظيفية أكثر مما تحمل من صور بصرية تلتقطها العين ، فاللون لا يدخل في نسيج النص الشعري على مستوى التركيب فقط ، وإنما يتعدى ذلك إلى مستوى الدلالة أيضا .<sup>4</sup>

<sup>1</sup> الرس والرئيس واديان بنجد.

<sup>2</sup> شوقي ضيف، الفن ومذاهبه، ص 30.

<sup>3</sup> ينظر: موسى رابعة، تشكيل الخطاب الشعري (دراسات في الشعر الجاهلي) دار جرير، عمان، الأردن، ط2، 2006،

ص 49-50.

<sup>4</sup> موسى رابعة، تشكيل الخطاب الشعري، ص 52.

لقد مثل اللون في شعر زهير عنصراً أساسياً من عناصر البناء الشعري ، فليست دلالة اللون عملية هامشية بعيدة عن الوعي والإدراك في كثير من الأحيان ، وإنما هي عملية واعية ذات طابع قصدي يهدف الشاعر من ورائها تقديم رؤيته وموقفه من العالم الذي يتحدث عنه تقديماً فنياً ذا منحى جمالي في الدرجة الأولى ، ضف إلى ذلك أن دلالة الألوان كثيراً ما تعكس أبعاداً نفسية أو اجتماعية .<sup>1</sup>

وليس غريباً أن تكون صنعة زهير في جزءٍ منها قد تجلت في اعتماده الأساسي على اللون في تشكيل نسيج شعره ، فقد تعددت الألوان ، وشكلت ملمحاً فنياً يؤكد المرء بالمشاهد والمعاني ، وقدرة الشاعر على تحويل اللون من صورة بصرية إلى صورة ذهنية لها ارتباطات وجدانية مختمرة في التجربة والخبرة الحياتية التي يكتسبها الشاعر .<sup>2</sup> إن عالم الألوان عند زهير قد شكل نقاطاً أساسية تنتشر في فضاء نصه الشعري بشكل واضح حتى إنه استطاع أن يبني هذا العالم بناءً لا ينفصل عن تجربته الذاتية ، فالقصيدة تفيض بألوان مختلفة ، وكل لون له ارتباطه الوثيق بأعماق نفس المبدع ، إذ اختيار اللون وتوظيفه يعد عنصراً أساسياً في بناء الصورة الشعرية التي تؤكد شعرية الألوان ، وبالتالي تصبح الألوان في الشعر محملة بدلالات يمكن أن تقرأ قراءات متعددة .<sup>3</sup>

وامتدت عناية زهير إلى جانب آخر مهم ، وهو جانب "الإغراب في التصوير" على نحو ما نراه يصور الحرب في معلقته هذا التصوير الرائع:<sup>4</sup>

|  |  |
|--|--|
| وَمَا هُوَ عَنْهَا بِالْحَدِيثِ الْمَرْجَمِ  | وَمَا الْحَرْبُ إِلَّا مَا عَلِمْتُمْ وَذُقْتُمْ |
| وَتَضُرَّ إِذَا ضَيَّرْتُمُوهَا فَتَضُرَّ    | مَتَى تَبْعَتْهُوَهَا تَبْعَتْهُوَهَا ذَمِيمَةً  |
| وَتَلْفَحُ كِشَافاً ثُمَّ تُنْتِجُ فَتُشِّمُ | فَتَعْرُكُكُمْ عَرَكَ الرَّحَى بِنِفَالِهَا،     |
| كَأَحْمَرٍ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِعُ فَتَفْطِمُ   | فَتُنْتِجُ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشْأَمَ كُلُّهُمْ   |

<sup>1</sup> المرجع نفسه، ص 72-73.

<sup>2</sup> موسى رابعة، تشكيل الخطاب الشعري ، ص 73.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 74.

<sup>4</sup> ديوان زهير، ص 107-108.

فَتَغْلِلْ لَكُمْ مَا لَا تُغِلُّ لِأَهْلِهَا      قُرَى بِالْعِرَاقِ مِنْ قَفِيْزٍ وَدِرْهَمٍ

واسمعه يقول: <sup>1</sup>

وَمَنْ لَمْ يَذُدْ عَن حَوْضِهِ بِسِلَاحِهِ      يُهَادِّمُ وَمَنْ لَا يَظْلِمُ النَّاسَ يُظْلَمُ  
وَمَنْ هَابَ أَسْبَابَ الْمَنَائِمِ يَتَلَنَّهُ،      وَلَوْ رَامَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ بِسُلْمٍ  
وَمَنْ يَعْصِ أَطْرَافَ الزَّجَاجِ، فَإِنَّهُ      يُطِيعُ الْعَوَالِي رُكْبَتَ كُلِّ لَهْدَمٍ

لقد جاء تعبير الشاعر عن الحرب - على غرار كل الشعراء الجاهليين - تعبيرا استعاريا ، فقد خص الحرب بلغة بلاغية ذات إيماءات فنية ، إذ عمد إلى لغة تصويرية فنية رائعة ، فاللغة التي تشكلت منها صورة الحرب عنده تكاد تكون منحازة إلى الانحراف والتوسع وعدم الركون إلى الحقيقة وأصل اللغة المتواضع عليها ، وإنما لجأ الشاعر إلى اللغة في إيماءاتها وتجلياتها ، وطاقتها التأثيرية ، ليكشف عن موقفه من الحرب ورؤيته لها. <sup>2</sup>

ارتأى زهير أن يختم معلقته بحكم ومواعظ وأمثال ، هي بمثابة دستور أراد الشاعر أن يبثه بين الناس ، عن طريق مخاطبة العقل ، ومهما يكن الأمر فإن "العربية الجاهلية لا تعرف شاعرا أو غل في الحكمة والموعظة والمثل مثل ما صنع زهير، ولا شاعرا فاض شعوره الإنساني وكان داعية للسلم وبشير خير مثل ما كان زهير". <sup>3</sup>

إن أسلوب زهير ليس غريبا عن شخصيته الوقورة ، فقد بما قال بيفون: "إن الأسلوب هو الرجل نفسه" <sup>4</sup> ، فلم يكن أسلوب زهير مغيرا لشخصيته تلك ، فكان التناظر بين الأسلوب وفكر صاحبه بأشكال تفضي ببعض المنظرين إلى اعتبار "كل أسلوب صورة خاصة بصاحبه تُبين طريقة تفكيره وكيفية نظره إلى الأشياء وتفسيره لها

<sup>1</sup> الديوان، ص 111.

<sup>2</sup> موسى رابعة، تشكيل الخطاب الشعري، ص 113.

<sup>3</sup> مفيد قميحة، شرح المعلقات السبع ، ص 159.

<sup>4</sup> هينريش بليت، البلاغة والأسلوبية ، تر. محمد العمري، دار إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان ، 1999، ص 52.

وطبيعة انفعالاته".<sup>1</sup> والشاعر حين يعبر عن شخصيته تعبيرا صادقا يصف تجاربها ونزعاته ومزاجها وطريقة اتصالها بالحياة ينتهي به الأمر إلى أسلوبٍ أدبيٍّ ممتاز في طريقة التفكير والتصوير والتعبير، هو أسلوبه المشتق من نفسه هو، من عقله وعواطفه وخياله ولغته<sup>2</sup> " لذلك كان أسلوب زهير يمتاز بالرصانة والروية والتخيّر الجاد للألفاظ ، ذلك التخيّر الذي يدل على فائق العناية التي يوليها زهير لشعره مراجعة وتنقيحا حتى يصل إلى مرتبة عالية من الجودة والإتقان ، لذلك كان صاحب مدرسة خاصة في الشعر العربي تتميز عن غيرها بذلك الجهد الظاهر في الصنعة ، والانتقاء والروية ، ولذا كان زهير أحكم الشعراء وأبعدهم من سخف وأجمعهم لكثير من المعنى في قليل من المنطق".<sup>3</sup>

سُمّي زهير وأمثاله من الشعراء الذين تخرّجوا من مدرسته الشعرية ، عبید فن الشعر، لأنهم يخضعون لإرادته الفنية وما يُطوى في هذه الإرادة من تنسيق محكم للألفاظ والصيغ ؛ فصياغة زهير للحوليات تستوفي حظوظا بديعة من صفاء التعبير ونقائه ، وخلوصه من الأردن التي قد تُؤذيه ، وكان يعني بتصوير الشيء عناية شديدة ، وما يزال يحتال على إحكام شكله تارة بتفصيله ، وتارة بتلويحه ، وأخرى باستخدام العبارات التي قد تُعطي قوة المنظور، فيختار اللفظ الملائم لوصفه ، ويختار الكلمة التي تناسب ديباجته.<sup>4</sup> ويعلق أبو عبيدة على ذلك قائلا: "ولشعره ديباجة إن شئت قلت شهد إن مسسته ذاب ، وإن شئت قلت صخر لو رديت به الجبال لأزالها".<sup>5</sup>

أشاد النقاد بمذهب زهير في الشعر، لأنه مذهب حوّل الشعر إلى صنعة تتطلب كثيرا من الخبرة والروية والدربة ، وهذه الصنعة لم تخرج به عن العفوية والصدق فهي ليست تكلفا ، لأن هدفها الإتقان والتهديب

<sup>1</sup> عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1982، ص 66.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 68.

<sup>3</sup> ابن سلام الجعفي ، الطبقات، ص 64.

<sup>4</sup> ينظر: زكريا صيام، الشعر الجاهلي ، ص 310 .

<sup>5</sup> القرشي، الجمهرة، ص 25.

وتصفية الشعر من الشوائب<sup>1</sup> ، ففكرة التنقيح والتحكيك حين يُوصف بها شاعر أو شعره ترتسم في أذهان الناس اهتماماً بالشعر، وصقلاً له ، وتجويداً لنسجه ، وتألّقا في تصوير معانيه.<sup>2</sup> ومردّ هذه الظاهرة عند بعض الشعراء إلى عدم تقبلهم لكل ما تُلهمهم إياه شياطين الشعر، فيُضطرون إلى التنقيح والتثقيف ، وفي هذا الصدد قال الجاحظ على لسان أحد الشعراء مخاطباً غيره: "أنا أقولُ في كلِّ ساعةٍ قصيدةً ، وأنت تقرضُها في كلِّ شهرٍ فلم ذلك؟ قال: لأنّي لا أقبل من شيطاني مثل الذي تقبل من شيطانك".<sup>3</sup> ويقول الجاحظ في "عبيد الشعر": "كل من جوّد في جميع شعره ، ووقف عند كل بيت قاله ، وأعاد النظر حتى يُخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة".<sup>4</sup>

والشعر "علم من علوم العرب ، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه ، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان".<sup>5</sup> وعليه يبدو أنّنا إزاء موقفين متعارضين: القول بوجود شياطين تُلهم الشعراء الشعر، والقول بالتجويد. إلا أنّ إحسان عباس يرى أن الإلهام متصل بمصدره "وقبوله" أو عدم قبوله يعني تحكيم إرادة الشاعر؛ ولا إرادة مستقلة مع فيض الإلهام".<sup>6</sup> ثم يعود ويقصر الإلهام على لحظة الإبداع دون غيرها. فالشاعر في هذه اللحظة تتملكه حالة يحسّ أنّها عصيّة على إرادته أو أنّها واقعة خارج حيّز الإرادة ، فهو يقول القصيدة بعفوية ودون تعب أو كدّ ،

<sup>1</sup> ينظر: مفيد قميحة، شرح المعلقات السبع ، ص 13.

<sup>2</sup> ينظر: علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب ، ص 36.

<sup>3</sup> الجاحظ ، البيان والتبيين ج 1 ، ص 143.

<sup>4</sup> المصدر نفسه ج 2 ، ص 8.

<sup>5</sup> القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح الفضل إبراهيم وعلي محمد البحاي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، سوريا، ط4 ، 1966، ص 15-16.

<sup>6</sup> إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني الهجري حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 26.

فإذا استوى له خلقها عكف عليها يراجعها ويغيّر في ألفاظها وربّما في صورها وفي قوافيها ، وعلى هذا الأساس يكون الموقفان متكاملين غير متعارضين .<sup>1</sup>

ولكل شاعر طريقته في تحقيق الاختلاء بالنفس والانفصال عن العالم الخارجي ؛ وبالتالي خلق جو مناسب لقول الشعر، إذا ما استعصى عليه ذلك ؛ فمنهم من كان يلجأ إلى شرب الخمر، أو استعادة الذكريات العاطفية ، أو سماع لحن مطرب ، فاستخدام الشاعر هذه الحوافز يجعل الإلهام أمراً ثانوياً في عملية الإبداع . وقد يختار الشاعر أوقات تحفّزه على القول ، كوقت فراغ البال ، فيختار "أول الليل" أو "الخلوة في الحبس والمسير" وهذا ما ذهب إليه ابن قتيبة في كتابه «الشعر والشعراء» مشيراً إلى معنى الارتياح النفسي الذي يستروح في ظلاله الشاعر وتتهيأ قريحته لقول الشعر.<sup>2</sup>

يبدو من ذلك أنّ بعض النقاد القدامى كانوا واعين بأهمّ حالة نفسية يمر بها الشاعر أثناء عملية الخلق ، فهي فترة المخاض التي يولد على إثرها النص ، وتحدّثوا عن حالة المعاناة ، والشاعر يشكو حالة "حرن" الكلام ويُقرّ بظاهرة الحضور والغياب أثناء الإبداع ، فيقول الفرزدق في هذا الصدد: "أنا عند الناس أشعر العرب ، و لربّما كان نزع ضرس أيسر عليّ من أن أقول بيت شعر"<sup>3</sup> ، وقال العجاج: "لقد قلت أرجوزتي التي أوّلتها:

بَكَيْتَ وَالْمَحْتَزِنُ الْبَكِيُّ      وَإِنَّمَا يَأْتِي الصَّبَا الصَّبِيُّ  
أَطْرَاباً وَأَنْتَ فَتَسْرِي      وَالْدَّهْرُ بِالْإِنْسَانِ دَوَارِيُّ<sup>4</sup>

وأنا بالرمل ، في ليلة واحدة ، فَأَنْثَلْتُ عَلَيَّ قَوَافِيهَا انْتِيالاً ، وإني لأريد اليومَ دونها في الأيام الكثيرة ، فما

أقدر عليه"<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> ينظر: المرجع السابق، ص 26.

<sup>2</sup> ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 80.

<sup>3</sup> الجاحظ، البيان والتبيين ج1، ص 95.

<sup>4</sup> القنصري: الكبير المسنّ.

<sup>5</sup> الجاحظ ، البيان والتبيين ج1، ص 144.

وقال لي أبو يعقوب الخريمي: خرجتُ من متزلي أريد الشَّماسيَّة\* ، فابتدأت القول في مرثية لأبي التّختاخ ، فرجعتُ والله وما أمكنني بيتٌ واحد<sup>1</sup> . وقيل لابن المقفع: ألا تقول الشعر؟ قال: الذي أَرْضاه لا يجيئني، والذي يجيئني لا أَرْضاه.<sup>2</sup>

أما شاعرنا زهير فيلجأ إلى الطبيعة حين يُستعصى عليه قول الشعر ، فشعره وليد الطبيعة ؛ لذلك كان في غاية الأصالة والجمال ، فقد عبّر إبراهيم ابن هانئ عن صلة الشعر العربي بالطبيعة البدوية خاصة ، حيث قال: "ومن تمام آلة الشعر أن يكون الشاعر أعرابياً"<sup>3</sup> ، فهو يرى أنّ الشعر "لا يبلغ درجة الكمال والتمام إلا إذا كان الشاعر سليل البادية وأنّ صدور الشعر من ابن الوبر له وقع في النفس يخالف صدوره من شاعر حضري"<sup>4</sup> . ولأنّ قيمة العمل الأدبي تكمن في إثارته المتلقي والارتفاع به ، فالإثارة ممتعة ، وهي لذلك ، قيمة في ذاتها . والشعر كما يرى فيليب سديني ، وهو يمثل عصر النهضة في إنجلترا ، يخلق واقعا أمثلا . نجد هذا كله متناثرا أيضا في أقوال النقاد العرب ولاسيما الشعراء ، وإنّ جاء في كثير من الأحيان في معرض الفخر والإدعاء بالشاعرية الفذة وقوة

تأثير أشعارها<sup>5</sup> ، فقد قال زهير في معرض تأثير الشعر وتلقي الناس له:<sup>6</sup>

فَأَبْلِغْ، إِنَّ عَرَضْتَ لَهُمْ، رَسُولاً      بَنِي الصَّيْدَاءِ، إِنَّ نَفَعَ الْحِوَارُ\*  
بِأَنَّ الشَّعْرَ لَيْسَ لَهُ مَسْرَدٌ      إِذَا وَرَدَ الْمِيَاهَ، بِهِ، التَّجَارُ

\* الشماسية: موضع في أعلى بغداد.

<sup>1</sup> الجاحظ ، البيان والتبيين ج1، ص 144.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 145.

<sup>3</sup> المصدر السابق، ص 71.

<sup>4</sup> المصدر السابق ، ص 94.

<sup>5</sup> عبد الجبار المطليبي، الشعراء نقادا (دراسات في الأدب الإسلامي والأموي) دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986، ص 24.

<sup>6</sup> ديوان زهير، ص 52.

\* الرسول: الرسالة . بنو الصيда: مؤنث الأصيد: الرجل الذي يرفع رأسه كبيرا، ويروى "إن نفع الحوار" من المحاوراة والمجادبة.

وقال ، وفيه أيضا ، أنه يُمتع الركبان فيتناشدونه في سفرهم:<sup>1</sup>

أَوْلَى لَهُمْ، ثُمَّ أَوْلَى ، أَنْ تُصِيْبَهُمْ      مِنِّْي بِوَأَقِرُّ، لَا تُبْقِي، وَلَا تَنْذِرُ\*  
وَأَنْ يُعَلَّلَ رُكْبَانُ الْمَطِيِّ بِهِمْ      بِكُلِّ قَافِيَةٍ، شَنْعَاءَ، تُشْتَهَرُ

وقد صنّف ابن طباطبا العلوي شعر زهير ضمن الأشعار المحكمة المتقنة المستوفاة المعاني الحسنة الرصف ، السلسلة الألفاظ ، التي خرجت خروج النثر سهولة وانتظاما ، فلا استكراه في قوافيها ، ولا تكلف في معانيها<sup>2</sup> ، ومن شعره اصطفى هاته الأبيات:<sup>3</sup>

سَمِئْتُ تَكَالِيفَ الْحَيَاةِ وَمَنْ يَعِشْ      ثَمَانِينَ حَوْلًا لَا أَبَا لَكَ يَسَامُ  
رَأَيْتُ الْمَنِيَا خَبُطَ عَشَوَاءَ مَنْ تُصِيبُ      ثَمْتَهُ وَمَنْ تُنْخَطِي يُعَمَّرُ فِيهِ رَم  
وَأَعْلَمُ مَا فِي الْيَوْمِ وَالْأَمْسِ قَبْلَهُ      وَلَكِنِّي عَنْ عِلْمِ مَا فِي غَدِ عَم

## ■ مفهوم الشعرية العربية عند حسان بن ثابت الأنصاري (ت. نحو 50هـ).

إن أشهر ما وصلنا من تعريف الشعراء القدامى للشعر ، بيتان لحسان بن ثابت الأنصاري ، الشاعر المخضرم الذي غدا في الإسلام شاعر الرسول (صلى الله عليه وسلم)، والذي عدّه الأصمعي ضمن فحول الشعراء.<sup>4</sup> يقول حسان في وصف الشعر:<sup>5</sup>

<sup>1</sup> ديوان زهير، ص 53.

\*البواقر: المصائب والدواهي .

<sup>2</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 54.

<sup>3</sup> ديوان زهير، ص 110.

<sup>4</sup> ينظر: فحولة الشعراء للأصمعي، ص 10.

<sup>5</sup> ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، دار بيروت، لبنان، 1978، ص 169.



وَإِنَّمَا الشُّعْرُ لُبُّ الْمَرْءِ يَعْرِضُهُ  
عَلَى الْمَجَالِسِ إِنْ كَيْسًا وَإِنْ حُمُقًا  
وَإِنَّ أَشْعَرَ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلُهُ  
بَيْتٌ يُقَالُ، إِذَا أَشْهَدْتُهُ، صَدَقًا

وإذا اعتبرنا أن لب كل شيء خالصه ، ولب الرجل ما جعله في قلبه من العقل ، يكون الشعر في مفهوم حسان عرضا لعقل الإنسان أو لخالص ما في نفسه ، ومن الصعب أن نعرف إن كان حسان يريد العقل فعلاً أم الأحاسيس التي في القلب ، ومهما يكن — ففي رأي حسان — الشعر لا يقال لذاته بل للإلقاء في المجالس ، ومن شأنه أن يبرهن على فطنة صاحبه وظرفه ، وتقاس عظمته و شعريته بمقدار ما فيه من الصدق .<sup>1</sup>

فمفهوم الشعرية عند حسان مرتبط بالأخلاق ، إذ الشعر هو خلاصة صفات الإنسان الباطنية ، عقلية كانت أو قلبية ، معبرا عنها تعبيرا جعلها معروضة أمام المتلقين الذين يظهر لهم بجلاء ما فيها من الكياسة والرفق ، أو الحماسة والخرق . وبما أن الشاعر يهدف بتعريفه هذا إلى ضرب من التوجيه الاجتماعي للشعر والشعراء ، فقد أبرز جانب المضمون والمتلقي إبرازا: (لب — المجالس — كيسا — حمقا) ، وطوى جانب الشكل والقائل ، إلا أن اللّمع ب (يعرضه) كاف للإشارة إلى نوع العبارة الشعرية اللازمة ؛ وهي العبارة القادرة على تحقيق هدف (العرض) الذي يستلزم درجة معينة في استخدام أدوات التعبير المشخّص للّب لدى القائل ، ودرجة معينة في الوضوح والتشخّص تسمح بالحكم بالكيس أو الحمق لدى السامع.<sup>2</sup>

روى عن الأصمعي قوله في حسان: "الشعر نكيدٌ بابه الشرّ ، فإذا دخل الخير ضعف ، هذا حسان فحل من فحول الجاهلية ، فلما جاء الإسلام سقط شعره . وقال مرة أخرى: شعر حسان في الجاهلية من أجود الشعر ، فُقطعت منه في الإسلام".<sup>3</sup> وقال معللا هذا الضعف "طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لأنّ ، ألا ترى أن حسان بن ثابت كان علا في الجاهلية والإسلام ، فلما دخل شعره في باب الخير من مرثي رسول الله صلى الله

<sup>1</sup> مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981، ص 193.

<sup>2</sup> ينظر: بوفلاقة سعد، الشعرية العربية، المفاهيم والأنواع والأصناف، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، 2007، ص 42-43.

<sup>3</sup> ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 296.

عليه وسلم ، وحمزة وجعفر ، رضوان الله عليهما وغيرهم ، لان شعره. وطريق الشعر هو طريق الفحول مثل امرئ القيس ، وزهير ، والنابغة".<sup>1</sup> وهذا يدل على أن ما به يكون الشعر يأتي من باب الباطل ، وكأن الشعراء هم الذين "يتبعهم الغاؤون" فإذا أخلصوا النية وعملوا صالحا ولم يكذبوا ، أخفقوا إخفاق حسّان . فالشاعر إما أن يكذب لكي يكون شاعرا وإما أن يصدق فتسقط عن شعره صفة الشعرية.

لقد ربط حسان بن ثابت كغيره من الشعراء القدامى عملية الإبداع بشياطين الشعر ، فيقول:<sup>2</sup>

وَلِي صَاحِبٍ مِّنْ بَنِي الشَّيْصَبَانِ ، فَطَوْرًا أَقْوَلُ ، وَطَوْرًا هُوَ

إنّ حسان في هذا البيت يقرر ثلاثة أمور: أولها ، أنّ له صاحبا غير إنسي ، وثانيها ، أنّ هذا الصاحب ينتسب إلى الشيصبان<sup>3</sup> ، وهو اسم للشيطان ، وثالثا، أنه هو وشيطانه يتناوبان القول فتارة يقول حسان وتارة يقول شيطانه ، وهذا يعني أن الشيطان يرفد صاحبه ويستقل بقصيدة ن ويستقل الشاعر بأخرى ، ولا يتولى الإلهام كله.<sup>4</sup>

لقد استطاع حسان بن ثابت الأنصاري ، أن يعكس في شعره معيار النقد بدقة في حقبة الإسلام . ولذلك كان المهاجرون والأنصار ، يعتبرونه الشاعر الذي يحمي أعراض المسلمين ، فهم يبعثون في طلبه حيث تفد الوفود ، كما يفزعون إليه حين تأتيهم النوازع ، فيبلغ من حاجتهم ، ما لا يبلغه سائر شعراء المسلمين .

ويذكر الرواة وعلماء الشعر أنه حين تعرّض النبي لهجاء قريش بعد قدومه إلى المدينة ، ونال الأنصار حظهم من هذا الهجاء ، لم يستطع ردّ عبد الله بن رواحة عليهم أو هجأؤه لهم بتعيرهم بالكفر أن يصنع شيئا . وكذلك كان الأمر بالنسبة لشعر كعب بن مالك الذي يشف النفس . ولكن شعر حسان بن ثابت كان قد صبّ عليهم

<sup>1</sup> المرزباني، الموشح (م.س)، ص 85.

<sup>2</sup> ديوان حسان، ص 258.

<sup>3</sup> الشيصبان: قبيلة من الجن.

<sup>4</sup> إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 16.

من لسانه شأبيب الشر كله. ولهذا السبب دون غيره ربّما ، كان النبي يُؤثر حسان ويقدمه على غيره من شعراء المسلمين . كما كان المسلمون يعتمدون عليه اعتمادا حقيقيا في هذا النوع من الحرب. والسبب في ذلك ، هو أنهم كانوا يرون أنّ ملكته الشعرية أنضج ، مما عند سواه ، وأنّ تجربته في فن الهجاء أقوى وأعظم من تجربة غيره من الشعراء ، خصوصا وأنّ علماء الشعر كانوا يرون معانيه التي يطرقها في شعره ، هي من نوع الأسلحة الماضية التي ترهب قريش . ومن هنا كانت روح النقد ظاهرة واضحة لدى طبقة الرواة علماء الشعر في مكة والمدينة ، الذين اعتبروا حسان أعظم شعراء الحلبيين : المديح والهجاء ، عند قريش والمسلمين طيلة سنوات الهجرة العشر ، التي أقامها النبي في المدينة.<sup>1</sup>

ويقرّ الرواة وعلماء الشعر أيضا ، خصوصا منهم الذين عايشوا الحقبة النبوية ، أنّ الرسول (صلى الله عليه وسلم) لم يكن يتحرّج من الشعر ، ولم يكن ليهوّن من دوره وقوته ، إذ الشعر سلاح ماض من الأسلحة العربية التي لا يغفل دورها في الدفاع عن الإسلام .<sup>2</sup> فقد كان موقف الرسول منسجما مع موقف القرآن الكريم ، قال عليه الصلاة والسلام في استحسان الشعر: "إنّ من البيان لسحرا ، وإنّ من الشعر لحكمة" .

ولم يُجلّ حُسن إسلام حسان دون نزعة جاهلية في شعره ، فقد جاء في هزيمته التي مدح فيها الرسول (صلى الله عليه وسلم) أبيات من الغزل والخمريات على مألوف عادة الشعراء في الجاهلية .<sup>3</sup>  
يقول:<sup>4</sup>

عَفَتْ ذَاتُ الْأَصَابِعِ فَالْجَوَاءُ      إِلَى عَذْرَاءَ مَنْزِلَهَا خَالَاءُ  
دِيَارٍ مِنْ بَنِي الْحَسَنِ حَاسٍ قَفْرٌ      تُعْفِيهَا الرَّوَامِسُ وَالسَّمَاءُ

<sup>1</sup> قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان معاملة وأعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط1، 2003، ص 89.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 89.

<sup>3</sup> عيسى إبراهيم السعدي، جماليات الشعر العربي على مر العصور (شعراء الواحدة أبيات وبصمات، الغزل — الحكم — الرثاء) دار المعتز، الأردن، عمان، ط1، 2009، ص 24.

<sup>4</sup> ديوان حسان، ص 7.

وَكَأَنَّتَ لَا تَزَالُ بِهَا أَنْيْسُ  
فَدَعُ هَذَا، وَلَكِنْ مَنْ لَطِيفِ  
خِلَالَ مُرُوجِهَا نَعَمٌ وَشَاءُ  
يُؤرِّقُنِي إِذَا ذَهَبَ الْعِشَاءُ  
لَشِعْثَاءِ الَّتِي قَدْ تَيَمَّتْهُ  
فَلَيْسَ لِقَلْبِهِ مِنْهَا شِفَاءُ

إلى أن قال:<sup>1</sup>

وَقَالَ اللَّهُ، قَدْ أَرْسَلْتُ عَبْدًا  
شَهِدْتُ بِهِ، فَقُومُوا صَادِقُوهُ  
يَقُولُ الْحَقَّ إِنْ نَفَعَ الْبَلَاءُ  
فَقُلْتُمْ: لَا نَقُومُ وَلَا نَشَاءُ

فالملاحظ أن شعر حسان بن ثابت يصلح نموذجاً للمزاوجة بين العناصر الجاهلية والعناصر الإسلامية ، في

التقاليد الشعرية ، في عصر صدر الإسلام .<sup>2</sup>

#### ■ مفهوم الشعرية العربية عند بشار بن برد (ت. 168هـ).

أدت التغيرات السياسية والاجتماعية في العصر العباسي ، إلى تغير في علاقة الشاعر بتراثه ، فبعد أن كان المثل الأعلى هو شعر البطولة وفحول الجاهلية ، أصبح المثل الأعلى هو الحياة نفسها والذات التي تعيشها ، ويظهر ذلك في الفرق بين حياة بدوية في علاقاتها ، وحياة مدنية جديدة كثر فيها الوافد وغير العربي . وقد أدى هذا التغيير في الحياة ، إلى تغيير في الإحساس بالواقع وإدراكه ، وتغير في أدوار الذات من ناقلة إلى فاعلة. وهو ما أسس مشكلة الجديد والمحدث في الشعر والنقد العربيين.<sup>3</sup> وهذا ما عبّر عنه أدونيس بحساسية المحدثين ، والتي ظهرت في الشكل الشعري لدى بعض شعراء الحداثة مثل بشار بن برد "ذلك أن بشار يتناول أصولية الشعر العربي ، إنه يزعم مفهوم الطريقة الشعرية الموروثة ، ويشكك في ثباتها".<sup>4</sup>

<sup>1</sup> ديوان حسان، ص 8-9.

<sup>2</sup> عيسى إبراهيم السعدي، جماليات الشعر العربي، ص 25.

<sup>3</sup> مدحت الجيار، الشاعر والتراث(دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث)، دار الوفاء، الإسكندرية، ص 147.

<sup>4</sup> أدونيس ، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص 42.

كان بشار بن برد ، على صعيد الكتابة الشعرية الوجه الأول الأكثر بروزا للحدائث الشعرية ، فهو يعدّ أول المحدثين ، بالمعنى الإبداعي ، ممن خرجوا على ما سميّ قديماً بـ "عمود الشعر العربي" ، ولذلك ، قيل عنه إنه: "أستاذ المحدثين ، الذي عنه أخذوا ، ومن بحره اغترفوا ، وأثره اقتفوا".<sup>1</sup>

وفي رواية لأبي حاتم السجستاني أنه سأل الأصمعي عن أيّ الشعاعين أشعر: بشار أم مروان بن أبي حفصة؟ فقال الأصمعي: بشار. وعلل الأصمعي ذلك بقوله: "لأن مروان سلك طريقاً أكثر سُلّاكاً ، فلم يلحق بمن تقدمه ، وإنّ بشاراً سلك طريقاً لم يسلكه أحد ، فانفرد به وأحسن فيه ؛ وهو أكثر فنون شعر ، وأقوى على التصرف ، وأغزر وأكثر بديعاً ، ومروان آخذٌ بمسالك الأوائل".<sup>2</sup> فهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على خصوصية الأسلوب الشعري عند بشار والمدى الذي كان فيه مجدداً . وفي أخباره ما يكشف عن وعيه لعملية الخلق الشعري ، إذ سُئل مرة: "بم فقت أهل عمرك؟ وسبقت أهل عصرك في حسن معاني الشعر وتهذيب ألفاظه؟ فقال: لأني لم أقبل كل ما تورده علي قريحتي ، ويناجيني به طبعي وبيعته فكري ، ونظرت إلى مغارس الفطن ، فسرت إليها بفكر جيد ، وغريزة قوية فأحكمت سبرها ، وانتقيت حرها ، وكشفت عن حقائقها ، واحترزت عن متكلفها ، ولا والله ما ملك قيادي الإعجاب بشيء مما آتت به".<sup>3</sup>

ويلخص أدونيس شعريته في ناحيتين:<sup>4</sup>

- الأولى: هي أن الشعر ليس قريحة وحسب ، وإنما هو فن ، فلا يكفي أن يعبر الشاعر عمّا يجيش بخاطره ، وإنما المهم "كيف يعبر" . وفي هذا أول رد على نظرية الطبع ، فالطبع بذاته غير كافٍ ، ولا بد من أن تردفه الثقافة ؛ أي لابد من تنقيح الطبع وتهذيبه .

<sup>1</sup> المرزباني، الموشح، ص 390.

<sup>2</sup> المرزباني، الموشح ، ص 391-392.

<sup>3</sup> ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 239.

<sup>4</sup> أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإلتباع عند العرب (صدمة الحدائث)، دار الساقية، ج4، ص 13.

- الثانية: هي أنّ الشعر بحثٌ مستمرٌّ ، لذلك ، على الشاعر ألاّ يُعجب بما أنجزه ، وإنما يجب أن يظلّ مشدوداً إلى ما لم يُنجزه بعد .

فبشار لا يأخذ بما يمليه عليه الطبع ، لأنه لا يراه بذاته قيمة شعرية ، وإنما يرى في كيفية خلق التعبير الشعري أثراً شعرياً ، وباعتنا على خلق الشعرية في الشعر .

أتى بشار بمعاني لم يسبقه إليها أحد<sup>1</sup> ، مثل قوله:<sup>2</sup>

أصبحتُ في سكراتِ الموتِ سكرانا      أمن تجني حيبٍ راحِ غضبانا  
كأنما لا ترى للناسِ أشجانا      لا تعرفُ النومَ، من شوقٍ إلى شجنِ  
إلا سلاماً يردُّ القلبَ حيرانا      أود من لم ينلني من مودتهِ

وقوله:<sup>3</sup>

يا قومِ أذني لبعضِ الحَيِّ عاشقةٌ      والأذنُ تعشقتُ قبلَ العَيْنِ أحياناً

ومما يستحسن من شعر بشار، وهو أيضاً معنى لم يسبق إليه:<sup>4</sup>

لم يطل ليلي ولكن لم أتم      ونفى عني الكرى طيفاً ألم  
فاهجر الشوقَ إلى رؤيتها      أيها المهجور إلا في الحلمِ  
حدّثني عن كتابِ جاءني      منك بالذمِ وما كنتُ أذمُ

ويحسن حسان افتتاح قصائده ، فيختار من الألفاظ الشريفة ما يروق للأسماع ، فيقول:<sup>5</sup>

أبى ظلُّ بالجزعِ أن يتكلما      وماذا عليهِ لو أجابَ مُتيماً

<sup>1</sup> ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 238.

<sup>2</sup> ديوان بشار بن برد، ج4، تح. محمد الطاهر بن عاشور، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1976، ص 245.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 228.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص 214-215.

<sup>5</sup> المصدر السابق، ص 184.

وبالفرع آثار بقين وباللوى  
ملاعب لا يعرفن إلا توهمها

إن بشاراً في هذه الأبيات وما شاكلها جرى على سنن سابقيه ، متوخياً فصيح الألفاظ عامداً إلى الحقائق ، مُدلاً  
بذلك على معنى صحيح وفهم ثاقب .

أما لغة التشبيه عند بشار فجاءت صادرة عن القديم الجاهلي ومقلدة لها ، إذ جاء أبداع تشبيه عنده محاكياً  
لامرئ القيس ، إذ قال:<sup>1</sup>

كَأَنَّ مَثَارَ التَّقَعِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا      وَأَسْـيَافُنَا، لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ  
وقال أيضاً في قصيدة أخرى:<sup>2</sup>

من كل مُشتهرٍ في كفٍّ مشتهرٍ      كأن عُرتَهُ والسيفَ نَجْمَانِ

كان بشار في أسلوب التشبيه فطناً ، حسن التقدير، من جهة صدوره عما قد ارتضتها الذائقة العربية ، وما  
كان من الجديد الذي أحدثه فهو تعبير عن خصوصيته شاعراً محدثاً ، وكشفاً عن أن هذا معبر عما يراه هو،  
وصادر من وحي تلقية الشعر الذي سبقه ، أو تتلمذ عليه ، تلك التلمذة التي جعلت الأصمعي يرى أن: "بشاراً  
خاتمة الشعراء ولولا تأخر أيامه لفضله على كثير<sup>3</sup> . والجاحظ يراه أشعر المولدين<sup>4</sup> .

حفل شعر بشار بالبديع ، بل قيل عن بشار أنه أول المولدين وشيخ المحدثين و "أول من فتح البديع"<sup>5</sup> ، ففي

<sup>1</sup> ابن رشيق، العمدة، ص 291.

<sup>2</sup> الديوان ج4، ص 247.

<sup>3</sup> الأصفهاني، الأغاني ج3، ص 150.

<sup>4</sup> ابن رشيق، العمدة، ص 100.

<sup>5</sup> المصدر السابق، ص 131.

ففي شعره نجد فنون البديع ذات السمات الإيقاعية مثل التجنيس والتكرار ، كما هو ماثل في أبياته التالية:<sup>1</sup>

يا قُرَّةَ العينِ إني لا أسمىكَ      أكنِّي بِأخرى أُسمِّيها وأغنيكَ

وكذلك قوله:

جفا جفوةً فازورُ إذ ملَّ صاحبهُ      وازرى به أن لا يزالَ يصاحبهُ  
خليلي لا تستكثرا لوعةَ الهوى      ولا لوعةَ المحزونِ شطَّتْ حبابه

غير أن البديع في شعر بشار أقرب إلى العفوية منه إلى القصدية ، وإن كانت "العرب لا تنظر في أعطاف شعرها ، بأن تجنس أو تطابق أو تقابل ، فتترك لفظة للفظه ، أو معنى لمعنى ، كما يفعل المحدثون ، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته ، وبسط المعنى وإبرازه ، وإتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القوافي ، وتلاحم الكلام بعضه ببعض"<sup>2</sup> ، فإن بشاراً أولى بهم في عدم قصد التصنع والميل إلى الطبع ذي العمق الفني والأداء الجمالي وهو ما تميز به أسلوبياً على صعيد اللغة الشعرية كما نلاحظه في المجاز ولاسيما الاستعارة.

يذكر ابن المعتز، أن من بديع الاستعارة عند المحدثين قول بشار بن برد:<sup>3</sup>

حيثُ هواءك على قلبه      ففاض وأعلن ما قد كتم  
وبيضاء يضحك ماءُ الشبا      ب في وجهها لك أو يبتسم  
ألا أيها السائلي جاهلاً      ليعرفني أنا أنف الكرم

وقوله في قصيدة أخرى:<sup>4</sup>

شربنا من بَناتِ الدنِّ حتَّى      تركنا الدنَّ ليسَ له فؤادُ

<sup>1</sup> الديوان ج4، ص 143.

<sup>2</sup> ابن رشيق، العمدة، ص 129.

<sup>3</sup> ابن المعتز، كتاب البديع، تح. اغناطيوس [د.ت] ص 19/ الديوان، ج3، ص 52.

<sup>4</sup> المصدر السابق، ص 19/ ديوان بشار بن برد، ج3، ص 54.



فالجمل الاستعارية (حبيت هواك...) و(يضحك ماء الشباب...) استعارات لائقة ، يسلك فيها بشار مسلك

الأوائل ، أما قوله:<sup>1</sup>

وَجَدَّتْ رِقَابَ الْوَصْلِ أَسْيَافُ هَجْرِهَا      وَقَدَّتْ لِرَجْلِ الْبَيْنِ نَعْلَيْنِ مِنْ حَدِّي

فيرى فيه أنصار القديم ، أنه خروج عن المعتاد ، يقول ابن رشيق: فما أهجن "رجل البين" وأقبح استعارتها ، ولو كانت الفصاحة بأسرها فيها ، وكذلك "رقاب الوصل".<sup>2</sup>

### ■ مفهوم الشعرية العربية عند أبي تمام (حبيب بن أوس الطائي تـ. 231هـ).

\* تعريفه للشعر:

يعرف أبو تمام الشعر بقوله:<sup>3</sup>

وَلَكِنَّهُ صَوْبُ الْعُقُولِ إِذَا      سَحَابٌ مِنْهُ أَعْقَبَتْ بِسَحَابِ  
أَنْجَلَتْ

وهو تعريف وصفي على صلة بتعريف الشعر بالفطنة ، وإن كان ينسب إليه شيئا آخر هو التدفق ، لأنّ

الصوب هو التدفق.<sup>4</sup> ويقول أيضا في القوافي ، ويعني بها الأشعار:<sup>5</sup>

إِنَّ الْقَوَافِيَّ وَالْمَسَاعِيَّ لَمَّاءَ تَنْزَلُ      مِثْلَ النَّظَامِ إِذَا أَصَابَ فَرِيدًا  
هِيَ جَوْهَرٌ تَثَرُّ فَإِنْ أَلْفَتْهُ      بِالشَّعْرِ صَارَ قَلَائِدًا وَعَقُودًا

<sup>1</sup> ابن رشيق، العمدة، ص 270 .

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 270 .

<sup>3</sup> ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، تح. محمد عبده عزّام، المجلد الأول، ط5، دار المعارف، القاهرة، ص 214.

<sup>4</sup> مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ص 196 .

<sup>5</sup> ديوان أبي تمام، ص 421.

وذلك يوحي أنّ الشعر عند الطائي ، ليس إلاّ نظماً للنشر لكن من مادة شريفة "هي جوهر" يتمّ جمالها بالنظم ، وهذا تقريب بين الشعر والنثر من حيث المادة ، وتفريق من حيث النظم ، فكان أن جعل أبو تمام جعل الشعر جوهرًا منشورًا انتظم بالتأليف.<sup>1</sup>

شعر أبي تمام يصدر عن "ضمير صنع" وهو يتدقّق كماء أصلي لا يعرف النضوب ، مع ذلك يرى أنه "ما طمح إلى كتابته لم يُحقّقه بعد ، فعلى الرغم من أنه يُبدع باستمرار ، فإنه يستقل ما يُنجزه ، لأنه يشعر أنّ طاقته كامنة فيما لم يُنجزه بعد".<sup>2</sup>

### \* ثورته الشعرية:

نظر النقاد القدامى في لغة أبي تمام ، فلاحظوا أنه لم يسلك مسلك الشعراء قبله ، بل استقى لغة خاصة به ، لغة اتصفت بالغموض ، لأنّ أبا تمام قال الشعر بلغة تقول واقعا آخر ، هو الواقع المجازي ، وهذا ما جعل الآمدي يصفه بأنه بعيد المأخذ وليس بقريبه ، فوسم شعره بالغموض.<sup>3</sup> وأدى به هذا الغموض إلى الإفساد نتيجة "اهتزاز الصورة الثابتة في نفس القارئ لعلاقة الدال بالمدلول ، وهو اهتزاز أعطى للقارئ انطبعا بأنّ أبا تمام ، قد أفسد ، وأبطل ما كان صالحا ، ودعا إلى فوضى ، أي إلى ما لا يُفهم".<sup>4</sup> إلاّ أنّ أبا تمام "كان يؤسس بإفساده هذا ، أي في إحلاله احتمالية المعنى محل يقينته ، مبدأ أساسيا من مبادئ الشعر".<sup>5</sup> فأبو تمام وإن حافظ على الشكل الخارجي لبنية القصيدة التقليدية ، يرى أنّ الشكل لا يقف عائقا أمام ظهور علاقات جديدة بين الكلمات ، "بل أصبح على العكس عنصرا جديدا ضديا ، يزيد في بروزها ، فلقد فجّره من الداخل بتراكيبه

<sup>1</sup> مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ص 222.

<sup>2</sup> أدونيس، الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والإتياع عند العرب)، ص 116.

<sup>3</sup> ينظر: الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري، تح. أحمد صقر، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، ط4، 1982، ص 214.

<sup>4</sup> أدونيس، الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والإتياع عند العرب)، ج2، ص 118.

<sup>5</sup> المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

اللغوية الجديدة".<sup>1</sup> والكلمة عند أبي تمام "لا تتناول من الشيء مظهره ، وإنما تتناول جوهره ، وهكذا يبدو أنها تنفيه فيما تشتهه ، وأنها تُعَيِّبه فيما تُظهره ، فكما أن الكلمة بداية ، بداية أن يكون ما يطابقها في العالم أو الطبيعة بداية هو كذلك ، فالكلمة العذراء تقتضي شيئاً بكرة ... الكلمة إذن لا تعكس أشياء العالم ، بل تعيد خلقها ، إنها تخلق العالم على طريقتهما مجازياً".<sup>2</sup> من هنا كانت الكلمة عند أبي تمام أكثر من مادة صوتية ، فكل كلمة تكشف عن شكل خاص من الوجود ، بالإضافة على أنها تكشف عن شكل خاص من الإيقاع ، إنها "بنية عضوية تصل بنيويًا بين ذات الشاعر وأشياء العالم".<sup>3</sup>

ويعلن أبو تمام عن اتجاه جديد في الشعرية العربية ، فقد تطور الشعر العربي ، وتطور معه صاحبه ، ولم يعد عملاً شعبياً بل أصبح عملاً عقلياً راقياً ، فالشاعر ليس من واجبه أن يتزل إلى الجمهور بل يجب على الجمهور أن يصعد إليه . وهذه الفكرة فكرة ارتفاع الشعر عن الجمهور نراها عند أبي تمام لأول مرة في تاريخ الشعرية العربية ، وهي من الأفكار المهمة التي تثار في النقد الحديث ، فهل يحسن بالشاعر أن يسير وراء الجمهور أو يحسن به أن يصعد بالجمهور إلى آفاقه العليا من الفلسفة والثقافة والعمق والدقة؟<sup>4</sup>

#### \* الاستعارة واللغة الشعرية:

رأى أبو تمام الشعرية في الإغراق في التصوير ، وعليه تواترت مشتقات الجذر ( غ ر ب ) في شعر أبي تمام (غريب ، غريبة ، مغرب ، اغتراب ، غرائب،...) بما جعل الخروج والانحراف وانعدام النظر ، العيار الأول لشعرية الشعر عنده ، فقصيدته "مغربة في الأرض" وقوافيه "مغتربات في البلاد" والمعاني "غرائب" ، وعبر الأسيقة الجملة التي ضمت مشتقات هذه المادة أمكن الوقوف على حقل دلالي ، عماده الغرابة والإغراب صفة للكلام والغربة والاعتراب صفة للمتكلم ، وإن شارك فيها الكلام حيناً على سبيل المجاز ، وكأن أبا تمام كان ينظم ما نثر

<sup>1</sup> أدونيس، الثابت والمتحول، ج2، ص 117.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 116 .

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 116.

<sup>4</sup> شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 240.

أبو عمرو الجاحظ ، أو كأن هذا ينشر ما نظم ذلك ، فهما متزامنان ، وأدركا سوياً كون الأعراب "أبدع"<sup>1</sup> . ومن أمثلة ذلك ، ما نقله الآمدي في موازنته ، وهو قوله:<sup>2</sup>

يَا دَهْرُ قَوْمٍ مِّنْ أَخْدَعِكَ فَقَدْ أَضَجَجْتَ هَذَا الْأَنَامَ مِنْ خُرْقِكَ

فيتساءل أيّ ضرورة دعته إلى الأخدعين ، وكان يمكنه أن يقول "قَوْمٍ مِّنْ اعوجاجك" أو "قَوْمٍ معوج صنعتك" أو "يا دهر أحسن بنا الصنيع" لأن الأخرق هو الذي لا يحسن العمل وضده الصنع<sup>3</sup> . فالأخدعان هنا رمز لسوء التصرف وتعوج الصنعة ، وهذه إحالة وخروج بالألفاظ عما توحى من معنى تخصصت به ، وهذا تكلف وصنعة فاسدة من أبي تمام . وكذلك قوله:<sup>4</sup>

تَحَمَّلْتُ مَا لَوْ حُمِّلَ الدَّهْرُ شَطْرَهُ لَفَكَرَ دَهْرًا أَيُّ عِبَائِهِ أَثْقَلُ

فجعل للدهر عقلا وجعله مفكرا في أي العباين أثقل ، وما معنى أبعد من الصواب من هذه الاستعارة ، وكان الأليق بهذا المعنى لما قال "تحملت ما لو حمل الدهر شطره" أن يقول: لتضعضع أو لانهدّ ، أو لأمن الناس صروفه ونوازله ، ونحو هذا مما يعتمد على أهل المعاني في البلاغة . وإنما رأى أبو تمام أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات ، متفرقة في أشعار القدماء كما عرفتك لا تنتهي في البعد إلى هذه المترلة ، فاحتذاها ، وأحبّ الإبداع والإغراق في إيراد أمثالها ، فاحتطب واستكثر منها<sup>5</sup> ، بحيث تصبح أكثر غرابة ، وهذه الغرابة تعني "تأسيس لغة جديدة ، وكل تأسيس يبدو تجاوزا ، وقد سميّ هذا التجاوز إفسادا ، وقيل إن كان هذا التجاوز صحيحا ، كان "ما قالته العرب

---

<sup>1</sup> الطاهر الهمامي، الشعر على الشعر، بحث في الشعرية العربية، ص 206. / يقول الجاحظ واصلا حلقات الإبداع المؤدية إلى الإبداع: "لأن الشيء من غير معدنه أغرب وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم ، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف ، وكلما كان أطرف كان أعجب ، وكلما كان أعجب كان أبعد". في كتابه: البيان والتبيين ج1، ص 69.

<sup>2</sup> الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري، تح. أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط4، 1982، ص 271.

<sup>3</sup> المصدر السابق، ص 271.

<sup>4</sup> المصدر السابق، ص 271.

<sup>5</sup> المصدر السابق ، ص 272.

باطلا".<sup>1</sup> فقراءتنا لشعر أبي تمام "لا تولد فينا الشعور بأننا نتذكر أو نستعيد شيئاً فقدناه ، بل يتولد فينا الشعور بأننا نؤسس شيئاً آخر".<sup>2</sup>

لقد هاجم الآمدي أبا تمام من خلال مذهبه المتمثل بالاستعارة التي هي جوهر الشعر وطاقته الكامنة ، وكذلك هي صلب اللغة الشعرية ؛ إذ رأى في لغة أبي تمام التعقيد والغموض والقبح والفساد ، وهذا يدل على رفض قاطع من الآمدي للتطور الشعري الذي أحدثه الطائي من حيث الاستعارة التي تخرج عن النمط المؤلف.<sup>3</sup> وتقوم الاستعارة الغامضة عند أبي تمام على سعة الخيال والرفض لمبدأ المشابهة بين طرفي الاستعارة ، لذا عدّه النقاد خارجاً بشعره إلى المحال ، من حيث الغموض واللامتوقع والمفاجئ في صورته الشعرية<sup>4</sup> ، فقد قيل عنه بأنه "يريد البديع فيخرج إلى المحال".<sup>5</sup> فقد قصد أبو تمام "الإغراب في الألفاظ والمعاني ، ومن هنا فسد أكثر شعره".<sup>6</sup> ورؤي أنّ رجلاً قال لأبي تمام: يا أبا تمام لِمَ لا تقول من الشعر ما نعرف ، فقال: وأنت لِمَ لا تعرف من الشعر ما يقال؟ فأفحمه".<sup>7</sup> ففي إفراط أبي تمام في استعمال البديع ، يقول المرزوقي: "إنّ المحدثين في إفراطهم في البديع إنّما كانوا يستجيبون للذوق العالم الجديد الذي تشكل بفعل ما لحق الحياة العامة زمن العباسيين من ازدهار ، حيث ظهر الاهتمام بالجانب الشكلي والزخرفي في المعمار والتصوير والنسج ، وفي الشعر والأدب بخاصة ، فلما رأوا استغراب الناس للبديع على افتنائهم به ، أولعوا بتورّده ، إظهاراً للاقتدار وذهاباً إلى الإغراب".<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> المرزباني، الموشح، ص 465.

<sup>2</sup> أدونيس، الثابت والمتحول، ج2، ص 117.

<sup>3</sup> ينظر: محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، (دراسات في النقد العربي القديم) دار جرير، اربد، الأردن، ط1، 2010، ص 102-103.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص 103.

<sup>5</sup> المرزباني، الموشح، ص 465.

<sup>6</sup> الآمدي، الموازنة، ص 333.

<sup>7</sup> المصدر نفسه، 499.

الإغراب".<sup>1</sup> ومن هنا كان إقبال الشعراء على البديع لأمرين: "الأول حبّ التفوّق وإظهار القدرة على الابتكار ، والثاني تحقيق الإغراب لإشباع تطلعات المتلقي".<sup>2</sup>

جاءت الاستعارة في شعر أبي تمام غير متقيدة بقياس القدماء ، وعدم التقيد هذا جعل الاستعارة في شعره صفة أو مقوماً أسلوبياً رأى فيه بعضهم خروجاً على ما تواضعوا عليه ، ولكنه كان أقرب إلى صفة التجدد والتغيير في شعرية القدماء منه إلى التزامها حدّاً نهائياً ، فلما كان السياق أتمودج لبناء لغوي يتخلله عنصر لم يكن متوقفاً ، وما ينتجه هذا العنصر أو تضاده مع عناصر السياق هو المنبه الأسلوبية<sup>3</sup> ، فقد كانت تلك الاستعارات المميزة من سنن القدماء منبهات أسلوبية في لغة أبي تمام الشعرية ، بوصفها عناصر يستعملها ليوحى إلى المتلقي بخصوصية طريقة تفكيره ، فكان أن شكلت هذه المنبهات الأسلوبية "انزياحاً عن النمط التعبيري المتواضع عليه ، والانزياح يكون خرقاً للقواعد حيناً، ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر"<sup>4</sup> ، لكن النقد القديم رأى في أسلوب أسلوب أبي تمام في الاستعارة خروجاً عن سنن العرب في قول الشعر ، ولم ينظر إليه باعتباره خصوصية أسلوبية. لذا يرى الآمدي أن لو تجنب أبو تمام ما كان عليه وحذا حذو الشعراء السابقين الذين لا يرى الآمدي مُحسناً إلاّ هم ، وحاول أن يسلم ممّا يهجن شعره ، ويذهب بمائه ورونقه ، لكان "عند أهل العلم بالشعر أكثر المتأخّرين إحساناً ... لما فيه من لطيف المعاني ومستغرب الألفاظ".<sup>5</sup> أي أنّ الآمدي يحمّد لأبي تمام لطيف معانيه التي قلّد فيها السابقين وغريب ألفاظه أو مستغربها ، إذ كان مما تواضع العرف على حمده عند القدماء ، ولكن هذا الأمر

---

<sup>1</sup> المرزوقي، مقدمة شرح ديوان الحماسة، (م.س) ص 13.

<sup>2</sup> أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2010، ص 172.

<sup>3</sup> ينظر: عبد السلام المسدي، مقال: الأسلوبية والنقد الأدبي، الثقافة الأجنبية، ع1، 1982، ص 39.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص 39.

<sup>5</sup> الآمدي، الموازنة، ص 420.

يعني إلغاء التفرد والخصوصية الأسلوبية في شعر أبي تمام.<sup>1</sup>

أما نمط الاستعارات التي امتدحها القدماء عند أبي تمام فهي من قبيل ما أشار إليه ابن المعتز، على أنه من بديع استعاراته:<sup>2</sup>

مَطْرٌ يَذُوبُ الصَّخْرُ مِنْهُ وَبَعْدَهُ صَحْوٌ يَكَادُ مِنَ الْعَصَاةِ يُمَطِّرُ

وقال يخاطب منزلاً:<sup>3</sup>

يَا مَنْزِلًا أَغَطَى الْحَوَادِثَ حُكْمَهَا لَا مَطْلَ فِي عِدَّةٍ وَلَا تَسْوِيفًا  
أَرْسَى بِنَادِيكَ النَّدَى وَتَنَقَّسَتْ نَفْسًا بَعْقُوتِكَ الرِّيحُ ضَعِيفًا

مثلت الشعرية عند أبي تمام ، ثورة جذرية على صعيد اللغة بالمعنى الجمالي الخالص ، وأصبحت تعني غياب

المألوف في ظل "حضور المحتمل الغريب"<sup>4</sup> ، ويمكن أن نوجز ملامح هذه الثورة فيما يلي:<sup>5</sup>

- 1- استخدام الكلمات بطريقة أصبحت توحى بأكثر من معنى ، لأنه أفرغها من معناها المألوف ، فلقد خلّصها من الحتمية وأسلمها للاحتمال ، وهذا ممّا حيرّ قراءه ، وأدى إلى الاختلافات في تفسير شعره .
- 2- غيّر النسق المألوف العادي لترتيب الكلمات ، وهذا مما أدى إلى اتهامه بالتعقيد .
- 3- حذف ولم يترك ما يدل على ما حذفه ، وهذا مما أدى إلى اتهامه بالغموض والصعوبة.
- 4- ابتكر معاني بعيدة ، وصيغاً غير مألوفة وسياقاً غريباً .

وهذه السمات الأربع هي مقومات أسلوبية في لغة أبي تمام الشعرية. ويبدو أن أبا تمام قد حقق تحولا في اللغة

<sup>1</sup> ينظر: رحمان غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص 273.

<sup>2</sup> ابن المعتز، كتاب البديع، ص 21-22. / الديوان، ج2، ص 192.

<sup>3</sup> الديوان، ج2، ص 97-98.

<sup>4</sup> أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص 20.

<sup>5</sup> المرجع نفسه، ص 19.

الشعرية بالخروج من نطاق التعبير الطبيعي إلى التعبير الفني ، بالخروج من الواقع المباشر إلى التخيل المجازي ، و بنى شعره على البديع أسلوباً شعرياً ومنهجاً محدثاً ، مما جعل النقاد ينظرون إليه خارجاً عن عمود الشعر ، فهو "شديد الاتكاء على نفسه ، لا يسلك مسلك الشعراء قبله ، وإنما يستقي من نفسه".<sup>1</sup> فصدوره عن ذاته هو سرّ إبداعه الشعري ، وفرادته في النظر إلى الأشياء وفي طريقة التعبير "فاللغة الشعرية بدءاً من تجربة أبي نواس وأبي تمام لا تنقل أشياء وحوادث ، وإنما تنقل إشارات وتخييلات ، فهي لا تهدف إلى أن تطابق بين الاسم والمسمى ، وإنما على أن تخلق بينهما بُعداً يوحي بالمفارقة".<sup>2</sup> . ولا شك في أن التمكن من صياغة اللغة بالشكل الذي تستجيب فيه لتجليات الذات الشاعرة معبرة عن حاجات متطورة لدى الإنسان عبر الصورة الشعرية وصولاً لتحقيق معنى يفتح على آفاق القيم الجمالية أكثر من خضوعه لمعايير عقلية صارمة ، هذا التمكن هو ما يحقق التفرد الأسلوبى في خلق المعنى الشعري على نحو ما هو عند أبي تمام، وهو في هذا الأسلوب مطور لخلق المعنى الشعري روحياً كما جاء في عمود الشعر وليس جسدياً أي مادياً أو شكلياً.<sup>3</sup>

لقد عرفت الشعرية العربية في العصر العباسي ، تطورا بحيث أصبح التعبير بالصور الاستعارية ، بداية عهد جديد ، "يفتح أفق الحساسية والتأمل ، بحيث لا يعود المعنى شيئاً محدداً منتهياً ، وإنما يصبح شيئاً يتفتح ويتسع".<sup>4</sup> كما غدت القصيدة العباسية المحدثّة مختلفة ، حيث كانت قبل أبي تمام "سطحاً يمتد أفقياً ، فصارت معه بنية عميقة"<sup>5</sup> ، مختلفة كذلك من حيث طبيعة استقبالها عن القصيدة القديمة ، ففي الحين الذي كانت فيه القصيدة التقليدية موجهة لجمهور متلقٍ عام، لا يتطلب منه الأمر سوى استقبال المعنى بغنائية ، والمحدد سلفاً ، أصبح النص الشعري العباسي ، يتطلب من جمهوره الخوض في المغامرة الإبداعية ، التي

---

<sup>1</sup> المرزباني، الموشح، ص 502.

<sup>2</sup> ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول، ج2، ص 119.

<sup>3</sup> ينظر: رحمان غر كان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، ص 204.

<sup>4</sup> أدونيس، الثابت والمتحول، ج2، ص 194.

<sup>5</sup> المرجع نفسه، ص 117.



تتطلب نوعاً من الاستحضار للتجارب والمعارف ، هكذا أضحي فهم الشعرية بالنسبة لأي تمام والمتني،... وغيرهم من شعراء العصر العباسي ، الذين كانوا من المجددين . فالتجربة الشعرية الجديدة أملت ضرورة حضور متلق مؤهل لخوض هذه التجربة الإبداعية الجديدة ، فأصبحت النصوص الأدبية الحقيقية هي تلك التي "تملك قدرة خاصة على التفاعل مع ذاتها أولاً ، ثم مع نسقها الثقافي بمعناه الشامل ثانياً ، ثم مع المتلقي الرئيس ثالثاً ، وأخيراً مع المتلقي المتغير زمانياً ومكانياً ، وربما كان هذا التفاعل الأخير هو أهم فعاليات النصوص الأدبية بوصفه جوهر فنيتها ولازم خلودها وسيرورتها".<sup>1</sup> فالشاعر "بمجرد واضع نص ، حالما ينجزه ويغادر لحظة المكاشفة أي لحظة الإبداع يصبح مثلنا تماماً: مجرد قارئ".<sup>2</sup> من هنا ندرك أن المتلقي طرف في عملية الإبداع ، إذ تصبح الإثارة التي يحدثها القول الشعري بمثابة محفز إلى الخلق يقوم المتلقي بدور مهم في إنجاحها أو تعطيلها ، حتى لكأن الحدث الشعري ، في حد ذاته ، مشروع لا يكتمل وجوده إلا بالمتلقي.

---

<sup>1</sup> محمد مصطفى أبو شوارب، جماليات النص الشعري (قراءة في أمالي القالي) دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2005، ص 191.

<sup>2</sup> محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص 370.

❖ المبحث الثاني: مفهوم الشعرية العربية عند النقاد:

- ابن سلام الجمحي (231هـ).
- أبي عثمان الجاحظ (255هـ).
- ابن قتيبة (276هـ) وابن طباطبا (322هـ) ومنظورهما  
الشائي في فهم الشعرية العربية.
- قدامة بن جعفر (337هـ).
- عبد القاهر الجرجاني (471هـ).
- حازم القرطاجني (684هـ).

## ■ مفهوم الشعرية العربية عند ابن سلام الجمحي (231هـ):

بنى ابن سلام الجمحي كتابه كما يدل عنوانه على فكرة "الطبقات" ، والأساس الذي أقام عليه هذا التمييز والتدرج هو معيار "الفحولة" ، وظهر هذا المصطلح في القرن الثاني للهجرة مع الأصمعي ، حيث تتلخص فيه الجودة الشعرية ، ثم أخذ عنه ابن سلام الجمحي في تصنيفه للشعراء . والفحولة كما عرّفها الأصمعي حين سُئل عن معناها ، قال: "يريد أن له مزية على غيره كمزية الفحل على الحقاق"<sup>1</sup> . وقد حصر الأصمعي الفحولة على الشعراء الجاهليين والإسلاميين ، وهم عنده إما فحول أو غير فحول . وكان ينظر في الفحولة إلى جودة السبك ، وبراعة المعنى ، ووفرة الشعر معاً<sup>2</sup> .

ومفهوم الطبقة عند ابن سلام يخص الأداء الشعري ، الغرض منه تقدير منازل الشعراء ومراتبهم ، فلم يُرد ابن سلام بقوله "الطبقة" معنى المرتبة أو المتزلة ، فمحمود شاعر يرى أن ابن سلام يريد بلفظ "طبقة" : "المنهج أو المذهب"<sup>3</sup> .

أما الفحولة عند ابن سلام الجمحي فهي أكثر وضوحاً وأكثر موضوعية في فهم الجودة الشعرية ، فهو لم يقتصر فيها على الشعراء الجاهليين والإسلاميين ، بل امتدّ بها في الزمن إلى شعراء بني أمية ، فرّق المخضرمين بين طبقات شعراء الجاهلية ، وطبقات شعراء الإسلام ، حيث قال: "فصلنا الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام ، والمخضرمين الذين كانوا في الجاهلية وأدركوا الإسلام ، فترّناهم منازلهم ، واحتججنا لكلّ شاعر بما وجدناه له

<sup>1</sup> الأصمعي، فحولة الشعراء (م.س)، ص 9.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 5.

<sup>3</sup> منير سلطان، ابن سلام وطبقات الشعراء، دار المعارف الإسكندرية، ص 148.

من حجة<sup>1</sup>. وحاول أن يضع معايير فنية في توزيع الشعراء على الطبقات العشر الأولى والثانية ، وكذا معايير لتوزيعهم داخل الطبقة الواحدة . ومن هذه المعايير :

- اللغة: فقد أحر عديّ بن زيد إلى الطبقة الرابعة من الجاهليين ، لأنه كان يسكنُ الحيرة ويُراكنِ الريف ، فَلانَ لسانه سَهْلٌ مَنْطِقُهُ<sup>2</sup>.

- أن يكون للشاعر قصائد جيد ، الأسود بن يعفر من شعراء الطبقة الخامسة الجاهليين ، "له واحدة رائعة طويلة ، لاحقة بأجود الشعر ، لو كان شَفَعها بمثلها لَقَدّم على طبقتة"<sup>3</sup>.

- غزارة الشعر: فهو يرى أنّ شعراء الطبقة الرابعة مُقلّون وفي شعرهم قلة وذاك الذي أحرهم<sup>4</sup>.

- تنوع الأغراض: " وكان لكثير من التشبيب نصيب وافر وجميل مُقدّم عليه وعلى أصحاب النسيب جميعاً في التشبيب ، وله في فنون الشعر ما ليس لجميل وكان جميل صادق الصبابة وكان كثير يتقول ، ولم يكن عاشقاً<sup>5</sup> ، ومع ذلك وضع الشاعر كثير في الطبقة الثانية من الإسلاميين وجميل بن يعمر في الطبقة السادسة ذلك أن كثيرا نوع في أغراض الشعر في حين اقتصر جميل على النسيب.

أما معايير ابن سلام الجمحي التي تميز كل شاعر عن الآخرين داخل الطبقة الواحدة ، نذكر منها ما يميز شعراء الطبقة الأولى من الجاهليين بعضهم عن بعض . فامرؤ القيس "سبق العرب إلى أشياء ابتدعها واستحسنها العرب واتبعته فيها الشعراء استيقاف صحبه في الديار، ورقة النسيب ، وقرب المأخذ ، وشبه النساء بالظباء ، والبيض وشبه الخيل بالعقبان ، والعصي ، وقيد الأوابد ، وأجاد التشبيه ، وفصل بين النسيب وبين

<sup>1</sup> ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص 23-24.

<sup>2</sup> المصدر السابق، ص 140.

<sup>3</sup> ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص 147.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص 127.

<sup>5</sup> ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء ج2، ص 40.

المعاني ، وكان أحسن أهل طبقتة تشبيهاً<sup>1</sup>. فأهم ما يميز الشاعر امرأ القيس عن شعراء طبقتة أن له قدم سبق فيطرق بعض المعاني وتفوقه في عقد التشبيهات. أما ما يميز النابغة عن شعراء طبقتة أنه كان "أحسنهم ديباجة شعر وأكثرهم رونق كلام وأجزلم بيتاً كأنّ شعره كلامٌ ليس فيه تكلف"<sup>2</sup>. شعر النابغة يتميز بمتانة نسجه ، وحسن حكمه وصفائه وجزالة لغته، وشعره مطبوع خال من التكلف. وأما ما يميز زهيراً أنه كان "أحسنهم شعراً ، وأبعدهم من سُخْفٍ ، وأجمعهم لكثير من المعنى في قليل من المنطق ، وأشدّهم مبالغة في المدح وأكثرهم أمثالاً في شعره"<sup>3</sup>. ما يميز زهيراً أنه أكثرهم تنقيحاً لشعره وأكثرهم مبالغة في مدحه وأكثرهم أمثالاً سائرة. في حين أن الأعشى هو "أكثرهم عروضاً وأذهبهم في فنون الشعر وأكثرهم طويلة جيدة وأكثرهم مدحاً وهجاءً وفخراً ووصفاً"<sup>4</sup>.

ويمكن اعتبار معايير تلك في ترتيب الشعراء داخل الطبقة الواحدة ، معايير داخلية تتعلق بالنص ، فهي في مجملها صفات تتصل ببنية الشعر، وهي لذلك أكثر نجاحاً لتحديد سمات الشعرية .

ومن المصطلحات الدالة على توافر الشعرية في النص الإبداعي عند ابن سلام ، مصطلح "الحلاوة" ، خصّه النقاد القدامى بالشعر الجيد للدلالة على سهولة مخارجه ، وجماله واستساغة الذوق له ، يقول ابن سلام في عبد بني الحسحاس أنّه: "حُلُو الشعر ، رقيق حواشي الكلام"<sup>5</sup>.

إنّ أهمّ نظرية خرج بها ابن سلام الجمحي ، وهو أقدم النقاد العرب ، أنّ "للشعر صناعةٌ يعرفها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تُثَقِّفُ العين ، ومنها ما تُثَقِّفُ الأذن ، ومنها ما تُثَقِّفُه

---

<sup>1</sup> المصدر نفسه ، ج1، ص 55.

<sup>2</sup> المصدر السابق، ص 56.

<sup>3</sup> ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء ، ص 64.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص 65.

<sup>5</sup> المصدر نفسه، ص 187.

اليد ، ومنها ما يثقفه اللسان"<sup>1</sup> . أي أنّ الشعر صناعة وهذه الصناعة تتطلب اعتماد إجراءات تقنية لغوية لتأسيس المقولات الشعرية ، وليست عملية الصنع عملية آلية بقدر ما هي عملية إبداعية أي يحتاج فيها الشاعر إلى مهارة وحداقة وحسن تصرف في العناصر اللغوية . مما يعني أنّ الشاعر يوظف مخيلته لإنشاء نسيج دلالي مميز في أسلوبه . وهذا يعني أنّ الشعر كصناعة يخصص نمطا معيّنا من الناس ، أي هو ثقافة كما ذهب إلى ذلك ابن سلام . والشعر بهذا المفهوم الدلالي استخدام خاص للغة<sup>2</sup> .

وأهم ما يلفت النظر في رأيه جعله الشعر صناعةً ، وأنّ هذه الصناعة لا تختلف عن أيّ صناعة من الصناعات الجميلة الماثلة في الفنون الأخرى ، لكن دون أن يشير إلى كيفية تمام هذه الصناعة وظهورها على أكمل وجه<sup>3</sup> . و فكرة صناعية الشعر هذه سيتبعه فيها النقاد من بعده مثل الجاحظ وابن طباطبا.

وجودة الشعر عند ابن سلام ، شيء يقع في النفس عند المميّز ، ويعرفه الناقد عند المعاينة<sup>4</sup> . وكلمة جودة تفيد هنا ما تعنيه "أدبية" ، لأنّ الجودة لا تحصل إلّا عندما يستوفي الشعر عناصره الأدبية . وواضح إقرار ابن سلام صعوبة الكشف عن هذه الجودة وتوضيحها ، فهي عنده أشبه بمعرفة حدسية تحصل في نفس الناقد<sup>5</sup> . وقد نقل عنه هذا الرأي ابن رشيق القيرواني ، فقد سمع أحد بعض الحذاق يقول: "ليس للجودة في الشعر صفة ، وإنما هو الشيء يقع في النفس عند المميّز : كالفرند في السيف والملاحة في الوجه ، وهذا راجع إلى قول الجمحي بل هو بعينه ، وإنما فيه فضل الاختصار"<sup>6</sup> .

---

<sup>1</sup> المصدر نفسه، ص 5.

<sup>2</sup> ينظر: علي ملاح، مقال: الدلالة الشعرية العربية وتقاليدها الأسلوبية (موقع انترنت: منتديات ستار تايمز. 2011/08/07) ص 6.

<sup>3</sup> ينظر: عبد الملك مرتاض، قضايا الشعرية، ص 23.

<sup>4</sup> ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء ، ص 6.

<sup>5</sup> ينظر: أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم، ص 11.

<sup>6</sup> ابن رشيق، العمدة، ص 119.

يذكر ابن سلام الجمحي أن الشعرية العربية التراثية لم تكن في بدايتها جمالية خالصة ، ولكنها كانت تؤدي حاجة اجتماعية غالبا ، إذ يقول: "ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل عند حاجته".<sup>1</sup> فالوظيفة الشعرية لدى أوائل العرب ، حسب ابن سلام لم تكن الغاية منها التأثير في المتلقين ، ولا إظهارهم بجمال النسيج ، ولا إدهاشهم بالعمد إلى طلاوة الإنشاد ، ولكن من أجل البلوغ منهم المبلغ الذي يتيح لهم قضاء حاجتهم.<sup>2</sup>

### ■ مفهوم الشعرية العربية عند أبي عثمان الجاحظ (255هـ).

\* حدّ الشعر:

يركّز صاحب "البيان والتبيين" جهده على العلم بالكيفيات والهيئات التي يكون عليها الخطاب على هيئة مخصوصة ، ويفحص أشكال الخطاب وصوره طبقا لما يحيط به من ملايسات وما يتنزّل فيه من أوضاع ، فسطر للبلاغة نمجا وضبط حقل اهتمامها ، باعتبارها علما بطرق القول ، و أفانين التعبير.<sup>3</sup> والشعر عنده "صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير".<sup>4</sup> فلو تخطى الجاحظ حدود التعريف لوجد نفسه في مجال المقارنة بين فنّين : الشعر والرسم ، بل إنّ تعريفه لا يخرج عن قول هوراس: "الشعر والرسم" ، وكان له حديث عن المحاكاة وتمايزها بين الفنون . لكن كل ما أراده الجاحظ من هذا القول تأكيد نظريته في الشكل.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء ، ص 26.

<sup>2</sup> ينظر: عبد الملك مرتاض، قضايا الشعرية، ص 134.

<sup>3</sup> ينظر: حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص 169.

<sup>4</sup> الجاحظ ، الحيوان ج3، ص 131-132.

<sup>5</sup> ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 86.

ويؤكد الجاحظ في موضع ، على الفصل بين الشعر والفكر ، فيجعل الشعر نقيضا للفكر ، إذ البيان الشعري ، هو كما يقول: " مالا تستعين عليه بالفكرة وما كان غنيًا عن التأويل"<sup>1</sup> ، وهذا الفصل بين الشعر والفكر تؤكد لجمالية الشفوية الجاهلية ، وانحياز للداوة الصافية ضد المدينة المهجينة ، وترسيخ للصورة الغنائية والإنشادية للشعر، وربما هذا ما يفسر الأهمية التي كان يوليها النقاد لمفهوم البدهة في الشعر ، مرادفا للشفوية والفترة ، ونقيضا للتحرر والصنعة.<sup>2</sup> وتزليل الكلام في منزلة من الفصاحة والبلاغة ، يحتاج إلى تمام الآلة وإحكام الصنعة"<sup>3</sup> واقتناع المتكلم بأن "سياسة البلاغة أشد من البلاغة".<sup>4</sup>

#### \* في منابت الشعرية:

استقر لدى النقاد القدامى أن الطبع بما تميّز به من عفوية الكلام واقتدار الشاعر على القول في جميع الضروب هو أحد المقومات الهامة للشعرية ، ومن ثمّ لم يغفل الجاحظ عن ذكره في أشد مواقفه تحمّسا للبيان والتبيين ، وقد بذل جهدا كبيرا في محاصرة مفهومه ، متتبعا في ذلك مسالك متنوعة ، لعل أهمها تصريحه بأن الطبع غريزة الإنسان واستعداد جبليّ يودعه الله من عباده من يشاء ، وقد برز ذلك بصورة جليّة في معرض حديثه عن العناصر التي يقوم عليها الشعر والأسباب المتحكّمة في كثرته عند بعضهم دون بعض ، فبعد أن دحض الرأي القائل بأن كثرة الشعر مرتبطة بكثرة الوقائع والحروب ، وخصب الدار ، ونوع الغذاء ، انتهى إلى ما يعتبره عوامل كثرة الشعر وجودته: " وثقيف أهل دار ناهيك بما خصبا وطيبا ، وهم وإن كان شعرهم أقلّ فإنّ ذلك على طبع في الشعر عجيب ، وليس ذلك من قبيل رداءة الغذاء ، ولا من قلة الخصب ، الشاغل والغنى عن الناس ، وإنّما ذلك على قدر ما قسم الله لهم من الحظوظ والغرائز والبلاد والأعراق مكانها".<sup>5</sup> ومبدأ الأخذ بهذه النظرية

<sup>1</sup> الجاحظ، البيان والتبيين ج1، ص 79.

<sup>2</sup> ينظر: أدونيس، الشعرية العربية ، ص 24.

<sup>3</sup> الجاحظ، البيان والتبيين ج1، ص 16 .

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص 136.

<sup>5</sup> الجاحظ، الحيوان ج4، تح. عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1996، ص 380-381.



النظرية يكاد يمثل ردا على ابن سلام ؛ فقد ذهب صاحب الطبقات إلى أن الشعر إنما كان يكثر بالحروب ، قال:  
"وبالطائف شعراً وليس بالكثير ، وإنما كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء... والذي قلل شعراً  
قريش أنه لم يكن بينهم نائراً ، ولم يحاربوا ، وذلك الذي قلل شعر عُمان وأهل الطائف في طرف<sup>1</sup> . فوجد  
الجاحظ أن هذا الرأي لا يطرد ، فقال: "وبنو حنيفة مع كثرة عددهم وشدة بأسهم وكثرة وقائعهم ، وحسد  
العرب لهم على دارهم وتخومهم وسط أعدائهم... ومع ذلك لم نر قبيلة قط أقل شعراً منهم"<sup>2</sup> ؛ إذ ليس لكثرة  
الحروب والوقائع دخلٌ في كثرة الشعر ، ولا لخصب المكان علاقة بكثرتة ، فعبد القيس من أخصب الناس مواطن  
وشعرها قليل ، وثقيف من أخصب الناس كذلك داراً وشعرهم قليل ، ولكن ذلك الشعر يدل على طبع فيه  
عجيب ، وإنما الشأن في ذلك لما قسم لهم الله من الحظوظ والغرائز والبلاد والأعراق.<sup>3</sup>

وعليه فإن الشعراء منهم المطبوع والمتكلف ، فالمطبوع يأتيه المعنى "سهوا ورهوا و تنثال عليه الألفاظ انثيالاً "  
بينما يلتمس المتكلف " قهر الكلام واغتصاب الألفاظ ".<sup>4</sup> والأول يصدر عن "عفو الخاطر" في حين لا يأتي الآخر  
إلا عن "مجهود"<sup>5</sup> ، لأجل ذلك كان موقف الجاحظ من التكلف مقترناً بالسماجة<sup>6</sup> ، وعلّة تصيب الكلام  
"فتستهلك المعاني وتُشِين الألفاظ"<sup>7</sup> ، وفي نظره المتكلف يحاول ما لا يحسن ، ويُحمّل نفسه ما  
لا طاقة لها ، وهو بذلك يخرج عن أهم مبدأ يؤسس العلاقة بين صاحب الصنعة وصناعته وهو مبدأ "المناسبة"  
و "المشاكلة" وهي في مصطلحه تدل على ما يدل عليه الطبع.<sup>8</sup>

<sup>1</sup> ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، السُّفْرُ الأول، ص 259.

<sup>2</sup> الجاحظ، الحيوان ، ج4 ، ص 380.

<sup>3</sup> ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 84.

<sup>4</sup> الجاحظ، البيان والتبيين ، ج2، ص 8.

<sup>5</sup> المصدر نفسه والصفحة نفسها.

<sup>6</sup> المصدر نفسه، ص 5.

<sup>7</sup> الجاحظ، البيان والتبيين ج 1 ، ص 99.

<sup>8</sup> ينظر: حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص 222.

على أن "الطبع" لا يصون بمفرده ، عن "التكلف" ، ما لم يياشر المبدع الكتابة في ظروف على أتم الاستعداد والفكر خاليا من الشواغل فيتجنب التوعر ، في عملية الخلق الفني ، لأنّ التوعر يستهلك المعاني ويشين الألفاظ ، وينقل لنا الجاحظ في الجزء الأول من بيانه "صحيفة بشر بن المعتمر" التي تعبر عن مواقف يستجيب فيها الطبع ، و اختلاف ما يقوله المبدع عن طبع عما يقوله وهو في حالة من التكلف والمجاهدة ، يقول فيها: "خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إياك ، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهراً ، وأشرف حسباً ، وأحسن في الأسماع ، وأحلى في الصدور ، وأسلم من فاحش الخطاء ، وأجلب لكل عين وغرّة ، من لفظ شريف ومعنى بديع. واعلم أن ذلك أجدى عليك ممّا يعطيك يومك الأطول ، بالكّد والمطاولة والمجاهدة ، وبالتكلف والمعاناة".<sup>1</sup> لقد قرّرت هذه الصحيفة أشياء ستصبح مشتركة بين نقد الخطابة ونقد الشعر ، منها اعتبار اللحظات التي يُسمح فيها القول والابتعاد عن الكدّ والاستكراه ، والملائمة بين اللفظ والمعنى فالمعنى الكريم يحتاج لفظاً كريماً ، وليس ذلك بأن يكون المعنى من مع أن يُفهم العامة معاني الخاصة ، ثم لا بدّ من الملاءمة بين المعنى والمستمعين.<sup>2</sup>

#### \* الدربة و المران:

ولئن أكد الجاحظ على مترلة الطبع في العمل الفني ، حتى عدّه أساساً ضروريا لا تستقيم شعرية بدونه ، فهو يولّي "الدربة" و"المران" أهمية كبرى في تحقيق الأدبية ، والإنسان بالتعلّم ، وبطول الاختلاف إلى العلماء ، ومُدارسة كتب الحكماء ، يجود لفظه ويحسن أدبه.<sup>3</sup> وقد برزت لديه مجموعة من المصطلحات تدل على أهمية الممارسة وتعهّد الطبع في حذق الصناعة واشتداد العارضة "كالتميز" و"السياسة" و"الترتيب" و"الرياضة"<sup>4</sup>

<sup>1</sup> الجاحظ، البيان والتبيين ج1، ص 98 - 99.

<sup>2</sup> ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 55.

<sup>3</sup> الجاحظ، البيان والتبيين ج1، ص 67.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص 16.

و"المعاودة"<sup>1</sup> وهو ينطلق في تفسيره لعملية الإبداع من قناعة يكاد لا يتحول عنها وهي أنّ الإنسان في أول عهده بالكتابة لا تواتيه منازلها تمام المواتاة ، والذين وقعوا من "البيان" في أعلى مرتبة لأول عهدهم به ، شواذ فأمام كل كاتب بليغ أو شاعر حاذق ، طريق طويلة مفتحها "أيام الرياضة" وطرفها يوم يتوّح وتستجيب له المعاني ويتمكن من الألفاظ.<sup>2</sup> وهذا نص الجاحظ : "ويقال إنهم لم يروا خطيباً قطّ بلدياً إلاّ وهو في أول تكلفه لتلك المقامات ، كان مستثقلاً مستصفاً أيام رياضته كلها ، إلى أن يتوّح وتستجيب له المعاني ، ويتمكن من الألفاظ".<sup>3</sup>

ومما يدل على مكانة "الدربة" ودورها في صقل الموهبة وتهذيب الطبع وبالتالي تنامي الشعرية في تصورات "أبي عثمان" الأدبية و الجمالية ، إقراره بضرورة " أن يكون عقل الغريزة سلماً إلى عقل التجربة"<sup>4</sup> ، وهو بذلك يكاد يحلها مرتبة أرفع من مرتبة الطبع . فللمران دورُ المنشط الإبداعي كلّما تواتر ، قوي النشاط الأدبي . فالطبع في هذه الحالة يظلّ دفيناً ولا يخرج إلى الوجود إلاّ المران.<sup>5</sup>

#### \* نظرية المقامات:

و "الرواية" أو "العلم" و"المعرفة" - كما يرتئي الجاحظ أن يسميها لهما من شمول يستغرق الرواية ويتجاوزها - نوع من الممارسة ، يشترطها الجاحظ في "البيان" و يقيم عليها علاقة تناسب طردي بين تمكّن المتكلم في "البيان" وتمكّنه في "العلم" بحيث يكون حظّه من الأول على أقدار حظّه من الثاني ، وحجته في ذلك أنّ "العلم" يُكسب صاحبه قدرة على التصرف طبق قانون "الملاءمة" و"المواضع" ممّا يُمكنه من إيفاء كل معنى حقه

<sup>1</sup> المصدر نفسه، ص 99 .

<sup>2</sup> ينظر: حمادي صمود، التفكير النقدي عند العرب، ص 224.

<sup>3</sup> الجاحظ، البيان والتبيين ج1، ص 83.

<sup>4</sup> الجاحظ، البيان والتبيين ج2، ص 9.

<sup>5</sup> ينظر: توفيق الزيدي ، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص 81.

1. ذلك لأنّ "اللسان لا يكون أبرأ ، ذاهباً في طريق البيان ، متصرفاً في الألفاظ ، إلاّ بعد أن تكون المعرفة متخلّلةً به ، منقّلة له ، واضعةً له في مواضع حقوقه ، وعلى أماكن حظوظه ، وهو علةٌ في الأماكن العميقة ، ومصرفةٌ له في المواضع المختلفة".<sup>2</sup> وهذا ما يدل على مكانة هذا المتصور "نظرية المقامات" لدى الجاحظ ، وكثرة المصطلحات لبيان معناه ، وإفرازه جملة من المستخلصات العملية التي توجه المبدع إلى الطريق التي يجب إتباعها في صناعة الكلام ، فمن المصطلحات المتواترة "المقام" و "الموضع" و "الحال" كذلك "الأقدار" أو "المقدار" و "المشاكله" و "المطابقة" وجميعها "فروع عن أصل ثابت في تفكيره وإن لم يتبلور على الصعيد الاصطلاحي هو فكرة "المناسبة".<sup>3</sup> يقول أبو عثمان في هذا الصدد إنّ المتكلم مدعو لتحقيق المناسبة المرجوة وحتى لا يخرج عن حدّ البلاغة ، إلى مراعاة الغرض الذي يسعى الحديث إلى تحقيقه ، فلا يخلط بين أقدار الألفاظ و أقدار المعاني.<sup>4</sup> وقد نتج عن هذه النظرية - بروز مفهوم النسبية في تحديد بلاغة النص - فبحكم ترابط "المقال" و "المقام" ترابطاً جدلياً تصبح خصائص الكلام غير منفصلة عن السياق الذي يحتويه ، معنى ذلك أنّ الحكم للكلام أو عليه لا يتعلّق بشيء في ذاته ومواصفات تتولد داخله تولدا ذاتياً إذ وجوده وجود علائقي ظرفي ، ومؤدى النسبية انعدام الفصاحة المطلقة ، والبلاغة المطلقة ، ولذلك تختلف المقاييس باختلاف المواضع ، وأكبر دليل على ذلك اعتماده في تحديد الأساليب البلاغية على ملاءمتها للسياق ، مما يؤكد أنّ قيمتها البلاغية ليست قيمة مجردة يمكن ضبطها في قوائم تصلح لكل موضع وحال".<sup>5</sup> " ووجدنا الناس إذا خطبوا في صلح بين العشائر أطلوا ، وإذا أنشدوا الشعر بين السّماطين في مديح الملوك أطلوا . ولإطالة

---

<sup>1</sup> حمادي صمود، التفكير النقدي عند العرب، ص 227.

<sup>2</sup> الجاحظ، الحيوان ج1، ص 117.

<sup>3</sup> حمادي صمود، التفكير النقدي عند العرب، ص 208-209.

<sup>4</sup> الجاحظ، الحيوان ج3، ص 368 .

<sup>5</sup> حمادي صمود، التفكير النقدي عند العرب، ص 214-215.

موضعٌ وليس ذلك بخطلٌ ، ولالإقلال موضعٌ وليس ذلك عن عَجَزٍ".<sup>1</sup> ومما يُثبت به قانون النسبية في النص السابق ، قطعه السببية المباشرة بين الظاهرة وطرفها: الخطل بالنسبة إلى الإطالة ، والعجز بالنسبة إلى الإقلال ، وبهذه الكيفية خلّص الجاحظ نظريته في بعض الأساليب كالإيجاز والإطناب من الاعتبارات "الكمية" وأقامها على مجرد "الكيفية" فجعل منها أدوات مرنة ذات قيمة أدبية وجمالية متحولة .

#### \* اللفظ والمعنى:

ولئن كان تفاعل اللفظ والمعنى سيكون المسؤول عن تحديد خصائص الكلام ، فإن المرور إلى معانية هذه الخصائص يستوجب الاقتراب من تصور الجاحظ أوجه استعمال الظاهرة اللغوية ، وسنجد في محتوى الحدود الضابطة مضامين مصطلح البلاغة ، وما يدور في مجالها ، أو يتقاطع مع فعاليتها كالفصاحة ، والبيان ، حين تترادف دلالاته مع البلاغة والفصاحة .

يركز الجاحظ في تفسيره للأدبية على تحقق وظيفة "الفهم والإفهام" ، فيلجّ على أن يتوفر بين طرفي الخطاب تناسب يسمح بتحقيق التواصل بينهما ، وذلك كأن يكون المتكلم قادرا على الإبلاغ والسامع مهيبًا إلى تمثّل ما يقال له.<sup>2</sup> ومن ثمّ يصبح التنظير للشعر ملاحقة للشعرية باعتبارها تقع في النثر وتتجلى في الشعر على أشدها ، ويصبح الحديث عن الشعر ، حديثا عن الكلام الجيد الذي يجمع إلى جودة الإفهام جودة الالتذاذ والإمتاع.<sup>3</sup>

وما يؤكده عبد السلام المسدي هو وعي الجاحظ بثنائية توظيف الظاهرة اللغوية بين دلالة غايتها البثّ كما

<sup>1</sup> الجاحظ، الحيوان ج1، ص 92-93.

<sup>2</sup> ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين ج1، ص 87.

<sup>3</sup> محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص 47.

تبدّى في الاستعمال اللغوي العادي ، ودلالة أسلوبية غايتها الخلق الفني كما تُظهرها خصائص النص البنائية<sup>1</sup> ، في حين يتحفظ حمادي صمود إزاء هذا الفصل معطياً وظيفة الفهم والإفهام الصادرة ، لكنه لا يلبث وهو يتعقب دلالات مصطلح "بيان" حين يتطابق مع مصطلحي "فصاحة" و"بلاغة" أن يُقرّ بما يتوافق مع الوظيفة الشعرية للخطاب ، وذلك حين يرى أن مضمون "بيان" يتجاوز مرتبة الكشف عن المعنى من أي طريق كان إلى: "كيفية في بلوغ تلك الغاية وهيئة مخصوصة يكون عليها الخطاب تجعله معطى حضورياً قائماً بذاته بينما كان في الفعل اللغوي العادي غائباً وراء ما يؤديه"<sup>2</sup>.

فالفصاحة ليست مجرد الإفهام ، فقد يتم الإفهام بكلام غير فصيح ، وإثما هي الإفهام على "بجاري كلام العرب الفصحاء"<sup>3</sup> ، ومعنى ذلك أن الجاحظ يرى الفصاحة في اللفظ ، لا في المعنى وبما أن المعنى مشترك عام بين الأمم كلها ، واللفظ مقصور خاص ، فإن الشعرية ليست في المعنى ، وإثما هي في اللفظ ، الذي وظيفته تزيين المعنى ، ومن هنا تنبع القيمة الشعرية مما هو مقصور خاص: اللغة ، إذ لا سبيل إلى معرفة امتياز شعر ما وتفردّه ، إلا بمعرفة الشيء الذي يُفرده عن سواه ، وهذا الشيء بالنسبة للشعر العربي ، هو في رأي الجاحظ ، لفظه ووزنه<sup>4</sup> . وهذا ما جعل الجاحظ يعتبر الشعر كاللغة "غريزة" عند العرب "فطرة" وأنه "طبع عجيب" لا يُفسّر ، فهو "قسمة" من الله أو "حظوة" وفي هذا ما يوضح رأيه في مقارنة العربي الشعرية للأشياء<sup>5</sup> ، "كل شيء للعرب بديهية وارتجال ، وكأنه إلهام ، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إحالة فكرة" وفيه كذلك ما يوضح قوله إن الشعر العربي "لا يُستطاع أن يُترجم ، ولا يجوز عليه النقل ؛ ومتى حوّل تقطّع نظمه ، وبطل وزنه

<sup>1</sup> ينظر: البيان والتبيين بين منهج التأليف ومقاييس الأسلوب، ضمن قراءات مع الشابي والمنتبي والجاحظ وابن خلدون، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1981، ص 123.

<sup>2</sup> حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص 169.

<sup>3</sup> الجاحظ، البيان والتبيين ج1، ص 115 .

<sup>4</sup> ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص 34.

<sup>5</sup> المرجع نفسه، ص 35.

، وذهب حُسْنُهُ ، وسقطَ موضعُ التعجب "1. هكذا يزول فيه ما يميّزه .

إن الإقرار باستعصاء الشعر على الترجمة تأكيد لقيمة الشكل في الشعر لا ريب ، لكننا نرى الشكل معادلاً للصورة في هذا المقام ، ومن هنا يكون شكل الشعر المتميز محتوياً على معناه ، فموضع التعجب من الشعر كما ورد في نص الجاحظ السابق ليس نتاج مستويات صوتية فحسب ، بل هو خلاصة تفاعل عناصر الكلام في نظم يتهدده التقطع إن هو ترجم. فالإلحاح على "الشكلانية" هنا متوافق مع خواص الشعر الذي تولى فيه اللغة ونسيج البناء الأولية ، من هنا نجد المدخل إلى قراءة مقولة الجاحظ التي طال ترددها ، في أن "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي والقروي ، والمدني ، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك . فإنما الشعر صناعة ، وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير" 2. لذلك نجد يعلق على بيتين سخيفين أعجب بهما أبو عمرو الشيباني ، وهما: 3

لَا تَحْسَبَنَّ الْمَوْتَ مَوْتَ الْبَلَى      فَأَيُّمَا الْمَوْتُ سُؤَالَ الرِّجَالِ  
كِلَاهُمَا مَوْتُ وَلَكِنَّ ذَا      أَفْظَعُ مِنْ ذَاكَ لِذَلِكَ السُّؤَالِ

فراى أن مذهب الشيباني في إعجابه بمجرد المعنى في هذين البيتين ، وهو معنى سخيف ، لأن المعاني مطروحة في الطريق ، وأن كل الناس يعرف هذه المعاني وتتأتى له على نحو أو على آخر ، وإنما المعضلة الكبرى هي في كيفية النسيج الشعري ؛ فالتفاوت بين الشعراء في صفقه هو الذي يحدّد مستوى الشعرية في أشعارهم . وقد كان الجاحظ يعيب على العلماء الذين كانوا يتعصبون للمعنى في الشعر ، فلم يكن يلتفت إليهم ؛ لأن الشعرية في منظوره ، وكما سبق وذكرنا ، لم تكن تكمن فيما يشمل عليه الشعر من معاني 4 ، ولكنها تمثّل في "إقامة الوزن

<sup>1</sup> الجاحظ، الحيوان ج1، ص 75.

<sup>2</sup> الجاحظ، الحيوان ج3، ص 131-132.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 131.

<sup>4</sup> ينظر: عبد الملك مرتاض، قضايا الشعرية، ص 24.

وتخيّر اللفظ ، وسهولة المخرج،...فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسخ وجنس من التصوير"<sup>1</sup>. ومن هنا نتساءل لماذا اتّجه الجاحظ هذا الاتجاه مع أنّه لم يكن من الشكليين في التطبيق؟.

ينفذ عبد القاهر الجرجاني بفهم دقيق ، لتوجيه رأي الجاحظ توجيهها ملائماً ؛ وذلك من خلال قراءته لمقولته "المعاني مطروحة في الطريق" ، فيرى أن مصطلح "معنى" كما استعمله الجاحظ ذو دلالة دقيقة ، قصد به "الأدوات الأوليّة" ، لذلك قارن بين الكلام ومادة الصائغ ، فهو يصنع من الذهب أو الفضة خاتماً ، فإذا أردت الحكم على صنعه وجودتها نظرت إلى الخاتم من حيث أنه خاتمٌ ، ولم تنظر إلى الفضة أو الذهب الذي صنّع منه . فهذه المادة الأولية تشبه المعنى المطروح وليس فيها تفاضل إن شئت أن تحكم على جودة الصنعة نفسها.<sup>2</sup>

لقد توصل الجاحظ إلى أنّ الإعجاز لا يُفسّر إلاّ عن طريق النظم ، ومن آمن بأنّ النظم حقيقٌ برفع البيان إلى مستوى الإعجاز لم يعد قادراً على تقديم المعنى على اللفظ.<sup>3</sup> وتأسيساً على ما سلف يكون تحرك الجاحظ لضبط الشعرية وفق معايير البلاغة شاملاً ، يطول اللفظة في مستواها الإفرادي ثم في علائقها بالمعنى ، إلى غاية فهم لحمة الوحدات في السياق الواحد في ما أسماه بالنظم أو حسن التأليف والنسخ . وأشرنا إلى رصد الجاحظ مبدأ الاختيار الأول المتجسد في اللفظة والمنطلقات المؤسسة لهذا الاختيار، حيث يترسّخ اشتراط الجاحظ في اللفظة المفردة انسجام وحداتها الصوتية المشكلة لبنيتها كما يتحقق ذلك في ائتلاف هذه المكونات مما ينتج عنه صفات يجمل بعضها في "ما رّق وعذب وخف وسهل" ، أو غيرهما مما أجمله أيضاً في حاجة المنطق "إلى الخلاوة والطلاوة كحاجته إلى الجزالة والفتحامة"<sup>4</sup> ، وأوصاف أخرى تبدو انعكاساً لتصور أخلاقي من مثل قوله "أن يكون اللفظ كريماً في نفسه"<sup>5</sup> ، وفي قوله: "من أراغ معنىً كريماً فليتمس له لفظاً كريماً ، فإنّ

<sup>1</sup> الجاحظ، الحيوان ج3، ص 131-132.

<sup>2</sup> إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 430-431.

<sup>3</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص 86.

<sup>4</sup> الجاحظ، البيان والتبيين ج1، ص 16.

<sup>5</sup> المصدر نفسه، ج2 ، ص 5.



حق المعنى الشريف ، اللفظُ الشريف".<sup>1</sup> من هذا المورد استقى الجاحظ تصوره الجمالي ، فكان الجميل ينبع من النافع أي نفعية الخطاب "هذا كلام شريف نافع ، فاحفظوا لفظه وتدبروا معناه" <sup>2</sup> ؛ فالخير ليس في الكلمة الجميلة بقدر ما هو في الكلمة الناجعة التي تعمل في النفس عمل التربة في الغيث على حدّ تعبيره : "فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً ، وكان صحيح الطبع بعيداً من الاستكراه ، ومترهاً عن الاختلال مصوناً عن التكلف ، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة".<sup>3</sup>

والجاحظ شديد التعلق بالصياغة والشكل في عملية الإبداع ، فلقد أقرّ بالفصل بين الشكل والمضمون ، وساهم في تثبيت ثنائية اللفظ والمعنى في البلاغة العربية ، حيث شبه المعاني بالجواري والألفاظ بالمعارض ، ولأنّ الأديبة تقوم على الزينة التي نضيفها إلى المعنى لا على المعنى فنجده يقول : "أنذرُكم حسنَ الألفاظ ، وحلاوةَ مخارج الكلام ، فإنّ المعنى إذا اكتسى لفظاً حسناً وأعاره البليغُ مخرجاً سهلاً ، ومنحه المتكلم دلاًّ مُتَعَشِّقاً ، صار في قلبك أحلى و لصدرك أملاً. والمعاني إذا كُسيَت الألفاظَ الكريمة ، وألبست الأوصافَ الرفيعة ، وتحوّلت في العيون عن مقادير صورِها ، وأرَبَّتْ على حقائق أقدارها ، بقدر ما زُيِّنَتْ ، وحسب ما زُحرفت ، فقد صارت الألفاظ في معاني المعارض ، وصارت المعاني في معنى الجوّاري...".<sup>4</sup> ولم يكن الجاحظ يتصوّر أنّ نظريته ستصبح في أيدي رجال البيان خطراً على المقاييس البلاغية والنقدية ، لأنّها ستجعل العناية بالشكل شغلهم الشاغل . وحسبنا أن نقرأ نص العسكري الذي ورث هذه النظرية الجاحظية ، يقول: "ومنّ الدليل على أنّ مدار البلاغة على تحسين اللفظ أنّ الخطب الرائعة والأشعار الرائقة ، ما عملت لإفهام المعاني فقط ، لأنّ الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيّد منها في الإفهام ، وإنّما يدل حسن الكلام ، وإحكام صنعته ، ورونق ألفاظه وجودة مطالعه ، وحسن مقاطعه ، وبديع مباديه ، وغريب مبانيه ، على فضل قائله وفهم منشئه . وأكثر

<sup>1</sup> الجاحظ، البيان والتبيين ج1، ص 99.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 67.

<sup>3</sup> الجاحظ، البيان والتبيين ج1 ، ص 65.

<sup>4</sup> المصدر السابق، ص 174.

هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني . وتوحي صواب المعنى أحسن من توحي هذه الأمور في الألفاظ ، ولهذا تأتق الكاتب في الرسالة والخطيب في الخطبة والشاعر في القصيدة ، يبالغون في تجويدها، ويبلغون في ترتيبها ليدلّوا على براعتهم وحقهم بصناعتهم ، ولو كان الأمر في المعاني لطرحوا أكثر ذلك فربحوا كدّاً كثيراً وأسقطوا عن أنفسهم تعبا طويلاً<sup>1</sup> .

لقد وقف الجاحظ من نظريته في الشكل موقفين ؛ أحدهما يُريدها ، ويتمثل في إصراره على أن الشعر العربي لا يُترجم ، والثاني ينقضها ، في قوله: "إنّ هناك معني لا يمكن أن تُسرق كوصف عنترة للذباب ، فإنّه وصفه فأجاد صفته ، فتحامى معناه جميع الشعراء فلم يعرض له أحد منهم ، ولقد عرض له بعض المحدثين ممّن كان يُحسن القول ، فبلغ من استكراهه لذلك المعنى ومن اضطرابه فيه أنّه صار دليلاً على سوء طبعه في الشعر.<sup>2</sup> ويمثّل لذلك بقول عنترة:<sup>3</sup>

جَادَتْ عَلَيْهَا كُلٌّ عَنْ ثَرَّةٍ      فَتَرَكْنَ كُلَّ حَدِيقَةٍ كَالدَّرْهِمِ  
فَتَرَى الذَّبَابَ بِهَا يُغْنِي وَحَدَهُ      هَزَجًا كَفِعْلِ الشَّارِبِ الْمُتَرِّمِ  
غَرْدًا يَحْكُ ذِرَاعَهُ بِذِرَاعِهِ      فِعْلَ الْمُكَبِّ عَلَى الزِنَادِ الْأَجْدَمِ

فقوله إنّّه لا يسرق دليل على أنّ "السّرّ في المعنى" قبل اللفظ ، ولكن الجاحظ لم ينتبه لهذا التناقض.<sup>4</sup> ويلخص "أبو عثمان" موقف النقاد من مسألة تجنب الغريب من الألفاظ والتوجه نحو الألفاظ المعتادة ، بقوله: "وكذلك حروف الكلام ، وأجزاء الشعر من البيت تراها متفقة ملساء ، وليّنة المعاطف سهلة ،...ورطوبة ، مواتيّة، سلسلة النظام ، خفيفة على اللسان ، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة ، وحتى كأن الكلمة بأسرها

<sup>1</sup> أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تح. علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1986، ص 40.

<sup>2</sup> ينظر: الجاحظ، الحيوان ج3، ص 311.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 312.

<sup>4</sup> ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 88.

حرف واحد".<sup>1</sup> وهذا ما يمثل في خاصية الفصاحة "الأعراب الخلّص هم معدن الفصاحة التامة"<sup>2</sup> وفي خاصية البداهة التي هي "الفرق بين العرب وغيرهم في البيان"<sup>3</sup> ، والتي هي نقيض التحبير ، صفة المولدين والحضر ، شأن التصنع ، والبداهة والطبع صفة الأعراب ، وهما أسمى ما يوصف به الشعر ، ويُفضي هذا كله إلى معيار فني للشعر وضعه الجاحظ ، يقول: "أحسن الكلام ما كان قليله يُغنيك عن كثيره ومعناه في ظاهر لفظه".<sup>4</sup> وترتب عن ذلك قيم معيارية منها: القول بأنّ المعاني المختلفة تفترض مجورا مختلفة ، ولهذا يجب في صناعة الشعر اختيار البحر المناسب للمعنى المناسب ، وأدى هذا إلى القول بوجود صلة أكيدة بين طبيعة المعاني وطبيعة الأعراب الشعرية ، فالمعاني الجادة أو الحارة أو الجياشة أو الصاخبة تلزم لتأديتها مجورا طويلة ، والمعاني الرقيقة أو الهادئة تلزم لتأديتها مجورا قصيرة خفيفة . ومن هذه القيم جاء القول بأنّ القافية يجب أن تكون عذبة الرنين ، حلوة النغم خصوصا أن القافية شريكة الوزن في خاصية الشعر.<sup>5</sup>

اتفق الكثير من النقاد على اختلاف مقاصدهم ، على أنّ لغة الأدب سياق وتعبير لا ألفاظ مفردة ، ومن بينهم الجاحظ فاشترط في التعبير اللغوي ، الذي يستعمله الكاتب أو الشاعر شروطا تتعلق بفصاحته وبلاغته ، منها أن يكون وسطا بين التعبير العامي ، والغريب الوحشي.<sup>6</sup> ومما يوضح ذلك قوله محددا سمات هذا التعبير اللغوي "وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عاميا ، وساقطا سوقيا ، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبا وحشيا ، إلا أنّ يكون المتكلم بدويا أعرايا ، فإنّ الوحشي من الكلام ، يفهمه الوحشي من الناس ، كما يفهم السوقي رطانة السوقي"<sup>7</sup> ، وقد اصطلح النقاد على تسمية هذا الأسلوب بالنمط الأوسط.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> الجاحظ، البيان والتبيين ج1 ، ص 55.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 26.

<sup>3</sup> الجاحظ، البيان والتبيين ج1، ص 24-25.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص 65 .

<sup>5</sup> ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، ص 26.

<sup>6</sup> ينظر: موافي عثمان، في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، ج1، 2000 ، ص

129.

<sup>7</sup> الجاحظ، البيان والتبيين ج1 ، ص 103-104.

ويّٰلح أبو عثمان على أهمية الطاقة الإيحائية في الظاهرة اللغوية ، وهي في مصطلحه "الإشارة" و"الوحي" و "الإيجاز"<sup>2</sup> و "التعريض"<sup>3</sup> و "الكناية"<sup>4</sup> ، ذلك لأن "الشيء من غير معدنه أغرب ، وكلّما كان أغرب كان أبعد في الوهم ، وكلّما كان أبعد في الوهم كان أطرف ، وكلّما كان أطرف كان أعجب ، وكلّما كان أعجب كان أبعد"<sup>5</sup>. إن اتصاف القول الفني بالغرابة ، والبعد ، والطرافة ، والعجب ، يجعل منه كلاماً بديعاً ، فبارتفاعه عن معدنه ، يرتقي إلى أسمى درجات الشعرية ، وفق السلم الآتي:<sup>6</sup>

#### درجات الشعرية تصاعدياً

الكلام العادي ← الكلام الفني(المعدن) ← الغريب ← الطريف ← العجيب ← البديع

وعليه ، يمكن الاستنتاج أنّ نظرية الشعر عند الجاحظ ، تصب في هذا الاتجاه ، حيث يقيم علاقة تناسب طردية بين درجة الابتعاد عن المعدن ودرجة الابتداء ، فيكون حظّه من الثاني على أقدار حظّه من الأول ، وللوصول إلى أقصى درجات الشعرية ، رأى الجاحظ أنّ الأمر متوقف على قدرة التفنّن في إخراج المعدن ، وصوغه وتشكيله على هيئة مخصوصة ترتقي به من مجرد الكلام العادي إلى مرتبة البديع ، التي هي أقصى درجات الشعرية.

وبهذا يُوسّع الجاحظ من دائرة البديع ، بانتشاله من دائرته الضيقة ، التي حصرت مصطلح البديع في مجرد الاستعارة ، وتداخلها مع التشبيه ، ليصبح شاملاً للتشبيه ، والكناية والجناس ، والطباق ، شريطة أن تكون بعيدة

<sup>1</sup> ينظر: موافي عثمان، في نظرية الأدب، ص 129.

<sup>2</sup> الجاحظ، البيان والتبيين ج1 ، ص 85.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 177.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص 44.

<sup>5</sup> المصدر نفسه، ص 69.

<sup>6</sup> محمد زيوش، مقاييس الشعرية عند النقاد العرب خلال القرنين الثالث والرابع الهجريين(دراسة وصفية تحليلية)، رسالة دكتوراه إشراف د. شريف عبد اللطيف، جامعة تلمسان، 2007/2006، ص 160.

عن المبتذل المعروف من أساليب التخاطب اليومي ، غريبة ، طريفة ، عجيبة . والبديع عند الجاحظ يعني الأسلوب الشعري ، بدليل أنه مقترن بشعراء معينين ، هم الشعراء المحدثون ، ممن عاصروا بشاراً أو عاشوا بعده ، فاسمعه يقول: "وبشار حسن البديع ، والعنابي يذهب في شعره في البديع مذهب بشار".<sup>1</sup>

إن المبدأ العام الذي يستقطب آراء الجاحظ في مطابقة الألفاظ للمعاني والتزام المتكلم الدقة في الجمع بينهما هو أن يأتي الاسم "لا فاضلاً ولا مفضولاً"<sup>2</sup> ، ويكون الكلام "ما بين المقصر والغالي"<sup>3</sup> ، وفي هذا سعي إلى المتزلة بين المتزلتين ، وهذا ما قاد به لتحديد بعض الأساليب كالإيجاز الذي ليس يُعنى به "قلة عدد الحروف واللفظ" ، وقد يكون الباب من الكلام مَنْ أتى عليه فيما يسع بطن طومار\* فقد أوجز ، وكذلك الإطالة ، وإنما ينبغي له أن يحذف بقدر ما لا يكون سبباً لإغلاقه ، ولا يردّد وهو يكتفي في الإفهام بشطره ، فما فضّل عن المقدار فهو الخطل".<sup>4</sup> وأشار إلى الإسهاب ومواضعه ، فلقد اهتم بهما ، لصلتها المتينة بمسالك الدلالة أصل المبحث في علاقة اللفظ بالمعنى .

إن مسألة اللفظ والمعنى قد استأثرت بجانب كبير من مجهودات الجاحظ ، وقد تطرّق إليها من جهة أنها لبنة أساسية في بناء الكلام أو التأليف أو النظم .

### \* النظم أو التأليف:

يلاحظ مبدئياً أن النظم أو بعض مترادفاته كالسبك تذكر كمواصفات نص اكتملت له صفات الجودة ألفاظاً ومعاني ثم سبكاً . فجواهر الكلام التي هي من اختصاص الكتاب وحدّاق الشعراء توجد في "الألفاظ المتخيرة ، والمعاني المنتخبة ، وعلى الألفاظ العذبة ، والمخارج السهلة ، والديباجة الكريمة ، وعلى الطبع المتمكن

<sup>1</sup> الجاحظ، البيان والتبيين ج 1، ص 51.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 91.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 174.

\* الطومار والطامور: الصحيفة ، جمعه طوامير.

<sup>4</sup> الجاحظ، الحيوان ج 1، ص 91 .

وعلى السبك الجيد".<sup>1</sup> فكأن السبك فعالية تنضاف إلى اكتمال المعاني والألفاظ في الخطاب ، فقد استقبل بعضهم بعض كتبه "بالتصغير لقدره والتهجين لنظمه والاعتراض على لفظه ، والتحقيق لمعانيه ، فزريت على نخته وسبكه ، كما زريت على معناه ولفظه"<sup>2</sup> ، ذلك أن السبك إنما يكون لعناصر مكتملة الحسن في ذاتها "فإن التأليف يزيد الأجزاء الحسنة حسناً".<sup>3</sup> ثم يقترب معنى النظم من مفهوم التأليف الشامل لمستويات النص ، كما يظهر في مثل هذا الوصف الأولي عن "نظم القرآن وغريب تأليفه وبديع تركيبه".<sup>4</sup> وهذا التأليف المتميز بخصوصية هذا النوع أو ذاك مما سيتفرع من الشعر والنثر هو الذي يمكن من مقابلة القرآن بغيره من أجناس القول ، وهو يكشف عن وعي الجاحظ الأولي بمفهوم الطريقة أو البناء الخاص بكل نوع أدبي ، ففرق "ما بين نظم القرآن وتأليفه ونظم سائر الكلام وتأليفه ؛ فليس يعرف فروق النظم واختلاف البحث إلا من عرف القصيد من الرجز، والمخمس من الأسجاع ، والمزاوج من المثنور، والخطب من الرسائل ، وحتى يعرف العجز العارض الذي يجوز ارتفاعه من العجز الذي هو صفة في الذات . فإذا عرف صنوف التأليف عرف مباينة نظم القرآن لسائر الكلام".<sup>5</sup>

ويخطو الجاحظ في دراسة النص القرآني خطوة أكثر بعدا في التذوق وإدراك الأسرار الفنية وبخاصة ما يتعلق باللغة المجازية وموسيقية النظم القرآني وبنيته ، ويدعم رأيه بشواهد من الشعرية الجاهلية ، وقد توسع في دراسة أوزان النظم القرآني ، نافيا أن يكون لها أي شبه بأوزان الشعر.<sup>6</sup> فكان الهدف من ذلك أن يبين لنا الأفق الذي فتحته بنية القرآن الكتابية أمام الشعرية العربية مما دفع بها دفعا قويا لتأسيس كعلم قائم بذاته .

<sup>1</sup> الجاحظ، البيان والتبيين ج4، ص 24 .

<sup>2</sup> الجاحظ، الحيوان ج1، ص 10.

<sup>3</sup> الجاحظ، الرسائل، تح. الحاجري، دار النهضة العربية، بيروت، 1983، ص 88.

<sup>4</sup> الجاحظ، الحيوان ج1، ص 9.

<sup>5</sup> الجاحظ، العثمانية 1، تح. محمد عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بمصر، ومكتبة المثنى ببغداد، 1955، ص 16.

<sup>6</sup> ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، ص 37.

\* تلاحم أجزاء الشعر:

جاء في "البيان والتبيين": "أنشدني أبو العاصي قال: أنشدني خلف الأحمر:

وَبَعْضَ قَرِيضِ الْقَوْمِ أَوْلَادُ عَلَّةٍ      يَكُودُ لِسَانَ التَّاطِقِ الْمُتَحَفِّظِ\*

وقال أبو العاصي: وأنشدني في ذلك أبو البيداء الرياحي:

وَشِعْرٍ كَبَعْرِ الْكَبْشِ فَرَّقَ بَيْنَهُ      لِسَانَ دَعِيٍّ فِي الْقَرِيضِ دَخِيلِ

وأما قول خلف:

وَبَعْضَ قَرِيضِ الْقَوْمِ أَوْلَادُ عَلَّةٍ:

فإنه يقول: إذا كان الشعر مستكرها ، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلاً لبعض ، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات . وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جانب أختها مرضياً موافقا ، كان على اللسان عند إنشاء ذلك الشعر مؤونة <sup>1</sup>.

وقال: وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا ، وسبك سبكا واحدا ، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان .

وأما قوله: "وَشِعْرٍ كَبَعْرِ الْكَبْشِ" ، فإنما ذهب إلى أن بعر الكبش يقع متفرقا غير مؤتلف ، ولا متجاور . وكذا حروف الكلام ، وأجزاء البيت من الشعر ، تراها متفقة مُلْساً ، ولينة المعاطف سهلة ؛ وتراها مختلفة متباينة ، ومتنافرة مستكرهة ، تشق على اللسان وتكده ، والأخرى تراها سهلة لينة ، ورطبة مواتيية ، سلسلة النظام خفيفة على اللسان ؛ حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة ، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرفاً واحداً<sup>2</sup>.

\* أولاد علة: بنو رجل واحد من أمهات شتى .

<sup>1</sup> الجاحظ، البيان والتبيين ج 1 ، ص 54-55.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 55.

وقال سُحَيْمُ بن حفص: قالت بنت الحطيئة للحطيئة: "تركت قوما كراما ونزلت في بني كليبٍ بعر الكبش" ، فعابتهم بتفرّق بيوتهم .

ف قيل لهم: فأنشِدونا بعض ما لا تتباين ألفاظه ، ولا تتنافر أجزاءه ، فقالوا: قال الثَّقفي: <sup>1</sup>

مَنْ كَانَ ذَا عَضُدٍ يُدْرِكُ ظِلَامَتَهُ      إِنَّ الدَّلِيلَ الَّذِي لَيْسَتْ لَهُ عَضُدُ  
تَبُو يَدَاهُ إِذَا مَا قَلَّ ناصِرُهُ      وَيَأْنَفُ الضَّيْمِ إِنْ أَثْرَى لَهُ عَدْدُ

وأنشدوا:

رَمَتْنِي وَسِترُ اللَّهِ بَيْنِي وَبَيْنَهَا      عَشِيَّةَ آرَامِ الكِنَاسِ رَمِيمُ  
رَمِيمُ الَّتِي قَالَتْ لِجاراتِ بَيْتِهَا      ضَمِنْتُ لَكُمْ أَلَّا يَزَالَ يَهُيمُ  
أَلَّا رَبُّ يَوْمٍ لَوْ رَمَتْنِي رَمِيَّتِهَا      وَلَكِنَّ عَهْدِي بالتَّضالِ قَدِيمُ

فمن خلال قران الأبيات بعضها ببعض ، وتلاحم أجزاء الشعر ، يكون الجاحظ قد وضع مدخلا هاما للوحدة العضوية للقصيدة ، بالإشارة إلى تماثل الكلمات وتجانسها وتوافقها في البيت الواحد ، وإلا كان بينها من التنافر ، قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء: أنا أشعر منك ، قال: وبِمَ ذاك؟ قال: لأني أقول البيت وأخاه ، وأنت تقول البيت وابن عمّه. <sup>2</sup> فهذا إقرار بضرورة قران البيت بالذي يليه ، وانصهار وحداته .

كل هذه الأحكام والمصطلحات مترادف لتكشف عن أهمية الإيقاع في جمالية النص الأدبي ، إذ يصبح الخطاب ، بالتزامها ، كلاً متماسكا متعادلا ، موزون الشمائل <sup>3</sup> ، خاليا من كل تنافر أو نشاز ، تتألف فيه الخصائص المفردة مع خصائص البنية العامة تألفا فذاً مترابط الحلقات ، متراصّها ، بحيث إذا اختل جزء ووقع في غير موقعه المقسوم له ، ظهر القلق والاضطراب . <sup>4</sup>

<sup>1</sup> المصدر السابق، ص 55.

<sup>2</sup> الجاحظ، البيان والتبيين ج1، ص 142.

<sup>3</sup> ينظر: المصدر نفسه، ص 89.

<sup>4</sup> ينظر: الجاحظ، الحيوان ج7 ، ص 6.



وشغف صاحب البيان بظاهرة الإيقاع كمظهر من مظاهر جمال النص الأدبي ، فكان دفاعه عن السجع والازدواج ، باعتبارهما أسلوبا في الكتابة يوظف الطاقة الصوتية في اللغة فيضفي على النص تنغيما يجعل "الحفظ إليه أسرع" و "الأذان لسماعه أنشط".<sup>1</sup> إلا أن الوحدة العضوية بين الأجزاء لا تقوم فقط على المظهر الصوتي وإن كان هذا الأخير جانبا هاما من جوانبها ، فلا يمكن أن يتحقق التشبيه الأخير من النص الدال على سهولة المعاطف وسلامة النظام إلا من اجتماع كل المقاييس الأسلوبية من "بلاغة اللفظ" و "إصابة معاني الكلام" و"اختيار شريفها وكرمها"<sup>2</sup> ، وأن تكون التشابيه مصيبة تامة<sup>3</sup> و"التأليف بديعا مخترعا بعيدا عن الاستكراه والاضطراب"<sup>4</sup> ، بحيث تتضمن المعاني ولا يتقطع نظامها إلى درجة أنك إذا سمعت صدر البيت عرفت قافيته<sup>5</sup> ، شأن الشاعر في ذلك شأن الصانع الذي يذيب الذهب والفضة ويُفرغهما في قالب واحد ، يخرج المصوغ ، على هيئة متناسقة بحسب ما تحدده قواعد الصنعة ، أو هو كالحائك أو المصور يختار الأصباغ المتناسقة المتألفة حتى إذا اكتمل الصنع بدا على أكمل صورة وأحسنها ، إذ الشعر حسب الشاعر "صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير". وفكرة الصناعة سبقه إليها محمد بن سلام الجمحي (231هـ) الذي كان قررها في كتابه "طبقات فحول الشعراء" حين قال عن مفهوم الشعر أنه "صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم والصناعات".<sup>6</sup>

ويعني قول الجاحظ وابن سلام معاً بصناعية الشعر ، أن قرضه ليس متاحا لكل الناس ، فكما لا يستطيع هؤلاء الناس أن يحذقوا أكثر من صناعة واحدة ، أو صناعتين اثنتين ، حدقا كاملا ، فكذلك ليس كل الناس

<sup>1</sup> الجاحظ، البيان والتبيين ج1، ص 196.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 58-83.

<sup>3</sup> الجاحظ، الحيوان ج3، ص 311.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص 6-7.

<sup>5</sup> الجاحظ، البيان والتبيين ج1، ص 85.

<sup>6</sup> ابن سلام، طبقات فحول الشعراء ج1، ص 5.

قادرا على أن يكون شاعرا . ولما كان هذا الشعر صناعة فهو محتاج إلى أن تنهياً لصاحبه شروط من المعرفة منها ما يكون موهبة ، ومنها ما يكون ممارسة واكتسابا .<sup>1</sup> وقوله ضرب من النسيج ، معناه أن الجاحظ كان يريد بهذا النسيج إلى حقيقة معناه ، فالشاعر كالنسيج الذي يفوّف الثوب بالألوان والأشكال . وإذا كان الشعر ضربا من النسيج ، أي صناعة ، فليس كل أحد قادرا على أن يكون ناسجا إذا لم يتلقّ تعليما عمليا طويلا في ذلك . أما قوله جنس من التصوير ؛ قد يكون الجاحظ من القلائل الذين تفتّنوا إلى اشتراط "التصوير" مكوّنا في مفهوم الشعر ، لأن بالتصوير يتفاوت الشعر وبفضل روعته ووجوده ، أو رداءته وعدمه ، تمتاز مقادير الشعرية فيه .<sup>2</sup>

حين نحدّق في مفاهيم الجاحظ في الشعرية العربية ، نلمح ما يلي:<sup>3</sup>

أولاً: العرب أكثر شعرية من العرب المولدين القادمين من الأمم الأخرى واستدراكه الوحيد هو "ليس في كل ما قالوه" ، بل في معظمه .

ثانياً: تعريف الجاحظ للشعر، أقرب إلى تفضيل الشكل على المضمون ظاهريا ، ما دام الشعر: صناعة وصيغة وصورة . أما مسألة المعاني فلا فضل لشاعر على آخر فيها ، لأن المعاني معروفة للجميع . ومن ثمّ ، فإن أهمية الشاعر تكون في كيفية صياغة المعاني المعروفة . هنا نجد أن أبا عثمان يحكم على الصيغة المنجزة للمعاني في هيئة قصيدة ، وليس على المعاني الخام المستقلة قبل تحوّنها على شعر . إذن ، فإن مقولة تفضيل الشكل على المضمون ليست دقيقة عند تفسير جملة "المعاني مطروحة في الطريق" ، ومعنى ذلك أن مسؤولية الشاعر ، مسؤولية خاصة ، تميّزه عن الآخرين ، وبالتالي ، عليه أن يقدم معاني جديدة .

<sup>1</sup> ينظر: عبد الملك مرتاض، قضايا الشعرية ، ص 26.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 26-27.

<sup>3</sup> عز الدين المناصرة، علم الشعرية (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 58-

ثالثاً: الشعريّة النموذجية عند الجاحظ تتبع الرأي السائد لدى الذوق العام للنقاد العرب آنذاك ، ولا جديد فيها .

## ■ ابن قتيبة (276هـ) وابن طباطبا (322هـ) ومنظورهما الثنائي في فهم الشعرية

### العربية:

أهم ما تناوله القاضي الفقيه ابن قتيبة ، قضيتان كبيرتان ، وبتكريز شديد ، لكن بوعي معرفي رصين:<sup>1</sup>

\* أولهما: قضية القديم والجديد ، وأن جودة الشعر لا تتوقف بالضرورة على قدم زمنها . وهي النظرية التي كانت سائدة على عهده بين رواة الشعر واللغة جميعا ، فكانوا يتعصبون لكلّ قديم على كلّ جديد ، ولم يتردد ابن قتيبة في أن يقرّر في معالجة مفصّلة ، أن الله لم يقصر " العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خصّ به قوما دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كلّ دهر، وجعل كلّ قديم حديثاً في عصره ، وكل شرف خارجية في أوله . فقد كان جرير والفرزدق و الأخطل وأمثالهم يُعدّون مُحدثين...، ثم صار هؤلاء قدما عندنا ببعده العهد منهم ، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا " .<sup>2</sup>

\* أخراهما: أضرب الشعر:

أعمل ابن قتيبة ثقافته النقدية في الشعر فوجده أربعة أضرب ، وهذه هي القضية الثانية التي عرض لها ابن قتيبة في كتابه ، ويقتضي الإيضاح إيراد نصّ ابن قتيبة في هذا الشأن على طوله ؛ إذ يقول : " قال أبو محمد: تدبّرت الشعر فوجدته أربعة أضرب:<sup>3</sup>

1. ضربٌ منه حسنٌ لفظه وجاد معناه ، فخير الشعر عنده " ما حسن لفظه وجاد معناه " كقول أوس بن حجر:

أَيُّهَا النَّفْسُ أَجْمَلِي جَزَعَا      إِنَّ الَّذِي تَحْذَرِينَ قَدْ وَقَعَا

لم يتدأ أحدٌ مرثيته بأحسن من هذا.

وكقول أبي ذؤيب:

<sup>1</sup> عبد الملك مرتاض ، قضايا الشعرية، ص 27-28.

<sup>2</sup> ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 10-11.

<sup>3</sup> المصدر نفسه ، صفحة 12 وما يليها.

وَالنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إِذَا رَغِبَتْهَا      وَإِذَا تُرِدُّ إِلَى قَلِيلٍ تَفْنَعُ

قيل: هذا أبدع بيت قالته العرب.

وكقول النابغة:<sup>1</sup>

كَلَيْبِي لَهُمْ، يَا أُمَيْمَةَ، ناصِبٍ      وَكَيْلٌ أَقَاسِيهِ بَطِيءِ الكَوَاكِبِ

لم يبتدئ أحد من المتقدمين بأحسن منه ولا أغرب .

يكشف كمال الجودة في الطرفين في هذا الضرب ، عن اعتماد ابن قتيبة على الصياغة الجميلة والمعنى

الأخلاقي معا ، والتعليق الذي يورده عقب كل نموذج تدليل على هذا المنطلق .

2. وضربٌ منه حسنٌ لفظه وحلا ، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى ، كقول القائل:<sup>2</sup>

وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مَنَى كُلِّ حَاجَةٍ      وَمَسَّحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ  
وَشُدَّتْ عَلَى دُهُمِ الْمَهَارِيِّ رِحَالُنَا      وَلَمْ يَنْظُرِ الْغَادِي الَّذِي هُوَ رَائِحُ  
أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْحَدِيثِ بَيْنَنَا      وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِحُ

هذه الألفاظ ، أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع ، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا

أيام منى ، واستلمنا الأركان ، وعالينا إبلنا الأنضاء ، ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح ، ابتدأنا في

الحديث ، وسارت المطي في الأبطح .

إقرار ابن قتيبة بحسن صياغتها يعضده الإقرار أيضا بأنها "تحمل معنى" ثم ينشر الأبيات كما سلف ، ولكن

مقابلة هذا المعنى المبطن في الصياغة نافية عن هذا الضرب "الفائدة في المعنى" إبانة ثنائية عن ثنائية المنظور الذي

يحتكم إليه في بحث المعنى ، إذ إن المعنى الذي تفرزه الصياغة لا يؤكد سبقا ولا جودة ، إنما المسألة يجلوها

<sup>1</sup> ديوان النابغة الذبياني، تح. عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط3، 1996، ص 26.

<sup>2</sup> لم ينسب ابن قتيبة هذه الأبيات لاختلاف الرواة في صاحبها وتخرجهم في نسبه، وهناك من نسبها إلى كثير عزة.

فائدته ، أي قيمته من حيث إنه يتنزل في إطار تصور اجتماعي وأخلاقي لقيمة الشعر<sup>1</sup>. وقول جرير: "في العيون التي في طرفها حور"<sup>2</sup> تؤكد هذا المنحى الذي يُقرّ بتولد معنى في صياغة خلابة ، لكن منزلته دونية أخلاقيا ، ويُستشف من أمثلة ابن قتيبة أن "المعنى عنده قد يعني الصورة الشعرية مثلما يعني الحكمة"<sup>3</sup>.  
ومن أمثلة هذا الضرب أيضا ، قول جرير:

يا أُخْتُ نَاجِيَةَ، السَّلَامُ عَلَيْكُمْ      قَبْلَ الرَّحِيلِ، وَقَبْلَ لَوْمِ الْعُذْلِ  
لَوْ كُنْتُ أَعْلَمُ أَنَّ آخِرَ عَهْدِكُمْ      يَوْمَ الرَّحِيلِ فَعَلْتُ مَا لَمْ أَفْعَلْ

3. وضربٌ منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه ، كقول لبيد بن ربيعة:

مَا عَائِبَ الْمَرْءِ الْكَرِيمِ كَنَفْسِهِ      وَالْمَرْءِ يُصْلِحُهُ الْجَلِيسُ الصَّالِحُ

هذا، وإن كان جيّد المعنى والسبب فإنّه قليل الماء والرونق.

يُسعفنا هذا الضرب في تدقيق ثنائية الصياغة والمعنى ، ذلك أن القيمة الأخلاقية هي التي تكفل لنماذج هذا الضرب جودة المعنى في حين تقصر الصياغة عن تحقيق الإبانة اللائقة<sup>4</sup>. ولعل مباشرة الخطاب والقالب الحكمي الصارخ والمستوى العقلي الواضح كانت كلها وراء جفاف هذا البيت من الماء والرونق . ومن أمثلة هذا الضرب ، قول النابغة للنعمان:<sup>5</sup>

خَطَاطِيفُ حُجْنٍ فِي حِيَالٍ مَتِينَةٍ      تَمَدُّ بِهَا أَيْدِي إِيَّاكَ نَوَازِعُ

<sup>1</sup> جمعي الأخصر، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 61.

<sup>2</sup> ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 67-68.

<sup>3</sup> إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 96.

<sup>4</sup> جمعي الأخصر، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، ص 60.

<sup>5</sup> ديوان النابغة، ص 56.

قال أبو محمد: رأيت علماءنا يستجيدون معناه ، ولست أرى ألفاظه جيداً ولا مُبَيَّنَةً لمعناه ، لأنه أراد: أنت في قدرتك عليّ كخطاطيف عقفٍ يمدّ بها ، وأنا كدلو تُمدّ بتلك الخطاطيف.

ونحسب قوله: "ولا مبيّنة لمعناه" اقتراباً من خصائص الصياغة ذاتها وإقراراً بتولد المعنى منها مما سيعطي لثنائية اللفظ والمعنى خاصية العنصرين المتلاحمين في البنية الموحدة ، يتضح لنا ذلك في الضرب الذي "حسن لفظه وحلا ، فإذا أنت فتشسته لم تجد هناك فائدة في المعنى" . ويمثّل لهذا الضرب بأبيات الحج المعروفة .

4. وضربٌ منه تأخّر معناه وتأخّر لفظه ، كقول الأعشى في امرأة:

وفوهـا كأقـحاحيٍّ      غـذاه دائـمُ الهـطـلِ  
كـمـاشـيبٍ بـراحٍ بـا      رـدٍ مـن عـسـلِ النـحـلِ

وقوله كذلك:

وقـد غـدوتُ إلى الحـانوتِ يـتبعـني      شـاوٍ مـشـلٍّ شـلُولٍ شـلْشـلٍ شـولٍ

فهذه الألفاظ الأربعة في معنى واحد ، و كان قد يستغني بأحدها عن جميعها .

ولقد لقيت هذه المسألة صدى لدى الجرجاني (471هـ) فمن خلال نظريته "نظرية النظم" نزع الميزة عن اللفظة في التأثير كلفظة مستقلة ، وأنكر تقسيمه ابن قتيبة لما حسن لفظه ومعناه ، وما حسن لفظه دون معناه ، وقال إن المعنى هو الغرض ، وإنّ التّسق الذي يوضع فيه هو الصورة ، والنقاد ينسبون للفظ ما للصورة من مزية<sup>1</sup> . ومن عجب أن الجرجاني كان معنوي المذهب ، لا لفظيّه ، ومع ذلك عمد إلى تحليل الأبيات الثلاثة التي استشهد بها ابن قتيبة في الضرب الذي حسن لفظه وردّو معناه ، وقد جاء ذلك كلّ من أجل أن يعترض على رأي ابن قتيبة ، ويقرّر بُلّ معاني هذه الأبيات فيختم تحليله بالإقرار بعمق مضمون الأبيات المحلّلة قائلاً: "كلا ، ليس هذا

<sup>1</sup> إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص 194.

بقياس الشعر الموصوف بحُسْن اللفظ ، وإن كان لا يبعد أن يتخيَّله من لا يُنعم النظر، ولا يتمّ التدبُّر؛ بل حقّ هذا المثل أن يوضع في نُصرة بعض المعاني الحكميّة التشبيهيّة...".<sup>1</sup>

\* اللفظ والمعنى:

ما الذي يريده ابن قتيبة باللفظ والمعنى؟

حصر العرب الشعرية في مجال البناء أساسا على مستوى الألفاظ أولا ثم على مستوى المعاني بدرجة أقلّ، لذلك شغل ابن قتيبة بمسألة اللفظ والمعنى، وتحدّث عن المعايير الجمالية الموضوعية التي تعدّ من أسس الحكم على العمل الأدبي من الناحية الفنيّة.

يرى طه إبراهيم أن ابن قتيبة يريد باللفظ التآليف والنظم؛ يريد الصياغة كلّها بما تضمّه من لفظ ووزن ورويّ؛ ويريد بالمعنى الفكرة التي يبين عنها البيت أو الأبيات.<sup>2</sup> وعليه، فالشعر عند ابن قتيبة عنصران: لفظ ومعنى، وكلاهما يجيء حسنا حيناً ووردينا حيناً، وتآلف هذه النعوت بعضها مع بعض ينتج عنها هذه الأضراب في الشعر.<sup>3</sup> كما تتجسّد في اللفظ والوزن والرويّ، عند نشرها فكرة، أمّا المعنى فيتّزلّ مستويين: مستوى قيميّ أخلاقي يشكل محصلة تصوّره ووظيفة الشعر، ومستوى صوري يبدو مضمّنا في اللفظ - الصياغة، وكمال الخطاب الأدبي لديه هو تعاضد قيمة المعنى وأخلاقه، وخلاصة الصياغة ونضارتها والصياغة تُفرّز باعتبارها محصلة تشكيل المعنى.<sup>4</sup> ويُفضي تأمل الأمثلة التي قدّمها ابن قتيبة في شأن الجودة في اللفظ والمعنى على مجموعة من الاستنتاجات هي بمثابة أسس جمالية، يؤدي توافر شيء منها في الشعر إلى إعلاء منزلته ورجحان كفة مبدعه. والمعنى يكون جيّدا في الحالات التالية:<sup>5</sup>

<sup>1</sup> عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح. محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ط1، 1991، ص 30.

<sup>2</sup> تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار القلم، بيروت، [د.ت] ص 118.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 118.

<sup>4</sup> ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 92.

<sup>5</sup> ينظر: عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، ص 159-160-161.



\* عندما يطابق المقام الذي يقال فيه تمام المطابقة . وهاهنا معيار جماليّ يمكن تحديده في لغة البلاغة بمصطلح "مطابقة الكلام لمقتضى الحال" ، و في لغة النقد بكلمتين: الإصابة والجِدَّة ؛ وتعني الإصابة الإجابة الإجابة في تصوير القَصْد ، وتعني الجِدَّة أن يبتكر الشاعر معناه ولا يكون مسبوqa إليه ، وأمثلة الضرب الأول يتمثل فيها هذا الأساس . وبيت أوس بن حجر مناسب تماما لأن يكون مُفْتَتِحَ مرثيته ؛ لأن الشاعر صوّر فيه أقصى غايات الجزع ، وبيّن منذ البدء موضوع قصيدته وأما في الرثاء . وبيت أبي ذؤيب: "أبدع بيت قالته العرب" أي فيه قدرا كبيرا من الجِدَّة والأصالة.

\* عندما يأتي في صورة حِكْمَةٍ أو مَثَلٍ يُصوّر خِبْرَةً من خبرات الحياة تفيد الإنسان ؛ ومن ثمّ استجداد ابن قتيبة معاني الضرب الثالث ، واسترذل معاني أمثلة الضرب الثاني ؛ لأنه لا فائدة في المعاني التي تنطوي عليها . ومن ثمّ يجوز القول إن فائدة المعنى ترتبط عند ابن قتيبة بالوظيفة المعرفية للشعر . ويؤيد هذا الاستنتاج أن كلّ أمثلة المعنى الرديء عند ابن قتيبة تتحدّث عن شأنٍ خاصٍّ من شؤون الشاعر، ولا تقدّم خبرةً إنسانيةً .

\* عندما يكون "لطيفا" سلك فيه الشاعر إليه مسلكا فيه خفاء وبراعة ودقّة وحسن تناول .

\* عندما يكون المعنى غريبا ؛ وذلك بأن تكون الوجهة التي نظر منها الشاعر إلى معناه غير مألوفة ولافتة للنظر . وقد عدّ ابن قتيبة من أمثلة المعنى الغريب قول القائل في الفتى:

لَيْسَ الْفَتَى بِفَتَى لَا يُسْتَضَاءُ بِهِ وَلَا يَكُونُ لَهُ فِي الْأَرْضِ آثَارُ

هذا فيما يخصّ صفات المعنى ، أمّا اللفظ فتتمثّل صفات الجودة فيه فيما يأتي:<sup>1</sup>

\* جودة المَخْرَجِ والمَطْلَعِ والمَقْطَعِ ، فقد قال عن ألفاظ المثال الأول لما حسن لفظه وردّوُ معناه : "هذه الألفاظ ، كما ترى ، أحسنُ شيءٍ مَخْرَجٍ ومَطْلَعٍ ومَقْطَعٍ" . وهو يعني بذلك ما يسمى الطلاوة والسهولة والتدفق وشفافية الدلالة . وشرح مراده من جودة المخرج والمطلع المقطع فقال: "...وفيما ذكرتُ منه ما ذلكَ على ما

<sup>1</sup> عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، ص 161 وما يليها.

أردتُ من اختيارك أحسنَ الرّويِّ ، وأسهل الألفاظ ، وأبعدها من التعقيد والاستكراه ، وأقربها من أفهام العوامِّ. وكذلك أختار للخطيب إذا خطب ، والكاتب إذا كتب ؛ فإنه يُقال: أسيرُ الشعر والكلام المُطْمِع ؛ يراد الذي يطمع في مثله من سمعه ، وهو مكان التّجم من يدِ المُتناول<sup>1</sup>.

\* كثرة الماء والرّونق ؛ إذ قال عن ألفاظ المثال الأول ممّا جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه ألفاظه: "إنّه قليل الماء والرّونق". ويعني هذا في لغة النقد القديم إحساساً بالجفاف وقلة الإشراق والنّضارة . وجملة القول إنّ كثرة الماء والرّونق وصفٌ للأسلوب يعني تحضُّراً في الشعر وحسناً وطلاوةً وبريقاً.

\* الفصاحة وقوّة الإبانة عن المعاني ؛ إذ قال عن ألفاظ المثال الثاني ممّا جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه: "ولست أرى ألفاظه جياداً ، ولا مبيّنة لمعناه" ، فالإبانة من أبرز خصائص الكلام البليغ .

\* السّماحة والسّهولة والتدفّق ؛ يعني أن تصدر الألفاظ عن طبع لا تكلف فيه ولا إكراه .

\* مجانبة الحشو والتكرار؛ مثال ذلك بيت الأعشى السّابق ، وقد قال ابن قتيبة عن ألفاظه: "هذه الألفاظ الأربعة في معنى واحدٍ ، وكان قد يستغني بأحدها عن جميعها"<sup>2</sup>.

ومن مقومات الشعرية عند ابن قتيبة ، الإصابة في التشبيه ، وخفة الرّويِّ ، فكلاهما من الأسس الجمالية التي عرفها النقد العربي منذ القديم . أمّا الإصابة في التشبيه أو الجودة في التشبيه فهو التشبيه الذي يصيب فيه صاحبه بحيث يُحسن فيه تصوير مُرادِه ، كأنّه رامٍ أصاب غرضه . وقد مثّل له ابن قتيبة بقول الشاعر في وصف القمر:

بَدَأَ نَبَا وَابْنَ اللَّيَالِي كَأَنَّهُ      حُسَامٌ جَلَّتْ عَنْهُ الْقِيُونَ صَقِيلُ  
فَمَا زِلْتُ أَفْنِي كُلَّ يَوْمٍ شَبَابَهُ      إِلَى أَنْ أَتَتَكَ الْعَيْسُ وَهُوَ ضَائِلُ

<sup>1</sup> ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 109.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 77.

أما فيما يخصّ خفة الرّويّ ؛ فهو أن يكون الرّويّ الذي بنى عليه الشاعر قصيدته سمحاً سهلاً متدفّقاً ، لا يُقطع  
بالشاعر فيضطرّ إلى الانتقال عنه على غيره . وقد مثل له ابن قتيبة بقول الشاعر:

|                                 |                               |
|---------------------------------|-------------------------------|
| يا تَمَلِكُ يا تَمَلِي          | صِـلِيـنِي وَذَرِي عَـذْـلِي  |
| ذَرِيـنِي وَسِـلَاحِي تُـمِّـمُ | شُدِّي الكَفَّ بِالغَزْلِ     |
| وَبَلِيـي وَفُفَاهَا كُ         | عَـرَاقِـبِ قَطَا طُحْلِـلِ   |
| وَمِنِّي نَظْرَةٌ بَعْدِي       | وَمِنِّي نَظْرَةٌ قَبْلِي     |
| وَتَوْبِـيـاي جَدِيدانِ         | وَأُرْخِي شُرْكَ التَّغْلِـلِ |
| وَإِـمَّـمَتُ يا تَمَلِي        | فَكُونِي حُرَّةً مِثْلِي      |

ويستشهد بقول الآخر:

|                                |                              |
|--------------------------------|------------------------------|
| وَلَوْ أُرْسِلْتُ مِنْ حُبِّ   | كُ مَبْهُوتاً مِنَ الصَّيْنِ |
| لَوَافِيَّتِكَ قَبْلَ الصُّبِّ | حِ أَوْ حِينَ تُصَلِّينِ     |

وخفة الرّويّ تعني ، إضافة إلى ما تقدّم ، جمالاً موسيقياً ، ولحناً يهزّ النَّفسَ ، ويبعث فيها خفةً ونشاطاً ، ذلك  
أن المثالين اللذين اختارهما الناقد منظومان على بحر (المزج) \* ووزنه :

مَفَاعِيـلُنْ مَفَاعِيـلُنْ مَفَاعِيـلُنْ مَفَاعِيـلُنْ

فهذه المقاييس إن توافر شيء منها في الشعر أدّى ذلك إلى إعلاء منزلته ورجحان كفة مبدعه لا محالة.

\* مفهومه للشعرية العربية:

يشرح ابن قتيبة مفهومه للشعرية:

\* سُمِّي هجزا لتردد الصوت فيه ، والتّهزّج تردّد الصوت وسمي كذلك لطيبه لأن المزج ضرب من الأغاني، وفيه ترنم والعرب  
كثيرا ما تخرج به، أي تغني.

\* أولاً: يقول: " سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد ، إنما ابتداءً فيها بذكر الديار و الدّمن و الآثار ، فبكى وشكا ، وخطب الرّبّع ، واستوقف الرّفيق ، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الطّاعنين عنها ،... ثمّ وصل ذلك بالنسيب والتشبيب ،... فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يُطلّ فيمِلّ السّامعين ، ولم يقطع و بالنفوس ظمأً إلى المزيد " .<sup>1</sup>

\* ثانياً: يقول: " ولا نظرتُ إلى المتقدّم منهم بعين الجلالة لتقدّمه ، وإلى المتأخّر بعين الاحتقار لتأخّره ، بل نظرتُ بعين العدل على الفريقين ، فإن رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السّخيف لتقدّم قائله ، و يُرذِلُ الشعر الرّصين ولا عيب له عنده ، إلاّ أنّه قيل في زمانه و أنّه رأى قائله . لكنّ الله لم يقصر العلم والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خصّ به قوماً دون قوم ، بل جعل كلّ قديم ، حديثاً في عصره . وكان عمرو بن العلاء ، يقول: " لقد كثرت هذا المحدث وحسن ، حتّى همّمتُ بروايته " <sup>2</sup> ، ففكرة التسوية أبعد تسلّطاً على مفهومات ابن قتيبة ممّا هي لدى الجاحظ ، فالناقدان يشتركان في المذهب التوفيقى الذي يريد أن يجعل الجودة مقياساً للشعر دون اعتبار للقدم والحداثة .<sup>3</sup>

\* ثالثاً: يقول: "ليس لتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدّمين في هذه الأقسام ، فيقف منزل عامر، أو يبكي عند مشيدّ البنيان ؛ لأن المتقدّمين وقفوا على المنزل الدائر، والرّسم العافى... " <sup>4</sup> .

\* رابعاً: يقول: "ومن الشعراء المتكلّف و المطبوع ، فالتكلّف هو الذي قوّم شعره بالثقاف ونقّحه بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر بعد النظر " <sup>5</sup> .

<sup>1</sup> ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 20-21.

<sup>2</sup> المصدر السابق، ص 10-11.

<sup>3</sup> إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 94.

<sup>4</sup> ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 22.

<sup>5</sup> ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 22.

\* **خامسا:** " وللشعر دواعٍ تحثّ البطيء وتبعث المتكلف منها: الطمع ، والشوق ، والشرب والطرب ، والغضب".<sup>1</sup>

\* **سادسا:** " وللشعر أوقات ، منها الليل ، و صدر النهار قبل الغذاء ، ويوم شرب الدواء ومنها الخلوة في الحبس ، والمسير".<sup>2</sup>

\* **سابعا:** " وكل علم محتاج إلى السماع ، وأحوجه إلى ذلك علم الدين ، ثمّ الشعر لما فيه من الألفاظ الغريبة واللغات المختلفة ، والكلام الوحشي ، وأسماء الشجر والنبات والمياه".<sup>3</sup>

\* **ثامنا:** " والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر، واقتدر على القوافي ، وأراك في صدر بيته عجزه ، وفي فاتحته قافيته ، وتبيّنت على شعره رونق الطبع ووشّي الغريزة ، وإذا امّثحن لم يتلعثم".<sup>4</sup> " والشعراء في الطبع مختلفون ، منهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء ومنهم من يتيسر له المراثي ويتعذر عليه الغزل".<sup>5</sup>

\* **تاسعا:** " عيوب الشعر: الإقواء ، والعيب في الإعراب".<sup>6</sup>

هذه عيّنة مركزية من كتاب ابن قتيبة تمثّل وجهة نظره في مفهوم الشعرية العربية ومن أهمّ ما يُستخلص من تأمّل هذه النصوص ما يأتي:<sup>7</sup>

\* أنّ ثمة مقدارا محدّدا من الأبيات لكلّ موضوع من موضوعات القصيدة ، لا يجوز للشاعر أن يتجاوزها أو يقصّر عنه ؛ ففي الإطالة إملال ، وفي التقصير إخلال .

---

<sup>1</sup> المصدر نفسه، ص 23.

<sup>2</sup> المصدر نفسه ، ص 25.

<sup>3</sup> ابن قتيبة، الشعر والشعراء ، ص 26.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص 34.

<sup>5</sup> المصدر نفسه، ص 37.

<sup>6</sup> المصدر نفسه ، ص 39.

<sup>7</sup> ينظر: عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي والبلاغي عند العرب ، ص 171 وما يليها.

\* أن ثمة طبيعة خاصة لكل موضوع لا يجوز للشاعر التأخر ليخرج عنها ؛ ويعني ذلك ترسم خطأ الشاعر البدوي التي اقتضتها طبيعة الحياة في الصحراء ومطالب العيش فيها...

\* أن معطيات الحياة العباسية الجديدة لا ينبغي أن تحل محل معطيات الحياة العربية القديمة.

\* أن ابن قتيبة يصدر عن هذا كله عن موقف نقدي محافظ يرى أن التزام هذا التقليد الفني يُكسب شعر الشاعر ضرباً من الجودة . هذا على رغم أن الناقد لا يقدّم القديم لقدمه ، ومعروف أن بعض الشعراء قبل عصر ابن قتيبة خرجوا على هذا التهج وكان أبو نواس نواة هذا الخروج . وبعد عصره بقليل نجد شاعراً يضيق بمطالب هذا التقليد، ويُنكر التزامه ، إذ يقول المتنبي:

إِذَا كَانَ مَدْحٌ فَالْتَسِيبُ الْمَقْدَمُ      أَكُلُّ فَصِيحٍ قَالَ شِعْرًا مُتَمِّمٌ؟

\* يبدو لنا ابن قتيبة في هذا النص ناقداً بلاغياً يستحوذ على تفكيره هاجس الجمهور المتلقي الذي ينبغي أن تُراعى حاله ومقامه ، ولا بد من أن تكون مقادير الأبيات في كلِّ غرضٍ مناسبة لأحوال السامعين .

\* التكلّف والطّبع: يتناول ابن قتيبة الفكرة على نحوٍ يشي بإدراكٍ واضحٍ للأبعاد التفسيرية والفنية ، ويرى أن التكلّف والطّبع حالان للإبداع ينقسم الشعراء والأشعار بمقتضاهما إلى قسمين: فالشعراء متكلّفون ومطبوعون ؛ والأشعار متكلّفة ومطبوعة . وهذا تفصيل القول في الأمرين:

أ. الشعراء المتكلّفون والشعر المتكلّف:

وقف ابن قتيبة عند قسمة ثنائية في النظرية الشعرية ، فقد كثر الحديث في عصره عن الطبع والتكلّف ، تناولهما ابن قتيبة في "الشعر والشعراء" بالتفسير والتمثيل ، وكان الجاحظ قد سبق إلى طرحها في "البيان والتبيين" بشكلٍ حاد ، وهذه المسألة يمثل الخوض فيها دعامة من دعائم نظرية الخلق الفني ، قديماً وحديثاً ، لأنها تهتم بتحديد نوع العلاقة القائمة بين النص ومُنجزه والقوى التي يتولد عنها النص .<sup>1</sup>

<sup>1</sup> ينظر: حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص 321.

أعطى ابن قتيبة اهتماما خاصا للتكلف فاق اهتمامه بالطبع ، ذاك لأنّ التكلف حالٌ من المعاناة والصّعوبة في العمليّة الإبداعية عند بعض الشعراء ؛ وهي حالٌ تترك آثارا شديدة الوضوح في الأشعار . ولقلة المصطلح النقدي لديه جعله يستعمل هاتين اللفظتين بمدلولات مختلفة ، فالتكلف حين يكون وصفا للشاعر مختلف عن التكلف حين يكون وصفا للشعر. تقول شاعر "متكلف" بكسر اللّام ، وتعني ما تعنيه حين تقول "صانع" <sup>1</sup> ، فجاء تعريف ابن قتيبة للشاعر المتكلف هو تعريف صاحب "البيان والتبيين" في معناه وبعض عباراته: "...فالتكلف هو الذي قوّم شعره بالثقاف ، ونقّحه بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر بعد النظر، كزهير والحطيئة...". <sup>2</sup> . فإذا قلت "شعرٌ متكلفٌ" بفتح اللّام المشدّدة ؛ عنيت ظهور التفكّر وشدة العناء <sup>3</sup> ، فكان تعريف ابن قتيبة للشعر المتكلف: "هو المبيّن عما نزل بصاحبه من طول التفكير وشدة العناء ورشح الجبين وكثرة الضرورات وحذف ما بالمعاني حاجة إليه وزيادة ما بالمعاني غنى عنه". <sup>4</sup>

ويستفاد من هذا النص ما يأتي: <sup>5</sup>

\* أن ثمة مذهبين للشعراء؛ مذهب المتكلفين ومذهب المطبوعين.

\* أن الشاعر المتكلف لا يرضى بما تُعطيه إياه الغريزة وتُغدقه عليه قريحته ، بل يُقوّم نتاج الوهلة الأولى من الشعر

كما تُقوّم الرّماح بالثقاف\* ، فالشاعر المتكلف يُنقح شعره ؛ أي يزيل ما فيه من زوائد ، وذلك بطول التفتيش وإعمال النظر فيما أدته إليه قريحته .

\* أعطى لنا الناقد نموذجاً للشاعر المتكلف يتمثل في كلّ من زهير والحطيئة لشدة اهتمامهما بتقويم الشعر وتنقيحه.

<sup>1</sup> إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 94.

<sup>2</sup> ابن قتيبة، الشعر والشعراء ، ص 22.

<sup>3</sup> إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 97.

<sup>4</sup> ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 94.

<sup>5</sup> ينظر: علي العاكوب، التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، ص 173.

\* الثقاف آلة من الخشب كانت تسوّى بها الرّماح المعوجّة.

وإذا كان ابن قتيبة قد رأى في التكلف ضربا من الصعوبة و المعاناة في إبداع الشعر، فإنه قد عرض لمجموعة من آليات تسهيل إنتاجه عند المتكلمين ، يسميها "الدواعي" ، وهي بمثابة حوافز للشعر، يرجعها إلى عادات إنسانية سلوكية على عكس عرب الجاهلية الذين أرجعوا الإلهام في الشعر إلى "شياطين الشعر" ، وهو حين يتحدث عن "أوقات كتابة الشعر" يذكرنا بالرومانتيكية الأوروبية . ونجده في النص السابع يقرّر بوجود بُنى معرفية في الشعر لا بدّ من معرفتها من قبل القارئ ليسهل وصول الشعر إليه.<sup>1</sup>

ونستنتج أنّ ابن قتيبة يرى أنّ الشعر المتكلف ربّما يكون جيّدا مُتَقَنَّ الصنعة ، لكنّه يظلّ عُرْضَةً لبعض النقائص . وقد حدّد ضربين اثنين من هذه النقائص ، كثرة الضرورات وعدم استواء النّسج . عن الأوّل يقول الناقد: "والتكلف من الشعر وإن كان جيّدا مُحكما فليس به خفاء على ذوي العلم ؛ لتبيّنهم ما نزل بصاحبه من طول التفكير، وشدّة العناء ، ورشّح الجبين ، وكثرة الضرورات ، وحذف ما بالمعنى حاجة إليه ، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه".<sup>2</sup> أمّا عن عدم استواء النّسج في الشعر المتكلف فيقول: "وتبيّن التكلف في الشعر أيضا بأن ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره ، ومضموما إلى غير لفقه".<sup>3</sup>

#### ب. الشعراء المطبوعون والشعر المطبوع:

يرى ابن قتيبة أنّ الطبع قدرة فطرية على الإبداع الشعري ويُسرّ في القول وتدقّق ، ومن هذه الوجهة يحدّد لنا طبيعة الشاعر المطبوع وخصائص شعره فيقول: "والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي ، وأراك في صدر بيته عجزه ، وفي فاتحته قافيته ، وتبيّن على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة".<sup>4</sup> فقولك شاعر مطبوع ، وتعني في ذلك ما نعنيه اليوم بعفوية القول وتدقّقه ، وهذا يعني أنّ الطبع يشمل القول على

<sup>1</sup> عزّ الدين المناصرة، علم الشعر، ص 54-55.

<sup>2</sup> ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 94.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 94.

<sup>4</sup> ابن قتيبة، الشعر والشعراء ، ص 34.



البداهة مثلما يشمل الصنعة الخفية ؛ التي لا تظهر على وجه الأثر الفني .<sup>1</sup> وتقابل لفظة "الطبع" عند ابن قتيبة ما سمّاه الجاحظ "الغريزة".

إنّ ابن قتيبة حينما وقع في نطاق الحديث عن "الطبع" بمعنى المزاج ، كان لا بدّ له من أن يلتفت إلى

الحالات النفسية وعلاقتها بالشعر، وقد تناولها من ثلاثة جوانب كما يقول إحسان عباس:<sup>2</sup>

1. من جانب الحوافز النفسية الدافعة لقول الشعر، كالطمع والشوق ، والطرب ، والغضب وما يثير بعض هذه الحوافز، كالشراب والمناظر الطبيعية الجميلة .

2. من جانب العلاقة بين الشاعر و الزمن ، لأنّ بعض الأوقات له تأثير خاص في المزاج الشعري ، كأوّل الليل قبل تفتّشي الكرى ، وصدور التّهار قبل الغداء .

ولهذين الجانبين أثر في التفاوت بين شعر الشاعر الواحد ، فبعض الحالات النفسية والجسدية كالغمّ تمنع من قول الشعر، ومن هنا يعود بنا التذکر إلى أنّ الأصمعي عندما علّل التفاوت في شعر حسّان بن ثابت نسب ذلك إلى الموضوع ، ولما عرض له ابن سلام نسب ذلك إلى اختلاف القائلين (الانتحال)، أمّا ابن قتيبة فذهب إلى التعليل النفسي في ذلك ؛ فكان في هذا أدقّ فهماً للطبيعة الإنسانية من الأصمعي وابن سلام ، من منطلق أنّ الشاعر الذي يقول الشعر بحافز الرجاء والوفاء يجيء شعره متفاوتا بحسب قوّة الحافزين لديه ، أي تحت تأثير قوّة الحافزين .

3. مراعاة الحالة النفسية للسامعين ، ومن هذه الناحية علّل بناء القصيدة العربية : من استهالها بالبكاء على الأطلال ثم الانتقال إلى وصف الرحلة والنسيب ، فابن قتيبة يؤمن أنّ بناء القصيدة على هذه المقدمات إنّما كانت تستدعيه الرغبة في لفت الانتباه ، وإشراك السامعين في عاطفة الشاعر ، كما يرى أنّ مبنى القصيدة لا بدّ أن يظلّ

<sup>1</sup> إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 97.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 99-100.

متناسب الأجزاء معتدل الأقسام . وأن القصيدة بناء له وظيفة بلاغية عن طريق تداخلات: شكل التعبير وشكل المحتوى ، عناصرها مستقاة من التقاليد الشعرية التي يشتغل في إطارها بناء الأ نموذج .

وأيّاً ما يكن الشّان ، فإن ابن قتيبة أول من قسّم الشعر تقسيماً ينطلق من المراوحة بين اللفظ والمعنى ، والجودة والرّداءة ، وأقام ذلك على أربعة تقسيمات ، بعد أن كان قد نبّه إلى ضرورة التخلّي عن فكرة التعصّب للقديم والجديد ، الذي يصير، هو أيضا ، قديماً حين يمرّ عليه ردّح من الزّمن .<sup>1</sup>

وعليه ، يمكن القول إن الارتكاز على اللفظ والمعنى كان هو منظور ابن قتيبة في معالجة الشعرية العربية ، و في بعض المواضع يتحدّث عن "معجز التّأليف وعجيب النظم"<sup>2</sup> ، ويبحث بلاغة القرآن ويشير إلى بعض خصائص بنية النصّ الشعري في كونه محروسا " بالوزن والقافية وحسن اللفظ " .<sup>3</sup>

أما ابن طباطبا ، فحاول أن يؤسس للشعر "عياراً" يُميّز به الشعر من اللاشعر، من جهة ، والشعر من حيث كونه شعراً من جهة ثانية . وهذا مهمّ و جديد في تاريخ النظرية الشعرية العربية ، وأول تأسيس «للشعرية» بوصفها "علم موضوعه الشعر" . كما قال ياكوبسن<sup>4</sup> ؛ أي إبراز السمات التي تجعل من خطاب ما شعريّاً ، أو "المعنى البارع في المعرض الحَسَن" حسب تعبير ابن طباطبا .<sup>5</sup> ويرى جابر عصفور ، أنّ هناك صلة بين مصطلحي "علم" و "عيار" "...لأنّ ثانيهما مترتب على أولهما ، وإذا كان "العلم" هو حصول صورة الشيء في العقل وإدراكه على ما هو به" ، فإنّ العيار هو المقياس الذي يحدد القيمة على أساس من الخصائص النوعية الملازمة لصورة الشيء وكيفية إدراكه في آن . ويمكن القول إنّ مصطلح — عيار الشعر — يرادف الوسائل أو المقاييس

<sup>1</sup> عبد الملك مرتاض، قضايا الشعرية، ص 31.

<sup>2</sup> ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 104.

<sup>3</sup> المصدر نفسه ، ص 105.

<sup>4</sup> رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ص 24.

<sup>5</sup> ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 92 .

التي يَنبني عليها الحكم النقدي على هذا الفن".<sup>1</sup> ولأنّ ابن طباطبا أقرب إلى جيل ابن قتيبة في النقد العربي القديم ، يراه بعض الدارسين حلقة متممة لما كان قد بدأه ابن قتيبة<sup>2</sup> ، وقد جاءت مقوماته في نقد الشعر تطويراً لما جسّده معاصره ، لكنه أقل حدّة في النظر المنطقي وأقرب إلى الذوق الأدبي ، مُعتمداً في ذلك على دراسات السابقين من علماء الشعر ورجال البيان ، وعلى خبرته الخاصة ، لأنه يسجل تجربة خاصة للشاعر الذي عانى صنعة الشعر.<sup>3</sup> وفيما يلي مجموعة من الأفكار الأساسية في أطروحات ابن طباطبا حول الوظيفة والماهية والمعرفة الشعرية:

#### \* تعريف الشعر:

إن الإستراتيجية النقدية التي يتبناها هي "حلّ أزمة الشاعر المحدث"<sup>4</sup> ، ويتضح ذلك بشكل أعمق من خلال تعريف الشعر، عناصره والحدود بينه وبين النثر، ومفهوم النثر، وعلاقة كل منهما بالنظم ، وذلك ما تضمّنه قوله: "الشعر- أسعدك الله - كلامٌ منظومٌ بائنٌ عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم ، بما خُصّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع ، وفسد على الذوق".<sup>5</sup> وهنا نقف عند الخاصيتين "كلامٌ منظومٌ" و "بائنٌ عن المنثور".

إن أهمّ الأسس التي يقوم عليها هذا التعريف هي:<sup>6</sup>

\* مطابقة الشعر للنظم .

\* اختلاف الشعر عن الكلام المستعمل في المخاطبات بين الناس .

<sup>1</sup> جابر عصفور، مفهوم الشعر، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1982، ص 20.

<sup>2</sup> إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 121.

<sup>3</sup> محمد سلام زغلول، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، دار المعارف، الاسكندرية [د.ت] ص 166.

<sup>4</sup> عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية التاريخية والرهانات، دار الحوار، سوريا، ط1، 2010، ص 61 .

<sup>5</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 9 .

<sup>6</sup> عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية ، ص 61 .

\* تطابق النثر والكلام المستعمل في المخاطبات .

إنّ العنصر المميّز بين الشعر بمعنى النظم ، والنثر بمعنى الكلام ، هو الوزن ، وهذا العنصر المقدم هو موضوع علم العروض ، وبناء على ذلك صارت عملية النظم مضبوطة وفق قوانين علم العروض بحيث لا ينبغي أن يجيد عنها الشاعر، على النحو الذي يؤكدّه ابن طباطبا عندما يقول: "ونظمه معلوم محدود ، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به ، حتى تعتبر معرفته الاستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه".<sup>1</sup> فالنظم إذن عند ابن طباطبا هو الوزن ، ويلحظه الطبع السليم والذوق المدرّب ، أما العروض فاعتبره الناقد شيئا صناعيا طارئا لا يحتاج إليه صاحب الطبع والذوق ؛ لكن من افتقد الطبع السليم احتاج إلى تعلّم العروض حتى يصير علمه به كالطبع .

\* صنعة الشعر:

يتحدّث ابن طباطبا عن صنعة الشعر، فيبدأ بالحديث عن أدواته التي تُعد له ، للشعر "أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف طبعه ، فمن تعصّت عليه أداة من أدواته ، لم يكمل له ما يتكلّفه منه ، وبان الخلل فيما ينظمه ، ولحقته العيوب من كل جهة ، فمنها: التوسع في علم اللغة ، والبراعة في فهم الإعراب ، والرواية لفنون الآداب ، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ، ومناقبهم ومثالبهم ، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه".<sup>2</sup> وهذه الأدوات تمثّل ثقافة الشاعر، وجماع تلك الأدوات "كمال العقل" الذي تتميز به الأضداد.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 9.

<sup>2</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 10.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 10 .

## \* كيف تُبنى القصيدة في نظر ابن طباطبا؟

اعتمد ابن طباطبا لتبيين الشعرية في الشعر طريقة "حلّ المنظوم ونظم المنشور" ، وهذه المسألة مرتبطة إلى حدّ كبير بإنشاء النص الأدبي وبمسألة اللفظ والمعنى . فالإنسان في نظر النقاد القدامى لا يفكر إلاّ نثراً أي أن أول ما يأتيه المعاني ثمّ تلحق بها الألفاظ .<sup>1</sup> ويظهر لنا ذلك من خلال رسم ابن طباطبا الخطوات الواجب إتباعها لنظم القصيدة ، وفق خطوات معلومة مضبوطة ، موظفا خبرته وتجربته ، فيقيّد كل ما يمر به الشاعر منذ اللحظات الأولى في الخاطر إلى أن تتمّ القصيدة مُستوية على الورق ؛ واضعاً في حسابه القارئ الضمني وليس المتلقي المباشر ، يقول: " فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً ، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يسلس القول عليه . فإذا اتفق له بيت شاكل المعنى الذي يرومه ، أثبتته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول ، بل يعلّق كل بيت يتفق له نظمه ، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله ، فإذا كملت له المعاني ، وكثرت الأبيات ووفّق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلماً جامعاً لما تشبّثت منها ، ثم يتأمل ما قد أدّاه إليه طبعه ونتاجته فكرته ، يستقصي انتقاده ، ويرمّم ما وهي منه ، ويُبدّل بكل لفظة مستكرهة ، لفظة سهلة نقية".<sup>2</sup> وهذا التفكير في إنشاء القصيدة أدى إلى انشطار العملية الإبداعية وانقسامها إلى مضمون سابق وشكل لاحق ، وهو ما سيجعل اعتبار المعنى نواة المنشور ، واللفظ نواة المنظوم ، وبالتالي يصبح المنظوم والمنثور متقابلان ، الأول مخصوص بالوزن والقافية والثاني متحرر منهما ، حسب ما يرى توفيق الزبيدي .<sup>3</sup>

هذا تصوّر لإنشاء القصيدة يبدأ بفكرة "القصيدة" إلى إنشاء ضرب خاص من الكلام هو الشعر . وإذ ذاك يركز الشاعر تفكيره في المعنى الذي يريد بناء القصيدة عليه ؛ مدحاً أو هجاءً أو رثاءً... ويجمع ما أتاه من معاني

<sup>1</sup> ينظر: توفيق الزبيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص 94.

<sup>2</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر ، ص 11.

<sup>3</sup> مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص 95.

جزئية حول هذا المعنى في فكره نشرنا انطلاقاً من فكرة أن "الشعر رسائل معقودة ، والرسائل شعر محلول"<sup>1</sup> ، ثم يختار لها ألفاظاً تطابقها ، وقوافي توافقها ، ووزناً يسهل له نظم هذه المعاني عليه ، فالمسألة الجوهرية هنا هي دور العقل وحضور الفكر، بعيداً عن القول بنظرية الإلهام . ثم تأتي مرحلة النظم ؛ بأن يُعلّق كل بيت بنحو متناسب بما يجاوره ، وهو في هذا يعني بالشكل التقليدي . ثم تأتي مرحلة التأليف ؛ تأليف أنساق الكلام وتنسيقها . ثم تأتي إثر ذلك مرحلة التنقيح والتحكيك أي يعيد النظر فيما نظمه ، بحيث يكون للعقل دور كبير في إخراج العمل عملاً شعرياً .

وبناء على ذلك ، فإن عملية التفاعل بين الشعر والنثر تتأطر في حيز هجرة المعاني بين الطرفين ، مع اشتراط الجودة في المصدر والمقصد ، وهذا التفاعل يتم وفق حركتين محورتين: من الشعر إلى النثر وهو ما يُعرف بـ "حلّ المنظوم" ، ومن النثر إلى الشعر وهو ما يعرف بـ "نظم المنشور" ، ولا ريب أنّ مجال التفاعل الخصب هو البلاغة لأن موضوعها شامل للشعر والنثر.<sup>2</sup> لذلك فإن التشديد على امتلاك ناصية البلاغة تتوخى الإجابة أثناء الانتقال كتابياً من الرسائل التي تعتبر من فنون النثر، إلى الشعر، ومن هنا فمِن الأشعار "أشعار مُحكمة مُتقنة أنيقة الألفاظ حكيمة المعاني ، عجيبة التأليف ، إذا نُقضت وجُعلت نشرًا لم تبطل جودة معانيها ، ولم تفقد جزالة ألفاظها".<sup>3</sup>

ومن مذاهب العرب في الشعر، حسن التخلّص في القصيدة من غرض إلى آخر، فيجعل ابن طباطبا الرسائل نماذج مثلى فيما يخص الفصول والأقسام "فإن للشعر فصولاً كفصول الرسائل"<sup>4</sup> ، على الشاعر أن ينهج السبل التي نهجها كُتّابها بُغية تحقيق الوحدة العضوية بين الأغراض الشعرية "فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة ، فيتخلص من الهزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستماحة ، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافي والنوق...، ومن الاستماحة والخضوع إلى

<sup>1</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر ، ص 18.

<sup>2</sup> ينظر: عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية، ص 63.

<sup>3</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 13 .

<sup>4</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر ، ص 12.

الاستعتاب والاعتذار،..، بألطف تخلص وأحسن حكاية ، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله ، بل يكون متصلا به وممتزجا معه".<sup>1</sup>

أمّا عن تنظيم أجزاء الكلام ، فيقول ابن طباطبا: "ينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره ، وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها أو قبجه ، فيلاءم بينها لتنظيم له معانيها ويتصل كلامه فيها... فلا يُباعد كلمة عن أختها... ويتفقد كل مصراع هل يشاكل ما قبله".<sup>2</sup> إلا أنّ ابن طباطبا في فهمه لتألف المعاني في الشعر ، لا يلقي بالألّا إلى وحدة العمل الأدبي بوصفه كُلاًّ يتطلّب أجزاء خاصة ؛ بحيث تقوم الأجزاء بنسبتها للمجموع المتألف ؛ إذ إنّ مبلغ جهده هو وصل الأفكار الجزئية بعضها ببعض في داخل البيت أو البيتين المتجاورين ، وقد أطلق عليها التحام الأجزاء في عمود الشعر ، ويمكن أن نطلق عليه: الصورة الأدبية المفردة . فلم يصل ابن طباطبا أو غيره من النقاد في فهمهم له إلى وحدة الموضوع ، ولا إلى تألف أجزائه في داخله ، فضلا عن وحدة التجربة العضوية. ولم يفتن أحد منهم إلى وحدة العمل الأدبي في القصيدة على نحو ما فهم النقاد المعاصرون ، ولهذا لم يتناف بناء القصيدة الجاهلية ، في فهمهم ، مع تأليف المعاني في الوحدة العامة ، فابن طباطبا يرى أنّ مجرد وصل أجزاء القصيدة — على نظامها الجاهلي ، في جمعها بين الغزل والمدح أو وصف الديار والآثار والنوق — هو وحدة لها ، فلا يكون المعنى الثاني منفصلا عمّا قبله متى تخلص الشاعر إليه تخلصا حسنا ، ولا مبرّر لجمعها إلاّ النظام التقليدي ؛ ففهموا أنّ معنى الوحدة هو إجادة وصل أجزاء القصيدة بعضها ببعض ، وإنّ لم يكن بين الأجزاء نفسها صلة.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> المصدر نفسه، ص 12.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 129.

<sup>3</sup> ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار فضاء مصر ، ط9، 2010، ص 201.

يرى ابن طباطبا أن الأهم في كتابة الشعر ليس هو المضمون الثاوي في القصيدة ، وإنما هو الصياغة والتأليف البديع<sup>1</sup> ، فإذا ورد الشعر "لطيف المعنى ، حلو اللفظ ، تام البيان ، معتدل الوزن ، مازج الروح ولاءم الفهم ، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيبا من الرقى ، وأشدَّ إطرابا من الغناء"<sup>2</sup> . وعيار الشعر " أن يورد على الفهم الثاقب ، فما قبله واصطفاه فهو وافٍ ، وما مجَّه ونفاه فهو ناقص"<sup>3</sup> . ويبيِّن صاحب «العيار» أن سبب إثارة "الفهم الثاقب" الشعر الحسن ومجَّه الشعر القبيح ؛ أن "كُلَّ حاسة من حواس البدن إنما تقبل ما يتصل بها مما طُبعت له إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدالٍ لا جَوْرَ فيه ، وبموافقة لا مُضادة معها"<sup>4</sup> وهذا يدلُّ على ربطه بين (الذات) و(الموضوع) في عملية الإدراك الجمالي ، وإعطائه للإدراك الحسيَّ اهتماماً خاصاً<sup>5</sup> . هكذا تكون العملية الشعرية عملية عقلية واعية تمام الوعي . والعدل أو الاعتدال هو الذي يخلق الجمال المؤثر في الفهم "فَعِلَّةُ كل حسن مقبول الاعتدال"<sup>6</sup> . ويبدو أن الناقد كان مهتماً بجماليات التلقي في الفن الشعري ؛ في ربطه بين الذات والموضوع ، منسجماً مع نفسه في اعتبار العقل "عياراً" يحدد عنصر القيمة في الشعر، فالناقد تصور الشعر "نتيجة عقل الشاعر، وثمره لُبِّه ، وصورة علمه ، والحاكم عليه أوله" وإذا كان الأمر كذلك فإنه لا بدَّ لِرَامِ الشعر أن يُلمَّ بأصوله وأسسهِ التي يُقام عليها صرحه ؛ احتراماً لعقله وصوناً لفكره<sup>7</sup> .

#### \* صفات الشعر الجيِّد:

إنَّ النقاد القدامى - بما فيهم ابن طباطبا - لم يعنوا بتقعيد المصطلح الدال على صفة الجميل الأدبي بدرجات شعرية ، فكان المصطلح دائراً في معابر ثلاثة هي: البيان والجذب ، والمتعة ، وكان أحسن نص هو

<sup>1</sup> ينظر: عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية ، ص 64.

<sup>2</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 22.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 20.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص 20 .

<sup>5</sup> ينظر: علي العاكوب، التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، ص 198.

<sup>6</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 21.

<sup>7</sup> ينظر: علي العاكوب، التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، ص 200.



النص الذي يكون " أكثر صنعة وأن يتوخى من بلوغ في تجديده النهاية المطلوبة" <sup>1</sup> ويتحقق هذا بواسطة " الألفاظ بين البلاغة والإيجاز وخفة الأرواح مع الإعجاز ، والمعاني بين الكرم والظرافة والمروءة والفتوة مع المداعبة والمطايبة".<sup>2</sup>

وهناك مصطلحات وردت مع ابن طباطبا تدل على توافر الشعرية في النص الإبداعي مثل مصطلح "السلاسة" ، وقد خص به اللفظ في الشعر المحكم "المتقن المستوفي المعاني والسلس الألفاظ".<sup>3</sup> وكذلك مصطلح مصطلح "الحلاوة" الذي خصه النقاد بالشعر الجيد ، للدلالة على سهولة مخارجه ، وجماله ، واستساغة الذوق له "فإذا ورد عليك الشعر لطيف المعنى حلو اللفظ ، مازج الروح ولاءم الفهم".<sup>4</sup>

ومن صفاته أيضا:

\* أن يكون الشعر محكما متقنا ، أنيق الألفاظ ، حكيم المعاني ، رائع التأليف ، إذا أحيل نثرا ظل محتفظا بجودة المعنى وجزالة اللفظ .

\* أن يكون جيّد النظم "مصفى من كدر العي" ، مقوّمًا من أود الخطأ واللحن ، سالما من جور التأليف ، موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنا وتركيباً".<sup>5</sup>

\* أن يكون معتدل الوزن ، صائب المعنى ، حسن الألفاظ.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> البغدادي أبو الطاهر محمد بن حيدر، قانون البلاغة في نقد الشعر والنثر، تح. محسن عياض، بيروت، 1981، ص 145.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 145 .

<sup>3</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 54.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص 22.

<sup>5</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 20.

<sup>6</sup> المصدر نفسه، ص 21 .

\* أن تتماثل أجزاء القصيدة جميعاً في صفات الجودة ، وأن تمثل بنية متماسكة متسقة لا يحسن معها تقديم بيت على بيت ، وأن تقتضي كل كلمة ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلقاً بما مُفتقراً إليها "إذا كان الشعر على هذا المثال سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليها راويه ، وربما سبق إلى إتمام مصراع منه".<sup>1</sup>

\* أن تكون كل كلمة في القصيدة موضوعة موضعها على نحو تطابق فيه معناها الذي جيء بها من أجله ، وأن تكون دالة بنفسها مُستغنية عن كل تفسير.<sup>2</sup>

### \* مشاكلة الألفاظ للمعاني:

يدعو ابن طباطبا إلى ضرورة مشاكلة وتطابق المعاني والألفاظ ، إذ لا بدّ من "إيفاء كل معنى حظّه من العبارة ، وإلباسه ما يُشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زيّ وأبهى صورة ، واجتناب ما يُشينه من سخيّف اللفظ والمعاني المستبردة ، والتشبيهات الكاذبة ، والإشارات المجهولة ، والأوصاف البعيدة ، والعبارات الغثة ، حتى لا يكون متفاوتاً مرقوعاً بل يكون كالسيكة المُفرغة ، والوشي المنمّم ، والعقد المنظّم، واللباس الرائق ، فُتسابق معانيه ألفاظه".<sup>3</sup> وهذا هو مبدأ المطابقة عند ابن طباطبا ، جعله مقياساً في ضبط أقسام الشعر . انطلاقاً من مقابلة اللفظ بالمعنى في مستويين اثنين: الأول لا يكاد يخرج فيه عن الثنائية (اللفظ/المعنى) ، أما الثاني الموسوم عنده بالانتلاف أو النسج فهو يمتد إلى عنصر البنية ، ويشمل بنية الأبيات في القصيدة الكلية<sup>4</sup> ، وتأثير ابن قتيبة في تقسيمه واضح ؛ ففي مستوى التقسيم الأول يظل أميناً لطروحاته ، فيقرر أنّ من الأشعار "أشعار مموهة ، مزخرقة عذبة ، تروق الأسماع والأفهام إذا مرّت صفحاً ، فإذا حُصّلت وانثقت بُهرجت معانيها ، وزيّفت ألفاظها ، ومجّت حلاوتها ، ولم يصلح نقضها لبناء يستأنف منه ، فبعضها كالقصور

<sup>1</sup> المصدر نفسه، ص 131.

<sup>2</sup> المصدر نفسه ، ص 132.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 10.

<sup>4</sup> ينظر: جمعي الأخصر، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي، ص 63.

المشيّدة والأبنية الوثيقة الباقية على مرّ الدهور، وبعضها كالحيام الموتدة التي تُزعزعها الرياح ، وتوهيها الأمطار ويسرع إليها البلى ، ويخشى عليها التقوُّض".<sup>1</sup>

فابن طباطبا وعلى الرغم من رسوخ ثنائية اللفظ والمعنى في فكره النقدي ، وتأسيسه رأيه في النص الأدبي ، فإنه سيظلّ مشدودا إلى هذه الثنائية ، حيث استطاع أن يؤلف من عناصر المعنى واللفظ والتأليف والنسج كما يقول ثلاثيا راسخ الحضور في أغلب مقارباته النقدية ، مركّزا على مشاكلة و مطابقة اللفظ والمعنى .

لقد اعتبر ابن طباطبا — على غرار النقاد الذين سبقوه — "البناء التكاملي للنص" محور الأدبية<sup>2</sup> ، فجعل الشعر " كالسبيكة المُفرّعة ، والوشى المنمنم ، والعقد المنظّم ، واللباس الرائق ، فُتسابق معانيه ألفاظه"<sup>3</sup> . وفي هذا الصدد لا بدّ من الإشارة أنّ الجاحظ قد كان دائما الرائد الذي وسم الخطاب النقدي عند العرب بنظرياته الهامة التي أسست لقضايا الشعرية العربية ، وتبنّاها النقاد من بعده .

#### \*مستويات الشعرية:

يقدم ابن طباطبا في كتابه "عيار الشعر" عشرة مستويات للشعرية ، وهي:

\* المستوى الأول: الشعر المحكم النسج ، الحسن اللفظ والمعنى.<sup>4</sup> وفي هذا ما يفسح المجال لاعتماد عنصر البنية في التقسيم . كقول امرئ القيس:

بَعَثْنَا رَيْشًا قَبْلَ ذَلِكَ مُحَمَّلاً  
كَذِئْبِ الْعَصَا يَمْشِي الضَّرَاءَ وَيَتَّقِي

فوقعت "يتَّقِي" موقعا حسناً .

\* المستوى الثاني: الشعر المغرق في معانيه.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 13.

<sup>2</sup> ينظر: توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية، ص 164.

<sup>3</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 10.

<sup>4</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 109.

<sup>5</sup> المصدر نفسه، ص 93.

\* المستوى الثالث: الشعر الحسن الألفاظ والمعاني أو المعنى البارع في المعرض الحسن ، الذي أبرز في أحسن

معرض وأبهى كسوة ، وأرق لفظاً .<sup>1</sup>

وهذا يوافق الضرب الذي حسن لفظه ومعناه عند ابن قتيبة .<sup>2</sup> مثال هذا الضرب:<sup>3</sup>

وَإِتْيِي وَإِسْمَاعِيلُ بَعْدَ فُرَاقِهِ      لَكَالْغَمِّ دِيَوْمَ الرُّوعِ زَائِلُهُ التَّصْلُ  
فَإِنْ أَغْشَ قَوْمًا بَعْدَهُ أَوْ أَرْزَهُمْ      فَكَالْوَحْشِ يُدْنِيهَا مِنَ الْأَنْسِ الْخُلُ

ويتصور ابن طباطبا الشعرية في توافق جودة المعنى وحسن المعرض ، فإن في دعواه إلى إيفاء المشاكلة حقها و انتقاء اللفظ الملائم للمعنى ما ينم عن فهم أولي لتعاقد عنصري الدلالة ، ذلك أن "أحسن الشعر ما يوضع فيه كل كلمة موضعها حتى يطابق المعنى الذي أريدت له".<sup>4</sup> كما يعقد الناقد مقارنة بين الألفاظ و المعاني المناسبة لها ، وبين الجارية الحسناء وثياها الجميلة ، ذاك أنه " للمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها ، فهي كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض".<sup>5</sup>

\* المستوى الرابع: الشعر الصحيح المعنى ، الواهي الألفاظ ، الرث الصياغة<sup>6</sup> ، يتوافق مع ما ضعف لفظه وجاد معناه عند ابن قتيبة . من أمثلة هذا الضرب قول القائل:

قَدِرْتُ عَلَى نَفْسِي فَأَزْمَعْتَ قَتْلَهَا      فَأَنْتَ رَخِيُّ الْبَالِ وَالنَّفْسُ تَذْهَبُ  
كَعْصَفُورَةٍ فِي كَفِّ طِفْلِ يَسُومُهَا      وَرُودَ حِيَاضِ الْمَوْتِ وَالطِّفْلِ يَلْعَبُ

<sup>1</sup> المصدر نفسه، ص 92 .

<sup>2</sup> ينظر أضرب الشعر عند ابن قتيبة في الشعر والشعراء ص 12 وما بعدها.

<sup>3</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 92 .

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص 132.

<sup>5</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر ، ص 14 .

<sup>6</sup> المصدر نفسه، ص 90.

\* المستوى الخامس: الحسن اللفظ ، الواهي المعنى ، الأبيات الحسنة الألفاظ المستعذبة الرائقة سماعا ، الواهية تحصيلاً ومعنى .<sup>1</sup> يوافق هذا الضرب ما حسن لفظه وردُّ معناه عند ابن قتيبة ، ويناقشه ابن طباطبا في الأبيات الحائية التي استشهد بها "ولما قضينا من منى كل حاجة..." والتي قضى ابن قتيبة بشكلايتها وأنها فارغة من كل معنى ، فخالفه في الحكم عليها بقوله: "هذا الشعر هو استشعار قائله لفرحة قفوله إلى بلده وسروره بالحاجة التي وصفها ، من قضاء حجه وأنسه برفاقه ، ومحادثتهم ووصفه سيل الأباطح بأعناق المطي كما تسيل المياه ، فهو معنى مستوفى على قدر مراد الشاعر".<sup>2</sup>

و في نفس السياق ، يرى أحمد الشايب أن ابن قتيبة لم يُحسن تحليل هذه الأبيات فمسخها مسخا شنيعا وذهب بأصل جمالها الذي تراءى منه شيء في الألفاظ وغفل عن باقيه ، ثم تناول الأبيات من ناحية الحقيقة العقلية ، فنفاها عنها وأنكر قيمتها المعنوية بناء على ذلك ، وغفل عنصرتين مهمتين من عناصر الشعر ، يعتبرهما أحمد الشايب أصل جماله ، هما: العاطفة والخيال ، هذه العاطفة التي تراءى في أمل الحاج في المغفرة بعد أداء الحج ، وفي شوقهم إلى أوطانهم وفي التآلف الذي يجمع بين المسافرين فيدلون عليه بطريف الأحاديث وأخفها على النفوس ، أما الخيال فيتجسد في تصوير الشاعر هذه المشاعر بصور خيالية رائعة ، وهذه الحقيقة الأدبية التي غفل عنها ابن قتيبة - كان قد أدركها الجرجاني<sup>3</sup> - وهي تدل على أن الجديد في ذلك الشعر هو التصوير الخيالي للعواطف لا التعبير اللغوي.<sup>4</sup>

ومثل ابن طباطبا لهذا الضرب من المعرض الحسن الذي ابتدل على ما يشاكلة من المعاني بقول كثير:<sup>5</sup>

فَقُلْتُ لَهَا يَا عِزُّ كُلِّ مُصِيبَةٍ إِذَا وَتُّنَّتْ يَوْمًا لَهَا النَّفْسُ ذَلَّتْ

<sup>1</sup> المصدر نفسه، ص 87.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 88.

<sup>3</sup> ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 21-22.

<sup>4</sup> ينظر: أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط10، 1994، ص 229-230.

<sup>5</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 88.

ويستدرك ابن طباطبا المستوى السادس الذي يوافق الضرب الذي تأخر لفظه وتأخر معناه عند ابن قتيبة ،  
ويذكر ما ينوب عنه من أوصاف "الأشعار الغثة الألفاظ ، الباردة المعاني المتكلفة النسيج ، القلقة القوافي".<sup>1</sup>

\* المستوى السابع: الشعر المستكره الألفاظ ، المتفاوت النسيج.<sup>2</sup> ومن أمثلة هذا الضرب قول الأعشى:<sup>3</sup>

بَأْتِ سُعَادُ وَأَمْسَى حَبْلُهَا انْقَطَعَا      وَاحْتَلَّتِ الْعَمْرَ فَالْجُدَيْنَ فَالْفَرَعَا

\* المستوى الثامن: الشعر الذي زادت قريحة قائله على عقولهم.<sup>4</sup>

\* المستوى التاسع: الشعر القاصر عن الغايات.<sup>5</sup>

\* المستوى العاشر: الشعر الغث ، البارد المعاني ، المتكلف النسيج ، القلق القوافي.<sup>6</sup>

تأخذ فكرة التطابق والتشاكل بين اللفظ والمعنى كل مداها في معالجة ابن طباطبا لمختلف القضايا المتعلقة  
بشعرية النص ، ويتحقق ذلك انطلاقاً من تصوره وضع القصيدة وضبط علائق العناصر في تتاليها  
لمرحلي ، والأساس في ذلك الاعتماد على مبدأ الصنعة ، ومن هنا يكون واجبا على "صانع الشعر أن يصنعه  
صنعةً متقنةً ، لطيفةً مقبولةً حسنةً ، مُحْتَلَبَةٌ لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه ، مستدعية لعشق المتأمل في  
محاسنه ، والمتفرّس في بدائعه ، فيُحسِنه جسماً ويُحقِّقه روحاً ، أي يُتقنه لفظاً ويبدعه معنىً ، ويجتنب إخراج  
على غير هذه الصفة فيكسوه قبحا ويرزه مسخاً ، بل يُسوِّي أعضائه وزناً ، ويعدّل أجزائه تأليفاً ، ويجسّن

<sup>1</sup> المصدر نفسه، ص 71.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 44.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 71.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص 94 .

<sup>5</sup> المصدر نفسه، ص 99.

<sup>6</sup> المصدر نفسه، ص 105.

صورته إصابة ، ورونقه اختصاراً ، ويكرم عنصره صدقاً ، ويُهذب القول رقّة ، ويُحضره جزالة ، ويدنيه سلاسة، وينأى به إعجازاً".<sup>1</sup>

من خلال هذا المقبوس ، يتضح لنا أنّ المقومات النقدية التي نص عليها ابن طباطبا قريبة من المقومات التي ذكرها المرزوقي بوصفها عناصر "عمود الشعر" ، فكأنما يشير ابن طباطبا إلى مقومات عمود الشعر، لكن من دون أن يُصرّح بالمصطلح مباشرة. أمّا تأثير ابن طباطبا في مقدمة المرزوقي كما لخصّها في عناصر الشعر ، فيمكن إيجازها في الإشارات الآتية:

- أكّد المرزوقي شرف المعنى وصحّته مقوّمًا شعرياً ، وجعل عياره: "العقل الصحيح والفهم الثاقب"<sup>2</sup> ، وهو ما سبق أن أشار إليه ابن طباطبا بقوله: "وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب ، فما قبله واصطفاه فهو وافٍ ، وما مجّه ونفاه فهو ناقص"<sup>3</sup>.

- قال المرزوقي بـ: جزالة اللفظ واستقامته ، وجعل عياره: "الطبع والرواية والاستعمال"<sup>4</sup> وقد قال صاحب العيار بضرورة التوسع في علم اللغة والإعراب والرواية والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر ، وسلوك سبلها ، وجزالة ألفاظها وعدوبة معانيها ، حتى يكون الشاعر مبدعاً تُسابق معانيه ألفاظه ، فيلتدّ الفهم بحسن معانيه.<sup>5</sup>

- ذكر المرزوقي الإصابة في الوصف مقوّمًا شعرياً عياره: "الذكاء وحسن التمييز"<sup>6</sup> ، وهو ما أشار إليه ابن طباطبا من خلال قوله: "على الشاعر أن يعنى بتحسين صورته إصابة".<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> المصدر السابق، ص 126.

<sup>2</sup> المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، المجلد 1، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1991، ص 9.

<sup>3</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 20.

<sup>4</sup> المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 9.

<sup>5</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 10.

<sup>6</sup> المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 9.

<sup>7</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 126.

- أورد المرزوقي المقاربة في التشبيه مقوّمًا شعريًا عياره: "الفطنة وحسن التقدير"<sup>1</sup>، وأنّ أصدق التشبيه ما لا ينتقض عند العكس ، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما.<sup>2</sup> وهذا ما ذهب إليه ابن طباطبا حين قال أنّ العرب قد "شبهت الشيء بمثله تشبيها صادقًا على ما ذهبت إليه في معانيها ... فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم يُنتقض ، بل يكون شبه بصاحبه مثل صاحبه ، ويكون صاحبه مثله مشتبهًا به صورة ومعنى".<sup>3</sup>

- قال المرزوقي بالتحام أجزاء النظم والتتامها على تحيّر من لذيذ الوزن ، وجعل عياره: "الطبع واللسان"<sup>4</sup> ، وهذا وهذا الأمر أشار إليه صاحب العيار قائلا: "ينبغي للشاعر أن يتأمّل تأليف شعره ، وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها أو قبحة ، فيلاءم بينها لتنظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها... فلا يُباعد كلمة عن أختها... ويتفقد كل مصراع هل يشاكل ما قبله".<sup>5</sup> كما أشار إلى أنّ يُسوّي الشاعر كلامه الشعري وزنا متناسبا.<sup>6</sup>

- مناسبة المستعار منه للمستعار له مقوّم شعري عند المرزوقي ، وعياره: "الذهن والفطنة وملاك الأمر تقريب التشبه في الأصل حتى يتناسب المشبّه والمشبّه به"<sup>7</sup> ؛ أي وضوح المعنى في الخطاب الشعري بعيدا عن الغموض والتعمية ، وهذا ما أشار إليه ابن طباطبا في سياق حديثه عن الوضوح ؛ إذ قال: "يجب أن يتسق الكلام صدقا لا كذب فيه ، وحقيقة لا مجاز معها فلسفيا".<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 9 .

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 9.

<sup>3</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 17.

<sup>4</sup> المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 10.

<sup>5</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 129.

<sup>6</sup> المصدر نفسه، ص 126 .

<sup>7</sup> المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 10.

<sup>8</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 132.



- ومن مقومات الشعر أيضا عند المرزوقي ، مشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية ، وغيار ذلك: "طول  
الدربة ودوام المدارس"<sup>1</sup> ، أشار ابن طباطبا إلى ذلك بقوله: "ينبغي أن يكون للمعاني ألفاظ تشاكلها ، فتحسن  
فيها وتقبح في غيرها"<sup>2</sup>. فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب ، "فمن لزمها بحقّها وبنى شعره عليها ، فهو  
عندهم المعلق المعظم. ومن لم يجمعها كلّها فبقدر سُهْمَتِهِ منها يكون نصيبه من التقدّم والإحسان"<sup>3</sup>.

ويُشَبِّهُ حال الشاعر في إيفاء وحدات نصه انسجاما وتألّفا حال "النسّاج الحاذق الذي يفوق وشيه بأحسن  
التفويت ، ويسدّيه ، وينيره ، ولا يهلهل شيئا منه فيُشِينُهُ ، وكالنقاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن  
تقاسيم نقشه ، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان ، و كناظم الجواهر الذي يؤلّف بين  
النفس والتّيفيس منها و الثمين الرائق ، ولا يشين عُقودَه ، بأن يُفاوِتَ بين جواهرها في نظمها وتنسيقها"<sup>4</sup>.

ومِمّا أشار إليه ابن طباطبا في نظرية الشعرية أن الشاعر لا ينبغي له أن يَختلِفَ فتيلًا عن  
النسّاج ، والنقاش ، وناظم الجواهر، غير أن هذه الفكرة في عمومها كان قد سبقه إليها ابن سلام الجمحي حين  
جعل الشعر صناعة كأيّ صناعة يحتاج صاحبها أن يتقّفها بعينه ، أو بأذنه ، أو يده ، أو لسانه<sup>5</sup> ، فذكر أهم  
الشروط التي يجب أن تتوفر في الشاعر لكي ينظم شعرا جيدا ، أو مقبولا على الأقل ، انطلاقا من مكونات الثقافة  
العربية الأصيلة التي كانت سائدة على عهده ، والعهد التي سبقته أيضا .

فالشعر عنده "ما إن عُري من معنى بديع ، لم يُعَرَ من حسن ديباجة ، وما خالف هذا فليس بشعر"<sup>6</sup> ،  
فتصور معاناة الشعراء المحدثين لأنهم " قد سُبِقوا إلى كل معنى بديع ، ولفظ فصيح"<sup>7</sup> ؛ فصحة المعنى وعذوبة

<sup>1</sup> المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 11.

<sup>2</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 14.

<sup>3</sup> المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 11.

<sup>4</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 11.

<sup>5</sup> ينظر: عبد الملك مرتاض، قضايا الشعرية، ص 33.

<sup>6</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 23.

<sup>7</sup> المصدر نفسه، ص 15.

اللفظ مع صحة الوزن عيار للشعر المحكم الذي إذا نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي "اعتدال الوزن و صواب المعنى ، وحسن الألفاظ ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه".<sup>1</sup>

قارن ابن طباطبا بين صناعتي النثر والشعر، وبين صناعة النسيج ، والصياغة واستعار كثيرا من مصطلحات هاتين الصنعتين ، فالنسيج والتوشية والتلاحم ، والسبك والنظم ، والترصيع والصياغة ، والتطريز، والتديج والتحبير، وغيرها كثير يدل على مدى تفهمه للصلة بين الضريين.<sup>2</sup>

### \* المضامين الأساسية للشعر العربي:

وهو حين ينظر إلى الشعر من جهة مضامينه و صناعته ، يرى أنّ أشعار العرب في القديم تتناول مضامين محدّدة وقف عندها الشعراء ، فهي إما أن " يُقتصّ فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول ... أو أن تودع حكمة تألفها النفوس ، وترتاح لصدق القول فيها ، وما أتت التجارب منها ، أو تضمن صفات صادقة وتشبيهات موافقة وأمثالا مطابقة تصاب حقائقها ... أو تضمن أشياء يوجبها أحوال الزمان على اختلافه وحوادثه على تصرفها".<sup>3</sup>

ولما كان الفهم منبع الشعر ومصبّه عند ابن طباطبا ، فالصدق يصبح أهمّ عناصر الشعر وأكبر مزاياه ؛ لأن الصدق صنو الاعتدال الجمالي في حرم الفهم " والفهم يأنس من الكلام بالعدل والصواب الحق... ويستوحش من الكلام الجائر الخطأ الباطل " فالجمال والصدق عنده مترادفان في الدلالة ، والصدق يعني السلامة التامة من الخطأ

<sup>1</sup> المصدر نفسه ، ص 21.

<sup>2</sup> ينظر: سلام زغلول، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، ص 171.

<sup>3</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 125.

في اللفظ ، والجور في التركيب والبطلان في المعنى ، وبذلك يتمتع الشعر بالاعتدال".<sup>1</sup> هكذا يجب أن " يتسق الكلام صدقاً لا كذب فيه ، وحقيقة لا مجاز معها فلسفياً".<sup>2</sup>

ويقف ابن طباطبا عند جماليات الشعر بين القدماء والمحدثين ؛ فيرى أن المولدين من الشعراء أفادوا كثيرا من أصول الشعر القديم ، وقد استخدموا هذه الأصول استخداما جديدا جعلها تبدو ملكاً لهم.<sup>3</sup> يقول: "وستعثر في أشعار المولدين بعجائب استفادوها ممن تقدمهم ، ولطفوا في تناولها منهم ، ولبسوها على من بعدهم ، وتكثروا بإبداعها ، فسلمت لهم عند إدعائها".<sup>4</sup> وإذا استنفذ القدماء كثيرا من جماليات الفن الشعري ، كان لابد للمولدين ابتداء جمالياتهم الخاصة بهم ، ذاك أنه لكل عصر جمالياته في ميدان الفن.<sup>5</sup> فلقد تصور الناقد مِحْتَهُمْ لأنهم "سبقوا إلى كل معنى بديع و لفظ فصيح".<sup>6</sup> ورأى ابن طباطبا أنه لا بأس على الشاعر أن يعتمد إلى معاني القدماء فيحررها بصياغة جديدة تحمل أسلوب الآخذ وتعبر عن طبيعته وتنقل أفكاره ورؤاه ، فقد كان واضحا حين قال: "وإذا تناول الشاعر المعاني التي سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه".<sup>7</sup>

إن ما يقوله ابن طباطبا في هذا المجال يعمق الفكرة التي جاء بها الجاحظ من قبله "المعاني مطروحة في الطريق... فإنما الشعر صناعة وضرب من النسخ وجنس من التصوير" ، إذ عوّل الأمر على الصياغة التي يأتي بها الشاعر عندما ينسخ شعره ، فكل شاعر يوظف الموروث الثقافي الذي يتشربه من غيره عن طريق استقاء

---

<sup>1</sup> حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 216.

<sup>2</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر ، ص132.

<sup>3</sup> سلام زغلول، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، ص 162.

<sup>4</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 14 .

<sup>5</sup> علي العاكوب، التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، ص 184.

<sup>6</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 15.

<sup>7</sup> المصدر السابق، ص 79.

المعنى ، فالمعاني متداولة بين الشعراء لذا يشترك كل منهم في توظيفها ، ولكن الاختلاف هو في طريقة عرض ما يأخذه أو بلورته وإعادة تشكيله . وهذا يعني أن كل شاعر يمكنه الاستفادة من معاني غيره وتأليفها بغير الشكل الذي وردت عليه آنفا واستعمالها في أغراض مختلفة ، ترضاهما تجربته.<sup>1</sup>

إنّ هذا يؤكد مسألة تداول المعاني بين الشعراء وتحويرها وتطويرها للحاجات الخاصة لمستخدمها ، ومن هنا يظهر لنا الشاعر القادر على توليد معان خاصة من خلال تأثره بمعان قرأها أو استوحاها من غيره أي أنّ "الأنا القارئة أصبحت عنصرا فعالا ، إذ تكتسب مما تأخذه وتصوغ هذا المأخوذ في قالب شعري متميّز".<sup>2</sup>

ومن هنا كان الفرق واضح بين الشعر القديم والشعر المحدث ؛ فالأول جاء نابعا عما يحسه الشاعر بصدق ، فكان نتاج للطبع الفياض ، دون تكلف ، إذ الشعر والبلاغة "شيء تجيش به صدورنا فتقذفه على ألسنتنا".<sup>3</sup> أما الشعر المحدث ، فالصنعة والتكلف فيه لازم ، لأن الشعراء يضطرون لأن يُغربوا في المعاني والأساليب ، وأن يُنوّعوا في موضوعاتهم ويلاءمون بينها وبين المواقف التي يُطلب فيها إليهم قول الشعر . وبتعبير أدل: يقوم النظام الجمالي للشعر القديم على قوة المحاكاة والتزام الحقيقة ، في حين تنهض جماليات الشعر المحدث على براعة الصنعة المتمثلة في اصطلياد المعنى اللطيف الغريب ، فضلا عن جمال الصياغة .

ويقول ابن طباطبا: " والشعراء في عصرنا إنّما يُثابون على ما يُستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم ، وبديع ما يُغربون من معانيهم ، وبلغ ما ينظمونه من ألفاظهم ، ومُضحك ما يوردونه من نوادرهم ، وأنيق ما ينسجونه من وشي قولهم".<sup>4</sup> فالبلغ والبديع والإغراب والأنيق ، كلها علامات على رسوخ

---

<sup>1</sup> ينظر: رُبي عبد القادر الرباعي، البلاغة العربية وقضايا النقد المعاصر (التضمين والتناص نموذجاً) دار جرير، ط1، 2006، ص 195.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 195.

<sup>3</sup> الجاحظ، البيان والتبيين ج1، ص 73.

<sup>4</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 15.

مبدأ التأنق في الصياغة ، وهي عناصر تمسّ اللفظ والمعنى والنسج ، حيث تكشف أن الشعرية أصبحت رهن الإغراق في الصنعة وأنها تمس عناصر البنية كلها .

هذه القراءة للطروحات الأساسية لدى ابن طباطبا في "عيار الشعر" تُظهر لنا ما يلي:<sup>1</sup>

- يرى ابن طباطبا أنّ النموذجية النسبية ، موجودة في الشعر القديم ، وبالتالي فإنّ الشاعر المحدث يواجه محنة ، وهذه المحنة نابعة من عدم استخدام المحدث لمقاييس القدماء ، وقد بدأ بمقياس "الصدق والكذب" ، فوضع أساسيات أخلاقية لمفهوم الصدق ، بينما وضع أساسا فنيا لمفهوم الكذب ، فكيف تصبح المقارنة بين مفهوم أخلاقي ، ومفهوم فني، رغم اختلافهما في النوع؟ هذا هو الاعتراض الأول على مفهوم ابن طباطبا للصدق والكذب.

- الاعتراض الثاني ، هو على تطبيقه لهذا المفهوم نفسه ، حين يضع مقاييس فنية خاطئة للفرقة بين مخاطبة الملوك ومخاطبة العامة .

- الاعتراض الثالث ، هو اعتبار القديم هو النموذج ، واعتبار المحدث قاصرا ، لأنه تلاه زمنيا فقط .

- فهم ابن طباطبا الخاطئ لنموذجية مطلقة للقديم ، جعلته يرى أنّ كل القول ، قد قيل قديما ولم يبق شيء يستطيع الجديد أن يتفوّق به. وهذا الفهم نابع من فهم قاصر لطبيعة الشعر وطبيعة اللغة الشعرية .

- الاعتراض الرابع ، هو على مفهومه للسرقات الشعرية ، إذ على حدّ تعبير جابر عصفور "عندما تخلّى ابن طباطبا عن الصدق ، لجأ إلى تعليم الشعراء كيفية السرقة" . فقد حوّل ابن طباطبا السرقة إلى مصدر شرعي من مصادر الشاعر المعرفية ، ولكنه طالب الشاعر بإخفائها جيدا .

- سيطرة العقل اللفظي على فكر ابن طباطبا حين يفصل بين المعاني والألفاظ ، لأنه ربطهما بمفهومي: الحسن والقبيح ، وهما مفهومان أخلاقيان .

<sup>1</sup> ينظر: عز الدين المناصرة، علم الشعرية، ص 78-79.

- إعطاؤه أهمية للتشبيه ، ولكنه يطلب من الشاعر المحدث أن يقلد تشبيهات القدماء وكأنه يجعل منها أساسا ونموذجا مطلقا للتشبيه ، كعنصر من عناصر البنية السطحية.

## ■ مفهوم الشعرية العربية عند قدامة بن جعفر (377هـ).

قدامة بن جعفر واحد من أعلام الشعرية العربية ، حاول في بداية كتابه «نقد الشعر» أن يقدم نفسه على أنه أول من سيبادر في تحديد علم يُعرف به جيد الشعر من رديئه فيقول: "ولما وجدت الأمر على ذلك ، وتبينت أن الكلام في هذا الأمر - أي النقد - أخص بالشعر من سائر الأسباب الأخرى، وأن الناس قد قصرُوا في وضع كتاب فيه ، رأيت أن أتكلّم في ذلك بما يبلغه الوسع".<sup>1</sup>

لقد كان هدف قدامة الأساس من وضع «نقد الشعر» أو إنشاء علم الشعرية ، هو أنه أراد أن يضع علماً يميّز به الناس جيد الشعر من رديئه ، لأنه وجدهم يُخطئون وقليلاً ما يُصيبون ، وجعل مادة هذا العلم هو الشعر، ثم حصر الخصائص التي تجعل من صناعة الشعر في غاية الجودة والكمال أو في غاية الرّداءة والفساد أو بين بين . وبهذا يلتقي قدامة مع رومان ياكسون في أن "مفهوم الشعرية هو تمييز الاختلاف النوعي بين خطاب وخطاب ، وكشف العناصر التي تُحوّل الكلام من حالة نثرية عادية ومألوفة إلى حالة شعرية مخصوصة ، أي ما يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً".<sup>2</sup> وهذا لا يتم إلا من خلال تحليل العناصر اللفظية التي توجد في الشعر.

<sup>1</sup> قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 2.

<sup>2</sup> رومان ياكسون، قضايا الشعرية، ص 24.

## \* حد الشعر:

لقد قسّم قدامة بن جعفر الشعر إلى عناصره الأولى المفردة: اللفظ ، والمعنى والوزن ، و القافية ، انطلاقاً من تعريفه الشعر بأنه: " قول موزون مقفى يدل على معنى" وفي هذه المفردات ما يأتلف بعضه مع بعض فيتولد عن ائتلافها أربعة أضرب وهي مركباته ؛ وعليه فإن أضرب الشعر ثمانية ، منها ما قد يكون جيداً أو رديئاً ، أو بين الأمرين.<sup>1</sup>

قلنا إنّ قدامة حدّ الشعر بأنّه: "قولٌ موزونٌ مقفى يدلّ على معنى" فكان بهذا منسجماً مع كينونة الشعر العربي ، وإذا تأملنا آية «شعرية» لا نجد لها تخرج عن حدّ قدامة للشعر بالأركان الأربعة ، بل إنّ هناك من يُعيد التأكيد على الوزن و القافية في الوقت الذي تحلّت عنهما بعض الأنماط الشعرية مثل: قصيدة النثر، الشعر المنشور، الشعر الحديث ، ذلك لأنّهما من مقوّمات الشعر .

يُعدّ قدامة بن جعفر من أوائل الذين عرفوا الشعر بالوزن والقافية كما جاء في تعريفه إياه بأنه " قول موزون مقفى يدل على معنى " .

- فقوله: قولٌ ، دال على أصل الكلام الذي هو بمثلة الجنس للشعر.
- وقوله: موزونٌ ، يفصله عمّا ليس بموزون ، إذ كان من القول موزون وغير موزون .
- وقوله: مقفى ، فصل بين ما له من الكلام الموزون من قوافٍ ، وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع .
- وقوله: يدل على معنى ، يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع الدلالة على معنى ممّا جرى على ذلك من غير معنى .<sup>2</sup>

غير أن هذا التعريف نفسه ، " قول موزون مقفى يدل على معنى" ، غير سليم من الوجهة المنطقية ؛ ذلك بأن من النثر ما يكون ، هو أيضاً ، موزوناً ، حتى إذا كان ذلك غير وارد بكيفية منتظمة ، كما لاحظ ذلك كثير

<sup>1</sup> قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 70.

<sup>2</sup> سعد بوفلاحة، الشعرية العربية، ص 45.



من علماء البلاغة و النقد في القديم و الحديث ، فما أكثر ما يتكلم الإنسان كلاماً موزوناً ولا علاقة له بالشعر . وقد نبّه إلى هذه المسألة النقاد والبيانيون والمفسرون الأقدمون ، ومنهم أبو عمرو عثمان الجاحظ حين دافع عن عدم شعرية القرآن ، في مثل قوله تعالى ﴿ تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ ﴾<sup>1</sup> ، إذ زعم الزاعمون إنه في تقدير: "مستفعلن مفاعيلن" . كما دافع عن شعرية كلام الرسول (صلى الله عليه وسلم) في مثل قوله: "هل أنت إلا إصبعٌ دَمِيتِ ، وفي سبيل الله ما لقيتِ"<sup>2</sup> . في حين ذهب الزمخشري إلى أنه " يتفق في كثيرٍ من إنشاءات الناس في خطبهم ورسائلهم ومحاوراتهم أشياء موزونةٌ ولا يسميها أحدٌ شعراً ، و لا يخطر ببال المتكلم ولا السامع أنها شعر"<sup>3</sup> .

أفيكون مثل هذا الكلام الموزون ، إذن ، شعراً مجرد أنه قول موزون؟

لقد جعل الجاحظ القصدية من تمام الشعرية في الكلام ، فإن قال قائل كلاماً موزوناً ، وهو لم يكن يقصد إلى وزنه بميزان الشعر ، لم يكن شعراً . وكأنَّ القصد وحده كافٍ لأن يجعل من كلام ما شعراً... ولذلك نجد علياً بن محمد الجرجاني يعتمد القصدية في تعريفه الشعر حين يقرر أن الشعر هو: "كلامٌ مقفى موزونٌ على سبيل القصد ، والقيد الأخير يخرج نحو قوله تعالى: ﴿الَّذِي أَنْقَضَ ظَهْرَكَ، وَرَفَعْنَا لَكَ ذِكْرَكَ﴾"<sup>4</sup> فإنه كلام موزون مقفى ، لكن ليس بشعر، لأن الإتيان به موزوناً ليس على سبيل القصد<sup>5</sup> .

<sup>1</sup> سورة المسد [الآية 1].

<sup>2</sup> الجاحظ، البيان والتبيين ج1، ص 197/ ينظر قضايا الشعرية لعبد الملك مرتاض، ص 37-38.

<sup>3</sup> الزمخشري محمود بن عمر، الكشاف عن حقائق غوامض الترتيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الكتاب العربي، بيروت [د.ت] ص 27 .

<sup>4</sup> سورة الشرح [الآية 3-4]

<sup>5</sup> عبد الملك مرتاض، قضايا الشعرية، ص 39.

إذن ، فالوزن وحده ليس ركنا مركزيا في تحديد ماهية الشعر، كما أن التقفية هي أيضا ليست مركزية في الشعرية ، إذ ما أكثر ما نجد المقامات ، تقوم على التقفية التامة (وهي ما تسمى السجع في مصطلحات البلاغة العربية)؛ أف تكون التقفية ، حقاً ، ركنا متينا في تعريف الشعرية؟.

عاجل قدامة القافية ، ووجد أنها لفظة مثل لفظ سائر البيت في الشعر، ولها دلالة على معنى ، فهي إذن لها ائتلاف مع سائر البيت فأما مع غيره فلا ، يعني أنها قافية من أجل أنها مقطع البيت وآخره ، وليس أنها مقطع ذاتي لها . وعاب قدامة التكلّف في طلبها أو الإتيان بها دون أن تكون لها فائدة في معنى البيت ، كقول علي بن محمد البصري في وصف الدرّع:

وَسَابِغَةُ الْأَذْيَالِ زَعْفٌ مُفَاضَةٌ      تَكْنَفُهَا مَنِّي النَجَادُ الْمُخَطَّطُ

فقد أتى بها الشاعر من أجل السجع.<sup>1</sup>

وإلى هذا ذهب جان كوهن في أن "القافية ليست في الواقع مجرد تشابه صوتي ، وليست هي فقط تُملي علينا مكان الرجوع إلى السطر، كما قال أراغون... بل هي عامل مستقل ، صورة تُضاف إلى غيرها ، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى".<sup>2</sup>

وكما كان تأثير ابن المعتز وابن قتيبة وابن سلام الجمحي في كتاب قدامة واضحا ، فإننا لاحظنا أن تأثير ابن طباطبا العلويّ كان أيضا باديا في مَفْهَمَتِهِ ، مثلا تَمَثُّلُ الشاعر وهو يصنع شعره من مادة اللغة على أن ذلك بمثابة النجار في التعامل مع الخشب ، والصانع في التعامل مع معدن الفضة ؛ فإن ابن طباطبا كان سبقه إلى تمثّل هذه الهيئة التي تعرض للشاعر وهو ينسج لغة شعره ؛ فقد كان تمثله نساجا حادقا ، ونقاشا رقيقا يحذق في وضع الأصباغ في أجمل تقاسيم نقشه ، ويلاءم بين الألوان في كل ذلك للزيادة في بهائها ؛ فالشاعر بالقياس إلى

<sup>1</sup> قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 210-211.

<sup>2</sup> بنية اللغة الشعرية، تر. محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، 1986، ص 31-74.

ابن طباطبا ، ناظم جوهر " يؤلف بين النفس و النّفس منها والشمين الرائق ، ولا يشين عُقودَه ، بأن يُفاوتَ بين جواهرها في نظمها وتنسيقها " .<sup>1</sup>

ويعرف قدامة الشعر بأنه صناعة ، أي أنه لا يعتمد على الطبع وحده ، وإّما يلزمه التعلم والدربة والحذق كسائر الصناعات "ولّما كان الشعر صناعة ، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على التجويد و الكمال ، إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن ، فله طرفان ، أحدهما غاية الجودة ، وحدوده بينهما تسمى الوسائط ، وكان كل قاصد لشيء من ذلك فإنما يقصد الطرف الأجود ، فإن كان معه من القوة في الصناعة ما يبلغه إياه ؛ سُمّي حاذقاً تام الحذق ، وكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء ؛ إّما هو من ضعفت صناعته " .<sup>2</sup>

فالشعر صناعةٌ ، و تُحدّدُ منزلة الشاعرِ وشعره تبعاً لحظّ كلّ منهما من الصناعة ، و المعاني كلها في متناول الشاعر على حد قول قدامة: " و المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلّم منها في ما أحب وآثر، من غير أن يُحظّر عليه معنى يروم الكلام فيه" .<sup>3</sup> وقد نشأ عن هذا التصور نتيجة مفادها أن للشاعر أن يتكلّم على ما شاء من المعاني أيّاً كانت درجة مجانبتها للأخلاق .<sup>4</sup>

ولكلّ صناعة من الصناعات صورة و مادة ؛ فللتجارة صورة هي الأشكال التي تعطيها الصناعة للخشب ، ومادة هي الخشب القابل لأخذ الصّور، ومن ثمّ للشعر صورة هي الأشكال التي تعطيها الصناعة للمعاني ، ومادّة هي المعاني القابلة لأخذ الصور.<sup>5</sup> و التجويد في هذه الصناعة الشعرية إّما تلحق الصورة لا المادّة . وكلّ جهد

---

<sup>1</sup> ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 11.

<sup>2</sup> قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 64-65.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 65.

<sup>4</sup> ينظر: علي العاكوب، التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، ص 206 .

<sup>5</sup> ينظر: نقد الشعر لقدامية بن جعفر، ص 65.

الشاعر ينبغي أن ينصرف إلى تجويد الصورة ، أما المعاني فكينونة ساكنة لا مجال للتجويد فيها.<sup>1</sup> وعليه فإن الشعرية يحققها الإخراج الصوري للمعنى ، فالتركيز لن يكون إلا على الصياغة وهذا يدل على الوعي ببنية الكلام ومواصفاته.

ومن خلال قول قدامة بن جعفر: "...وإذا كانت المعاني للشعر بمثلة المادة الموضوعية ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة"<sup>2</sup> ، يظهر لنا بشكل جليّ ، أن ناقدنا يولي الشكل اهتماما بالغاً ، ويردّ علّة الجمال في الشعر إلى ما ينطوي عليه الشعر من تجانس بين العناصر والأجزاء ، وهو يحاول بتركيزه على الصناعة تبرير قيمة الشعر، تلك القيمة التي تترد إلى صورة القصيدة ، والتي لا يمكن أن تُفهم منفصلة عن عناصرها ، والتي يحددها أخيراً "علم يميّز الجيد من الرديء في الشعر".<sup>3</sup>

و بما أن قدامة قد حدّد الشعر، بأنه كلام موزون مقفى يدل على معنى ، فإن استقصاء صفات الشعرية وهي تتأجج بين طرفي النقيض (الجودة الشعرية والرداءة الشعرية)، سيكون عن طريق عناصره التكوينية التي حددها قدامة وهي: (اللفظ والوزن والقافية و المعنى) حيث لكل عنصر من هذه العناصر صفات خاصة تُلحق بها ، تُعرف بالنعوت: (نعت اللفظ ، ونعت الوزن ، ونعت القوافي ، ونعت المعنى الدال عليها الشعر) وليست هذه النعوت كما يرى محمد مندور إلا تفصيلاً لعناصر مفهوم الشعرية عند قدامة.<sup>4</sup>

\* نعوت عناصر الشعر الأربعة المفردات (اللفظ، الوزن، القافية، المعنى):

\* نعت اللفظ: أن يكون سمحاً ، سهل مخارج الحروف من مواضعها ، عليه رونق الفصاحة ومن أمثلة ذلك أبيات محمد بن عبد الله السّلاماني:<sup>5</sup>

<sup>1</sup> علي العاكوب، التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، ص 205.

<sup>2</sup> قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 65.

<sup>3</sup> جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 84.

<sup>4</sup> ينظر: محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة [د.ت] ص 69.

<sup>5</sup> قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 75.

أَلَا رُبَّمَا هَاجَتَ لَكَ الشُّوقَ عَرَصَةً  
بِمَرَّانٍ تُمْرِبُهَا الرِّيحُ الزَّعَازِعُ  
بِهَا رَسْمٌ أَطْلَالٍ وَجُثْمٌ خَوَاشِعُ  
عَلَيْهِنَّ تَبْكِي الْهَاتِفَاتُ السَّوَاجِعُ  
وَبَيْضٌ تَهَادَى فِي الرِّيَاطِ كَأَنَّهَا  
مَهَا رَبْوَةٌ طَابَتْ لَهْنًا الْمَرَاتِعُ

ومن أمثلة ذلك كذلك قول كثير عزة الشاهر الأموي المشهور:<sup>1</sup>

وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مَنَى كُلَّ حَاجَةٍ  
وَمَسَّحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ  
وَشَدَّتْ عَلَى ذُهُمِ الْمَهَارِي رِحَالُنَا  
وَلَمْ يَنْظُرِ الْغَادِي الَّذِي هُوَ رَائِحُ  
أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْحَدِيثِ بَيْنَنَا  
وَسَأَلْتَ بِأَغْنَاكِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِحُ

وهذه القاعدة في جمال اللفظ ، والتي جاء بها قدامة بن جعفر من أنه "يكون اللفظ جميلا إذا كان سمحا ، سهل مخارج الحروف من مواضعها ، وعليه رونق الفصاحة"<sup>2</sup> فاعتمادا على هذه النظرية ، يُصبح أي لفظ يأتي على تلك النعوت يجب أن يكون حسنا ، حسنا في كل موضع، وفي كل صياغة، وفي كل مقام ، وعلى هذا الأساس يتوجه الدكتور طه إبراهيم إلى التأكد من مدى صحة هذه القاعدة: نقرأ قوله تعالى: ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَدْخُلُوا بُيُوتَ النَّبِيِّ إِلَّا أَنْ يُؤْذَنَ لَكُمْ إِلَى طَعَامٍ غَيْرٍ نَاظِرِينَ إِنَّهُ وَلَكِنْ إِذَا دُعِيتُمْ فَادْخُلُوا فَإِذَا طَعِمْتُمْ فَانْتَشِرُوا وَلَا مُسْتَنْسِينَ لِحَدِيثٍ إِنَّ ذَلِكُمْ كَانَ يُؤْذِي النَّبِيَّ فَيَسْتَحِي مِنْكُمْ وَاللَّهُ لَا يَسْتَحِي مِنْ الْحَقِّ ﴾<sup>3</sup>

ونقرأ قول المتنبي:

تَلَذُّ لَهُ الْمُرُوءَةُ وَهِيَ تُؤْذِي  
وَمَنْ يَعَشِقُ يَلَذُّ لَهُ الْغَرَامُ

<sup>1</sup> قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 77.

<sup>2</sup> المصدر نفسه ، ص 77.

<sup>3</sup> سورة الأحزاب [الآية 53].

توصل طه إبراهيم إلى أن لفظ "تُوذِي" حسنٌ في الآية ، قبيحٌ في البيت ، وبذلك تسقط القاعدة التي وضعها قدامة في جمالية اللفظ ، ويرفضها العلماء الذين يقولون إن اللفظَ في ذاته لا يوصف بالحسن ولا بالقبح ، وإنما يعرض له ذلك بانسجامه مع ما حوله من الألفاظ و وقوعه في تضاعيف النظم والتركيب.<sup>1</sup>

\* نعت الوزن: أن يكون سهل العروض ، وفيه "ترصيع" ، بمعنى أن "يُتوخى فيه تصييرُ مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو تشبيهه به ، أو من جنس واحد في التصريف".<sup>2</sup>

ومن الأشعار التي توفر فيها ذلك ، قصائد حسان بن ثابت منها:<sup>3</sup>

|  |  |
|--|--|
| مَا هَاجَ حَسَّانَ رَسُومَ الْمَقَامِ  | وَمَطَعَنَ الْحَيَّ وَمَبْنَى الْخِيَامِ   |
| وَالنَّوَى قَدْ هَدَمَ أَعْضَادَهُ     | تَقَادَمَ الْعَهْدِ بِوَادِ تَهَامِ        |
| قَدْ أَدْرَكَ الْوَاشُونَ مَا أَمَلُوا | فَالْحَبْلُ مِنْ شَعْنَاءِ رَثِ الزَّمَامِ |

وعند قدامة "الترصيع" جمالية حرص عليها جمهرة الشعراء المصبيين من القدماء و المحدثين ؛ فمما جاء منها في

أشعار القدماء قول امرئ القيس:<sup>4</sup>

|                                       |   |
|---------------------------------------|---|
| مِخْشٌ مِجْشٌ مُقْبِلٌ مُدْبِرٌ مَعَا | كَتَيْسٍ ظِبَاءِ الْحُلْبِ الْعَدَوَانِ |
|---------------------------------------|---|

فأتى باللفظتين الأوليين مسجوعتين في تصريف واحد ، وبالتاليين لهما شبيهتين بهما في التصريف ، وربما كان

السجع ليس في لفظة ولكن في لفظتين بالحرف نفسه ، كقوله:<sup>5</sup>

|                                     |                                  |
|-------------------------------------|----------------------------------|
| أَلَّصُ الصُّرُوسِ حِيَّ الصُّلُوعِ | تُبُوعٌ طُلُوبٌ نَشِيْطٌ أَشِرُّ |
|-------------------------------------|----------------------------------|

<sup>1</sup> ينظر: طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 139.

<sup>2</sup> قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 77.

<sup>3</sup> المصدر السابق، ص 78.

<sup>4</sup> ديوان امرئ القيس، ص 166 .

<sup>5</sup> الديوان، ص 107.

\* نعت القوافي: أن تكون عذبة الحرف ، سلسلة المخرج ، وأن يكون في البيت الأول من القصيدة "تصريح" ؛ وهو أن تماثل قافية البيت الأول عروضه ، وقد يُغفل الشاعر التصريح في البيت الأول ، ويأتي به في أبيات لاحقة ، ويقول قدامة عن التصريح: "إنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك ، لأن بنية الشعر إنما هو التسجيعُ و التقفية ؛ فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشعر، وأخرج له عن مذهب النثر".<sup>1</sup> ومادامت بنية الشعر كذلك ، كان من المنطقي إلحاح الناقد على ضرورة الاعتناء بالتوافقات الصوتية كما تجسّد في التصريح والترصيع ، ذلك أن قصد الشعراء إنّما هو "المقاربة بين الكلام بما يشبه بعضه بعضا".<sup>2</sup> ومما جاد من القوافي ، لأن الشاعر صرّح في البيت الأول ، ثم صرّح أبياتا أخر بعده ، قول امرئ القيس:<sup>3</sup>

قَفَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَيْبٍ وَمَنْزِلٍ      بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلٍ

ثم قال بعد أبيات:<sup>4</sup>

أَفَاطِمَ مَهْلًا بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ      وَإِنْ كُنْتَ قَدْ أَرَمَعْتَ صَرْمِي فَأَجْمَلِي

حتى إذا أتى أبياتا بعد هذا قال:<sup>5</sup>

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا أَنْجَلِي      بِصُبحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ

\* نعت المعاني الدال عليها الشعر:

رأينا مع قدامة أن التجويد في الشعر ينبغي أن ينصرف إلى الصورة دون المعنى ، كما لم يُفْتَهُ أيضا أن الصورة هي طريقة تقديم المعنى وتشكيله ، وأنّه يدخل في الصورة الكيفية التي تُتناولُ بها المعاني ، ومن ثمّ تكلم عن جودة خاصة بالمعاني ، وتوزّع على اتجاهين:<sup>6</sup>

<sup>1</sup> قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 90.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 85 .

<sup>3</sup> الديوان، ص 109.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص 113.

<sup>5</sup> المصدر نفسه ، ص 117.

<sup>6</sup> علي العاكوب، التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، ص 208.

أ. جودة المعاني من جهة صلتها بالأغراض الشعرية (المدح، والهجاء، والنسيب، والمرثي، والوصف، والتشبيه).

ب. جودة المعاني من جهة التقديم الأمثل لها: (صحة التقسيم ، و صحة المقابلات ، وصحة التفسير، والتتميم ، والمبالغة ، والتكافؤ ، والالتفات والاستدراك ، والاستغراب والطرافة).

وتتزل المعنى ضمن خانة الغرض يحكمه قانون جُماع الوصف فيه "أن يكون مواجها للغرض المقصود ، غير عادل للأمر المطلوب"<sup>1</sup> وهذا يُحوّل لقدمية تقصّي المعاني حسب أوضاعها في الأغراض مشدودا إلى الوظيفة .

وأخلاقية الوظيفة التي تطول الغزل أيضا لا تتعارض مع مبدأ الغلو ورفض الاختصار على الحد الأوسط ، ذلك أن الغلو عنده أجود المذهبين"<sup>2</sup> ، ويؤيد مذهبه برأي نقدي قديم " أحسن الشعر أكذبه " <sup>3</sup> ، معرّضا بالذين أنكروه في شعر مهلهل بن ربيعة والنمر بن تولب وأبي نواس ، الأول حين قال:<sup>4</sup>

فَلَوْلَا الرِّيحُ أَسْمَعُ مِنْ بَجْرِ صَالِلِ البَيْضِ تَقْرَعُ

بزعمهم أن المسافة بين موضع الرقة التي ذكرها وبين مدينة الحجر في اليمامة بعيدة جدا.

والثاني حين وصف نفسه قائلا:<sup>5</sup>

أَبْقَى الحَوَادِثُ وَالْأَيَّامُ مِنْ نَمْرِ أَشْبَاهَ سَيْفٍ قَدِيمٍ إِثْرُهُ بَادٍ  
تَظَلُّ تُحْفَرُ عَنْهُ إِنْ ضَرَبَتْ بِهِ بُعْدَ الذَّرَاعَيْنِ وَالسَّاقَيْنِ وَالْهَادِي

والثالث حين مدح بعضهم بقوله:<sup>6</sup>

وَأَخَفْتَ أَهْلَ الشَّرْكِ حَتَّى أَنَّهُ لَتَخَافُكَ التُّطْفُ التي لَمْ تُخْلَقْ

<sup>1</sup> قدمية بن جعفر، نقد الشعر، ص 91.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 94.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص 91.

<sup>5</sup> المصدر نفسه، ص 92.

<sup>6</sup> المصدر نفسه، ص 92.



أنكروا ذلك ثم استحسنا نقد النابغة لحسان حين طلب إليه المبالغة في البيت التالي:<sup>1</sup>

لَنَا الْجَفَنَاتُ الْغُرُّ يَلْمَعْنَ بِالضُّحَى وَأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمًا

وذلك أهم يرون موضع الطعن على حسان في قوله: "الغر" ، وكان ممكنا أن يقول "البيض" ، لأن الغرّة بياض قليل في لون آخر غيره ، وقالوا: فلو قال: "البيض" لكان أكثر من الغرّة ، وفي قوله: "يلمعن بالضحي" ، فلو قال: "بالدجى" لكان أحسن ، وفي قوله: "أسيافنا يقطرن" ، فلو قال: "يجرين" لكان أحسن ، إذ كان الجري أكثر من القطر.<sup>2</sup> فاستحسانهم لطعن النابغة لشعر حسان ما هو إلا استحسان لمبدأ الإفراط والغلو الذي أرادته النابغة من حسان ، وذلك يجعل مكان كل معنى وضعه ما هو فوقه وزائد عليه .

كما أشار قدامة إلى نعوت عناصر الشعر الأربعة المركبات (نعت ائتلاف اللفظ و المعنى ، نعت ائتلاف اللفظ والوزن ، نعت ائتلاف المعنى والوزن ، نعت ائتلاف القافية والمعنى).<sup>3</sup> ويذهب الباحث أحمد علي محمد في مقاله "مفهوم النظم العربي والشعرية" إلى أن فكرة التآلف هاته التي تحدث عنها قدامة ، حين أشار إلى علاقات التوافق ، والانتظام بين العناصر المكونة للشعر تنقلنا إلى جوهر الشعرية التي تفترض تجسيد علاقة داخلية بين عناصر النظم ، ومن ثمّ أضحت الشعرية لا تتناول اللغة المنظومة من حيث هي مادة ، بل من حيث هي شكل تركيبى ينجم عنه نظام متعالق.<sup>4</sup>

ومن تمام الشعرية عند قدامة ؛ الإصابة في الوصف والحدق في الشعر، فالوصف غرض رئيس في الشعر، وسائر الشعر راجع إليه ، وهو في هذا يتفق مع ما ذهب إليه الآمدي(371هـ)؛ والذي عدّ إصابة الغرض المقصود بالوصف ، ثاني أربعة أشياء تجود بها صناعة الشعر وتستحكم ، إذ يقول: "وأنا أجمع لك معاني سمعتها من

<sup>1</sup> قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 92. / الديوان، ص 221.

<sup>2</sup> المصدر السابق ، ص 92.

<sup>3</sup> ينظر: المصدر السابق، ص 153.

<sup>4</sup> أحمد علي محمد، مفهوم النظم والشعرية، ص 13(انترنت)

شيوخ أهل العلم بالشعر، زعموا أن صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء وهي : جودة الآلة ، وإصابة الغرض المقصود ، وصحة التأليف، والانتهاء إلى تمام الصنعة ، من غير نقص فيها ولا زيادة عليها".<sup>1</sup>

فمفهوم الوصف عند قدامة ، قريب من محاولة محاكاة الواقع الموصوف من خلال تمثيل سائر معانيه أو بعضها تمثيلاً لفظياً ، واستعراض بعض وجوهها ، حتى يتمثل للمتلقي وكأنه مكشوف " وهذا إنما هو وصف خارجي يتصل بالنظر المباشر للشعر، ولا يعني بالنظر النقدي الجمالي للمعنى الشعري وهو ما ينبغي أن يكون".<sup>2</sup>

ويرى قدامة أنه على الشاعر أن يُدخِل المِجَاز في باب الأقوال الصادقة ، كما في قول أحمد بن يحيى:<sup>3</sup>

كثـرَ بسـعدٍ أن سـعداً كـثيرةً      ولا تـبـغِ مِن سـعدٍ وفـاءً ولا نـصـراً  
يروغكُ مِن سـعدٍ بن عمرو جـسومها      وتزهدُ حين تـتـلـها خـبـراً

وقصد ابن يحيى أن يظن أن قوله في بني سعد صادق لأن فيه ذكراً لما فيهم من جيد ورديء ، وأن يُظن في الوقت نفسه أن معرفته بالفضائل بيّنة ، فهو يستطيع أن يميّز صحيحها من باطلها ، والنتيجة أنه أكد الباطل من هذه الفضائل ، وأنكر الصحيح منها أي أنّ الصدق هنا ليس مقصوداً لذاته ، بل هو صدق فني ، ويراد به الإيهام ، و التهكم إيهام السامع أن الشاعر صادق لا يتجنّى على المهجو، مع أن هذا الشاعر خادع يبغي أن يُخفي المزايا ويُبقي الرذائل ، فالمطلوب إلى الشاعر إذن أن يكسب ثقة السامع ولو بالخداع ، وأن يقنعه ولو بالكذب ، وهذا لا يتنافى مع ما ذهب إليه قدامة من تفضيل الغلو.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، ص 402.

<sup>2</sup> قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 130.

<sup>3</sup> المصدر نفسه ، ص 113.

<sup>4</sup> ينظر: مصطفي الجوزو، نظريات الشعر عند العرب القدامى، ص 155-156.

وما يريده قدامة من الغلو والمبالغة ، المبالغة في الصورة ، لكن بشرط ألا تتصادم مع الموروث اللغوي ؛ أي أنه وضع حدودا للمبالغة هي اللغة.<sup>1</sup> وفي مقابله يبيح ابن وهب المبالغة لأنها من أساليب العرب في القول ، فإن من شأن العرب أن تُبالغ في الوصف والذمّ كما من شأنها أن تختصر وتوجز وذلك لتوسّعها في الكلام واقتدارها عليه ، ولكل من ذلك موضع يستعمل فيه".<sup>2</sup>

### \* لكن ماهو الغلو الذي يقع فيه الكذب ويؤثره قدامة على التوسط؟

يجعل قدامة الغلو والإفراط مترادفين ، ويرى أن الوسيلة إليهما التزيّد في المعنى والتجاوز، ويعرف الغلو بأنه "تجاوز في نعت ما للشيء أن يكون عليه ، وليس خارجا عن طباعه إلى ما لا يجوز أن يقع له " ، فالذي يحدّ الزيادة والتجاوز هو الطبيعة والجائز الوقوع . وقول المهلهل والنمر وأبي نواس ، وغيرهم ممن ذهب إلى الغلو في المعنى ، إنما أرادوا من خلال ذلك الخروج عن الموجود والدخول في باب المعدوم ، ولا شك أن الخروج عن الموجود هو خروج عن الطباع .<sup>3</sup> وقاعدة التجاوز هاته التي نادى بها قدامة ، كانت من أهم نتائج تطويق الإبداع عند العرب ، وهي قاعدة فرضها المبدعون فرضا وجرّوا النقاد إلى تناولها مكرهين ، ولعل هذا الإكراه يظهر في عدم استقرار مصطلح واضح خاص بقاعدة التجاوز، فهي عندهم "الإفراط" و"المبالغة" و"الغلو" و"الإحالة" و"التناقض" و"المتنع" و"الإغراق"...وقد كان موقف النقاد القدامى من هذه القاعدة متذبذبا، فلئن أقرّوا أحيانا ببعض وجوه التجاوز، فإنهم وقفوا موقف العداء في أكثر الأحيان.بل أنّ بعضهم كان صريح العداء كابن طباطبا و الآمدي .<sup>4</sup>

يعدّ التشبيه عنصرا جمالياً ، ومقوّمًا أساسيا من مقومات الشعرية العربية ، فقد نظر إليه قدامة بوصفه غرضا ؛ فأباح فيه مبدأ "العدول" على حدّ عبارته: "ومن أبواب التصرّف في التشبيه أن يكون الشعراء قد

<sup>1</sup> المرجع السابق ، ص 155 .

<sup>2</sup> توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية ، ص 132.

<sup>3</sup> ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب القدامى ، ص 156 .

<sup>4</sup> توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية، ص 131.

لزموا طريقا واحدا في تشبيه شيء بشيء ، فيأتي الشاعر من تشبيهه بغير الطريق الذي أخذ فيها عامة الشعراء".  
من أمثلة ذلك أن أكثر الشعراء يشبهون الخوذ بالبيض ، كما قال سلامة بن جندل:<sup>1</sup>

كَأَنَّ نَعَاماً بَاضَ فَوْقَ رُؤُوسِهِمْ      بَنَهِيَ الْقَذَافِ أَوْ بَنَهِيَ مُحَقِّقِ

ولما كان التشبيه قائما على ملاحظة صلة ما بين شيئين أو متخيلين على نحو يقود المتلقي إلى الإحساس بما أحسَّ به المبدع ، فقد ذهب قدامة إلى أن "أحسن التشبيه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها ، حتى يُداني بهما حال الاتحاد".<sup>2</sup>

ولعلَّ تشبُّث النقاد بعدم الابتعاد عن الحقيقة ابتعادا مغرقا في الإيغال هو الذي حملهم على رفض ما يتعدى المبالغة وهو ما أطلقوا عليه مصطلح "الإحالة" ، فربطوا المبالغة بالحقيقة ، فإذا تجاوزتها أصبحت "إحالة" ، وجعلوا لحدود الحقيقة منبّهات لفظية تشير إلى بقاء المبالغة في حدود الموجود . ومن هذه المنبّهات نذكر خاصة أفعال المقاربة . لهذا السبب فضّل الحاتمي مبالغة عنتره على مبالغة المثقب العبدى.

قال المثقب العبدى في وصف ناقته:

تَقُولُ وَقَدْ دَرَأَتْ لَهَا وَضِيئِي      أَهَذَا دَيْنُهُ أَبَدًا وَدِيئِي  
أَكُلُّ الدَّهْرَ حِلًّا وَارْتِحَالًا      أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وَلَا يَقِينِي

فهذه الحكاية كلها عن الناقة من المجاز المبعاد للحقيقة ، وإنّما أراد الشاعر أن الناقة لو تكلمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول . ثم كشف عن المعنى في البيت الأخير فقال:

لَوْ كَانَ يَدْرِي مَا الْمُحَاوَرَةُ اشْتَكَى      وَلَكَانَ لَوْ عَلِمَ الْكَلَامَ مُكَلَّمِي

والذي يقارب الحقيقة قول عنتره يصف فرسه:<sup>3</sup>

<sup>1</sup> قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 128.

<sup>2</sup> المصدر السابق، ص 124.

<sup>3</sup> ينظر: عيار الشعر لابن طباطبا، ص 122.

## فَأَزُورَ عَنْ وَقْعِ الْقَنَاءِ بِلَبَانِهِ وَشَكَاَ إِلَيَّ بِعِبْرَةٍ وَتَحْمُحْمٍ

فضّل قدامة الغلو على الاقتصار على الحدّ الأوسط: "إنّ الغلو عندي أجود المذهبين"<sup>1</sup> بل زعم أنّ الغلو هو الذي يوفر أكثر من غيره الطاقة الإيجابية اللازمة للشعر، ولذا ربط بين الشعر و الكذب على أساس أن الكذب غير متعلّق بمحتوى الشعر وإنما بالوجوه الفنية التي يخرج بها الشاعر هذا المحتوى . فقدامة لا يُعيب مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين كأن يصف شيئاً وصفا حسنا ثم يذمّه بعد ذلك ذمّاً حسنا ، فهذا عند قدامة يدلّ على قوة الشاعر في صناعته ، واقتداره عليها ، لأنّ الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقا ، إنّما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني كائنا ما كان ، أن يُجيده في وقته الحاضر لا أن يُطالب بأن لا ينسخ ما قاله في وقت آخر.<sup>2</sup> وهنا يلتقي قدامة مع الجاحظ والجرجاني وحازم القرطاجني وغيرهم في أنّ الكذب في ذاته ليس من شأنه الحكم على جودة الشعر أو رداءته ، وإثما الشاعر مُطالب بأن يُحسن القول .

باختصار، إن قدامة حين تكلم عن الصدق والكذب استعمل مقياسين ، فقد لجأ إلى المقياس الفني البحت في استساغته الغلو في الشعر، يعني الجودة و الإحسان ، ولجأ إلى المقياس اللغوي حين عاب المستحيل والممتنع ، وحدّ الغلو بالطبيعة ، وجعل التناقض والممتنع خارجين عنها. وهو كما يطلب الكذب ، يُعجب بالصدق الفني كأن يُوهم المهجّاء السامعين أنه صادق ليستطيع التهكم بمهجوّيه ، ومثلما يطلب الغلو نجده يفضل التقيّد بالموروث اللغوي ، فهو يقول إذن بالصدق والكذب الفنيين.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> قدامة بن جعفر، نقد الشعر ، ص 94.

<sup>2</sup> المصدر السابق، ص 66-67.

<sup>3</sup> ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب القدامى، ص 158.

\* إخراجية اللغة الشعرية:

بعد أن فرغ قدامة من نعت عناصر بنية الشعر، انصرف إلى نعت ائتلاف هذه العناصر مع بعضها البعض ، ويهمننا من نعت (ائتلاف اللفظ مع المعنى): الإرداف والتمثيل.

"والإرداف هو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى ، بل بلفظ يدل على معنى هو ردّفه وتابع له ، فإذا دلّ على التابع أبان عن المتبوع كقول عمر بن أبي ربيعة:

بَعِيدَةٌ مَهْوَى الْقُرْطِ إِمَّا لِنَوْفَلٍ      أَبُوهَا، وَإِمَّا عَبْدُ شَمْسٍ فَهَاشِمٌ

وإنما أراد الشاعر أن يصف طول الجيد (العنق) فلم يذكره بلفظه الخاص به ، بل أتى بمعنى هو تابع لطول الجيد ، وهو "بعْدُ مَهْوَى الْقُرْطِ"<sup>1</sup>.

ومثله قول امرئ القيس:

وَيُضْحِي فَتَيْتُ الْمِسْكَ فَوْقَ فِرَاشِهَا      نَزُومُ الضُّحَى لَمْ تَنْتَبِقْ عَنْ تَفْضُلٍ

أراد امرؤ القيس أن يذكر ترفه هذه المرأة وأن لها من يكفيها فقال "نزوم الضحى" وأن فتيت المسك يبقى إلى الضحى فوق فراشها ، وكذلك سائر البيت ، فهي لا تنتطق لتخدم ولكنها في بيتها متفضلة.<sup>2</sup>

أما التمثيل: " وهو أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضع كلاما يدل على معنى آخر وذلك المعنى والكلام يُنبئان عما أراد أن يشير إليه ، كقول الرماح بن ميادة:

أَلَمْ تَكُ فِي يَمْنِي يَدَيْكَ جَعَلْتَنِي      فَلَا تَجْعَلَنِي بَعْدَهَا فِي شِمَالِكََا  
وَلَوْ أَنَّي أَدْبَبْتُ مَا كُنْتُ هَالِكَا      عَلَى خِصْلَةٍ مِنْ صَالِحَاتِ مِهَالِكََا

<sup>1</sup> قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 157-158.

<sup>2</sup> المصدر نفسه ، ص 158.

فعدل عن القول المباشر: إنه كان عنده مقدّمًا فلا يؤخره ، إلى القول غير المباشر: إنه كان في يمين يديه ، لا يجعله في اليسرى ، ذهابًا نحو الأمر الذي قصد الإشارة إليه بلفظ ومعنى يجريان مجرى المثل له . وقصد الإغراب في الدلالة والإبداع في المقالة .<sup>1</sup>

والحقّ أنّ جهود قدامة بن جعفر في تطوير مفهوم الشعرية العربية لا تُنكر، فلقد اجتهد في تفصيل الحديث عن قضايا الشعرية بمعظم مكوّناتها التي كانت سائدة على عهده ، وفيما قبل عهده ، ولا ينبغي لتعثره في مستوى المفهمة أن يغض من قيمته شيئًا ، ولاسيّما إذا كان هو أول ناقد عربي ينجح إلى مفهمة المفاهيم ، وتأصيل المصطلحات المتمحّضة لنقد الشعر، على نحو منهجي رصين .<sup>2</sup>

وتواصل الدراسات النقدية ، لتصل في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري ، إلى دراسة جديدة في حقل الشعرية العربية ، مع مؤلّف جديد للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني(ت .366هـ-)، ولا بدّ من الإشارة إليها ، تتمثل في كتاب (الوساطة بين المتنبّي وخصومه) ، بحيث ينقل لنا فيه مؤلّفه رأيه في عملية الخلق الفني قائلاً: "أنا أقول أيّدك الله إنّ الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له ، وقوة لكلّ واحد من أسبابه ، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان ، ولست أفصل في هذه القضية بين القديم والمحدث ، والجاهلي والمخضرم ، والأعرابي والمولد ، إلّا أنّني أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمسّ ، وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر ، فإذا استكشفت عن هذه الحالة وجدت سببا والعلّة فيها أنّ المطبوع الذكي لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلّا رواية ، ولا طريق إلى الرواية إلّا السمع ، وملاك الرواية الحفظ ، وقد كانت العرب تروي وتحفظ ويعرف بعضها برواية شعر بعض ، كما قيل إنّ زهيراً كان رواية أوس ، وإنّ الخطيئة رواية زهير ، وإنّ أبا ذؤيب رواية الأعشى ،... فبلغ هؤلاء في الشعر حيث تراهم

<sup>1</sup> المصدر نفسه، ص 160.

<sup>2</sup> عبد الملك مرتاض، قضايا الشعرية، ص 42.

وأنت تعرف أن العرب مشتركة في اللغة واللسان ، وأما سواء في النطق والعبارة ، وإنما تفضل القبيلة أختها بشيء من الفصاحة ، ثم قد نجد الرجل منها شاعرا مفلقا ، وابن عمه وجار جنبه بكيا مفعما ، ونجد فيها الشاعر اشعر من الشاعر، والخطيب أبلغ من الخطيب ، فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحده القريحة والفتنة؟ وهذه أمور عامة في جنس البشر لا تخصيص لها بالأعصار ، ولا يتصف بها دهر دون دهر".<sup>1</sup>

تُعزى عملية الخلق الفني في نظر القاضي إلى الطبع والذكاء والدربة والرواية ، ويشكل الطبع والذكاء ما يُعرف بالاستعداد الفني لدى الشاعر، أو الموهبة الشعرية ، التي يختص بها كل شاعر عن غيره وبدرجات متفاوتة ، لذلك وُجد ما يُعرف بالمفاضلة بين الشعراء ، فتفاوت الموهبة عند الشعراء يقابلها تفاوت في جودة وقيمة الشعر . أما الدربة والرواية فكلاهما يساهم في صقل تلك الموهبة الشعرية ، وبالتالي الرفع من مستوى الكلام وجمالياته . فالعرب القدامى كانوا يتعرفون على النص الشعري عن طريق الحفظ والرواية ، ومن هنا أتت أسبقية المنطوق على المكتوب ، والمسموع على المقروء ، لأن كليهما يتجه نحو مبدأ بساطة التواصل القائم على مبدأ غلبة حفظ ورواية يستسلمان لغلبة السمع ، مع عمل الكتابة جنباً إلى جنب مع الرواية: "الكتابة لا يمكن أن تستغني عن الشفاهية" لهذا نجد ممارسة توثيق الشعر تحاجّ في تدرّجها العودة إلى ثقة الكتابة في الرواية.<sup>2</sup> وعليه تصبح الرواية هي المعادل الموضوعي للجودة الشعرية .

ويستعرض لنا القاضي الجرجاني ، تطور الشعرية العربية وسيرها من البداوة إلى التحضر ، ومن الوعورة إلى السهولة حتى كان مذهب البديع ، فيقول: "كانت العرب ومن تبعها من السلف تجري على عادة في تفخيم اللفظ وجمال المنطق لم تألف غيره ولا أنسها سواه ، وكان الشعر أحد أقسام منطقتها ، ومن حقه أن يختص بفضله تهذيب ويُفرد بزيادة عناية ، فإذا اجتمعت تلك العادة والطبيعة وانضاف إليها التعمّل والصنعة ، خرج كما تراه فجاً جزلاً قويا متينا ، ومن شأن البداوة أن تحدث بعض التوعر ، وكان شعر عديّ وهو جاهلي أسلس من شعر

<sup>1</sup> القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 15-16.

<sup>2</sup> بوجعة شتوان، بلاغة النقد وعلم الشعر في التراث النقدي، ص 53.



الفرزدق ورجز رؤبة وهما أهلان ، لملازمة عديّ الحاضرة وإبطانه الريف وبعده عن جلافة البدو وجفاء الأعراب ، وترى رقة الشعر أكثر ما تأتيك من قبل العاشق المتيمم والغزل المتهالك ، فإن اتفقت لك الدماتة والصبابة وانصراف الطبع إلى الغزل ، فقد جمعت لك الرقة من أطرافها . فلما ضرب الإسلام بجوانه ، واتسعت ممالك العرب ، وكثرت الحواضر ونزعت البوادي إلى القرية ، وفشا التأديب والتظرف ، اختار الناس من الكلام ألينه وأسلسه ، وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة فاختاروا أحسنها سمعاً وألطفها من القلب موقعا ،... وأعانهم على ذلك لين الحضارة ، وسهولة طباع الأخلاق ، واحتذوا بشعرهم هذا المثال وترققوا ما أمكن ، وكسوا معانيهم ألطف ما سنع من الألفاظ ، وصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول تبيّن فيها اللين فيظن ضعفا ،... فإذا رام أحدهم الإغراب والافتداء بمن مضى من القدماء ، لم يتمكن من بعض ما يرويه إلا بأشدّ تكلف وأتم تصنع... كالذي تجده كثيرا في شعر أبي تمام فإنه حاول من بين المحدثين الافتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه ، فحصل منه توغير اللفظ وتبجح غير موضع من شعره ، فتعسف ما أمكن وتغلغل في التعصب كيف قدر ، ثم لم يرض بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع...".<sup>1</sup>

من خلال هذه النصوص يكون القاضي الجرجاني ، قد قدّم لنا تلخيصا لمفهوم الشعرية العربية القديمة ، وعرض لنا تحولاتها الكبرى ، بفعل الزمن والمكان ، فكأن حركة الزمن هي التي تُعطي للحدثا الشعرية إستمراريتها ، وطبيعة المكان هي التي تعطيها عمقها وثباتها.

لقد حدث التحول في مفهوم الشعرية العربية من اللحظة التي أعطى فيها النقاد الأولوية للحضور العلائقي للشعرية مع النسق الجديد ، وكان من نتائج ذلك أن أدى إلى تثبيت عناصر البديع ضمن مكونات الشعرية العربية: "اقتصرننا بالبديع على الفنون الخمسة<sup>2</sup> اختبارا من غير جهل بمحاسن الكلام ، ولا ضيق في المعرفة ،

<sup>1</sup> القاضي الجرجاني، الوساطة ، ص 18-19.

<sup>2</sup> يقصد بالفنون الخمسة الاستعارة والتجنيس والمطابقة وردّ أعجاز الكلام على ما تقدّمها وأخيرا المذهب الكلامي./ ينظر كتاب البديع لابن المعتز ص 12 وما يليها .

فمن أحبّ أن يقتدي بنا ، ويقتصر بالبديع على تلك الخمسة فليفل ، ومن أضاف من هذه المحاسن أو غيرها شيئاً إلى البديع ، ولم يأت غير رأينا ، فله اختياره".<sup>1</sup> فعلى الرغم من تحديد النقاد لعمود الشعر كبنية متعالية تتحكّم في جودة الإنتاج الأدبي ، عمد الشعراء إلى الخروج عنه والبحث عن الشعرية في الصنعة البديعية أو البديع ، الذي لم يعتبره النقاد عنصراً من عناصر عمود الشعر ، ولا شرطاً من شروط القريض ، ذلك أنّ العرب "لا تعبأ بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض".<sup>2</sup>

انتقد قدامة فصل الشعر عن الشاعر: "وأحسب أنه اختلط على كثير من الناس وصف الشعر بوصف الشاعر". وقسّم الشعر إلى شعر في غاية الجودة وشعر في غاية الرداءة والوسائط ، وفي هذا التقسيم المنطقي الصارم الذي يضع قوانين الانسجام بين أجزاء البناء ، حيث يبدأ بالمرتكزات إلى الهوامش . ويرى عز الدين المناصرة في كتابه علم الشعرية ، أنّ العيب ، هو فيما ناقض شروط الجودة ، وحتى لا يعترض قدامة قال إنّ ليس كل ما هو ليس بأسود ، يقع في خانة البياض بالضرورة ، حيث يقدم قدامة درجات للبياض ودرجات للسواد ، ودرجات لما بينهما في تدرج منطقي ، وهذا قد يُلغي التشابك غير المُتقن في علاقات الشبكة الشعرية . مع هذا فإن قدامة ناقد يبحث عن الانسجام في النظرية الشعرية ، محاولاً رتق الخلل هنا وهناك . إنّها محاولة فعلية لإقامة علم الشعرية بشقيه النظري والتطبيقي.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> عبد الله ابن المعتز، البديع ، ص 58 .

<sup>2</sup> القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 33-34.

<sup>3</sup> عز الدين المناصرة، علم الشعرية ، ص 85.

## ■ مفهوم الشعرية العربية عند عبد القاهر الجرجاني (471هـ-):

إنَّ عبد القاهر الجرجاني ، هو الرائد الأكبر للنقد في الموروث النقدي العربي القديم ، من خلال كتابيه "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" ، بل هو مؤسس علم البلاغة بفروعها الثلاثة: المعاني والبيان والبدیع ، ومؤسس نظرية النظم . فلقد وجّه عبد القاهر نقدا قاسيا ومهما للفكر اللفظي ، أما نظرية النظم ، فهي تعني بالنسبة له ، معنى: التأليف ، والنسج أي(الشعرية) ، أو (الأدبية) ، وفق مصطلح الشكلايين الروس ، والبنوية الفرنسية.<sup>1</sup>

### \* نظرية النظم ، ونقد الفكر اللفظي:

أعطى الجرجاني لشعرية الكتابة ، شكلا نقديا متكاملا في كتابيه "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز"<sup>2</sup> ، وكان أن جعل منطلقه فكرة الإعجاز نفسها وعن هذا الطريق أسهم في توضيح مفهوم البلاغة . قرّر منذ البداية أنّ القرآن مُعجز وحاول أن يكتشف فيه مواطن الإعجاز، هل هو في الألفاظ؟ فأثبت بوضوح أنّ الألفاظ المفردة موجودة في الاستعمال قبل نزول القرآن، ولا يتحقق الإعجاز بالفواصل لأنها في الآي الحكيم كالقوافي في الشعر.<sup>3</sup> وإذا كانت هذه الأمور مجتمعة أو مفردة لا تُحقق الإعجاز "فلم يبق إلا أن يكون الإعجاز في النظم والتأليف".<sup>4</sup> إنَّ قضية الجرجاني الأساسية في كتابيه ، هي الإعجاز القرآني ، لكنّه ما إنَّ يدخل عالم الشعر ، يجعل من علم الشعر وسيلة ينفذ منها إلى معرفة قضية الإعجاز؛ لأنّ كلاً من القرآن والشعر ، كلام ينتمي إلى اللغة ، غير أنّ كلّ منهما يتفرّد بخصائص تميّزه ، ومعرفة تميّز القرآن وإعجازه عن سواه من الكلام ، يقتضي الإحاطة بخصائص الشعر، الذي هو كمال الكلام الفني عند العرب ، هكذا يغدو العلم بالشعر ضروريا في تناول مسألة الإعجاز .

<sup>1</sup> المرجع نفسه، ص 86.

<sup>2</sup> أدونيس، الشعرية العربية، ص 35 .

<sup>3</sup> حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، ص 291.

<sup>4</sup> عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح. محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط5، 2004، ص 249.

وما دمنا مع الجرجاني ، فإننا نجده يستعمل جملة من المصطلحات منها: المزيّة ، الشرف النبيل ، الفضل ، النمط العالي ، الباب الأعظم ، محاسن ، دقائق ، السحر ، الروعة ،... تارة مفردة وأخرى مجتمعة ، من ذلك قوله: "وإذ قد عرفت هذا النمط من الكلام ، وهو ما تتحد أجزاءه حتى يوضع موضعاً واحداً ، فاعلم انه النمط العالي ، والباب الأعظم ، الذي لا ترى سلطان المزية يعظم في شيء كعظمه فيه"<sup>1</sup> . وكذلك قوله: "... وما كان كذلك فهو الشعر الشاعر ، والكلام الفاخر ، والنمط العالي الشريف ، والذي لا تجده إلا في شعر الفحول البزل"<sup>2</sup> . فهذه النعوت كلها وصف لنوع من الأدب الراقي الذي تحققت فيه عناصر الأدبية.

### \* نظم الكلام ، لا الألفاظ:

يرى الجرجاني أن "النظم" هو الأساس في الكشف عن شعرية الكتابة أو النص ، وأقام نظرية شعرية أو علماً بالشعر يفحص من خلاله خصائص ومستويات الكلام الشعري ، فجعل من الشعر شاهداً أو دليلاً على إعجاز القرآن ، حيث قال: "...وأردته لأعرف به مكان بلاغة ، وأجعله مثالا في براعة ، أو أحتج به في تفسير كتاب وسنة ، وأنظر إلى نظمه ونظم القرآن ، فأرى موضع الإعجاز ، وأقف على الجهة التي منها كان ، وأتبيّن الفصل والفرقان فحق هذا التلبس أن لا يعتدّ عليّ ذنباً..."<sup>3</sup> . ويعرّف "النظم" بأنه "تعليق الكلم بعضها ببعض ، وجعل بعضها بسببٍ من بعض"<sup>4</sup> . يعني ترتيب الكلمات على حسب ترتيب المعاني في النفس ، بحيث تتناسق دلالتها ، وتتلاقى معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل.<sup>5</sup>

ويفصح الجرجاني عن سبب تأليف كتاب "دلائل الإعجاز" بقوله: "ووجدت المعلّ على أنّ هاهنا نظماً وترتياً وتألّيفا وتركيباً ، وصياغة وتصويراً ، ونسجاً وتخييراً ، وأنّ سبيل هذه المعاني في الكلام الذي هي مجاز

<sup>1</sup> عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 95.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 89 .

<sup>3</sup> المصدر السابق، ص 26.

<sup>4</sup> المصدر السابق، ص 4.

<sup>5</sup> المصدر السابق، ص 49-50.

فيه ، سبيلها في الأشياء التي هي حقيقة فيها ، وأنه كما يُفَضَّلُ هناك النظمُ النظمَ ، والتأليفُ التأليفَ ، والنسجُ النسجَ ، والصياغةُ الصياغةَ ، ثم يعظم الفضل ، وتكثر المزية ، حتى تفوق الشيء نظيره والمجانس له درجات كثيرة...<sup>1</sup>.

ومن المفيد الإشارة ، إلى أنّ المسلمة النظرية الأساس التي تسيج هذا الطرح التفاعلي هي: اعتبار نظم القرآن هو السقف الأعلى في مراتب تجويد الكلام ، ومن هذه الزاوية يبرز الجرجاني أهمية النظم وضرورته الملحة في تجويد الكلام ، الأمر الذي ينقلنا من الاستعمال المتداول إلى الاستعمال الفني الأدبي ، مما ينجم عنه تراتب ومفاضلة بين نظم ونظم: نظم تحترم فيه قواعد النحو لإصابة الغاية وتحقيق التواصل الأمثل ، ونظم جمالي يلتفت إلى التلوينات الأسلوبية ، والتأليفات النحوية والبلاغية الدقيقة لبلوغ مراتب عليا في البلاغة والبيان.<sup>2</sup> وتلك هي الحوافز التي حدت بالعلماء إلى تعظيم قدر النظم على حدّ تعبير الجرجاني: "وقد علمت إطباق العلماء على تعظيم شأن النظم وتفخيم قدره ، والتنويه بذكره ، وإجماعهم أن لا فضل مع عدمه ، ولا قدر لكلام إذا هو لم يستقم له ، ولو بلغ في غرابة معناه ما بلغ..."<sup>3</sup>.

ومن ثم يمكننا التمييز الضمني بين النظم اللغوي المتداول في الحديث اليومي والنظم في الكلام الأدبي. فالجرجاني يميز بين مستويين من مستويات النظر إلى الكلمة : مستوى مفرد منعزل أي الألفاظ منقطعة عن السياق على النحو الذي تنتظم فيه لفي المعجم ، ومستوى تألّفي نظمي أي الألفاظ مؤلفة في سياق نظمي خاص ، ومن المعلوم أن المستوى الأول لا يتيح للمتأمل الحديث عن الفصاحة ولا التمييز بين نظم ونظم كما هو الحال مع المستوى الثاني ، وعليه فإن المعبر هو السياق الكلامي والعلاقات البنائية بين المكونات النصية: الألفاظ والتراكيب والمقاطع الكلامية وال فقرات ، وهذا التمايز الجمالي الإيقاعي هو ما نلمسه إن نحن عقدنا موازنة بين الألفاظ قبل

<sup>1</sup> المصدر السابق، ص 34-35.

<sup>2</sup> عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية التاريخية والرهانات، ص 114-115.

<sup>3</sup> عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 80.

نظمها وبعد نظمها<sup>1</sup> ، يقول الجرجاني: "لا ينظر في النظم إلى اللفظ في ذاته ، فالكلمتان المفردتان لا تتفاضلان من غير أن يُنظر إلى مكانٍ تقعان فيه من التأليف والنظم ، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة ، وتلك غريبة وحشية . فإذا تأملنا قوله تعالى: ﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَفْلَعِي وَغِيضَ الْمَاءِ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾<sup>2</sup> تجلّى لنا منها الإعجاز ، والمزية في ذلك لأمر يرجع إلى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض ، أمّا إذا أفردنا كلّ كلمة عن التي تليها ، مثلاً: "ابلعي" وحدها من غير أن نُنظر إلى ما قبلها وما بعدها . وكذلك الشأن بالنسبة لسائر ألفاظ الآية ، فإنه لا يحضرنا عند تصورنا هيبة ولا إعجازاً تعلقاً باللفظ من حيث هو صوت مسموع وحروف تتوالى في النطق.<sup>3</sup>

ويتوصّل الجرجاني أخيراً إلى أنّ الألفاظ "لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كَلِمٌ مفردة ، وأنّ الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها ، فنحن كثيراً ما نرى كلمة تروقنا وتونسنا في موضع ، ثم نراها بعينها تثقل علينا وتوحشنا في موضع آخر".<sup>4</sup> كذلك لا يُنظر في النظم إلى المعنى في ذاته ، إذ لا مزية من حيث هو معنى قائم بنفسه.<sup>5</sup> فسبيل المعاني "هو سبيل الأصباغ التي تُعمل منها الصور والنقوش ، فكما أنّك ترى الرجل قد تمهّد في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج ، إلى ضرب من التخيّر والتدبّر ، في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها ، وكيفية مزجها لها ، وترتيبه إياها ، وإلى ما لم يتهدّد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب".<sup>6</sup>

<sup>1</sup> عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية، ص 116.

<sup>2</sup> سورة هود، [الآية 44].

<sup>3</sup> الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 45-46.

<sup>4</sup> المصدر السابق، ص 46.

<sup>5</sup> أدونيس، الشعرية العربية، ص 45.

<sup>6</sup> الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 87-88.

إنّ المزيّة في "حسن التخيّر ، ومعرفة موضع الكلم" و "إذا كان الكلام بمثابة التصوير والصيغة ، وكان المعنى بمثابة الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب يُصاغ منهما خاتم أو سوارٌ ، فإن من المحال إذا أردنا التقويم أو النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل وردائه ، أن ننظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة ، كذلك من المحال ، إذا أردنا أن نعرف مكان الفضل والمزيّة في الكلام ، أن ننظر في مجرد معناه".<sup>1</sup>

من هذا المقبوس يتضح أنّ الصورة في نظر الجرجاني هي نتاج تفاعل اللفظ والمعنى ، فلا تكون الفضة خاتماً ، مثلاً ، بنفسها ، بل بما يحدث فيها من الصورة<sup>2</sup> ، وهكذا لا تكون الكلم المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف كلاماً وشعراً من غير أن يحدث فيها النظم. وعليه لم يُعد مصطلح "المعنى" لديه كما كان عند الجاحظ ؛ بل أصبح يعني "الدلالة" الكلية المستمدة من الوحدة ، لا "المادة الأولية"<sup>3</sup> ، ومن ثمّ " فالألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف ، ويُعمدُ بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب ، فلو أنّك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عدداً كيف جاء وافق ، وأبطلت نضده ونظامه الذي بُني عليه ، وفيه أفرغ المعنى وأجري ، وغيّرت الذي بخصوصيته أفاد ما أفاد ، وبنسقه المخصوصة أبان المراد".<sup>4</sup> فالألفاظ بمعزلٍ عن المزيّة إلا في تأليف الكلام ، وتنظيم أجزاء الصورة الأدبية ، وجلاء الفكرة بوسائل الصياغة اللغوية ، وهي مزايا ترجع جميعها — في رأي الجرجاني — إلى الصياغة ودلالاتها على الصور الأدبية.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 254-255.

<sup>2</sup> إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 432.

<sup>3</sup> المرجع السابق ، ص 434.

<sup>4</sup> الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 4.

<sup>5</sup> محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 254.

ووصف النظم "بضمّ الكلم على طريقة مخصوصة" لا يعني النطق باللفظة بعد اللفظة من غير اتصال يكون بين معنييهما.<sup>1</sup> ويضرب لنا الجرجاني مثالا عن ذلك ، نحو أن نقول في: "قفّا نبك من ذكرى حبيب ومترل" ، "مترل قفّا ذكرى من نبك حبيب" أخرجته من كمال البيان ، إلى مجال الهديان ، نعم ، وأسقطت نسبته من صاحبه ، وقطعت الرحم بينه وبين مُنشئه... وفي ثبوت هذا الأصل ما تعلم به أنّ المعنى الذي له كانت هذه الكلم بيت شعر أو فصل خطاب ، هو ترتيبها على طريقة معلومة ، وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة ، وهذا الحكم - أعني الاختصاص في الترتيب - يقع في الألفاظ مرتّبا على المعاني المرتّبة في النفس ، المنتظمة فيها على قضية العقل".<sup>2</sup> وبناء على ذلك ينه الجرجاني إلى ضرورة التفريق بين النظم الساذج وبين النظم المقصود الذي يتوخى منه إحداث التأثير الجمالي ، وهذا الخطاب الخاص هو الذي كان مجال الدراسة و النظر في الشعرية العربية.

أما استحسان الشعر ، من حيث اللفظ ، بالقول: حلوّ رشيقٌ ، وحسنٌ أنيقٌ ، وعذبٌ سائغٌ ، وخلوبٌ رائعٌ ، فإنّ ذلك لا ينبىء عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي ، بل إلى أمرٍ يقع في المرء في فؤاده ، وفضلٍ يقتدحه العقل من زاده.<sup>3</sup> أما استحسان اللفظة من غير شركٍ من المعنى فيه ، وكونه من أسبابه ودواعيه ، فلا يكاد يعلو نمطا واحدا ، وهو "أن تكون اللفظة مما يتعارفه الناس في استعمالهم ، ويتداولونه في زمانهم ، ولا يكون وحشيا غريبا ، أو عامّا سخيفا".

<sup>1</sup> الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 394.

<sup>2</sup> الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 5.

<sup>3</sup> المصدر السابق، ص 6.



إنّ ما يقصده الجرجاني من وراء طرحه لهذه القضايا ، هو أنّ الشعرية تكمن في طريقة إثبات المعنى ، وأنّ اكتشافها لا يتمّ بالسماع وحده ، وإنّما يجب النظر إلى النص "بالقلب" وتجب "الاستعانة بالفكر" ويجب "إعمال الرويّة" ، و"مراجعة العقل والاستنجد بالفهم".<sup>1</sup>

وتجدر الإشارة ، إلى أنّ تشديده على ضرورة المعرفة والدراية لسبر أغوار النظم وفقه خباياه ، يفضي منطقياً إلى إعادة معالجة قضية مركزية في الشعرية العربية القديمة هي قضية اللفظ والمعنى ، لكن من زاوية مغايرة منبثقة عن الطرح الأصيل لمسألة النظم ، واعتباراً لهذا المفهوم ووظائفه البنائية علماً بأن الألفاظ المفردة لا يمكن الحكم عليها بالفصاحة وعدمها. لذلك لابدّ من اعتبار علاقات التجاور والتأليف في تقويم العبارات وتوليد المعاني.<sup>2</sup>

ولا يُؤلّي الجرجاني الوزن في النظم أهميّة بالغة ، فهو يقول: "الوزن لا يعيننا أمره".<sup>3</sup> وإنه لا يدعو إلى الشعر من أجل الوزن ، وإنّما إلى حسن التمثيل والاستعارة التي لا تعدو أن تكون تفجيراً للغة لأنّ "المعاني في المجال الاستعاري تتفاعل فيكون التوسّع"<sup>4</sup> ، وإلى التلويح والإشارة ، وإلى صنعة معيّنة خاصة ، ويعلّل مذهبه بقوله: "ذلك أنّ الوزن ليس من الفصاحة والبلاغة في شيء ، إذ لو كان له مدخل فيها ، لكان يجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن ، أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة ، فليس بالوزن ما كان الكلام كلاماً ، ولا به كان كلام خيراً من كلام".<sup>5</sup>

وهذا ما يؤكد ضيق أفق بعض نقادنا المعاصرين الذين يعتبرون الخروج عن الوزن خروجاً عن الشعرية ، ويستندون في ذلك إلى دعواهم بالحفاظ على التراث ، فهذا عبد القادر الجرجاني يطلّ علينا من تراثنا العربي ليؤكد على أنّ الوزن لا مدخل له في الشعرية.

<sup>1</sup> الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 64.

<sup>2</sup> عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية، ص 118.

<sup>3</sup> الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص 24.

<sup>4</sup> توفيق الزبيدي، مفهوم الأدبية، ص 125.

<sup>5</sup> الجرجاني، أسرار البلاغة ، ص 474.

## \* المجاز والشعرية والنظم:

وإذا كان سيرُ الشعرية يكمن في النظم ، وليس في الوزن ، فما يكون سرّ النظم ، إنه كما يجيب الجرجاني:  
المجاز " كأنَّ جَلَّ محاسن الكلام إن لم نقل كلَّها متفرّعة عنها ، وراجعة إليها وكأنَّها أقطاب تدور عليها المعاني في  
مُتصرِّفاتهما ، وأقطار تحيط بها من جهاتها ، ولا يضع طالب التحقيق أن يقتصر فيها على أمثلة تُذكر ، ونظائر  
تُعدّ ، نحو أن يُقال: "الاستعارة" مثل قولهم: "الفكرة مخ العمل" ، وقوله:<sup>1</sup>

وَعُمُّ رِيٍّ أَفْرِيٍّ رَأْسُ الصَّبِيِّ أَوْ رَوَّاحٍ أَلُهُ<sup>2</sup>

وقوله: "السفر ميزان القوم" ، وقول الأعرابي: "كانوا إذا اصطَفَوْا سفرت بينهم السهام ، وإذا تصافحوا  
بالسيوف فَغَرَ الحِمَامَ" .

و "التمثيل" كقوله:<sup>3</sup>

فَإِنَّكَ كَاللَّيْلِ الَّذِي هُوَ مُذْرِكِي

فاللغة المجازية "سحر" و "تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ"<sup>4</sup> ، "فإنك لترى بها الجماد حيًا  
ناطقًا ، والأعجم فصيحًا ، والأجسام الخرس مُبَيَّنَة ، والمعاني الخفيّة بادية جليّة ،... وإن شئت أرثك المعاني  
اللطيفة التي هي من خبايا العقل ، كأنها قد جُسِّمت حتى رأتها العيون"<sup>5</sup> . أمّا قوله في التمثيل فإنه إذا جاء في  
أعقاب المعاني كساها أبهة ورفع من أقدارها ، وشبَّ من نارها وزادها قوة في التأثير النفسي<sup>6</sup> "فإن كان مدحاً  
كان أجمي وأفخم ... وإن كان ذمّاً كان مسّه أوجع وميسمه ألدغ ... وإن كان حجاجاً كان

<sup>1</sup> المصدر السابق، ص 27-28.

<sup>2</sup> من ديوان زهير، ص 88. وصدرة: صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلْمَى وَأَقْصَرَ بَاطِلُهُ.

<sup>3</sup> من ديوان النابغة الذبياني، ص 56. وتمامه: وَإِنْ خِلْتَ أَنَّ الْمُتَأَى عَنكَ وَاسِعٌ.

<sup>4</sup> الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 43.

<sup>5</sup> المصدر نفسه، ص 43.

<sup>6</sup> إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 437.

برهانه أنور وسُلطانَه أقهر...<sup>1</sup> ، ويردّ الجرجاني الأسباب التي تبعث النفس على الإعجاب باللغة المجازية ، إلى الطبع فيقول: "إنّ الطبع مَبْنِيٌّ على أنّ الشيء إذا ظهر من مكانٍ لم يُعْهَد ظهوره منه ، وخرج من موضع ليس بمعدِنٍ له ، كانت صبابة النفوس به أكثر ، وكان بالشغف منها أجدر".<sup>2</sup>

وهو يعرف المجاز بأنه كل لفظ نقل عن موضوعه . فالجرجاني هنا يلامس مصطلح (الانزياح) الذي قال به أصحاب نظريات الشعرية الحديثة ، وبذلك يكون الجرجاني هو أول من تحدث عن الانزياح وسمّاه: نقل اللفظ عن موضوعه ، كما يسمّيه في موضع آخر (الإمالة) وهو أن يميل اللفظ عن معناه الذي وضع له في الأصل.<sup>3</sup>

يمكننا تلخيص مفهوم الشعرية عند الجرجاني في نظريته "نظرية النظم" وذلك في دلالات ثلاث:

1- الدلالة النحوية في النص: رُبط النظم رأساً بعلم النحو ، ويرجع هذا الإسناد إلى أنّ موضوع مادة المعالجة هي اللغة ، وكيفيات التأليف بين مكوناته في مستوياتها : النحوية والتركيبية والدلالية . ولا ريب أنّ الإسناد إلى علم النحو في بناء نظرية النظم دليل على وعي جديد بضرورة معالجة أشكال التنظيم والتأليف اللغوي المشكّل للنسق في المنجزات النصية ، وتلك هي الدلالة العميقة لهذا المصطلح<sup>4</sup> ، كما يلفت الانتباه إلى ذلك بقوله: "واعلم أنّ ليس النظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه «علم النحو» ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي نُهجت ، فلا تزيع عنها ، وتحفظ الرسوم التي رُسمت لك ، فلا تُخلُ بشيء منها"<sup>5</sup> ، وقال: "...فلمست بواجد شيئاً يرجع صوابه ، إنّ كان صواباً ، وخطؤه إنّ كان خطأً إلى النظم ، ويدخل تحت هذا الاسم ، إلاّ وهو معنى من معاني النحو ، وقد أُصيبَ به موضعه ، ووُضع في حقّه ، أو عُوْمِلَ بخلاف هذه المعاملة ، فأزيل عن موضعه ، واستعمل في غير ما ينبغي له ، فلا ترى كلاماً قد وُصف بصحّة نَظْمٍ أو

<sup>1</sup> الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 115.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 131 .

<sup>3</sup> نزار بريك هنيدي، في مهب الشعر(مقالات ودراسات) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 178.

<sup>4</sup> عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية، ص 115.

<sup>5</sup> الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 81.

فاسده ، أو وصف بمزّيّة و فضلٍ فيه ، إلّا و أنت تجد مرجع تلك الصحة و ذلك الفساد و تلك المزّيّة و ذلك

الفضل ، إلى معاني النحو و أحكامه ، و وجدته يدخل في أصل من أصوله ، و يتصل بباب من أبوابه " .<sup>1</sup>

2- تعالق الكَلِم: يركز الجرجاني على هذه العلاقة ، أي العلاقة الدلالية الموقعية أو المقامية أو التراتبية للكلمة

وارتباطها مع غيرها: "واعلم أنّك إذا رجعت إلى نفسك علمتَ علما لا يعترضه الشك أنّ لا نظم في الكَلِم ولا

ترتيب ، حتى يُعلّق بعضها ببعض و يُبَيّن بعضها على بعض ، و تُجعل هذه بسببٍ من تلك" <sup>2</sup> ؛ إذ إنّ التعليق مثل

"النسج و التّأليف و الصياغة و البناء و الوشي و التحبير و ما أشبه ذلك ، ممّا يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض

حتى يكون لوضع كلِّ حيث وُضع في مكانٍ غيره لم يَصُلِح" .<sup>3</sup>

3- الدلالة البنائية: وهي وحدة التّأليف بين اللفظ و المعنى ، "واعلم أنّ ما ترى أنه لا بدّ منه من ترتّب الألفاظ

و تواليها على النظم الخاص ، ليس هو الذي طَلَبْتُهُ بالفكر ، ولكنّه شيء يقع بسبب الأول ضرورة من حيث إنّ

الألفاظ إذ كانت أوعية للمعاني ، فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها ، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في

النفس ، و جب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في النطق ، إذ لا يمكن أن نتصور أن يكون نظم و ترتيب

المعاني سابقا على نظم الألفاظ الدالة عليها ، لأنّ اللفظ تَبَعٌ للمعنى في النظم ، وأنّ الكلم يَتَرْتَّبُ في النطق بسبب

تَرْتَّبِ معانيها في النفس" .<sup>4</sup> و الألفاظ المفردة بما هي "أوضاع اللغة ، لم توضع لتُعرف معانيها في أنفسها ، ولكن

لأنّ يُضَمَّ بعضها إلى بعض" .<sup>5</sup> و يضيف الجرجاني: "ومن المركز في الطبع أنّ الشيء إذا نبيل بعد الطلب له أو

<sup>1</sup> الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 82-83.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 35.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 49.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص 49.

<sup>5</sup> المصدر نفسه، ص 539.

الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، و بالمزجة أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأشغف و لذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظم<sup>1</sup> ، كما قال:

وَهْنٌ يَنْبِذَنَّ مِنْ قَوْلٍ يُصِيبَنَّ بِهِ مَوَاقِعَ الْمَاءِ مِنْ ذِي الْغُلَّةِ الصَّادِي

ثم يضرب لنا الجرجاني أمثلة لذلك:<sup>2</sup>

نحو قوله:

رَأَيْتُكَ فِي الَّذِينَ أَرَى مُلُوكًا كَأَنَّكَ مُسْتَقِيمٌ فِي مُحَالٍ

وقول النابغة:<sup>3</sup>

فِائِكَ شَمْسٌ وَالْمُلُوكُ كَوَاكِبٌ إِذَا طَلَعَتْ لَمْ يَبْدُ مِنْهُنَّ كَوَكَبٌ

هل هذه دعوة إلى التعقيد والتعمية وتعمد ما يُكسب المعنى غموضاً؟ إنها تعمية وتعقيد فني ، وليست تعقيدا ناشئا عن اختلال في النظم ، فهي تُكَلِّفُ القارئ مشقةً ، إلا أنها مشقة الغائص الذي يبحث عن اللؤلؤة في جوف الصدف<sup>4</sup> ، فهذا الضرب من المعاني "كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه ، وكالعزير المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه".<sup>5</sup>

إن ارتباط المجازات بالنظم هو ما يحدّد نسبية فضل كلام على كلام من جهة ، واستحالة تكرار المعنى نفسه في صور مختلفة لما تنطوي عليه كل بنية لغوية من خصوصية ، فلو أخذنا مثلا صيغتي التشبيه: (زيدٌ كالأسد) و (كأن زيدا الأسد) نجدهما تشتركان في أصل المعنى وهو تشبيه الرجل بالأسد ، إلا أن الصيغة الثانية أقوى في

<sup>1</sup> الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 139.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 140.

<sup>3</sup> ديوان النابغة، ص 56.

<sup>4</sup> إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 438.

<sup>5</sup> الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 141 .

الدلالة لأنها حوّلت علاقة الشبه إلى علاقة تطابق وأوهمتنا بأنّ الرجل أسد في صورة آدمي.<sup>1</sup> وأعلى صور التشبيه عنده "أن تُجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربة ، وتُعدّ بين الأجنبيات معاهد نسب وشبكة"<sup>2</sup> ، لأنّ ذلك يستدعي من المتفتّن دقة الفكر ولطف النظر، والفنّان الأصيل هو الذي يتجاوز ما يحضر العين إلى ما يستحض العقل ، ولا يعني بما تنال الروية بل يعني بما تعلق بالروية.<sup>3</sup> فالصورة الأدبية التي يتعاون في تأليفها الجاز والنظم هي مدار الشعرية عند الجرجاني .

وفي علاقة الشعر بالصدق والكذب ، ينفي عبد القاهر الجرجاني أن يكون كل من الصدق والكذب عند الحديث عن الشعر مُتعلّقين بالصدق أو الكذب في الخبر أو واردين بالمعنى الأخلاقي ، فقول "خير الشعر أكذبه" لا يعني منح الممدوح صفات ليست فيه ، ومن قال "خير الشعر أصدقه" فإنّما يعني أنه يميل إلى ترك الإغراق والمبالغة فيه . والقول الفصل عند الجرجاني في هذه القضية أنّ المعاني تنقسم قسمين ، فهناك معاني يشهد العقل بصحتها<sup>4</sup> ، كقول المتنبي:<sup>5</sup>

لَا يَسْلَمُ الشَّرْفُ الرَّفِيعُ مِنَ الْأَذَى      حَتَّى يُرَاقَ عَلَيَّ جَوَانِبِهِ الدَّمُّ

ومعاني يتوصل إليها الشاعر بطريقتين : بالاحتجاج أو بالتعليل القائمين على التخييل ، وهذا النوع من المعاني هو الأكثر وروداً في الشعر.<sup>6</sup> والتخييل عند الجرجاني هو "ما يُثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً ، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويُريها ما لا ترى".<sup>7</sup>

<sup>1</sup> الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 258.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 148.

<sup>3</sup> الجرجاني، أسرار البلاغة ، ص 150.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص 265.

<sup>5</sup> ديوان المتنبي، ص 20.

<sup>6</sup> إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 442.

<sup>7</sup> الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 275.

لقد انطلق الجرجاني في تفسيره للشعرية ، من نظرية النظم ، التي لم يرها في الألفاظ ، ولا في الإيقاع ، ولا في الفواصل التي في الآي الحكيم ، ولا في الاستعارة ، ولا في أيّ عنصر لوحده ، بل رآها في التأليف والتركيب أو ما اصطلح عليه "النظم" ، فبعد جهد طويل ، يصل الجرجاني إلى الكشف عن أقصى درجات الشعرية ، والتي وجدها في تفاعل المكونات اللفظية مع المكونات المعنوية . أما ما يسميه الجرجاني "محصول النظم" فنتائجه هي ما يسميه: (هجوم الحُسن) و(الغرابة) ، وبالتالي ، جعل عبد القاهر الغرابة والحركة والحيوية ، مرتبطة بحسن النظم ، وجعل الغرابة النادرة مقياساً لاختراق السائد . وتحقق الشعرية بحسن النظم ، والذي يتشكل بدوره بثلاثية: الغرابة والغموض والتعجيب المتسق. "فالجمال في النظم أقوى من جمال الألفاظ".<sup>1</sup> فالنقطة المهمة في فكر عبد القاهر الجرجاني النقدي ، هي النظر إلى النص من خلال مفاهيم : التشكيل والصيغة والبناء والتأليف والتدوير لمختلف عناصر النص في محصول النظم من خلال نظرية النظم التي تعني: الكتابة والتأليف ، لأنها لا تخص الشعر وحده ، بل باقي أنماط الكتابة ، مستخدماً جملة من المصطلحات مثل: (الغرابة ، والتعجيب ، والتخييل ، والمواضعة ، والنسج ، والتأليف ، والتصوير ، والبناء ، والوشي ، والتحبير ، والصيغة ، والغموض ، ومحصول النظم ،...) وغيرها من المصطلحات ، لشرح مفهوم النظم ، الذي هو مفهوم: الأدبية والشعرية.<sup>2</sup>

### ■ مفهوم الشعرية العربية عند حازم القرطاجني (684هـ)

إنّ الفهم الأرسطي لأهمية التخييل المرتكز على ضروب البلاغة من مجاز واستعارة وتشبيه ، قد شكّل الأساس النظري عند النقاد العرب القدماء في بحثهم لموضوع الشعرية ، وبخاصة عند حازم القرطاجني.<sup>3</sup> ففي كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" قصد إلى تنظير عام في القول شعره ونثره ، ولا يتّضح لنا ذلك من خلال تنضيد قوانين كَلِيّة ، ولا من خلال تردّد مصطلح القول الشعري الذي يتضمّن الشعر والنثر فحسب ، بل من

<sup>1</sup> عز الدين المناصرة، علم الشعرية، ص 97.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 97-98.

<sup>3</sup> محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص 20.

خلال استخدامه كلمة البلاغة مقرونة بكلمة علم ، والتي جاءت عنده ترادف معنى الشعرية<sup>1</sup> ، ذلك العلم الكلي الذي أشار إليه ، يقول: "ومعرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلاّ بالعلم الكلي في ذلك وهو علم البلاغة الذي تدرج تحت تفاصيل كليّاته ضروب التناسب والوضع".<sup>2</sup> فعلم البلاغة هو العلم الكليّ الذي تنضوي تحته علوم اللسان الجزئية . وإذا كان الكليّ في الفلسفة هو الذي يصدّق على كثيرين ، والكليات هي الأجناس والأنواع ، وإذا كان علم البلاغة عند حازم هو العلم الكليّ ، وهو المصطلح المركزي الكبير الذي سلسل تحته شبكة مصطلحاته لإبراز نظريته في المعنى و الشعرية ، وإبراز مقولاته النقدية ، فإنّه يمكن النظر إليه بوصفه يندرج تحت مفهوم الأجناس ، أو هو الجنس الكلي .<sup>3</sup>

وترتكز رؤية حازم ونظريته في الشعرية على جملة مقولات ومصطلحات وجّهت هذه النظرية. ويبدو علم البلاغة هو العلم الكليّ ، الذي يشتمل على صناعة الشعر والنثر معاً ، مُرتكزا على مقولة التناسب . ومصطلح التناسب عنده قانون أساسي في تشكيل القول الشعري حيث لا بدّ من تناسب الحروف وتناسب اللفظ للمعنى ، وتناسب العبارات بعضها مع بعض ، كما لا بدّ من التناسب والتكميل في المحاكاة والتناسب بين الأغراض والمقاصد والأوزان من أجل تحقيق غاية التجويد الفني للقول الشعري .<sup>4</sup>

#### \* ربط الشعرية بالتنخيل والمحاكاة:

لقد عدّ حازم صناعة الشاعر هي "حُسن التّأليف والهيفة" ، وحدّد صناعته بأنّها تكمن في "حُسن المحاكاة والنسب والاقترانات الواقعة بين المعاني".<sup>5</sup> ويمثّل التناسب عنده قطب الشعرية ، فإنّ المعاني الذهنية القائمة على مقولة

<sup>1</sup> فاطمة عبد الله الوهبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 69.

<sup>2</sup> أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح. محمد الحبيب ابن الخوجة، [د.ت] ص 226.

<sup>3</sup> فاطمة عبد الله الوهبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 70.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص 84.

<sup>5</sup> حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 81.



العلاقة والتركيب والوضع والنظم والترتيب ، هي روح الشعرية وعمدة الصناعة فيها . لكن مقولة العلاقة والافتراضات لا تشتغل كآلية لإنتاج القول الشعري إلاّ عبر التخييل والمحاكاة ، لذلك تبدو فكرة التخييل مُهيمنة ومركزية في نظير حازم للشعرية ، حتّى إنّ حدّ القول الشعري بأنّه ما كان مبنياً على التخييل وموجودة فيه المحاكاة.<sup>1</sup>

وارتفع حازم بقيمة الشعر إلى الدرجة العظمى ، ودلينا على ذلك قوله في معرض الحديث عن الاستعداد لتلقي الشعر: "كثير من أنذال العالم — وما أكثرهم — يعتقد أنّ الشعر نقص وسفاهة . وكان القدماء من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيها ضدّ ما اعتقده هؤلاء الزعانفة ، على حال قد نبه عليها أبو عليّ ابن سينا فقال: كان الشاعر في القدم يُترّل منزلة النبيّ ، فيُعتقد قوله ، ويُصدّق حكمه ، ويؤمن بكهنته . فانظر إلى تفاوت ما بين الحالين: حال كان يتّرّل فيها منزلة أشرف العالم وأفضلهم ، وحال صار يتّرّل فيها منزلة أخس العالم وأنقصهم".<sup>2</sup> وأرجع حازم سبب هذا الاعتقاد الخاطئ إلى عجمة ألسنتهم واختلاط طباعهم ، فقال: "وإنّما هان الشعر على الناس هذا الهون ، لعجمة ألسنتهم واختلاط طباعهم ، فغابت عنهم أسرار الكلام وبدائع الحركة جملة ، فصرفوا النقص إلى الصنعة ، والنقص بالحقيقة راجع إليهم وموجود فيهم".<sup>3</sup>

وذلك قول لا يكشف عن القيمة العظمى للشعر التي يختص بها حازم الشعر فحسب ، بل يكشف عن بعض أصوله الفلسفية التي ترجع إلى كتابات أبي عليّ ابن سينا، شارح كتاب الشعر والخطابة لأرسطو .

يجسّد حازم القرطاجني ملتقى الروافد الثقافية اليونانية والعربية ، حرص على تعريف الشعر بأنّه "كلامٌ مخيّلٌ موزونٌ مُقفىٌ من شأنه أن يُجَبِّب إلى النفس ما قصد تحببهِ إليها ، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه ، لُثْمَلُ بذلك على طلبه أو الهرب منه ، بما يتضمّن من حسن تخييل له ، ومحاكاة مستقلة بنفسها ، أو متصورة بحسن هيئة

<sup>1</sup> فاطمة الوهبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 85 .

<sup>2</sup> حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 124.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 124-125.

تأليف الكلام ، أو قوة صدقه ، أو شهرته ، أو بمجموع ذلك ، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب ، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها... فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته وقويت شهرته أو صدقه أو خفي كذبه وقامت غرابته ... وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة ، واضح الكذب ، خليا من الغرابة"<sup>1</sup> ، وهنا يتضح لنا أن التخيل عند حازم يتركز على الغرابة والتعجب مما يجعله من مقومات تعريف الشعر الجيد ، وكذلك أن مقوم الغرابة في حد الشعر الجيد يكاد يعدل عن المقومات كلها ن حتى إنها لا تتأكد إلاّ به.

فلم ينف حازم أن الشعر موزون مقفى ، ولكنّه وقف من هذا التعريف عند ناحية التأثير أي فعل الشعر في التحبيب والتنفير ، وذلك لأنّ الشعر يعتمد على عناصر تكفل له هذه القدرة (القدرة على التأثير) ، منها: حسن التخيل أو المحاكاة أو الصدق أو الإغراب<sup>2</sup> ، ولكن أحسن الشعر "ما حسنت محاكاته وهيأته وقويت شهرته أو صدقه أو خفي كذبه وقامت غرابته"<sup>3</sup>. وظاهر إذن أنّ المحاكاة عند حازم هي جوهر الشعر وعلة التحسين والتقييح ، وإنّها قد تكون ظاهرة أو مُتضمّنة ، ولنهل قوام الشعر ولاسيما إذا اقترنت بالإغراب ، ويبدو أنه نبّه على هذه الغرابة اقتداء بابن سينا الذي قال إنّ العجب غاية من غايات الشعر عند العرب.<sup>4</sup>

وارتباط التعجب بالغرابة والاستغراب ، عائد لرؤية حازم للشعرية وكونها لا تتحرك على قطب المعتاد والمألوف ، بل تنحو إلى كسر المألوف وما يتوقّعه المتلقي ، وتُفاجئ ألقه بالمستطرف والنادر الوقوع والمستغرب ، وذلك مما يُحدث له لذة الانفعال والهزّة الجمالية.<sup>5</sup> يقول: "وللنفوس تحرك شديد للمحاكيات المستغربة ، لأنّ النفس إذا خيل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله وجدت من ما خيل لها مما

<sup>1</sup> حازم القرطاجني، منهاج البلغاء ، ص 71.

<sup>2</sup> إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 551.

<sup>3</sup> حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 71.

<sup>4</sup> عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، 1991، ص 229 .

<sup>5</sup> فاطمة الوهبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني (م.س)، ص 86.

لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل . ووقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود . وفنون الإغراب والتعجيب في المحاكاة كثيرة. وبعضها أقوى من بعض وأشد استيلاء على النفوس وتمكنا من القلوب".<sup>1</sup>

ولا يتوقف حازم من أدوات الشعر وعناصره اللغوية والفنية على الوزن والقافية فقط ، بل يضيف إلى تعريفه تأكيد عنصر أساسي من عناصر الكتابة الشعرية هو عنصر "تأليف الكلام" ، أي كيفيات الاستخدام الشعري للألفاظ والعلاقات اللغوية و طرائقه. وقد أشار الغدامي في كتابه (الخطيئة والتفكير) إلى قول حازم القرطاجني عن اللغة ، قال: "يركز القرطاجني على أن اللغة هي لب التجربة الأدبية ، وهي حقيقتها ، وعلى أن الإبداع يكمن في توظيف اللغة توظيفا جماليا يقوم على مهارة الاختيار وإجادة التأليف".<sup>2</sup>

إن حازما يختلف عن غيره من النقاد والبلاغيين العرب ، الذين عرفوا الشعر تعريفا عروضا لغويا فحسب ؛ بل حيث يضع حدّه لماهية الشعر في إطار من ماهية الفن بعامه . لقد كان على وعي كبير بأنّ الفنون كلّها تتحد في عملية الإبداع وفي عملية التلقي، وتختلف في الأداة التي يختارها الفنان لإنجاز عمله. وهو يركّز على الأداة في الشعر العربي بوجه خاص<sup>3</sup> ، ويؤكد أنّ "الشعر كلام مخيّل موزون ، مُختص في لسان العرب بزيادة التلفية إلى ذلك ، والتامة من مقدمات مخيلة ، صادقة كانت أو كاذبة ، لا يشترط فيها — بما هي شعر — غير التخيل"<sup>4</sup> ، ويضيف أنّ حقيقة الشعر وجوهره تقوم على التخيل ، فيقول: "إذ المعتبر في حقيقة الشعر إنّما هو التخيل والمحاكاة".<sup>5</sup> والتخيل أساس المعاني الشعرية ، يقول: "إنّ التخيل هو قوام المعاني الشعرية والإقناع هو قوام المعاني

<sup>1</sup> حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 96.

<sup>2</sup> عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص 18.

<sup>3</sup> حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 85.

<sup>4</sup> المصدر نفسه ، ص 89.

<sup>5</sup> المصدر نفسه، ص 21.

المعاني الخطيبية".<sup>1</sup> فالقول الشعري والشعرية عند حازم يستندان إلى مقولتي التخيل والمحاكاة ، فكل قول عنده قول شعري مادام يتضمن التخيل والمحاكاة ، يقول: "فما كان من الأقاويل القياسية مبنيًا على تخيل وموجودة فيه المحاكاة فهو يُعدّ قولًا شعريًا سواء كانت مقدماته برهانية أو جدلية أو خطابية يقينية أو مشتهرة أو مظنونة...".<sup>2</sup> ، ويقع التخيل في الشعر من أربعة أنحاء: من جهة المعنى ، ومن جهة الأسلوب ، ومن جهة اللفظ ، ومن جهة النظم والوزن.<sup>3</sup> أما التخيل الضرورية فهي "تخيل المعاني من جهة الألفاظ . والأكيدة المستحبة تخيل اللفظ في نفسه و تخيل الأسلوب و تخيل الأوزان والنظم".<sup>4</sup> أمّا المعاني الشعرية التي تحقّق دور التخيل في المتلقي تتمثل في المعاني الثواني ، يقول: "ولنسمّ المعاني التي تكون من متن الكلام ونفس الغرض ولكنها أمثلة لتلك أو استدلالات عليها أو غير ذلك لا موجب لإيرادها في الكلام غير محاكاة المعاني الأوّل بها أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الهيئات التي تتلاقى عليها المعاني ويصار من بعضها إلى بعض المعاني الثواني ، فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائل وثوان".<sup>5</sup>

إنّ حازمًا يجعل المعنى العنصر الأول من العناصر التي يتحقّق بها التخيل ، فكان واعيًا في كتابه ، لأمرين بالغَي الأهميّة من جهة تحديد مصطلح المعنى ، وبيان طبيعته ودوره في العمل الشعري . أمّا الأمر الأول فهو عدم رضاه عن المصطلحات الموروثة المتصلة بجانب المعنى ، وعدم رضاه بصورة خاصة عن بعض استخدامات تلك المصطلحات في كتب بعض من سبقه من النقاد البلاغيين ؛ فهو لا يقبل تقسيم قدامة بن جعفر للشعر ؛ ذلك التقسيم السداسي : مدح — هجاء — نسيب — رثاء — وصف — تشبيه . ولا يقبل تعديل الرماني الذي جعل أقسامه خمسة ، حيث أرجع التشبيه إلى معنى الوصف. ويدفع كذلك ما ذهب إليه ابن رشيق القيرواني في كتابه

<sup>1</sup> حازم القرطاجني، منهاج البلغاء ، ص 361.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 67.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 89.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص 89.

<sup>5</sup> المصدر نفسه، ص 23.

"العمدة" من أن أركان الشعر (و يقصد بالأركان هنا دوافع الشعر أو محتوياته) أربعة ؛ هي: الرغبة والرغبة والطرب والغضب ، وكذلك قوله أن الشعر كله في الحقيقة راجع إلى معنى الرغبة والرغبة. ويعلق حازم على كل ذلك معتبرا هذه التقسيمات كلها غير صحيحة ؛ فكل منها لا يخلو من نقص أو تداخل<sup>1</sup>. وأمّا الأمر الثاني الذي نبّه إليه حازم بعد نقده للتقسيمات الموروثة للمحتوى الشعري ، فيتمثل في محاولته وضع أساس فلسفي لمشكلة المعنى الشعري ؛ وهذا الأساس الفلسفي مؤداه أن كل الموجودات والأشياء لها كيانات في الواقع خارج ذهن الإنسان المدرك . فإذا وقع شيء من هذه الموجودات في دائرة إدراك الإنسان المدرك ، تكونت للمدرك صورة ذهنية في ذهن المدرك فإذا كان هذا المدرك شاعرا ووضع تلك الصورة الذهنية في إطار تعبير عن طريق اللغة ، فإنّ هذا الإطار التعبيري اللغوي هو أداة توصيل صورة الموجود أو الشيء الواقعي إلى أذهان المتلقين وأفهامهم<sup>2</sup>. ويتحدّد هذا الأساس عنده بقوله: "إنّ المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان ح فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه ، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم ، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ"<sup>3</sup>.

ترى نوال إبراهيم أن كلام حازم القرطاجني ، ليس أساس فلسفي فحسب وإنّما هو فلسفي نفسي جمالي في آن واحد . ذلك أن حازما على وعي هنا بانتقال الصورة البصرية في عملية الإدراك إلى صورة ذهنية ، ثم بانتقال هذه الصورة الذهنية في عملية الإبداع إلى صورة شعرية . وفي هذه المرحلة تتضح الألفاظ في دلالتها على

<sup>1</sup> حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 336-337.

<sup>2</sup> طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، مجلة فصول (مج6، عدد 1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1985) ص 90.

<sup>3</sup> حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 18-19.

المعنى . هذا عن الأساس الفلسفي النفسي الجمالي ؛ ويبقى للمعنى الشعري أساس داخل ذاتي ، يتصل بجمده أو تعريفه ، وبآفاقه في خبرة الشاعر ، وتجاربه ، وبدوره في العمل الشعري ذاته .<sup>1</sup>

رغم التعريفات التي قدّمها النقاد القدامى للشعر منذ القرن الثالث والرابع للهجرة ، لكنّ مفهومه لم يصل إلى نضجه الأخير إلاّ عند حازم القرطاجني في القرن السابع للهجرة . ويرتبط هذا النضج بتقدم مفهوم متكامل للشعر ، يتضمّن العناصر الأساسية لما كان يسمّيه حازم "علم الشعر المطلق" ؛ ذلك العلم الذي كان ابن سينا يحلم بتحقيقه عندما قال قبل حازم بقرنين على وجه التقريب: "ولا يبعد أن نجتهد نحن العرب فنبتدع في علم الشعر المطلق ، وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان ، كلاما شديدا التحصيل والتفصيل".<sup>2</sup> والفرق بين "علم الشعر المطلق" و"علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان" فارق بين الأفكار النسبية للعلم ؛ تلك الأفكار التي تتصل بوضع شعر محدّد في زمان محدد ، والأفكار المطلقة للعلم ؛ تلك الأفكار التي تتصل بوضع الشعر تعميما في مطلق الزمان والمكان.<sup>3</sup>

وقد تداخلت المحاكاة مع التخيل لتدلّ على التشكيل الجمالي للعمل الشعري ، ذلك العمل الذي يستحق من خلال المستوى الفني للغة ، ذلك المستوى المتمثل بالمجاز والاستعارة والتشبيه والتمثيل والرمز ، مما يُضفي الجمال و الغموض الفنيين على العملية الشعرية ، بحيث تتميز من خلال ذلك عن الكلام العادي المتمثّل بالمعاني الأوّل التي أشار إليها القرطاجني ، لذلك فإنّ التخيل لا يُحقق دوره في العملية الشعرية تجاه المتلقي إلاّ من خلال الصورة الفنية .<sup>4</sup> يقول حازم في هذا الصدد: "والتخيل أن تتمثّل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها ، أو تصور

<sup>1</sup> نوال إبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، ص 90.

<sup>2</sup> ابن سينا، الشفاء، المنطق، الشعر، تح. عبد الرحمان بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1966، ص 75 ينظر: منهاج البلغاء للقرطاجني، ص 69.

<sup>3</sup> نوال إبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، ص 84.

<sup>4</sup> محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص 22.

شيء آخر بها انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض<sup>1</sup>. ولهذا فإنّ القرطاجني قد بيّن أنّ الشعرية ليست كلاما عاديا ، أو نظما بأيّ شكل من الألفاظ بل هي حقيقة الشعر وجوهره ، وهي السر الكامن في جوهر الشعر بحيث يمنحه الفنية ، ويجعله عملا جماليا ، وصناعة متميّزة . يقول: "وكذلك ظنّ هذا أنّ الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق ، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع . وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاز به إلى القافية ، فلا يزيد بما يصنعه من ذلك على أن يُيدي عن عواره ، ويُعرب عن قبح مذاهبه في الكلام وسوء اختياره ، وإنّما احتجت إلى الفرق بين المواد المستحسنة في الشعر والمستقبحة وترديد القول في إيضاح الجهات التي تقبح وإلى ذكر غلط أكثر الناس في هذه الصناعة"<sup>2</sup>. ويقول أيضا: "ليس ما سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلا للأقاويل الشعرية ، لأنّ الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ، ينحى بها نحو الشعرية لا يُحتاج فيها إلى ما يُحتاج إليه من الأقاويل الشعرية ، إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بمهائمه وحقيقته"<sup>3</sup>.

نص حازم القرطاجني يشير إلى معنى للفظ "الشعرية" يقترب — إلى حدّ ما — من معناها العام ، أي قوانين الأدب ومنه الشعر . إنّ حازما ينكر أن تكون الشعرية في الشعر نظما للألفاظ والأغراض بصورة اعتبارية ، فهو يبحث عن "قانون أو رسم موضوع" يمنح الشعر شعرية أو بالأحرى يجعل من النص اللغوي نصا شعريا<sup>4</sup>.

إن ارتكاز نظرية الشعر عند حازم القرطاجني على التخيل والمحاكاة يعتبر نقلة نوعية في نقد الشعر العربي ، وهذا التصور الجديد مخالف لما سبق إذ أصبح التخيل أساسا جديدا في تعريف الشعر . ولا شك أن هذا إبدال تصوري ومفهومي جذري في الشعرية العربية ، إذ لم يعد معيار التقسيم هو الصدق باعتباره قيمة

<sup>1</sup> حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 89.

<sup>2</sup> المصدر السابق ، ص 28.

<sup>3</sup> المصدر السابق، ص 119.

<sup>4</sup> حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 13.

إيجابية توجب الانتماء إلى هذا الجنس أو ذاك ؛ أو الكذب باعتباره قيمة سلبية تؤدي إلى نفي الخصوصية الذاتية فينتفي بذلك الانتماء إلى الشعر ؛ بل إن المقياس المعياري في التقسيم هو التخيل ، ولذلك قال حازم وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيل . وعلى هذا النحو ، يتبوأ التخيل المرتلة العليا في الشعر بوصفه عنصرا بانيا يفصل كلاما عن كلام .<sup>1</sup>

إنّ الشعرية صفة لما هو شعري عند حازم ، بحيث يشير في بحثه على مستوى اللغة إلى الفرق بين وظيفة اللغة في مستواها الإيصالي النفعي ووظيفتها على مستوى الشعرية ، ويستطرد مُستخدما مجاز آنية الحتم (الطين) وآنية الزجاج والبلور، ويشبّه وصول المعنى عبر هذا الطريق بابتهاج العين والنفس لاجتلاء ما له شعاع ولون من الأشربة في آنية الزجاج فـ: "كما أنّ العين والنفس تبتهج لاجتلاء ماله شعاع ولون من الأشربة في الآنية التي تشف عنها كالزجاج والبلور ما لم تبتهج لذلك إذا عرض عليها في آنية الحتم ، وجب أن تكون الأقاويل الشعرية أشدّ الأقاويل تحريكا للنفوس ، لأنها أشدّ إفصاحا عما به علقه الأغراض الإنسانية ، إذ كان المقصود بها الدلالة على أعراض الشيء ولو افاقه التي للآداب بما علقه".<sup>2</sup> إنّ التوقف عند هذا الزجاج والبلور ، عند هذا المشف ، يستدعي — حسب فاطمة الوهبي — فكرة الاحتواء ، كما ويرتبط بماهية المحتوى . فما يحتويه الزجاج — كما يُفهم من عبارة حازم — سائل محتجب في آنية الحتم ، آنية الطين ، طين الوجود ، وطين اللغة في مستواها العادي الأول ، وعلى الشعرية في مستوى آخر أن تجلي وتكشف وتشنف عبر بلورها المشع . وهذا ما سمي بشعرية الزجاج ؛ حيث حاول حازم وصف عمل الشعرية بأنها زجاجة تفصح وتكشف الأسرار في آنية الحتم ، وعليه يصبح عمل الشعرية ممارسة جمالية تنقل ما هو غامض ومختلط في ظلام المخيلة والنفس إلى جهر التشكيل

<sup>1</sup> عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية التاريخية والرهانات، ص 69.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 118.



والإبداع والمشاركة مع المتلقي لإفشاء السرّ اللغوي. فدور الشعرية هنا تخفيف كثافة العالم ، والسعي إلى مزيد من الكشف والتشفيّف.<sup>1</sup>

يعتمد الشعر عند حازم القرطاجني على القوة الخلاقة لدى الشاعر ، وهي الخيال الابتكاري. فالشعر عنده عملية تخيّل تقوم على ابتكار القوة "التخيّلة" أو "المخيّلة" ويقترب حازم من دراسة عملية "التخيّل" الشعري عندما يميّز بين الشعراء على أساس ما يسمّيه بالقوى الفكرية ؛ وهي عشر قوى أو ملكات تتراتب فيما بينها ، وأولى هذه القوى هي "القوة على التشبيه فيما لا يجري على السجّية"<sup>2</sup> ؛ وتلك قوة تتصل بالنشاط الأساسي لقوة الخيال ، وهي قوة جزئية تعمل على مستوى البيت ، في حين توجد "القوة على تصور كليات الشعر والمقاصد الواقعة فيها"<sup>3</sup> ؛ وهي قوة تتصل بأغراض الشعر .

ويختتم حازم تعداد تلك القوى بما يسمّيه "القوة المائزة حسن الكلام من قبّحه"<sup>4</sup> ؛ وهذه القوة تقع على مستوى الوعي الخالص ، ولا يستخدمها الشاعر إلاّ بعد أن تكتمل العملية الإبداعية اللاواعية من التخيّل . وأفضل الشعراء — عنده — من "حصلت لهم هذه القوى على الكمال في الجملة" ؛ فهؤلاء هم الذين "يقوون على تصور كليات المقولات ومقاصدها ومعانيها بالقوة ، قبل حصولها بالفعل ، فيتأتّى لهم بذلك تمكّن القوافي ، وحسن صور القصائد ، وجودة بناء بعضها على بعض"<sup>5</sup> ، وهذا إذا دلّ على شيء فإنّما يدل على أنّ حازمًا يردّ الشاعرية إلى القدرة التخيّلية على تصور الكلّ قبل تصور الأجزاء ، وعلى تصور الأنساق العامة قبل تصور التفاصيل التي تكوّنها.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> فاطمة الوهبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني (م.س)، ص 88-99.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني، منهاج البلغاء ، ص 200.

<sup>3</sup> المصدر السابق والصفحة نفسها.

<sup>4</sup> المصدر السابق، ص 200.

<sup>5</sup> المصدر السابق، ص 201.

<sup>6</sup> نوال إبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، ص 87.

ولابدّ لإبداع الشعر في أكمل الوجوه ثلاثة عوامل خارجية:

\* **المهيات:** وأهمها البيئة ذات الهواء المعتدل والمطعم الطيب والمناظر الجميلة ، والنشأة بين الفصحاء الذين دربوا

على الإحساس بالإيقاع ، وحفظ الكلام الفصيح.

\* **الأدوات:** وهي العلوم التي تتناول الألفاظ والأخرى التي تتناول المعاني.

\* **البواعث:** وهي نوعان: أطراب وآمال (فالأطراب كعوامل الحنين والآمال كالاستشراق إلى العطاء وما أشبهه).

ولهذا قلّما يبرع في الشعر إلاّ من نشأ في بقعة فاضلة وفي أمة فصيحة ، وحدّته آماله إلى التجويد وإعمال

الروية ، وخلق لديه الحنين رقة في الأسلوب.<sup>1</sup>

ولابدّ لكمال الإبداع وتحقق الشعرية في الشعر من عوامل مرتبطة بالشاعر ، وهي توفر ثلاث قوى لدى

الشاعر: **القوة الحافظة ، والقوة المائزة ، والقوة الصانعة .** فالقوة الحافظة هي أن تكون خيالات الفكر منتظمة ،

والقوة المائزة هي القوة التي بها يميّز الإنسان ما يلائم الموضوع والنظم والأسلوب والغرض ممّا يصح أو لا يصح . أما

القوة الصانعة فهي التي تتولى العمل في ضمّ بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية

إلى بعض. وبالجملة التي تتولّى جميع ما تلتم به كليات هذه الصناعة.<sup>2</sup> ويصرّ حازم على أن الشاعر الحقّ هو

الذي تتحقق في طبعه هذه القوى الشعرية الثلاث ؛ لأنها هي المقصودة والمعبر عنها بـ "الطبع الجيد".<sup>3</sup>

اهتم حازم القرطاجني في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" بقضيتين اثنتين لطالما شغلنا أذهان النقاد

والبلاغيين العرب إل عهده ، وهما: نظرية المعنى ، ونظرية الميزان العروضي . فإذا كان قدامة كتب مقدمة نظريّة

في الشعرية العربية ، ثمّ انطلق إلى التمثيل لها ليستدلّ على ورودها في الشعر العربي ، فإنّ حازم لم يكد يلتفت

إلى التمثيل لتنظيراته التي أقامها على المنطق المجرد إلاّ قليلاً ، كما اصطنع لغة تَعْتَص على أفهام الناس إلاّ الملمّين

<sup>1</sup> إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 552. ينظر منهاج البلغاء ص 40 وما يليها.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 43.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 43.

منهم بعلم المنطق ، لأنّ الأمر لم يعد يمثل في تقديم تعريف بسيط مكوّن من عناصر لغوية ، ثمّ شرحها أو التطبيق عليها انطلاقاً ممّا قالته العرب في أشعارها ؛ ولكنه اغتدى نظريات مجردة تتحدّث عن شعرية المعاني أكثر ممّا تتحدّث عن شعرية الألفاظ والصور ، من حيث إنّ معازم النقاد القدامى ينجحون لنسجية الشعر لا إلى معناه ، وأنّ الشاعر شاعر لأنّه يقول ، وليس لأنه يفكر .<sup>1</sup>

نتوقف في كتابه لدى فقرة ، وهي من الكتابات التي ظلّ يوضّحها ويعمّقها ، يقول: "إنّ المعاني هي الصور الحاصلة في الأعيان . فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه ، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبرَ به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم . فصار للمعنى وجودٌ آخر من جهة دلالة الألفاظ . فإذا احتيجَ إلى وضع رسوم من الخطّ تدلّ على الألفاظ لم يتهيأ له سمعها من المتلفّظ بها ، صارت رسوم الخطّ تُقيم في الأفهام هيئات الألفاظ فتقوم بها في الأذهان صورُ المعاني فيكون لها أيضاً وجودٌ من جهة دلالة الخطّ على الألفاظ الدالة عليها".<sup>2</sup>

فهذا الكلام تقرير لقضية المعنى تقريراً منطقياً مجرداً خالصاً ، ولا صلة له بقضايا الشعرية . ويرى عبد الملك مرتاض أنّ المعاني التي يشير إليها القرطاجني ليست المعاني المتمخّصة للنسج الشعري ، ولكنها أيّ معاني يمكن أن تمثل في الذهن على وجه الدّهر ، وفي جميع الأمكنة ، ويضيف أنّ القرطاجني لا يتناول جمالية النسج الشعري ، ولا يُفصح عن حال اللفظ المستعمل في ذلك النسج ، ولا عن التصوير الفنيّ في اللغة الشعرية ؛ وإنما جاء إلى مفهوم المعنى من حيث هو ، فقرّر أمره من الوجهة المنطقية بتخيّل مُثول هذا المعنى في الذهن ، وفي الخارج ، ومطابقة ذلك لهذا ، ثم من بعد ذلك يتدخّل اللفظ ليعبّر عن ذلك الشيء المائل فيحاول تمثيله كما هو في خارج الذهن.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> عبد الملك مرتاض، قضايا الشعرية، ص 53.

<sup>2</sup> حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 18-19.

<sup>3</sup> عبد الملك مرتاض، قضايا الشعرية، ص 55-56.

إنَّ القرطاجني حلق بعيداً بتركه التنظير المباشر للشعريات كما جاء ذلك كثير من النقاد في الشرق والغرب ، والقديم والحديث ، فعول على المنطق والفلسفة ، ولم يُعول على نظريات النقاد العرب ينطلق منها ، ويطوِّرها ، والدليل على ذلك استشهاده برأي ابن سينا في تعليل بحور الشعر ، وزعمه أن كلَّ بحر مخصص لغرض من الشعر لا يعدوه ، إذ يقول: "ولمَّا كانت أغراض الشعر شتَّى ، وكان منها ما يُقصد به الجِدُّ والرصانة ، وما يقصد به الهزل والرشاقة ، ومنها ما يُقصد به البهاء والتفخيم ، وما يقصد به الصَّغار والتحقير ، وجب أن تُحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس . فإذا قصد الشاعر الفخر حاكي غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة ، وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً أو استخفافياً وقصد تحقير شيءٍ أو العبث به حاكي ذلك ما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء ، وكذلك في كلِّ مقصد ... وهذا الذي ذكرته من تخيل الأغراض بالأوزان قد نبّه عليه ابن سينا في غير موضع من كتبه ..."<sup>1</sup> وما ذهب إليه حازم القرطاجني من أن لكل غرض وزن يختص به ، ممَّا يخالفه فيه بعض الدارسين المعاصرين ، فالدكتور عبد الملك مرتاض ، مثلاً ، لا يتفق مع حازم فيما ذهب إليه جملة وتفصيلاً ، حيث قال: "فإننا لا نتفق مع الشيخ في ذلك جملة وتفصيلاً"<sup>2</sup> ، كون حُكم حازم أُقيم على أساس غير سليم ، بالإضافة إلى أنه قد فاته أن يستعرض محفوظه من أشعار العرب فيما تناولت من أغراض موحّدة ، تحت أشكال إيقاعية مختلفة ؛ ضارباً لنا المثل بغرض الرثاء عند ثلاثة شعراء من أكبر الرّائين في الشعر العربي:<sup>3</sup>

أولهم الخنساء حين ترثي أخاها صخرًا في إيقاع شعريّ خفيف يصلح للغناء بيسر ، وهو قولها:

أَعْيَيْ جُودًا وَلَا تَجْمُدَا      أَلَا تَبْكِيَانِ لِصَخْرِ النَّدَى؟

وتتناول رثاءه في إيقاع آخر أرصن وأرزن ، وأوزن وأثقل ، فتقول:

<sup>1</sup> حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 266 .

<sup>2</sup> عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 58.

<sup>3</sup> ينظر: المرجع نفسه ص 58.

وَإِنَّ صَخْرًا لَمَوْلَانَا وَسَيِّدُنَا      وَإِنَّ صَخْرًا إِذَا نَشْتُو لَنَحَّارُ

في حين نجد متمما بن نويرة في رثائه مالكاً أناه يختار إيقاعاً ثقيلاً ، وفخماً رصيناً ، هو من البحر الطويل ، إذ يفتتح مطولته العجبية بقوله:

لَعْمَرِي وَمَا دَهْرِي بِتَأْبِينِ هَالِكٍ      وَلَا جَزَعاً مِمَّا أَصَابَ فَأَوْجِعاً!

ثم رثاء أبو ذؤيب الهذلي بنيه في عينيته العجبية التي مطلعها قوله:

أَمِنَ الْمُنُونُ وَرَيْبُهَا تَتَوَجَّعُ؟      وَالْدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مَنْ يَجْزَعُ

فما أراد عبد الملك مرتاض تبيانه هو أن الإيقاع قد يتفق مع الغرض المتناول ، وقد لا يتفق ، وأن الميزان العروضي لا يخضع خضوعاً كاملاً لما كان يرى القرطاجني ؛ بل الأمر يتوقف على طبيعة اللحظة التي يقع فيها الإلهام الشعري للشاعر من جهة ، ولما كان يتمثله في ذهنه من أشعار محفوظة ، من جهة أخرى ... وإلا لكان النقاد حدّدوا قائمة من البحور لا يقال الشعر عليها إلا في المدح ، وأخرى لا يقال الشعر عليها إلا في الوصف ، وأخرى لا يقال الشعر عليها إلا في الرثاء ... ولكان لكل غرض من الأغراض الشعرية شكل إيقاعيّ مُسبق يقرض الشاعر عليه شعره فلا يعدوه.<sup>1</sup>

بعد أن تكلم حازم عن قوى الشاعر ، وعن مراتب الشعراء حسب تلك القوى ، التفت إلى الكلام على الشعر ، وما أخذ الشعراء في نظم الشعر ومبانيه ، وما يقدمونه بين يدي ذلك ممن تصور أغراض القصائد والمقاصد اللائقة بتلك الأغراض ، وتصور المعاني المنتسبة إلى تلك المقاصد ، والعبارات اللائقة بها ، والبراعة في تفقيتها ووزنها.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> قضايا الشعرية، ص 60-61.

<sup>2</sup> عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني حياته ومنهجه البلاغي، دار الجنادرية ، الأردن، 2009، ص 219.

## \* في علم المباني:

يرى حازم أن النظم : صناعة ألتها الطبع. والطبع هو استكمالٌ للنفس في فهم أسرار الكلام ، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها.<sup>1</sup> ففي تعريفه للنظم بأنه "صناعة وطبع" ، يجمع بين الخاصيتين الجوهريتين للعملية الشعرية ، وبالتالي: يُلغى المسافة بين الشاعر والناظم ، عندما يشترط الطبع ، عاملاً سيكولوجياً يقترب من مفهوم الموهبة.<sup>2</sup>

ويبدأ الكلام عن المباني بقوله: "يجب للشاعر إذا أراد نظم شعر ، وكان الزمان له منفسحاً والحال مساعدة — أن يأخذ نفسه بوصية أبي تمام الطائي لأبي عبادة البحتري في ذلك ويأتم به ، فإنها تضمّنت جملاً مفيدة بما يحتاج إلى معرفته ، والعمل بحسبه صاحب هذه الصناعة".<sup>3</sup> ويسرد تلك الوصية ، مضيفاً إليها ما اعتقده تكملة لها ، فيقول: "وأنا أصل وصية أبي تمام بما يكون تفصيلاً لبعض ما أجمل فيها ، وتكميلاً لما نقص منها ، فأقول: إنَّ الناظم إذا اعتمد ما أمره به أبو تمام في اختيار الوقت المساعد ، وإجمال الخاطر ، والتعرض للبواعث على قول الشعر ، والميل مع الخاطر كيف مال فحقيق عليه إذا قصد الروية أن يحضر مقصده في خياله وذهنه ، والمعاني التي هي عمدة له بالنسبة إلى غرضه ومقصده ، ويتخيّلها تتبعاً بالفكر في عبارات بدد ، ثم يلحظ ما وقع في جميع تلك العبارات أو أكثرها طرقاتاً أو مهيباً لأنَّ يصير طرقاتاً في الكلم المتماثلة الصالحة لأن تقع في بناء قافية واحدة. ثم يضع الوزن والروي بحسبها لتكون قوافيه متمكنة تابعة للمعاني لا متبوعة".<sup>4</sup>

## \* القوى العشر لقواعد صناعة الشعر:

- الأولى: القوة على التشبيه فيما لا يجري على السجية ولا يصدر عن قريحة ، مما يجري على السجية ويصدر عن قريحة .

<sup>1</sup> حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 199.

<sup>2</sup> عزّ الدين المناصرة، علم الشعر، ص 129.

<sup>3</sup> حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 202.

<sup>4</sup> حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 204.

- الثانية: القوة على تصور كليات الشعر والمقاصد الواقعة فيها ، والمعاني الواقعة في تلك المقاصد .
- الثالثة: القوة على تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن ، وكيف يكون إنشاؤها أحسن من جهة وضع بعض المعاني والأبيات والفصول من بعض ، بالنظر إلى صدر القصيدة ومنعطفها وخاتمها .
- الرابعة: القوة على تخيل المعاني بالشعور بها واحتلاهما من جميع جهاتها .
- الخامسة: القوة على ملاحظة التناسب بين المعاني وإيقاع تلك النسب بينها .
- السادسة: القوة على التهدي إلى العبارات الحسنة الوضع والدلالة .
- السابعة: القوة على التخييل في تسيير تلك العبارات متزنة وبناء مبادئها على نهايتها ، وبالعكس .
- الثامنة: القوة على الالتفات من حيز إلى حيز ، والخروج منه إليه ، والتوصل به .
- التاسعة: القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض ، والأبيات بعضها ببعض .
- العاشرة: القوة المائزة حسن الكلام من قبيحه ، بالنظر إلى نفس الكلام ، وبالنسبة إلى الموضع الموقَّع فيه

الكلام.<sup>1</sup>

يبدو أنّ مفهوم "الشعرية" عند حازم القرطاجني يقترب إلى حدّ ما من مفهومها العام ؛ أي قواعد الشعر وقوانينه التي تتحكم في الإبداع الشعري . لكن لفظة "شعرية" لم تتبلور مصطلحا واضحا ولم تكن ذات فعالية إجرائية ولم تتركس تماما في النصوص النقدية العربية القديمة ، وإن كان حازم أراد أن يجعل قانونا للشعرية كما يتجلى ذلك في نصه المقتبس ، حين أنكر أن تكون الشعرية في الشعر نظما للألفاظ والأغراض بصورة اعتباطية ، فهو بحث عن قانون للشعرية يمنح الشعر شعريته ، أو بالأحرى يجعل من النص اللغوي نصا شعريا.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> حازم القرطاجني، منهاج البلاغ، ص 200.

<sup>2</sup> ينظر: بوفلاحة سعد، الشعرية العربية، ص 21-22.

فإذا أخذنا بمفهومي : "الشعرية" و "الأدبية" ، فإنّ كتاب حازم القرطاجني ، يندرج تحتها بوضوح ، فالشعرية تعني علم موضوعه الشعر ، وتعني الأدبية. وأما الأدبية فتعني علم موضوعه الأدب والفن ، وفي مقدمتها: الشعر. وكلاهما يعني: علم التأليف الأدبي ، أو: علم النسيج الأدبي ، بلغة الموروث النقدي ، بل إنّ حازما استخدم مصطلح الشعرية في عدّة مواقع للدلالة على التأليف في الشعر والخطابة . وقد ناقش حازم في كتابه قضايا أساسية ، منها: التخيل — المحاكاة — الأوزان وغيرها من القضايا ، وأخذ من أرسطو مفهومه للمحاكاة وعدّل فيه ، فهو مرتبط عنده بمفهومه الأساسي للأدبية ، وآليات التأليف ، واكتشاف الخصائص العليا المطلقة للنص . وبالتالي لم تعد المحاكاة تقليدا ، بل أصبح التقليد درجة واحدة من درجات المحاكاة. أما التخيل ، عند حازم ، فهو الفاعلية الكبرى التي تنفي التعريف التقليدي للشعر عند العرب بأنه مجرد كلام ، له وزن وقافية ، وقد قدم حازم شروطا للتخيل ، فالتخيل هو الأساس في الشعر .<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> ينظر: عز الدين المناصرة ، علم الشعرية ، ص 131 - 132 .



❖ المبحث الثالث: مفهوم الشعرية العربية عند الفلاسفة المسلمين.

- مفهوم الشعرية العربية عند أبي نصر حامد الفارابي (339هـ).
- مفهوم الشعرية العربية عند أبي علي ابن سينا (428هـ).
- مفهوم الشعرية العربية عند أبي الوليد ابن رشد (595هـ).

## ■ مفهوم الشعرية العربية عند أبي نصر حامد الفارابي (339هـ).

كان أول ظهور لمصطلح الشعرية ، على يد أرسطو ، إذ كان أول من وظّف مصطلح الشعرية « Poétique » عنوانا لكتابه الذي حاول فيه تحديد الأنواع الأدبية وتصنيفها ، وردّها إلى عناصرها المكوّنة ، فأصبحت الشعرية من وقتها ، علامة البحث عن القواعد التي تحكم العمل الأدبي: "لقد غير أرسطو مفهوم الشعرية من مستواها الفلسفي الوصفي إلى تتصور آخر مخالف تماما ، وقد انقسم النقاد بإزائه إلى مجموعتين متقابلتين ، فمن وجهة نظر أولى ، أصبحت الشعرية مستقلة عن رغبات ومتطلّبات المنظر ، وشدّدت على ماهية الشعر. و من وجهة نظر ثانية ، شدّدت على ما يجب أن يفني به الشعر من تلك المتطلبات وأن يتطابق مع مجموعة متصورة مسبقا من الأشكال والموضوعات وأنماط الأسلوب والوزن والتنظيم وأنواع المضمون".<sup>1</sup>

رأى الفارابي في الشعر علما بالمفهوم الأرسطي للكلمة ، الفارابي جعل الشعر من علوم اللسان وتناوله في كتابه إحصاء العلوم ، ولا غرو أن يقتبس المفهوم الأرسطي ، فهو ناقل لكتاب الشعر .

لقد وسم الفارابي هذا العلم بعلم الأشعار أو علم قوانين الشعر ، وهو ما يعادل الشعرية بالمفهوم الحديث ، وقسمه أقساما ثلاثة هي: "الوزن والقافية واللفظ الشعري"<sup>2</sup> ، أي حصره في العروض ولغة الشعر ، وهو يتناول البحث لا من حيث جودة اللفظ أو رداءته ، على غرار ابن قتيبة ، بل من حيث قبول الشعر أو رفضه باعتبار وجود لغة شعرية محاذية للغة النثر . ويضيف الفارابي قائلا: "والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض ، وترتيبها وتحسينها ، فيبتدئ حين ذلك في أن تحدث الخطبة أولا ثم الشعرية قليلا قليلا".<sup>3</sup> ويعني

<sup>1</sup> حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 21.

<sup>2</sup> أبو نصر حامد الفارابي، إحصاء العلوم، تح. علي أبو ملح، دار ومكتبة الهلال، ط1، 1996، ص 24-25.

<sup>3</sup> أبو نصر الفارابي، كتاب الحروف، تح. محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، لبنان، 1970، ص 141.

الفارابي بلفظة "الشعرية" هنا السمات التي تظهر على النص بفعل ترتيب وتحسين حيث تؤدي هذه السمات في الأخير إلى ظهور أسلوب شعري يطغى على النص.<sup>1</sup>

وُجد في تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر لأرسطو نقلين عن الفارابي ، الأول: "...وإن كانت أكثر أشعار العرب إنما هي كما يقول أبو نصر في النهم والكديّة"<sup>2</sup> ، والثاني: "... إن ما شعر به أهل لساننا من القوانين الشعرية بالإضافة إلى ما جاء في كتاب أرسطو هذا وفي كتاب الخطابة نزر يسير ، كما يقول أبو نصر"<sup>3</sup>. فهذه النصوص تدلنا على أن الفارابي قد حاول شيئاً من المقارنة بين الشعر العربي والشعر اليوناني أيضاً ، وهي لون من التأثر بكتاب الشعر الأرسطي ، ونخلص مما سبق بأن تلخيص الفارابي لكتاب الشعر كان ممهداً خيراً تمهيداً لتلخيص الفيلسوفين التاليين ن وأنه قد وسم الخطوط الأساسية في صورة كتاب الشعر عند العرب.<sup>4</sup>

ويورد لنا حازم القرطاجني في كتابه "منهاج البلغاء" أسطر نقلها عن الفارابي ، وهذا نصها: "وقال أبو نصر في كتاب الشعر ، الغرض المقصود بالأقاويل المخيلة أن تنهض بالسامع نحو فعل الشيء الذي خيل له فيه أمر ما من طلب له أو هرب عنه . ثم قال: سواء أصدق فيما خيل إليه من ذلك أم لا ، كان الأمر في الحقيقة على ما خيل أو لم يكن"<sup>5</sup>. وأهم ما يمكن أن نستشفه من هذين القولين أن "الشعر محاكاة". والفارابي لا يلزم الشاعر بمطابقة الحقيقة ، بقدر ما يلزمه بجودة المحاكاة.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> بوفلاحة سعد ، الشعرية العربية، ص 18-19.

<sup>2</sup> ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ومعه جوامع الشعر للفارابي، تح. محمد سليم سالم، مطابع الأهرام، القاهرة، الكتاب الثالث والعشرون، 1971، ص 67.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 163.

<sup>4</sup> ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، تر. أي بشر متى بن يونس القناني، تح. شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ص 195.

<sup>5</sup> حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 86.

<sup>6</sup> عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص 68.

تقوم الشعرية عند الفارابي على عنصرين مهمين هما المحاكاة والوزن ، فهو وإن لم يعرف المحاكاة ، نجده يحدد وسائلها ، فنفهم ما يعنيه ، ففي تعداده لوسائلها يجعل المحاكاة نوعين: "بفعل وبقول" ، فأما المحاكاة الأولى تتمثل في أن يحاكي الإنسان بيده شيئاً ما ، مثل أن يعمل تمثالاً يحاكي به إنساناً بعينه ، أو شيئاً غير ذلك . أو يفعل فعلاً يحاكي به إنساناً أو غير ذلك . أما الثانية فهي أن يؤلف القول الذي يصنعه الإنسان أو يخاطب به من أمور تحاكي الذي فيه القول دالاً على أمور تحاكي ذلك الشيء.<sup>1</sup>

#### \* علاقة الشعر بالفنون الأخرى:

يربط الفارابي الشعر بالفنون الأخرى كالرسم والنحت والتمثيل ، باعتبار أن كل منها يعتمد على المحاكاة ، إلا أن ما يميز كل منها عن الآخر وعن الشعر بصفة خاصة هو الأداة ، أي وسائل المحاكاة المعتمدة في هذه الفنون ؛ فالشعر يتوسل بالقول ، أي اللغة.<sup>2</sup> يقول الفارابي مبيّناً أهم هذه الفروق: "إن بين أهل هذه الصناعة (صناعة الشعر) وبين أهل صناعة التزويق مناسبة ، وكأتهما مختلفان في مادة الصناعة ومتفقان في صورتها ، في أفعالها وأغراضها ؛ أو نقول: إن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابهاً ، وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل ، وموضع تلك الصناعة الأصباغ ، وإن بين كليهما فرقا ، إلا أن فعليهما جميعاً التشبيه ، وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم".<sup>3</sup>

ويصف لنا الفارابي الجذر التكويني للشعر ، المرتد إلى خاصية المحاكاة ، المسؤول عن تحقيق الغاية ، فيقول: "إن الألفاظ لا تخلو من تكون: إما دالة أو غير دالة . والألفاظ الدالة ، منها ما هي مفردة ، ومنها ما هي مركبة ، والمركبة: منها ما هي أقاويل ، ومنها ما هي غير أقاويل . والأقاويل: منها ما هي جازمة ومنها ما هي

<sup>1</sup> ينظر: الفارابي، جوامع الشعر ضمن تلخيص ابن رشد كتاب في الشعر لأرسطو، ص 175.

<sup>2</sup> ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير، بيروت، ط1، 1983، ص 71.

<sup>3</sup> رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تح. عبد الرحمان بدوي، ط2، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص 157-158.

غير جازمة . والجازمة: منها ما هي صادقة ومنها ما هي كاذبة . والكاذبة: منها ما يوقع في ذهن السامعين الشيء المعبر عنه بدل القول ، ومنها ما يوقع المحاكي للشيء . وهذه هي الأقاويل الشعرية"<sup>1</sup> . وعلى الرغم من أنّ الفارابي صريح في وصف الأقاويل الشعرية بالكاذبة ، فإنّ رأيه لا يعني أنّ الشعر صياغة مشوهة للأشياء ، أو هو تقديم خاطئ للموضوعات .

ورؤية الفارابي للشعر على أنه محاكاة لا تنفصل عن رؤيته له بوصفه فرعاً من فروع المنطق ، ذلك أنّ ما يميز الشعر بوصفه (أقاويل) عن غيره من (الأقاويل المنطقية) التي عُدّ من ضمنها ، وهي: البرهان والجدل والسفسطة والخطابة ، أنه يعتمد على المحاكاة ، أي أنه "قول محاك"<sup>2</sup> . ولقد كان منظوره المنطقي واضحاً في اعتبار الشعر نوعاً من أنواع القياس يرى الفارابي أنه: "يمكن أن تقسّم القياسات ، وبالجملّة الأقاويل ، بقسمة أخرى فيقال: إنّ الأقاويل إمّا أن تكون صادقة لا محالة بالكلّ ، وإمّا أن تكون كاذبة لا محالة بالكلّ ، وإمّا أن تكون صادقة بالأكثر كاذبة بالأقل ، وإمّا عكس ذلك ، وإمّا أن تكون متساوية الصدق والكذب ، فالصادقة بالكلّ هي لا محالة هي البرهانية ، والصادقة ببعض على الأكثر فهي الجدلية ، والصادقة بالمساواة فهي الخطبية ، والصادقة في البعض على الأقلّ فهي السوفسطائية ، والكاذبة بالكلّ فهي الشعرية"<sup>3</sup> . فالشعر ضمن هذا التركيب يحتلّ الصف الأخير باعتباره قياساً كاذباً بعد كل من السفسطة والخطابة والجدل والبرهان ، لذلك فإنّ حملته ظنية لا يمكن الوثوق بها.<sup>4</sup>

إنّ القول الشعري متميز عن بقية أصناف الخطابات المنطقية ، ومردّد ذلك إلى الخصائص اللغوية المشكّلة لهذا القول المرتدّة إلى خصائص المحاكاة والتخييل ، فالهيئة التي يتلبّس بها القول الشعري ضمن نسيج الخطابات المنطقية

<sup>1</sup> الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص 150 .

<sup>2</sup> ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 71 .

<sup>3</sup> الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص 151 .

<sup>4</sup> أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم، ص 156 .

هي التي تكفل له هذا التميز.<sup>1</sup> والشعرية ناتجة عن تألف صورة قياس منطقي مع مادة تخيلية ، مدعومة بوزن شعري لتحقيق مرامي التخيل ، فمثلا: "إذا قال: فلان قمر لأنه حسن ، فإنه يقيس هكذا: فلان وسيم ، وكل وسيم قمر ، ففلان قمر"<sup>2</sup> ، ومن هنا يكون جوهر الشعرية في البناء المخصوص للقول سواء قام على صدق أم غيره ، إذ العبرة تكون في محصول ما ينجرّ عن مكونات هذا القول من هيئة تتضمن هذا الجوهر الشعري ، فالقول "الصادق إذا حرّف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس ، فربّما أفاد التصديق والتخيل ، وربّما شغل التخيل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به".<sup>3</sup>

إنّ العمل الشعري "فعل تخيلي" يصدر عن المتخيلة الإنسانية التي تعد المحاكاة قوام عملها ؛ بمعنى أنّها تتصرف في الصور والمعاني المختزنة في المصورة والحافظة ، وتعيد تركيبها ، فلا تركيبها على النحو الذي كانت عليه في الواقع ، ذلك لأنه من صميم عملها أن تعيد تركيب هذه الصور على نحو قد يشابه ما كانت عليه في الواقع أو يخالفه ، فتصبح الأقاويل الشعرية إما مخالفة للواقع وإما مخالفة له.<sup>4</sup> وبناء عليه تصبح المحاكاة "تشبيه" ، فقد استخدم الفارابي المحاكاة بمعنى التشبيه عندما يرى أنّ "التشبيه هو فعل كل من الرسم والشعر" ، غير أنّ مفهوم المحاكاة عند الفارابي بمعنى التشبيه يتّسع بحيث يشمل عملية التأليف الشعري كلها ، وهذه العملية تعتمد على الاستخدام الخاص والمؤثر للغة ، وهذا الاستخدام الخاص للغة يعتمد بدوره على التصوير والتمثيل.<sup>5</sup> وقد أولى الفلاسفة في سياق مقارنتهم بين الشعر والفنون ، فنّ الموسيقى اهتماما ، فتجاوزوا في ذلك بحث الموسيقى

---

<sup>1</sup> جمعي الأخصر ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 33.

<sup>2</sup> ابن سينا، القياس من الشفاء، ص 57.

<sup>3</sup> ابن سينا، الشفاء، المنطق، الشعر، ص 24.

<sup>4</sup> ألفت الروي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 76.

<sup>5</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص 77.

النظرية ودراسة آلتها إلى دراسة غرضها الذي يتكامل مع غرض الشعر ، فضلا عن معاينتهم الإيقاع في الفنين ، بل يجزمون أن فن الموسيقى يستند في وجوده إلى الشعر.<sup>1</sup>

وثمة مسألة مهمة من المسائل التي تكلم عنها الفارابي ، وهي مسألة الطبع والصنعة ، فهو يرى أن "الشعراء إما أن يبرعوا في الشعر بحسب استعدادهم الفطري للتشبيه دون أن يكونوا على بصيرة بصناعة الشعر ، وهؤلاء لا يستحقون اسم الشعراء ، لأنهم يجهلون الأقيسة الشعرية ، وإما أن يبرعوا في الشعر بحسب إحاطتهم الدقيقة بطبيعته وخواصه ، وتشبيهاته ، وهؤلاء هم الشعراء المجيدون ، وإما أن يبرعوا في التقليد فحسب مع افتقارهم إلى الطبع والصنعة معاً ، ... ولا ريب أن أفضل الشعر ما صدر عن طبع ، وإن كان الشعر يختلف بعد ذلك قوة وضعفاً بحسب الحالة النفسية للشاعر".<sup>2</sup>

## ■ مفهوم الشعرية العربية عند أبي علي بن سينا (428هـ).

\* مفهوم الشعر: الشعر هو فعل الشعر

إن أول علامات الخصوصية في الشعرية العربية عند الفلاسفة المسلمين هو في تداخل المفهوم والمهمة ، أو في تفاعل البنية والوظيفة والتشكيل والتأثير في تصوّرهم للشعر ، ولقد ترتّب على ذلك استخدامهم التخيل ، والمحاكاة بمعاني متقاربة أو متداخلة لتأدية مقاصد المفهوم والغاية<sup>3</sup> ، يقول ابن سينا في هذا الجرى معرّفا الشعر: "الشعر كلامٌ مخيّلٌ مؤلف من أقوال موزونة ، متساوية ، وعند العرب مقفاة . ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي ؛ ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية ؛ ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يّختم بها كل قول منها واحدة".<sup>4</sup> فـ "الكلام" جنس أول للشعر ، يعمّه وغيره

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 43.

<sup>2</sup> الفارابي، تلخيص كتاب أرسطو في الشعر، ص 155-157.

<sup>3</sup> ينظر: جمعي الأخضر، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص 27.

<sup>4</sup> ابن سينا، الشفاء، المنطق، الشعر، ص 23.

مثل الخطابة والجدل وسائر ما يشبهها ؛ وقوله "مخيل" ، فصل بينه وبين الأقاويل العرفانية ، التصديقية التصوريّة ، على ما عرفت في صناعة أخرى ؛ وقوله: "مؤلف من أقوال موزونة" ليكون فرقا بينه وبين النثر ؛ وقوله: "متساوية" ليكون فرقا بين الشعر ونظم يؤخذ جزءا من جزئين مختلفين ؛ وقولنا: "متشابهة حروف الخواتيم" ليكون فرقا بين المقفى وغير المقفى ، فلا يكاد يسمّى عنده بالشعر ما ليس بمقفى. ويضيف ابن سينا: "ولا نظر للمنطقي في شيء من ذلك إلا في كونه كلاما مخيلا: فإن الوزن ينظر فيه: أما بالتحقيق والكلية فصاحب علم الموسيقى ، وأما بالتجربة وبحسب المستعمل عند أمة ، فصاحب العروض ، والتقفية ينظر فيها صاحب علم القوافي . وإنما ينظر المنطقي في الشعر من حيث هو مخيل ، والمخيل هو الكلام الذي تدعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار ، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري ، سواء كان القول مصدقا به أو غير مصدق به ، فإن كونه مصدقا به غير كونه مخيلا أو غير مخيل".<sup>1</sup>

يستقطب ابن سينا في هذا التعريف للشعر ، إبراز العناصر التكوينية للشعر . وهو في تعريفاته للشعر حريص على أن يجمع بين التخييل والوزن ، مثل قوله: "إن الشعر كلامٌ مخيّل مؤلف من أقوال موزونة". فالشعر في نظره لا يتم شعرا إلا بمقدمات مخيِّلة ، ووزن ذي إيقاع متناسب ليكون أسرع تأثيرا في النفوس ، يميل النفوس إلى المترنات والمنتظمات التركيب. وأعمدة التخييل الشعري هي: الوزن ، واللفظ ، والمعنى.<sup>2</sup> ويرد ابن سينا الشعرية إلى "نسب بين الأجزاء". وهذه النسب إما أن تكون بمشاكلة أو بمخالفة إما أن يكون تاما أو ناقصا ، وجميع هذه النسب إما أن تقع في مقاطع الألفاظ أو في الألفاظ المفردة أو الألفاظ المركبة أو في المعاني البسيطة أو في المعاني المركبة.<sup>3</sup> وقانون المشاكلة والمخالفة من أبرز القوانين التي ينبني عليها الحدث الشعري.

<sup>1</sup> المصدر السابق، ص 23-24.

<sup>2</sup> ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، ص 198.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 198.



## \* ربط الشعرية بالمحاكاة والتخييل:

ولا يفترق ابن سينا عن الفارابي ، فيرى أنّ التخييل أو المحاكاة هي السمة الخاصة التي تميز الشعر عن النثر ، ولا يكفي القول أن يكون موزونا حتى يصبح شعرا ، ذلك ما يثيره ابن سينا في قوله: "وقد تكون أقاويل منشورة مخيَّلة ، وقد تكون أوزان غير مخيَّلة لأنها ساذجة ، بلا قول ، وإنما يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيَّل والوزن".<sup>1</sup> فإذا غاب أحدهما يسقط عن الكلام صفة الشعر ، فيستحيل قولاً شعرياً أو نثراً تخييلياً بقيامه على المحاكاة دون الوزن ، ويكون مجرد نظم إذ ساد فيه الوزن وغاب التخييل . فمن الأقاويل الشعرية التي تسمى أشعاراً ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن ، إذ ليس ينبغي أن يسمى شعراً إلا ما جمع المحاكاة والوزن . فالوزن من شأنه أن يُحدث التخييل فإن "فات الوزن نقص التخييل".<sup>2</sup> وعليه فإن الشعرية عند ابن سينا تتمثل في الأقاويل التي تجمع ما بين التخييل والوزن "هذا هو الشعر وهذا هو فعل الشعر، بل إن الشعر هو فعل الشعر ، الشعر يعرف بفعله أي ينظر إليه من زاوية وظيفته لا من زاوية الاحاطة بماهيته".<sup>3</sup>

خاض الفلاسفة المسلمون في مبحث المحاكاة ، لحاجتهم الماسّة للتدليل على حقيقة الشعر، التي أرجعوها إلى طبيعة النفس البشرية ، وقابليتها للانسجام والتوافق والإيقاع ، ولما كانت هذه الخصائص مركوزة في الطبع ، صار الإقرار بأن الشعر غريزي النشأة<sup>4</sup> ، وذلك ما ذهب إليه ابن سينا من أنّ "السبب المولّد للشعر في قوة الإنسان ، شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصبا... والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعاً ، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان ، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها . فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية ، وجعلت تنمو يسيراً يسيراً تابعة للطباع . وأكثر تولدها على المطبوعين الذين يرتجلون الشعر

<sup>1</sup> ابن سينا، كتاب الشفاء، المنطق، الشعر، ص 33.

<sup>2</sup> المصدر السابق، ص 52.

<sup>3</sup> محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية (الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه) الدار العربية للكتاب، 1992،

ص 232.

<sup>4</sup> جمعي الأخضر، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 56.

طبعاً ، وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصته وبحسب خلقه وعاداته. فمن كان منهم أعف مال إلى المحاكاة بالأفعال الجميلة ومما يشاكلها ، ومن كان منهم أحسن مال إلى الهجاء".<sup>1</sup>

يبدو من النص أن مفهوم الشعرية عند ابن سينا يعني علل تأليف الشعر التي يحصرها في المتعة المتأتية من المحاكاة وتناسب التأليف والموسيقى بمعناها العام ، ويجعل المتعة والتناسب المحفزين على تأليف الشعر ، ولهذا فإن مفهوم الشعرية في نص ابن سينا يتخذ منحىً نفسياً يرتبط بغريزة الإنسان الذي تُحقق له المحاكاة والتناسب تلك المتعة ، وتفسيرها يعالج أسباب جنوح الغريزة إلى ممارسة الشعر.<sup>2</sup>

فمثلما كان الشعر عند الفارابي محاكاة ، كان كذلك عند ابن سينا ، فهي كما عرّفها: "إيراد مثل الشيء وليس هو هو ، وذلك كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي . ولذلك يتشبه بعض الناس في أحواله ببعض ويحاكي بعضهم بعضاً ويحاكون غيرهم . فمن ذلك ما يصدر عن صناعة ، ومن ذلك ما يتبع العادة ، وأيضا من ذلك ما يكون بفعل ، ومن ذلك ما يكون بقول".<sup>3</sup>

فابن سينا يؤكد في نصّه على أنّ المحاكاة تُعطي شبيه الشيء ، ولا تنقله كما هو ، وحين يضرب أمثلة للمحاكاة في الرسم والتمثيل يريد أن يشير إلى أنّ هناك فرقا بين ما هو حقيقي وما هو مُحاكى ، وأنّ هذا الفرق يسمح بالقول إن المحاكاة لا تطابق الواقع ، كما أنّها ليست تقليدا حرفيا ، وقوله "كالطبيعي" باستعماله حرف "الكاف" ، يؤكد وجود الفارق بين الأصل المُحاكى والصورة التي تحاكيه ، ذلك أنّ فهم ابن سينا للمحاكاة يتجاوز المحاكاة بمعني التقليد.<sup>4</sup> وقد تدل المحاكاة على الصور البلاغية من تشبيه واستعارة (أو مجاز عموماً) حين يشير ابن سينا على أنّ المحاكيات ثلاثة أقسام "تشبيه واستعارة وتركيب . وأما الأغراض فتلاثة: تحسين ، وتقبيح ،

<sup>1</sup> ينظر: ابن سينا، الشفاء، المنطق، الشعر، ص 37-38.

<sup>2</sup> ينظر: بوفلاحة سعد، الشعرية العربية، ص 20-21.

<sup>3</sup> ابن سينا، الشفاء، المنطق، الشعر، ص 32.

<sup>4</sup> ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 76.

ومطابقة"<sup>1</sup> ، ويجب على الشاعر أن "يحسن كل ما يحاكيه ، شأنه في ذلك شأن المصور ، على ألا يخرج عن الطبيعة الشعرية ، ولا عن المحسوس المعروف من حال الشعر"<sup>2</sup>. وهذا يعني أنّ المحاكاة عند ابن سينا تدلّ على جانب من جوانب التشكيل في العمل الشعري ، وهو التصوير ، أو الصور البلاغية التي تقوم على علاقة المقارنة أو الإبدال ، وبالتالي تصبح المحاكاة مرادفة "للتخييل" بمعنى "التصوير".

ويرى ابن سينا أنّ التخييل هو قطب الشعرية ، يقول: "وبالجملة التخييل المحرّك من القول متعلّق بالتعجب منه ، إمّا بجودة هيئته ، أو قوة صدقه ، أو قوة شهرته ، أو حسن محاكاته ، لكننا قد نخصّ باسم المخيّلات ما يكون تأثيره بالمحاكاة ، وما تحرك النفس من الهيئات الخارجة عن التصديق"<sup>3</sup>.  
فالتخييل عنده أعمّ من المحاكاة ، لأنّ كلّ من التخييل أو الأقاويل المخيِّلة يعتمد على المحاكاة لتحقيق التأثير في المتلقي . والشاعر "لا يخيل لما يكون فقط بل لما يكون ولما يقدر كونه وإن لم يكن حقيقة"<sup>4</sup>.  
ففكرة التخييل إذن هي الفكرة التي اطمأن إليها ابن سينا واتخذها قاعدة لتفسير الشعرية.

فإذا كان مردّ الشعرية بحسب الفلاسفة إلى الإخراج الصوري للمعنى أو إلى تشكيل المواد المعنوية بفعل ما ينطبع عليها من آثار التخييل ، والوزن واللحن أحياناً ، فإن ذلك كلّه قائم على وعي بارتداد الشعر إلى بنية لغوية مخصوصة ، ولقد تمثّل إدراك الفلاسفة لخصوصية هذه البنية في الإقرار بالتنوع في استعمال اللغة إلى أكثر من مقصد ، ويترتب على التنوع في المقاصد الذي يمكن أن يجمل في مجرد القصد على الإفهام والتوصيل أو تحسين الإفهام والتأثير أن تنوعت بنية الكلام بحسب اختلاف المقاصد<sup>5</sup> ، يرى ابن سينا أنّ: "العدول من المبتذل إلى

<sup>1</sup> ابن سينا، الشفاء، المنطق، الشعر، ص36.

<sup>2</sup> أرسطو طاليس، فن الشعر، ص 206.

<sup>3</sup> أبي علي ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، تح. سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة، القسم الأول، ط3، 1983، ص 363.

<sup>4</sup> ابن سينا، الشفاء، المنطق، الشعر، ص 44.

<sup>5</sup> جمعي الأخضر، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 156-157.

الكلام العالي الطبقة والتي تقع فيه أجزاء هي نكت نادرة (بارزة)، هو في الأكثر بسبب التزيين ، لا بسبب التبيين".<sup>1</sup>

### \* دلالات مصطلح التغيير عند ابن سينا:

لقد حاول الفلاسفة المسلمون الوقوف على الخصائص و العلامات التي تميز اللغة العادية عن لغة الإبداع والشعر والكتابة الفنية . وقد توصل الفلاسفة — ومن بينهم ابن سينا— إلى اعتبار التغيير أي الانحراف عن المؤلف ، وتجاوز ما هو مصطلح عليه جوهر الإبداع ، هو الفارق الأساسي بين اللغة العادية ولغة الإبداع.<sup>2</sup>

ولهذا فقد تعددت دلالات مصطلح التغيير عند ابن سينا لتشمل كل عناصر البلاغة التي تشكل جوهر العمل الإبداعي وأساسه . فقد أصبح التغيير بمفهومه الواسع يعني المجاز بأوسع معانيه ودلالاته ، فالجهاز هو تجاوز المؤلف ، والخروج على القواعد التي تكبل التراكيب وتحدّ من دلالاتها وإيحاءاتها . حيث أصبح المجاز عند ابن سينا يعني الاستعارة والتشبيه وهما جوهر اللغة الإبداعية التي تتميز فيها عن اللغة العادية ذات التراكيب الواضحة المحددة الدلالة والمعنى.<sup>3</sup> يقول ابن سينا: "أما الكلام في الشعر وأنواع الشعر وخاصة كل واحد منها ووجه إجادة قرص الأمثال والخرافات الشعرية ، وهي الأقاويل المخيلة ، وإبانة أجزاء كل نوع بكميته و كلفيته ، فسنقول فيه إن كل مثل وخرافة فأما أن يكون على سبيل تشبيه بآخر ، وإما سبيل أخذ الشيء نفسه ، لا على ما هو عليه ، بل على سبيل التبديل وهو الاستعارة أو المجاز ، وإما على التركيب منهما".<sup>4</sup>

وأضاف ابن سينا عناصر أخرى للغة الإبداع تنطلق من المفهوم الواسع للمجاز الذي يتجسد في اللغة غير العادية وهي لغة الشعر والكتابة الفنية مثل الرمز والتقديم والتأخير والالتفات وغير ذلك من ضروب بلاغية تدرج تحت قسمي الإغراب في التراكيب اللغوية . وهذه الألوان هي ضروب يتشكل منها المجاز بمفهومه

<sup>1</sup> ابن سينا، الشفاء، المنطق، الشعر ، ص 41.

<sup>2</sup> ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 201.

<sup>3</sup> المرجع السابق، ص 201 .

<sup>4</sup> ابن سينا، الشفاء، المنطق، الشعر، ص 31-32.

الواسع<sup>1</sup> ، إليك نص ابن سينا: "واللغة تستعمل للإغراب والتحسين والرمز ، والنقل أيضا كالاستعارة ، وهو ممكن ، وكذلك الاسم المضعف . وكلما اجتمعت هذه ، كانت الكلمة ألدّ وأغرب ، و بها تفخيم الكلام ، وخصوصا الألفاظ المنقولة . فلذلك يتضحكون بالشعراء إذا أتوا بلفظ مفصل ، أو أتوا بنقل أو استعارة يريدون الإيضاح ، ولا يستعمل شيء منها للإيضاح"<sup>2</sup>.

وتوصل ابن سينا أخيرا ، إلى أنّ اللغة التقريرية التي تستخدم في الأسلوب الخطابي تختلف عن اللغة المستخدمة في الشعر وألوان الكتابة الفنية ، وهذا الاختلاف يعود إلى المجاز وضروبه المتمثلة بالاستعارة والتشبيه وأنواع الإغراب في التراكيب اللغوية من تفاوت وتقديم وتأخير وإيجاز وإطناب<sup>3</sup>.

قرن ابن سينا المجاز والتشبيه والاستعارة بعملية التخيل ، وعدّها وسائل يتحقق من خلالها فعل التخيل<sup>4</sup> ، ولعل غاية التخيل هنا هو إثارة المتلقي ، وعلى هذا الأساس يرى ابن سينا أنّ استعمال الاستعارات والمجازات في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المنثورة وينقل لنا جابر عصفور قول ابن سينا في المجاز والذي أورده في كتابه "الخطابة" "ومناسبته للكلام النثري المرسل أقل من مناسبته للشعر"<sup>5</sup>.

ومن هنا ، فابن سينا قد استطاع تحديد مفهوم المجاز المرتبط بالخروج عن المؤلف ، فضلا عن ربطه المجاز وضروبه بالتخيل ، المتعلق بدوره بالمتلقي الذي يشكل عنصرا رئيسا في العملية الإبداعية . فالجهاز يحفز المتلقي على الكشف والتأويل والتفسير لدقائق العمل الفني وإيجاءاته وصوره . وبالتالي استطاع ابن سينا أن يضع حدّا فاصلا بين لغة الكلام ولغة الإبداع المتمثلة بالشعر ، وهذا يعني أنّ ابن سينا قد أدرك أنّ هناك مستويين للغة: المستوى

---

<sup>1</sup> ينظر: محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص 204.

<sup>2</sup> ابن سينا، الشفاء، المنطق، الشعر، ص 67.

<sup>3</sup> محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص 205.

<sup>4</sup> جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 161.

<sup>5</sup> المرجع نفسه، ص 160.

العادي الذي لا تخرج فيه الألفاظ عن دلالاتها ومعانيها المحددة ، والمستوى الأدبي الجمالي الذي تزاح فيه الألفاظ عن دلالاتها العادية ، وهذا ما سّماه ابن سينا بالتغيير أي الانحراف عن التراكيب اللغوية المعتادة.<sup>1</sup>

### \* حسن ترتيب الشعر:

يتناول ابن سينا الكلام في حسن ترتيب الشعر ، وتفصيل أجزاء الكلام ، ويقول أن القول في حسن ترتيب الشعر "أحكم وأعم وأعلى مرتبة".<sup>2</sup> فيلح ابن سينا على فكرة الترتيب في المعاني ، وتسلسلها وارتباط بعضها ببعض ، لأن فساد فكرة الترتيب يؤدي على إلغاء الوحدة في القصيدة ، فيقول: "ولا يلتفت إلى جميع ما يعرض للشيء فيطول فيه ، فإن الواحد تعرض له أمور كثيرة ، ولذلك لا يوجد أمر واحد له عرض واحد ... بل يجب أن يراعي نمطا واحدا من الفعل ويتكلم فيه ولا يخلط أفعالا بأفعال وأحوالا بأحوال. فإنه كما يجب أن يكون الكلام محدودا من جهة اللفظ كذلك يجب أن يكون محدودا من جهة المعنى ، ويكون فيه من المعاني قدرٌ يوافق الغرض ولا يتعداه إلى أحوال وأعراض".<sup>3</sup> ويضيف "يجب أن يكون تقويم الشعر على هذه الصفة: أن يكون مرتبا فيه ، أول ووسط وآخر ، وأن يكون الجزء الأفضل في الأوسط ، وأن تكون المقادير معتدلة ، وأن يكون المقصود محدودا لا يتعدى ولا يخلط بغيره مما لا يليق بذلك الوزن ، ويكون بحيث لو نزع منه جزء واحد فسد وانتقص ، فإن الشيء الذي حقيقته الترتيب إذا زال عنه الترتيب لم يفعل فعله ؛ وذلك لأنه إنما يفعل لأنه كلاً ، ويكون الكلّ شيئا محفوظا بالأجزاء ، ولا يكون كلا عندما لا يكون الجزء الذي للكل".<sup>4</sup> كذلك "ليس يكفي أن يكون المتوسط فاضلا لأنه وسط في المرتبة فقط ، بل يجب أن يكون وسطا في العظم: فإن مقدار الفاضل هو الوسط في العظم".<sup>5</sup> فلا يتعارض ابن سينا في قوله بين الإلحاح على فكرة الترتيب والإلحاح على فكرة خلوص القصيدة من

<sup>1</sup> محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص 206.

<sup>2</sup> أرسطو طاليس، فن الشعر، ص 202.

<sup>3</sup> المصدر السابق، ص 203.

<sup>4</sup> ابن سينا، الشفاء، المنطق، الشعر، ص 53-54.

<sup>5</sup> أرسطو طاليس، فن الشعر، ص 203.

من كل شائبة لا تليق بالوزن الملائم لذلك الغرض ، أي بناء القصيدة على غرض واحد . والقصيدة لا يتحقق لها فعل أو وجود إلا باعتماد الترتيب المحكم والمنتظم لمكوناتها وفق التوازن والاعتدال والتسلسل . ومن هنا يمكن اعتبار حديث ابن سينا السابق دليلاً على إدراكه للوحدة الموضوعية في القصيدة التي ينبغي أن تحاكي غرضاً واحداً تنتظم مستوياته حلقات الترتيب الثلاث: البداية والوسط والنهاية .<sup>1</sup>

وإذا جاز لنا أن نجمل الأفكار السابقة في قول جامع يدل على تصور ابن سينا للشعرية ، فإن لنا أن نقول إن ابن سينا قد تصور الشعرية في الإخراج الصوري للمعاني لا في مادتها ، وتصور غرض العمل الشعري على أنه إثارة انفعال ، وتصور القطعة منه على أنها كل متكامل ولكنه مركب متشابك الأجزاء.

### ■ مفهوم الشعرية العربية عند الوليد بن رشد (595هـ).

كان ابن رشد ختاماً طيباً لحلقة الفلاسفة الكبار في الإسلام ، اهتم بالشعر وقوانينه. وعكف على كتب أرسطو شارحاً وملخصاً ، حيث لخص كتابه في الشعر ، ويحدد الغرض من ذلك بأنه "تلخيص ما في كتاب أرسطو طاليس في الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم أو للأكثر ، إذ كثير مما فيه هي قوانين كلية خاصة بأشعارهم وعادتهم فيها".<sup>2</sup>

أما محاولته أن يتعمق فهم أفكار أرسطو أكثر مما فعل ابن سينا ، فتظهر في فكرتين أساسيتين: الأولى: فكرة الموضوعات المناسبة لصناعة المديح ، يقول ابن رشد: "وينبغي كما قيل ، ألا يكون تركيب المدائح من محاكاة بسيطة بل مخلوطة من أنواع الاستدلالات وأنواع الإدارة ومن المحاكاة التي توجب الانفعالات المخيفة المحزنة الحركة المرققة للنفوس ، وذلك أنه يجب أن تكون المدائح التي يقصد بها الحث على الفضائل مركبة من محاكاة الفضائل ومن محاكاة أشياء مخوفة محزنة يتفجع لها ، وهي الشقاوة التي تلحق من عدم الفضائل لا باستهال. وذلك

<sup>1</sup> جمعي الأخضر، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 206.

<sup>2</sup> ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو في الشعر ، ص 55.

أن بهذه الأشياء يشتد تحرك النفس لقبول الفضائل".<sup>1</sup> والفكرة الثانية التي يظهر فيها ابن رشد أشد اقتراباً من أرسطو هي فكرة التغيير في الأسلوب الشعري ؛ فابن رشد في تناوله لاستعمال الألفاظ الحقيقية والألفاظ المنقولة في الشعر ميزتان: ميزة الاستيعاب لرأي أرسطو ، وميزة الاستشهاد بالشعر العربي ؛ فهو يتحدث عن استعمال الألفاظ الحقيقية والألفاظ المنقولة في الشعر ، وأن من الشعراء من غلب على شعره النوع الأول ، وأن الشعر إذا تعرى كله من الألفاظ الحقيقية كان رمزا ولغزا ، ويمثل لذلك بشعر ذي الرمة من شعراء العرب "وفضيلة القول الشعري العفيفي أن يكون مؤلفاً من الأسماء المستولية ومن تلك الأنواع الأخر ، ويكون الشاعر حيث يريد الإيضاح يأتي بالأسماء المستولية ، وحيث يريد التعجب والإلذاذ يأتي بالصفة الآخر من الأسماء".<sup>2</sup>

ولأن مفهوم الشعر يتجسد في فعله أي في وظيفته ، كما رأينا ، فابن رشد يحصر الشعر في "الالتذاذ" و "الإفهام" فيذهب إلى أن الشعر الجيد هو الذي "يجمع إلى جودة الإفهام فعل الأفاويل الشعرية أي تحريك النفس إلى الطلب أو الهرب عن طريق الالتذاذ".<sup>3</sup> ويتحدث ابن رشد عن شعرية القصيدة القصيرة فيقول: "والأنقص من الأشعار والأقصر هي المتقدمة بالزمان لأن الطباع أسهل وقوعاً عليها أولاً. والأقصر هي التي تكون من مقاطع أقل والأنقص هي التي تكون من نغمات أقل أيضاً".<sup>4</sup> كما يضيف ابن رشد في موضع آخر من الكتاب نفسه قوله: "ومن الشعراء من يجيد القول في القصائد المطولة ، ومنهم من يجيد الأشعار القصار والقصائد القصيرة وهي التي تسمى عندنا المقطعات ، والسبب في ذلك أنه لما كان الشاعر المجيد هو الذي يصف كل شيء بخواصه وعلى كنهه وكانت هذه الأشياء تختلف بالكثرة والقلة في شيء من الأشياء الموصوفة ، وجب أن يكون التخيل الفاضل هو الذي لا يتجاوز خواص الشيء ولا حقيقته. فمن الناس من قد اعتاد أو من فطرته معدة نحو تخيل الأشياء القليلة

<sup>1</sup> ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو في الشعر، ص 67.

<sup>2</sup> المصدر السابق ، ص 144.

<sup>3</sup> ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو في الشعر، ص 152.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص 72-73.



الخواص . فهؤلاء تجود أشعارهم في المقطعات ولا تجود في القصائد. ومن الشعراء من هو على ضد هؤلاء وهم المقصّدون - كالمثني وحبیب- وهم الذين اعتادوا القول في الأشياء الكثيرة الخواص أو هم بفطرهم معدّون لمحاكاتهما ، أو اجتمع لهم الأمران جميعاً<sup>1</sup>.

ويّضح من المقبوسين السابقين أن ابن رشد في تلخيصه لكتاب أرسطو يقرر أن القصيدة القصيرة أقرب إلى الطباع وأسهل في الوقوع عليها ، وهي تستمد شرعيتها من اختلاف موضوعها عن موضوع القصيدة الطويلة ، فهي تختص بتخييل الأشياء القليلة الخواص التي لا يجوز تناولها في قصيدة طويلة لأن وصف الشاعر الحميد يجب أن يكون على كنه الموضوع ولا يتجاوز خواصه ولا حقيقته.<sup>2</sup>

#### \* جوهر الشعرية:

لقد سار ابن رشد في الطريق المعبد ، فجمع في صعيد واحد بين: "التشبيه والمحاكاة" و"المحاكون والمشبهون" و"الصناعة المخيِّلة" ، واعتبر جوهر الشعرية في خاصيتي المحاكاة والتخييل سواء تعلق الأمر بالشقّ التشكيلي أم بجانب الوظيفة والتأثير يقول في سياق وصفه لطبيعة فعل المحاكاة والتخييل باعتبارهما أسّ الصناعة التخيلية ، ارتبطت بالشعر أو بغيره من الفنون<sup>3</sup> ، يقول: "وكما أنّ الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بعضا بالأفعال ، مثل محاكاة بعضهم بعضا بالألوان والأشكال والأصوات ، وذلك إما بصناعة وملكة توجد للمحاكين ، وإما من قبل عادة تقدمت لهم في ذلك ، كذلك توجد لهم المحاكاة بالأقاويل بالطبع والتخييل في الأقاويل الشعرية يكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النغم المتفقة ، ومن قبل الوزن ، ومن قبل التشبيه نفسه"<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> المصدر نفسه، ص 128.

<sup>2</sup> نزار بريك هندي، في مهب الشعر، ص 44.

<sup>3</sup> جمعي الأخضر، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص 31.

<sup>4</sup> ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو في الشعر، ص 60.

والمحاكاة عند ابن رشد ، تعني التخيل كما تعني التشبيه ، وتدلل كلها على استخدام الصور البلاغية ، يقول ابن رشد: "وأصناف التخيل والتشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان وثالث مركب منهما ، أما الاثنان البسيطان ، فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به ، وذلك يكون في لسان بالفاظ خاصة عندهم ، مثل: كأنّ وإحبال... وأما النوع الثاني: فهو أخذ الشبيه بعينه بدل التشبيه ، وهو الذي يسمى الإبدال في هذه الصناعة... وينبغي أن تعلم أنّ في هذا القسم تدخل الأنواع التي يسميها أهل زماننا استعارة وكناية... وأما القسم الثاني فهو أن يبذل التشبيه ، مثل أن تقول الشمس كأنها فلانة... والصنف الثالث من هذه الأقاويل الشعرية هو المركب من هاذين"<sup>1</sup>.

وقد يتسع مفهوم المحاكاة عنده بحيث يشمل الصياغة الشعرية كلها سواء كانت صوراً مثل التشبيه والاستعارة أو غيرهما من الصياغات اللغوية الحسية التي تعتمد على الإيحاء والتأثير ، من ذلك نوع من المحاكاة يقع بالتذكر "وذلك أن يورد الشاعر شيئاً يتذكر به شيئاً آخر ، مثل أن يرى إنسان خط إنسان فيتذكره ، فيحزن عليه إن كان ميتاً ، أو يتشوق إليه إن كان حياً ، ويستشهد ابن رشد على هذا النوع بعده أبيات لبعض الشعراء العرب فيقول: وهذا موجود في أشعار العرب كثيراً مثل قول متمم بن نويرة:

وقالوا: أتبكي كل قبر رأيتَه      لقبر ثوى بين اللوى والدكادك؟  
فقلت لهم: إنّ الأسى يبعث الأسى      دعوني! فهذا كلّه قبر مالك"<sup>2</sup>

\* الشعرية والمجاز:

توسع ابن رشد في تحديد مفهوم المجاز وضروره المختلفة أكثر من ابن سينا ، حيث حدّد ابن رشد بادئ الأمر بأنه يعني بالمجاز الاستعارة والتشبيه . كما ذكر ضرورياً أخرى من المجاز حاصراً إياها بالتغيير وهو الخروج عن المؤلف في التركيب والصياغة الأدبية ، يقول: "والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه ، وبالجملة:

<sup>1</sup> المصدر السابق، ص 58-59.

<sup>2</sup> ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو في الشعر، ص 116-117.

بإخراج القول غير مخرج العادة ، مثل: القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب ، وبالجملة: من المقابل إلى المقابل ، وبالجملة: بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً".<sup>1</sup>

فالأساس الذي يقوم عليه المجاز عند ابن رشد هو التغيير، وهذا التغيير يرتبط بالقول الشعري . فالتغيير مرتبط بالمجاز ، وهو الذي يجعل من القول قولاً شعرياً ، ومن العمل الأدبي عملاً إبداعياً ، لأنه يعتمد على تجاوز المؤلف من خلال استخدام الصور المبنية على الاستعارة والكناية والتشبيه ، فضلاً عن أن ابن رشد قد أضاف بعداً جديداً في نظريته وتحديد مفهوم المجاز من خلال تركيزه على أساليب المعاني، مثل: التقديم والتأخير والإيجاز والحذف. وهذه الأساليب هي التي تميز العمل الإبداعي عن غيره من صور الكلام العادي.<sup>2</sup>

كما أضاف ابن رشد ضرباً أخرى إلى المجاز والتغيير مثل الأسماء الغريبة والرمز واللغز ، ولعل الغرابة هنا تعني الدلالات المتولدة والجديدة التي تنتج عن الصياغة والتركيب الذي يتراح فيه المبدع عن المؤلف، يقول: "وأما الأقاويل العفيفة المديحة فهي الأقاويل التي تؤلف من الأسماء المبتدلة ومن الأسماء الأخر ؛ أعني المنقولة الغريبة والمغيرة واللغوية ، لأنه متى تعرّى الشعر كله من الألفاظ الحقيقية المستولية كان رمزاً ولغزاً ، ولذلك كانت الألغاز والرموز هي التي تؤلف من الأسماء الغريبة ، أعني بالغريبة: المنقول ، والمستعار ، والمشارك ، واللغوي ، والرمز واللغز هو القول الذي يشتمل على معان لا يمكن أو يعسر ، اتصال تلك المعاني الذي يشتمل عليها بعضاً ببعض حتى يطابق بذلك أحد الموجودات".<sup>3</sup>

فالمجاز إذن محصور بفعل التغيير ، وهذا التغيير مرتبط بالقول الشعري ، لأن الشعر عمل إبداعي فيه تجاوز للمألوف وخروج عن القواعد المتعارف عليها في الصياغة والتركيب اللغوي<sup>4</sup> . والقول يكون مختلفاً ، مغيراً عن القول الحقيقي من حيث "توضع فيه الأسماء متوافقة في الموازنة والمقدار ، وبالأسماء الغريبة ، وبغير ذلك من أنواع

<sup>1</sup> المصدر نفسه، ص 151 .

<sup>2</sup> محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص 208.

<sup>3</sup> ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ص 143.

<sup>4</sup> محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص 208.

التغيير. وقد يستدل على أنّ القول الشعري هو المغير إنه غير القول الحقيقي سمي شعرا أو قولا شعريا ، ووجد له فعل الشعر، نحو قول القائل:

وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مَنَى كُلَّ حَاجَةٍ      وَمَسَّحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحٌ  
وَشُدَّتْ عَلَى دُهُمِ الْمَهَارِيِّ رِحَالُنَا      وَلَمْ يَنْظُرِ الْغَادِي الَّذِي هُوَ رَائِحٌ  
أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْحَدِيثِ بَيْنَنَا      وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِحُ

إنما صار شعرا من قبل أنه استعمل قوله: أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ، وسالت بأعناق المطي الأباطح ، بدل قوله: تحدّثنا ومشينا ، وكذلك قوله:

بَعِيدَةٌ مَهْمُومٌ قَوِي الْقَرْطِ

إنما صار شعرا لأنه استعمل هذا القول بدل قوله: طويلة العنق . وكذلك قول الآخر:

يَا دَارَ أَيِّنَ ظَبَاوُكَ اللَّعْسِ      قَدْ كَانَ لِي فِي إِنْسَاهَا أَنْسِ

إنما صار شعرا لأنه أقام الدار مقام الناطق بمخاطبتها ، وأبدل لفظ النساء بالظباء وأتى بموافقة الإنس والأنس في اللفظ . وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال ، وما عرى من هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط".<sup>1</sup>

فابن رشد إذن يرى الشعرية في إخراج القول إخراجا مغايرا للمألوف . وهذا الإخراج المغاير للمألوف ، أو التغيير كما سماه الفلاسفة ، يتحقق في مستويات الخطاب المختلفة فهو يتمثل في بنيته الإيقاعية التي ستنطبع بطابع الانسجام والتوازن ، ويتجسد في المستوى التركيبي من خلال التصرف في تراكيب الكلام تقديمها وتأخيرا ، حذفها وإيجازها ، فضلا عن المستوى الدلالي وما يتعلق به من أمور الصور وإيجاز عامة ، وهو ما سماه ابن رشد

<sup>1</sup> ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو في الشعر، ص 149-150.

"التغييرات"<sup>1</sup>. ويرى محمد لطفي اليوسفي ، أنه "إذا كان التغيير يقود إلى المجاز ، والمجاز تتشكل اللغة وفق مقتضياته ينتشلها من أطواق الدلالة الواحدة ليفتحها على دفع من الدلالات لا ينتهي إلى غاية ، فإنه يمكن التعبير عن ذلك على النحو التالي:

\* الشعر = قول معيّر

\* أنواع التغيير = المجاز

\* الشعر = (مجاز) + (إيقاع)

هكذا تشرع الشعرية في التكون عن طرائق تشكيل الكلام تتولد ، وفيما هي تتولد تتلبس بالكلام وتمنحه صفاته الحاضرة لهويته . إنها تطاله هناك في الصميم"<sup>2</sup>.

ويرتبط التغيير الأسلوبي عند ابن رشد الفيلسوف بعنصر التخيل ، فيجعله حدا فاصلا بين الأقاويل الشعرية والأقاويل الخطبية ، فالتخيل مرتبط بالشعر ، ولذلك فالمجاز هو الطاقة المولدة للشعرية التي تحدث التخيل وتصنعه ، وفعل التخيل مرتبط بالمتلقي من حيث الاستفزاز والدهشة واللذة التي تصيب المتلقي نتيجة تفاعله مع العمل الإبداعي.<sup>3</sup> يقول ابن رشد: "فلذلك ما ينبغي في هاتين الصناعتين أن تحصر الأحوال التي إذا استعملت في الألفاظ كانت بها الأقاويل البلاغية أتمّ إقناعا والشعرية أتمّ تخيلا"<sup>4</sup>.

استطاع ابن رشد تحديد مفهوم المجاز وارتباطه بالتغيير ، ووظيفته في إحداث اللذة والتخيل في المتلقي بوصفه طرفا طرفا أساسيا في العملية الإبداعية ، فضلا عن ضروب المجاز المختلفة التي تجعل من النص نصا إبداعيا متميزا عن النص العادي .

<sup>1</sup> جمعي الأخصر، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص 158.

<sup>2</sup> الشعر والشعرية، ص 266-267.

<sup>3</sup> محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص 210.

<sup>4</sup> ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طالس فن الشعر (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو) ص 252-253.

وهكذا تكون خلاصة رأي الفلاسفة المسلمين في الشعر في كونه محاكاة أو تخيلاً سواء تعلّق المفهوم بمعنى البناء والتشكيل أو بمعنى المهمة والغاية . وهو في هذا "يعني التشكيل الفني للموضوعات والأشياء بحسب قواعد المحاكاة والتخييل فتكسب هذه الموضوعات بذلك خصوصيتها الشعرية وتحتل حينما تتكامل مكوناتها الفنية في بناء لغوي مخصوص موقعها في النسق المنطقي الذي يستقطبه خطاب البرهان والجدل والمغالطة والخطابة والشعر ، وتكون خصوصيات الشعر المرتدة إلى المحاكاة والتخييل مع ما يعضدهما من وزن ، هي المميّز النوعي للشعر في المنظومة المنطقية التي صاغها الفلاسفة الإسلاميون"<sup>1</sup>.

صحيح أنّ المنطلقات الفلسفية للفلاسفة قد منحت مفهوم الشعر والشعرية خصوصيات كالشأن في إدراج الشعر ضمن النسق المنطقي ، إلاّ أنّ تصورهم للمفهوم لا يخرج عن القناعات النقدية والنظرية التي شكلت الفهم العربي للشعر والظاهرة الأدبية . فيمكن أن نلمس شها بين إلحاح الفلاسفة على فكرة التصوير الشعري والتشكيل الفني ، وبين رأي الجاحظ في الشعر الذي يعتبره صناعة ، وضرباً من النسخ ، وجنس من التصوير ، مع الإقرار بالخاصية النوعية التي يتضمنها تعريف الفلاسفة.

---

<sup>1</sup> جمعي الأخضر، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص 35-36.

## الفصل الثاني: مفهوم الشعرية العربية حديثاً (المعاصرة)

المبحث الأول: مفهوم الشعرية العربية عند الشعراء .

- مفهوم الشعرية العربية عند نازك الملائكة (1923 - 2007م)
- مفهوم الشعرية العربية عند صلاح عبد الصبور (1931-1981م)
- مفهوم الشعرية العربية عند أدونيس (علي أحمد سعيد) (1930م)





## ■ مفهوم الشعرية العربية عند نازك الملائكة (1923-2007م).

\* مصدر الشعر: الشعر بين الإلهام والوعي.

أهم شيء يمكن البدء به هنا ، هو معرفة مصدر الشعر عند نازك ، هل الشعر عندها إبداع أم صناعة؟. ترى نازك الملائكة أنّ "الشعر إلهام من المألأ الأعلى وليس من عمل الشاعر وحده"<sup>1</sup> ، وهذا يعني أنّها تتفق مع ما ذهب إليه العرب القدامى في ربطهم إبداع الشعر بالإلهام وبوجود قوى خفية تدفع الشاعر إلى قول الشعر. على أنّ الشاعرة لا تنفي عمل الشاعر وجهده وإن كانت لا تقصر عملية الإبداع عليه وحده ، فالقصيدة عند نازك ، لا تأتي أبياتا منسّقة ومنظّمة وكاملة منذ البدء ، وإنما تتم بعد التعديلات التي يقوم بها الشاعر ذاته ، وهذه التعديلات لا تتم بدورها إلا في لحظات تألق وإشراق تسمّيها نازك "لحظات خصبة" ؛ وهذا يعني أنّ العمل الفني ليس صناعة يمكن أن تمارس في كل حين ، وإنما هي إبداع يتم في لحظة استعداد خاصة ، فأول ما يدهمها هو موضوع القصيدة في ساعات متأخرة من الليل عندما تأوي إلى الفراش ، فتنهض إلى تسجيلها نثرا حتى لا تنساها ، وحين تأتي لحظات خصوبة عاطفية تتدفّق الأشرطة والأبيات تباعا حتى تكتمل القصيدة ، ويمكن نظمها بمجهود واع حينما كما في بداية القصة ، وغير واع أحيانا كما يحدث عندما يسيطر على وزن القصيدة.<sup>2</sup>

ويرى الباحث فاتح علاق أنّ مراحل الإبداع التي ذكرتها نازك ، تدل على أنّ القصيدة لا تولد دفعة واحدة ، وهذه المراحل تختلف عن المراحل التي عرفناها مع ابن طباطبا في الفصل الأول من البحث . فنازك الملائكة يأتيها الموضوع عفوا ثم يختمر في ذهنها لمدة تطول أو تقصر حتى يتشكل الجنين الشعري وينمو تدريجيا فيظهر العمل مكتملا شكلا ومضمونا في لحظة ملهمة ، ثم يأتي التعديل ليكمل ما نقص فتأخذ العناصر المكونة

<sup>1</sup> نبيل فرج، مملكة الشعراء، ص 188.

<sup>2</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص 188.

نسقتها في النظام العام . فهي لا تُعدّ ألفاظاً وأوزاناً وقوافي لموضوعها ، إنما ينضج ذلك في نفسها ، مع تجربتها في الحياة ، حتى إذا حانت ولادة القصيدة خرجت مبنا ومعنا وإيقاعاً.<sup>1</sup>

لكن ألا تحتاج التعديلات التي يُحدثها الشاعر على قصيدته إلى حضور العقل والوعي؟ أليس في تلك العملية صلة بين النشاط الذهني والتعبير الأدبي؟.

إنّ التدرج في عملية الإبداع لدى نازك الملائكة يجعلنا نتساءل هل أرجعت الشاعرة الإبداع كله إلى العقل والإرادة ، ونفت عنه التلقائية والإلهام ، كيف نسوّغ حديثها عن الإلهام الذي مصدره المألأ الأعلى ، مرّة ، وحديثها عن التعديل الذي مصدره العقل مرات عديدة؟ أو كيف نفرق بين أمرين متضارين ، مصدر أحدهما قوة الإلهام الخفية ، ومصدر الآخر قوة إنسية فعلية تعود إلى العقل والوعي؟.

تقرّر نازك أنّ القصيدة كيان مستقل عن نفس الشاعر ، لهذا تريد من الشاعر "أن يحترس من الخلط بين ما له قيمة في القصيدة وما له قيمة في نفسه ، فللقصيدة عالمها الخاص المنفصل عن عالم الشاعر، إنّها كيان حيّ ينعزل عن مبدعه منذ اللحظة الأولى التي يخط فيها على الورق"<sup>2</sup>. على أن نازك لا ترفض تجارب الشاعر الشخصية إذا استطاع أن يمنحها قيمة فنية.<sup>3</sup> كما لا ترى في موضوع القصيدة ، مقياساً للتمييز بين ما هو شعري وغير شعري ، ذلك أنّ الموضوع قيمة مشتركة بين الشعر وغيره من الفنون ، وهو ليس مهماً في ذاته ولكن في اختياره وتناوله فنياً ، لهذا تقول نازك: "وإنما يصبح الموضوع مهماً ويستحق الالتفات في اللحظة التي يقرر الشاعر أن يختاره لقصيدته ، فهو إذّاك يوجه الهيكل ويمشي معه"<sup>4</sup>. ومن ثمّ فليس هناك موضوع شعري في ذاته وإنما يكتسب شعريته في القصيدة بعد تفاعله بالعناصر المكونة لها. فالشعرية من هنا صفة لاحقة لا سابقة

<sup>1</sup> ينظر: فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، ص 73.

<sup>2</sup> قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1981، ص 237.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 237-238.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، 235.

وهي لا ترتبط بعنصر معين كالموضوع ، وإنما هي نتيجة تفاعل العناصر جميعها في تشكيل القصيدة. و من ثمّ فالحكم على الشعر لا يكون بالموضوع وإنما بقراءة القصيدة كلها.<sup>1</sup>

#### \* الشعرية و الحداثة:

لعل أبرز أشكال الحداثة في الشعر العربي ما مثله شعر نازك الملائكة ، فالشاعرة شاركت في قضية التجديد الشعري ، بوصفها رائدة ، بل يعدّها البعض الرائدة الأولى التي تزعمت القضية وفجّرتها منذ قصيدتها الشهيرة المسماة بـ "الكوليرا" التي نسجتها تعبيرا عن تضامنها الروحي مع شعب مصر الذي أصابه الوباء اللعين عام (1947م).<sup>2</sup>

وبدأت نازك الملائكة أولى طروحاتها النظرية حول الشعر الحديث في مقدمة ديوانها "شظايا ورماد" (1949م) ففيها كشفت عن تصورهما للتجديد في العروض والقافية ، ثمّ ضمّنت في كتابها الهام "قضايا الشعر المعاصر" ، الذي يعدّ محاولة لإضفاء الشرعية على ما يُعرف بـ "شعر التفعيلة" وإزالة الشبهات التي لحقت ، وذلك من خلال التعميد له وإثبات صلته بعروض الشعر العربي . فكان الهمّ الأول تحصيل القواعد والقوانين الضابطة لشعر التفعيلة ، ووصفت الشاعرة ما قدّمته بأنه قواعد وقوانين ، وأنّ الشعراء اعتمدوها والتزموا بها.<sup>3</sup>

ونذكر هنا أفكار نازك حول ضرورة التجديد الشعري ، والانتقال بالشعر العربي من مرحلة الجمود إلى مرحلة الإشراق والنمو والأمل:

- تنطلق نازك الملائكة في عملية التجديد ، بدءا من اللغة ، الوعاء الذي يحمل الشعر لفظا ومعنى وصورة وموسيقى وإيحاء ، وترى أنّ الشعر العربي لم يتحرك من رقدته الطويلة في عصور التخلف والانحطاط ، لأن اللغة

<sup>1</sup> ينظر: فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، ص 178.

<sup>2</sup> ينظر: حلمي محمد القاعود، شعراء وقضايا (قراءة في الشعر العربي الحديث)، دار العلم والإيمان، 2008، ص 8.

<sup>3</sup> سامي عباينة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2004، ص

مازالت مَحْنَطَة وجامدة وغير موحية ، وغير قادرة على مواجهة أعاصير القلق والتمزق الذي يملأ نفوسنا اليوم . تقول نازك: "إنها (أي اللغة العربية) قد كانت يوماً لغة موحية ، تتحرك وتضحك وتبكي وتعصف ، ثم ابتليت بأجيال من الذين يجيدون التحنيط وصنع التماثيل ، فصنعوا من ألفاظها نسخاً جاهزة ، وزعواها على كتائبهم وشعرائهم ، دون أن يدركوا أنّ شاعراً واحداً قد يصنع للغة ما لا يصنعه ألف نحوي ولغوي مجتمعين".<sup>1</sup> إن نازك تدافع عن ضرورة الانتقال باللغة من مرحلة التحنيط والجمود إلى مرحلة الحركة والحيوية دفاعاً مجيداً يشار إليها فيه كل الباحثين والكتّاب المحيدين المحبين للغتهم وعروبتهم.<sup>2</sup>

أدركت الشاعرة أنّ تطور اللغة وحياتها إنّما ينبع من حياة الشاعر وتجربته وليس من الكلمات ذاتها . فالشاعر قادر من خلال إحساسه الجديد بالمفردات وتجربته في الحياة أن يعطي لها دلالات شعرية من خلال توظيفها في سياق جديد. فالشعر ليس صناعة ، بل تجربة والشاعر يستطيع أن يقدم للغة ما يعجز النحاة عنه. — إن نازك ترى أنّ القافية في الشعر العربي تشكل قيماً بكلام لا لزوم له ولا معنى ، بالإضافة إلى أن بعضهم — أي الشعراء — قد يضع القافية سلفاً قبل أن ينظم البيت ليأتي بالمعنى الذي يلائم القافية دون اعتبار للسياق أو الجو النفسي الذي تسبح فيه أبياته وكلماته.<sup>3</sup>

— تعتقد نازك الملائكة أنّ لا بد من "التوافق مع إيقاع العصر وروحه ، وإدراك طبيعة التطور ، فليس من المعقول أن نطلّ صورة طبق الأصل من أجدادنا القدماء ونردد ما كانوا يقولونه قبل آلاف السنين (قفا نبك — بانث سعاد)".<sup>4</sup>

لقد اتسع مجال الشعر الحديث وتنوعت أساليبه وموضوعاته ، وتبع ذلك انفجار قد حدث على مستوى الشكل. وأدى هذا إلى التساؤل حول طبيعة الشعر الحر ، خاصة في عالمنا العربي بعد أن انفجر الشكل

<sup>1</sup> نازك الملائكة، شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، 1971، ص11-12-13.

<sup>2</sup> ينظر: حلمي محمد القاعود، شعراء وقضايا، ص9.

<sup>3</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص9.

<sup>4</sup> نازك الملائكة، شظايا ورماد، ص7.

القديم ، تقول نازك الملائكة: "أكاد أعتقد أنّ أغلب القراء — وبينهم أدباء وحتى شعراء أحيانا — مازالوا لا يملكون فكرة واضحة عن معنى الشعر الحر ، فهل هو شعر بلا وزن؟ أم أنه وزن ما يخالف أوزان الشعر العربي؟ وإنما يحس بهذه الحيرة على الخصوص أولئك الذين لا يملكون أسماعا مرهفة تميز وزن الشعر تمييزا دقيقا ، وهؤلاء قد ألفوا من قبل أن يروا الأوزان مرصوصة ، على شطرين متساويين بحيث يكون تبين موسيقاها أسهل. ولذلك تاهوا وتبعوا حين أصبحت الأشطر غير متساوية في أطوالها. وعاد الارتكاز إلى التفعيلة بحيث يحتاج الأمر على شاعر لكي يتبين الإيقاع والموسيقى".<sup>1</sup>

لقد احتل الجانب العروضي على طرح نازك الملائكة ، والذي تميّز بالحديث النظري المحض عن طبيعة الوزن في الشعر المعاصر.<sup>2</sup> فالشاعرة لا تكفّ عن الإشارة إلى أنّ "الشعر ظاهرة عروضية قبل كل شيء. ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ، بتعلّق عدد التفعيلات في الشطر ، ويعني بترتيب الأشطر والقوافي وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والتودد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة".<sup>3</sup> وفي مناقشتها لقصيدة النثر تُصرّ نازك أنّ "الوزن هو الروح التي تُكهرب المادة الأدبية وتصريّها شعرا ، فلا شعر من دونه ، مهما حشد الشاعر من صور وعواطف ، لا بل إنّ الصور لا تصبح شعرية ، بالمعنى الحقّ إلاّ إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن".<sup>4</sup>

وبناء عليه ، فإن نازك الملائكة ترى الشعرية في الوزن ، فالوزن في نظرها هو ما يجعل من المادة الأدبية شعريا ، والسبب في فضيلة الوزن عندها هو أنّ "بطبعه يزيد الصور حدّة ويُعمّق المشاعر ، ويُلهب الأخيلا ، لا بل

---

<sup>1</sup> قضايا الشعر المعاصر، ص 144.

<sup>2</sup> ينظر: سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، ص 110.

<sup>3</sup> نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 69.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص 224.

إنه يُعطي الشاعر نفسه ، خلال عملية النظم نشوة خاصة تجعله يتدفق بالصور الحادة والتعابير المبتكرة الملهمة ، إن الوزن هزة كالسحر تسري في مقاطع العبارات وتُكهرها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة".<sup>1</sup>

تُلحّ نازك الملائكة على ضرورة الوزن في الشعر ، وترفض تسمية قصيدة النثر شعراً حراً وتُميز بينهما فتقول: "وإنما سَمِينَا شعرنا الجديد بالشعر الحر لأننا نقصد كل كلمة في هذا الاصطلاح ، فهو شعر لأنه موزون يخضع لعروض الخليل ويجري على ثمانية من أوزانه. وهو حر لأنه يُنوّع عدد تفعيلات الحشو في الشطر، خالصاً من قيود العدد الثابت في شطر الخليل"<sup>2</sup>. ويشرح لنا الدكتور بوجمعة بوبيو في كتابه (النص الشعري بين التأصيل والتحليل) ذلك الاختلاف البسيط بين موسيقى الشعر القديم وموسيقى الشعر الحديث ، فيقول: "الموسيقى التي تحكم النص القديم هي نفسها المتحركة في النص الحديث مع اختلاف بسيط في الإيقاعات الموسيقية من حيث الطول والقصر ، ومن حيث التنوع النغمي ، وعدم سير النص على نظام إيقاعي واحد ، وهذا يعني أنّ التفعيلة الخليلية التي هي أساس الموسيقى الشعرية العربية مازالت ولم تتغير ، لكن الذي تغير في هذا الشعر هو التشكيل الشعري الجديد ، أي البنية الداخلية للنص المتأثر بصور ورؤى تختلف اختلافاً بيناً عما هو مألوف من صور ورؤى في النص القديم ، وذلك تماشياً مع طبيعة التركيبة النفسية والاجتماعية والحضارية للشاعر الحديث الذي أصبح يقول الشعر في ضوء معطيات العصر"<sup>3</sup>. وتلفت نازك انتباه دعاة قصيدة النثر إلى أن مصطفى صادق الرافعي وجبران قد كتبا نثراً شعرياً ولكنهما سميا كتابتهما نثراً لا شعراً<sup>4</sup>. إن خلو قصيدة النثر من الوزن يخرجها من مجال الشعر لدى نازك. فالشعر عندها وزن قبل كل شيء ، ودعاة قصيدة النثر لا يؤمنون بوجود صلة بين الوزن والشعر. فالتعبير الشعري عندهم كما ترى نازك يكون شعراً سواء أكان موزوناً أم لا، بل إن النثر أكثر شعرية

---

<sup>1</sup> المرجع نفسه، ص 225.

<sup>2</sup> نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ، ص 117.

<sup>3</sup> النص الشعري بين التأصيل والتحليل (دراسة في الشعر العربي الحديث والمعاصر)، منشورات جامعة قارونس، دار الكتب

الوطنية، بنغازي، ط1، 1998، ص 8.

<sup>4</sup> نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ، ص 218.

عندهم من الشعر لأن الوزن تقليدي. ومن هنا فهم لا يحترمون مصطلحات اللغة فيطلقون الأسماء على غير مسمياتها فيستعملون الشعر مكان النثر وفي هذا إفساد للغة ذاتها.<sup>1</sup>

ويحتاج الشعر الحر — في نظر الشاعرة — إلى القافية احتياجا خاصا ، ذلك لأنه "يفقد بعض المزايا المتوفرة في شعر الشطرين الشائع . إن الطول الثابت للشعر العربي الخليلي يساعد السامع على التقاط النبرة الموسيقية ويعطي الموسيقى إيقاعا شديدا الوضوح بحيث يخفف ذلك من الحاجة إلى القافية الصلدة الرنانة التي تصوّت في آخر كل شطر ، فلا يغفل عنها إنسان . وأما الشعر الحر فإنه ليس ثابت الطول وإنما تتغير أطوال أشطره تغييرا متصلا ، فمن ذي تفعيلية إلى ثان ذي ثلاث تفعيلات إلى ثالث ذي اثنتين — وهكذا . وهذا لتنوع في العدد مهما قلنا فيه ، يصير الإيقاع أقل وضوحا ويجعل السامع أضعف قدرة على التقاط النغم فيه ، ولذا فإن مجيء القافية في آخر كل سطر سواء كانت موحدة أو متنوعة ، يعطي هذا الشعر الحر شعرية أعلى ويمكن الجمهور من تذوقه والاستجابة له".<sup>2</sup>

وتضرب نازك الملائكة مثلا على ضرورة القافية بقصيدتين إحداهما مرسله لصلاح عبد الصبور ، والثانية لزار قباني ، تنتظم فيها القافية الموحدة جميع أشطر المقطع المستشهد به ، وتخلص إلى أن "القافية ركن مهم في موسيقية الشعر الحر لأنها تُحدث رنينا وتثير في النفس أنغاما وأصداء ، وهي فوق ذلك فاصلة قوية بين الشطر ، والشطر ، والشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصة بعد أن أغرقوه بالنثرية الباردة".<sup>3</sup>

خلاصة ذلك أن الشاعرة حاولت أن تضع شكلا لبلاغة جديدة تخصّ الشعر الحديث ، قائمة على قوانين وقواعد ، وهو ما أكدته في قولها: "إنّ البحث كله ليس إلاّ محاولة لاستقراء أساس بلاغي لبعض أساليب الشعر

<sup>1</sup> ينظر: المرجع السابق، ص 220.

<sup>2</sup> نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 190-191.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 192.

المعاصر نستفيد منها في النقد والتدريس"<sup>1</sup> ، وهي غاية عظيمة ومفيدة ، فمعرفة الناحية البلاغية النصوص الشعرية مطلب أساسي لأي محاولة في القراءة والنقد ، وخاصة إذا كان النص الشعري هو مجال هذا النقد.

## مفهوم الشعرية العربية عند صلاح عبد الصبور (1931-1981م).

### \* الشعر والشاعر:

ما الشعر؟ سؤال طرحه الشاعر "صلاح عبد الصبور" ثم أردف قائلا: "سؤال لو عرف إجابته أحدنا لقطع الطريق على القبيلة كلها". يتحدث صلاح عبد الصبور عن الجانب الذي أدركه ، فيرى أن "الشعر هو الصوت المنفعل ، والشاعر إنسان يتميز عن الآخرين بقدر ما يتشابه معهم . والانفعال المدرب هو عُدّة الشاعر . وعلة الموسيقى في الشعر أن الانفعال عندما يصل إلى مداه لا بد له من التنعيم ... وليس الفرق بين الشعر والنثر إلا فرقا في نوعية الموسيقى . فموسيقى الشعر تتركز وتتواتر حتى تصبح لونا من (المصطلح) أما موسيقى النثر فهي مطلقة كإطلاقه"<sup>2</sup>.

فالشعر في نظر صلاح عبد الصبور، من الصعب تعريفه تعريفا جامعا مانعا ، وكل تعريف إنما هو محاولة من الشاعر أن يعبر عما أدركه في الشعر . والشعر صوت منفعل لأن الانفعال هو أداة الشاعر، وعلة الموسيقى في الشعر التي تميّزت وأصبح هو الفارق الجوهرى بين الشعر والنثر.<sup>3</sup> والشعر أيضا "فن نوعي ، بمعنى أن للشاعر وسيلة خاصة في التعبير ، وتصور أن الشعر خاضع لما تخضع له الإبداعات الإنسانية الأخرى ، والتشريعية مثلا أو الابتكار الهندسي العلمي يعدّ محض خلط في مناهج رؤية الأشياء"<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> المرجع نفسه، ص 280.

<sup>2</sup> الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1992، ص 287.

<sup>3</sup> ينظر: رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر — دراسة جمالية — دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 1998، ص 50.

<sup>4</sup> صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة (م.س)، ص 432.



إنّ هذا التمييز للشعر ، والناتج عن تمييز وسيلته الخاصة في التعبير ، هو الذي يفضله عن كل طرائق الابتكار والإبداع الأخرى . فالشعر "فن له خصوصيته في تعبيره ، وفي أدواته".<sup>1</sup>

### \* قياس جودة الشعر:

يقول صلاح عبد الصبور في إطار حديثه عن تجربته الشعرية: "ويبقى أن نطرح سؤالاً هو: هل هناك شعر ضار؟ بمعنى قياس جودة الشعر أو عدم جودته بمقياس النفع والضرر بالإنسان . وهل نستطيع أن نقول إنّ أشعار "أوفيد" أو أشعار "أبي نواس" أو أشعار "بودلير" هل أضرتّ هذه الأشاعر بالإنسانية؟. لا أظنّ أننا نجروء على القول إنّ هناك شعراً ضاراً ، ذلك لأنّ الشعر لا يقصد إلى المنطقة في النفس التي تقصد إليها الفلسفة أو القوانين الخلقية وغيرها".<sup>2</sup> فليس بوسعنا محاكمة الشعر بالأخلاق ، وليس لنا أن نضع المعايير الأخلاقية كمعايير لفصل جيد الشعر عن رديئه . للشعر معايير ، وله دوره ، وهذا الدور لا يمكن تقويمه وفقاً للأخلاق.<sup>3</sup>

ويكتب صلاح عبد الصبور: "الشعر لا يروّج لِمَا اصطُح على تسميته بالفضائل ، ولكن لِمَا نستطيع أن نسميه القيم ، وهي كلمة أعلى من الفضائل قدراً ، وأوسع مدلولاً ، فالفضائل متغيرة وزمنية ، أما القيم فتأبته . بمعنى أنّها أكثر رسوخاً في النفس من الفضائل ، وتظلّ الفضيلة معيارية خاضعة لزمناها وظروفها ، في حين تبتعد القيمة عن هذا المفهوم ، فالحق والخير والجمال قيم لا يمكن الاختلاف بشأنها تتمتع بقدر من الثبات ولا تتحكم فيها المعيارية أو النسبية".<sup>4</sup>

الشعر في رأي صلاح عبد الصبور لا يروّج للفضائل ، بمعنى أنه غير منوط به دور أخلاقي ، ودور إرشادي ، أما قوله بأنّ القيم ثابتة ، وأنّ الشعر يروج لها ، ولا يروّج للفضائل ، وما ذهب إليه عبد الصبور هنا ، هو وقوع في المحذور — في نظر رمضان الصباغ — لأنّ القيم هي القيم الجمالية والأخلاقية والدينية ، وقيمة

<sup>1</sup> رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 51.

<sup>2</sup> صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة (م.س)، ص 433.

<sup>3</sup> ينظر: رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 76.

<sup>4</sup> الأعمال الكاملة (م.س)، ص 434.

الحق والعدل ، وغيرها من القيم التي اتسع لها المجال في العصر الحديث وتجاوزت فيه الحق والخير والجمال. ولذا فالفضيلة تندرج تحت القيمة الخلقية ، وبالتالي إذا كان الشعر لا يروج للفضيلة ، فهل يروج لقيمة أخرى؟.

### \* التشكيل الشعري:

تعد عملية التشكيل الشعري واحدة من ضمن اهتمامات صلاح عبد الصبور فجعلها مقياسا هاما في دراسة مستوى الشعرية في الشعر، يقول: "شُغِلْتُ في السنوات الأخيرة بفكرة التشكيل في القصيدة ، حتى لقد بتُّ أو من أنَّ القصيدة التي تفقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها . ولعل إدراكي لفكرة التشكيل لم ينبع من قراءتي للشعر بقدر ما نبع من محاولتي لتذوق فن التصوير ، وهي محاولة جاهدة أعانتني عليها رؤيتي لكثير من متاحف العالم الكبيرة ، وسعبي لاقتناء كثير من المستخرجات الفنية بعد ذلك وخلالها ، وكانت خيوط الفكرة عندئذ تتجمع في ذهني ، فلما حاولت النظر في ما أحب من قصائد الشعر من خلالها وجدتها تنير لي كثيرا من غوامض الاستحسان ، ومن الواضح أنَّ التشكيل في الشعر يُستطاع تلمسه في الشعر الحديث أكثر مما يستطاع تلمسه في الشعر القديم ، سواء أكان عندنا أم عند غيرنا بدرجات متفاوتة بالطبع".<sup>1</sup> وتنبع فكرة التشكيل لديه من الإقرار أنَّ القصيدة "ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات ، ولكنها بناء متدامج الأجزاء ، منظم تنظيما صارما ، وقد يجد القارئ تناقضا بين ما أقرره الآن عن التنظيم الصارم للقصيدة بحيث لا يجيد جزء منها عن تناسقه مع بقية الأجزاء الأخرى وتكامله معها تكاملا معقولا".<sup>2</sup> إن عبد الصبور لا ينظر إلى القصيدة من زاوية الشكل وحده أو المضمون وحده ولكنه يرى القصيدة كُلاً متكاملاً. القصيدة عنده بناء متدامج الأجزاء يقوم على عنصرين أساسيين هما: أولاً الذروة الشعرية فـ "محكُّ الكمال في بناء القصيدة هو احتواؤها على ذروة شعرية تقود أبيات القصيدة إليها وتسهم في تجليتها وتنويرها"<sup>3</sup>. وثانياً "المقدرة على التشكيل ، مع

<sup>1</sup> حياتي في الشعر، دار اقرأ ، بيروت، 1983، ص 32.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 32.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 31.

المقدرة على الموسيقى هما بداية طريق الشاعر وجواز مروره إلى عالم الفن العظيم ، ولكن الكمال الشكلي للقصيدة لا يتم بإحكام بنائها فحسب ، بل لابد من التوازن بين عناصرها المختلفة ، من صور وتقرير وموسيقى ، وهذا التوازن موهبة تستطيع القصيدة الجيدة أن تحققها بأسلوبها الخاص . فلكل قصيدة توازنها الذي لا يتكرر"<sup>1</sup> . هنا يلح الشاعر على ضرورة إحكام التشكيل في القصيدة ، مع إحداث التوازن بين عناصرها المختلفة فذلك مما يضفي عليها سمة الشعرية .

وفي سياق الألفاظ ، يرى الشاعر أنه يمكن الاستفادة من الألفاظ العامية ذات الأصل الفصح تحرياً للصدق فيقول: "لقد كان امرؤ القيس لا يعرف الفرق بين اللفظ العادي واللفظ الشعري ، فهو يحدثنا في معلقته عن شحم ناقته ولحمها ويحدثنا عن (بعر الآرام) وحب الفلفل وينقل إلينا صورة صحراوية نابضة بالحياة :

فظل العذارى يرمين بلحمها      وشحم كهذاب الدمقس المقتل  
ترى بعير الآرام في عرصاتها      وقيعانها كأنه حب فلفل

ولكن ذوق التخلف الذي يعني بالزينة أكثر ممَّا يعني بالصدق هو الذي خلق ما نسميه "القاموس الشعري"<sup>2</sup> . وعبد الصبور يورد هنا (الصدق) بمعناه الواقعي ، فبقدر ما يتم الاقتراب من الواقع ونقله بصدق يكون العمل شعرياً . فالصدق عنده معيار في تحقيقه يكون باستعمال الألفاظ السهلة والبسيطة ، فهو يرى "أن السهولة قد تصنع شعراً جيداً"<sup>3</sup> . على أنه يعود مرة أخرى ليؤكد أن المقياس يكمن في طريقة استعمال هذه الألفاظ وفي القدرة على التصوير لا في الألفاظ العامية ذاتها . يقول: "ليست المشكلة إذاً استعمال الألفاظ العامية لتطعيم القصيدة بنبرة شعبية كما حلا لبعض من يكتبون الشعر، ولكنها القدرة على التصرف في اللغة بمستوياتها المزعومة المختلفة كأنها كثر خاص. فنحن على حق حين نلتقط الكلمة من أفواه السابلة مادمننا نستطيع أن ندخل بها في

<sup>1</sup> المرجع نفسه، ص 49.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 134 .

<sup>3</sup> أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، ط 2 ، 1980 ، ص 229 .

سياق شعري . هذا مع علمنا أن محك جودة السياق الشعري هو قدرته على التعبير وجلاء الصورة".<sup>1</sup> فصلاح عبد الصبور يجيز استعمال اللفظ العامي ما إن استطاع قائله أن يدخله في سياق شعري.

يرى عبد الصبور أن القصيدة تولد على شكل خاطرة ، ولكن هذه الخاطرة كما يرى لا تأتي وحيًا من عالم أعلى وإنما تنشأ مثل اللمحة الخاطفة "من الذات التي ضاقت بفتورها فتاقت إلى أن تعي نفسها"<sup>2</sup>. فالإلهام عنده ينبع من داخل النفس لا من خارجها ، ثم ينسلخ الشاعر عن نفسه ليعيها. وهو هنا يستعمل مصطلحاً صوفياً هو "الوارد" في تفسيره لعملية الإبداع لما يرى من تماثل بيت التجربة الشعرية والتجربة الصوفية. فالقصيدة تبدأ وارداً في المرحلة الأولى "والقصيدة كوارد قد تكون حين يَرِدُ إلى الذهن مطلع القصيدة أو مقطع من مقاطعها بغير ترتيب في ألفاظ مموسقة لا يكاد الشاعر يستبين معناها"<sup>3</sup>. ثم تأتي مرحلة التلوين والتمكين ثانياً وهي "عودة الشاعر إلى الحال التي أوحى إليها الوارد من قبل ، وتأتي في المرحلة الثالثة عودة الشاعر إلى الحالة العادية لتبدأ المحاكمة النقدية"<sup>4</sup>. والذي يهمننا في المرحلة الأولى أن الوارد يأتي فيها عفواً من غير جهد أو إعمال فكر، لكنه ينبع من الداخل ولا يأتي من الخارج. ويسكت عبد الصبور عن المقدمات التي دفعت هذا الوارد إلى السطح في لحظة معينة. وينتقل إلى المرحلة الثانية التي تبدأ فيها الرحلة المضنية بحثاً عن النبع الذي فجر الوارد. فالشعر عنده "ليس عفواً كله ، بل إن الوارد ما هو إلا مفتاح لبداية السعي نحو الشعر. الشعر لا يأتي إلى الشاعر إنما يبحث الشاعر عنه جاهداً ويسائل عنه الرواد الذين سبقوه". يقول عبد الصبور مخاطباً الشعر:

خرجت لك

علي أوافي محملك

ومثلما ولدت غير شملة الإحرام قد خرجت لك

<sup>1</sup> صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص 135.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 9.

<sup>3</sup> صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر ، ص 13.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص 13.

## أسائل الرواد

### على أرضك الغريبة الرهيبية الأسرار<sup>1</sup>

ومن هنا فالشعر ليس مجرد إلهام أو تلقائية وحدهما ، بل هو جهد مضمّن أيضاً. وقد تتقطع دونه الأسباب فيعود الشاعر بالخيبة لضعف الوارد أو الموهبة. وهو لا يأتي دفعة واحدة مكتملاً وناضجاً وإلا كان الشاعر مجرد وسيط يتلقى ويبلغ دون عناء. ويستشهد عبد الصبور برأي فاليري فيقول: "يقول فاليري أن الآلهة قد تلهمنا مطلع القصيدة ولكن علينا نحن أن نجمع بقية أجوائها. وأنا أريد أن أقول إن جميع الشعراء يتمتعون بتلك الموهبة التي نستطيع تسميتها بالعقل الحدسي ، أو العقل الملهم. وقد يبدو هذا التعبير متناقضاً ولكنه في الواقع صحيح ، فالشعر إلهام وصنعة معاً. وقد فطن بعض النقاد فقالوا إن الشعر توفيق بين اليونانيين أبولو وديونيزيوس. فأبولو إله العقل والتصميم والإحكام وديونيزيوس إله البهجة وال عفوية. والشعر مزاج محكم بين عالم الإلهين"<sup>2</sup>. وعبد الصبور في هذا النص يرجع الإلهام إلى ما يسميه العقل الملهم لدى الشاعر أو يطلق عليه أيضاً مصطلح الموهبة ، بينما الشعرية تكمن في إتخاذ العقل والموهبة.

على أن عبد الصبور يذهب في موضع آخر من كتابه (حياتي في الشعر) إلى أن العقل لا نصيب له في العملية الإبداعية فيقول: "فليس لأبولو كعقل نصيب في العملية الفنية ، بل إن التشكيل يصبح لدى الفنان نوعاً من الغريزة الفنية مثله مثل المقدرة على الوزن وتكوين الصور"<sup>3</sup>. صحيح أن العمل الفني لا يتم بشكل واع فحسب وإلا أصبح صناعة ، فال عفوية أساس الفن ولا بد أن يمتزج العقل بالعاطفة ، والوعي باللاوعي بحيث يصبح العقل عقلاً فنياً أو يصبح الوعي غريزة كما يرى عبد الصبور. ولكن لا يمكن استبعاد الوعي كلياً واختصار الفن في العفوية وحدها وهو ما سبق أن أقرّ به عبد الصبور نفسه. فالعقل وحده لا يمكن أن يصنع فناً ،

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 18-19.

<sup>2</sup> نبيل فرج، مملكة الشعراء، ص 48.

<sup>3</sup> حياتي في الشعر، ص 38.

والتصميم والإحكام لدى أبولو يتحول إلى غريزة فنية أو إحساس فني عن طريق الخبرة والتجربة ، أي أن هذه الأمور لا تتم بوعي تام ولكن بعفوية. على أن هذه العفوية لم تأت من عدم بل لها مقدمات واعية أيضاً. وهكذا يتداخل العقل والقلب في العملية الإبداعية إلى درجة يصعب فصل أحدهما عن الآخر. وهذا ما أقر به عبد الصبور حين قال في موضع آخر من الكتاب نفسه: "فلا يعلم أحد أين ينتهي العقل ويبدأ الحس في العمل الفني".<sup>1</sup>

#### \* الشعر رؤياً:

يرفض صلاح عبد الصبور الفصل بين الشعر والفكر، لأن الشعر ليس مهارة لغوية أو مجرد تخيل ، بل هو رؤية جديدة للحياة والكون وكشف لحقائق الوجود. على أنه يرفض بالمقابل أن يتحول الشعر إلى نظم للأفكار أو سرد للنظريات الفلسفية "فالشعر ليس فكراً خالصاً ، بل هو موقف من الأفكار والآراء. ذلك أن علاقة الشاعر بالفكر لا تنبع من إدراكه لبعض القضايا الفكرية بل من اتخاذه موقفاً سلوكياً وحياتياً من هذه القضايا ، بحيث يتمثل هذا الموقف بشكل عفوي فيما يكتبه"<sup>2</sup>. وعبد الصبور هنا يميّز بين إدراك الأفكار عقلياً وبين تمثيلها وجدانياً. والشعر ينطلق من الموقف لا من الفكر في ذاته وإلا تحوّل إلى نظم. فالشعر رؤياً لا رأي وموقف لا وعاء للأفكار والمعلومات ، لهذا لا بد من تمثل الأفكار فنياً بعد تمثيلها وجدانياً بصهرها في الرؤيا. يقول عبد الصبور: "ينبغي أن يتمثل الشاعر أفكاره لتتحول في نفسه إلى رؤى وصور... فالشاعر لا يعرض آراء ولكنه يعرض رؤية"<sup>3</sup>. وبهذا تكون الأفكار جزءاً لا يتجزأ من العناصر المكونة لنظام القصيدة.

وبهذا يتجسد مفهوم الشعرية العربية عند شاعرنا صلاح عبد الصبور في إحكام التشكيل الشعري ، مع إحداث التوازن بين العناصر البنيوية للقصيدة ، وكذا تحويل الشاعر أفكاره إلى رؤى وصور.

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 51.

<sup>2</sup> حياقي في الشعر ، ص 48.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 49.

## ■ مفهوم الشعرية العربية عند أدونيس (علي أحمد سعيد) (1930م).

يعد أدونيس من الشعراء المعاصرين الذين اهتموا بالشعرية ، فمن خلال كتابه الموسوم بـ "الشعرية العربية" وهو عبارة عن مجموعة من محاضرات ألقاها بـ (كوليج دو فرانس) بباريس سنة (1984).<sup>1</sup> حاول الوقوف على قضايا الشعرية العربية ، وعلاقتها بالشعرية الشفوية الجاهلية والفضاء القرآني ، وعلاقة الشعرية بالفكرية ، والعلاقة بين الشعرية والثقافة ، ويصفها بأنها علاقة وطيدة.<sup>2</sup>

### \* العلاقة بين الشعرية والفكرية:

في العلاقة بين الشعرية والفكرية ، يستند أدونيس إلى ثلاثة نماذج متباينة ، وهي النص النواصي ، والنص النفري ، والنص المعري<sup>3</sup> ، وبعد تحليله للنماذج الثلاثة يصل إلى القول بأن لا فصل بين الشعرية والفكر في نص كل من أبي نواس والنفري ، على عكس نص المعري الذي أثقل بنوع من الفكرية الباردة . ويتوصل إلى أن الخاصية الجوهرية التي ينصهر في بوتقتها الفكر والشعر في وحدة الوعي هي اللغة ، وأن الشعرية "قراءة للعالم وأشياءه ، وهذه القراءة هي في بعض مستوياتها ، قراءة لأشياء مشحونة بالكلام ، ولكلام مشحون بالأشياء ، وسر الشعرية هو أن تبقى دائما كلاما ضد الكلام ، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة ، أي تراها في ضوء جديد ، اللغة هنا لا تتبكر الشيء وحده ، وإنما تتبكر ذاتها فيما تتبكره ، والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مُفلتة من حدود حروفها ، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ، ومعنى آخر".<sup>4</sup>

ويتفق أدونيس مع بعض رواد الشعر العربي الحر في رفض الفصل بين الشعر والفكر لدى بعض النقاد القدامى. ويؤكد بالمقابل العلاقة القائمة بين الشعر والفلسفة في كل شعر عظيم مثل شعر «داني وشكسبير

<sup>1</sup> أدونيس، الشعرية العربية، ص أ .

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص60.

<sup>3</sup> المرجع السابق، ص61.

<sup>4</sup> المرجع السابق، ص 78.

وغوته). لقد استطاع هؤلاء أن يعبروا من "خلال عواطفهم وانفعالاتهم عن العالم . كان لهم رأي في العالم وموقف منه ، كانت لهم فلسفة"<sup>1</sup>. فالشعر العظيم عند أدونيس لا ينفصل عن الفكر والفلسفة لأنه موقف من الحياة والوجود ، إلى جانب كونه "محاولة اكتشاف أو معرفة الجانب الآخر من العالم ، أو الوجه الآخر من الأشياء أي الجانب الميتافيزيقي كما نعبّر فلسفياً"<sup>2</sup> وهو لا يقتصر على الوزن والقافية فقط ، وإنما هو انفعال بالأفكار ورؤية لها ، وتمثلاً لها وجدانياً ثم فنياً. والأفكار مادة خام وليست شعرية في ذاتها وإنما تكتسب شعريتها داخل البنية "إن شرط الفكرة لكي تكون شعرية أن تتوحد مع الكلمات في كل بنيوي واحد ، بحيث أنها كانت موجودة سابقاً ، بل نشعر على العكس أن الشاعر يبدعها شيئاً فشيئاً ولا يتناولها من كتاب أو مما هو جاهز شائع مكتفياً بإعادة صياغتها"<sup>3</sup>.

ويعرف أدونيس الشعر بقوله: "ليس الأثر الشعري انعكاساً بل فتحاً ، وليس الشعر رسماً بل خلقاً". ويقول أيضاً: "إنه رؤيا ، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة"<sup>4</sup> ؛ وإذا كان هناك من سبب لنعت التجربة الشعرية بأنها رؤيا أكثر من كونها رؤية ، فمرده إلى "توظيف الشعر — بشكل مكثف — لعالم الميثولوجيا والرمز والحلم والأسطورة وغيرها"<sup>5</sup>. الشعر بالنسبة لأدونيس مغامرة أنطولوجية يدخل من خلالها الشاعر إلى عالم متعدد الأبعاد ، تضحى فيه الذات تمارس كينونتها كامتداد لاستمرارية الوجود الإنساني ، وكضرورة تاريخية تعيد اكتشاف التشكيلات والممارسات الخطابية ، عالم الشعر الحقيقي والخالد هو كشف وارتداد للمجاهيل<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص 173.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص174.

<sup>3</sup> أدونيس، الثابت والمتحول (ج 3)، ص 298-290.

<sup>4</sup> أدونيس، زمن الشعر، ص 9.

<sup>5</sup> محمد كرد، مقال: الشعر بين المفهوم الفلسفي والأدبي، دورية فصلية بحثية متخصصة في الدراسات الأدبية، العدد6، ماي

2010، الجزائر، ص 115 (موقع انترنيت).

<sup>6</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص 115.



## \* الشعر والشعري والشعرية:

الشعر عند أدونيس يوجد في القصيدة والأجناس الأدبية الأخرى وليس له وجود قائم بذاته حتى نستمد منه المقاييس الثابتة . فلا وجود لهذه القواعد المحددة للشعر شكلاً وماهية تحديداً ثابتاً مطلقاً<sup>1</sup> ، إنما الموجود هو الشاعر والقصيدة ، والقصيدة عند أدونيس متغيرة ومختلفة فكيف نستنبط منها قوانين للشعر؟ فهو يستعمل الشعر بمعناه المطلق أي الجوهر الشعري ، ولكن الشعري موجود في الشعر وبقية الأجناس الأدبية ، ومن ثم فهو ليس مقياساً يميز به بين الشعر والنثر الفني .

على أن عدم وجود مقاييس ثابتة للشعر لا يعني عدم إمكان ضبط مقاييس للشعر واستخلاص خصائصه وهو موضوع الشعرية ، فعلى الرغم من "تغير الشعر من مرحلة إلى أخرى ومن بيئة إلى أخرى تبقى هناك قوانين مشتركة تحده وإلا أصبح الشعر ينفي بعضه بعضاً. ونحن اليوم نقرأ نصوصاً شعرية قديمة جداً تختلف معاييرها عن شعرنا الحديث فنجد فيها متعة . وهذا يعني أن ثمة جامعاً مشتركاً بين الشعر القديم والشعر الحديث ، فالشاعر مهما حاول التجديد يظل محتفظاً ببعض المقاييس التي تربطه بالقارئ أو السامع".<sup>2</sup> فالنص الشعري الجديد يقوم على نصوص شعرية سابقة له ، والنظام الشعري الجديد يخضع نسبياً لنظام سابق ولا يخرج عنه كلية ، فالخروج الكلي للنص الجديد عن النص القديم هو نفي له.<sup>3</sup>

أما المقاييس الشعرية تبقى نسبية لأن الشعر ذاتي متغير، ولأنها لاحقة تستنبط من النصوص الشعرية المتغيرة باستمرار. على أن أدونيس ينطلق من هذا التطور المستمر في قصائد الشعر ليقرر استحالة الوصول إلى قوانين ضابطة للشعر. فالشعر عنده "أفق مفتوح يضيف إليه كل شاعر مسافة جديدة ، ومصدر لقواعد جديدة وإعادة

<sup>1</sup> ينظر: أدونيس ، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979 ، ص 107.

<sup>2</sup> فاتح علاق ، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، ص 96.

<sup>3</sup> ينظر: المرجع نفسه والصفحة نفسها.

النظر في المقاييس السابقة".<sup>1</sup> ومن ثم فالشعر "لا يؤسس قوانين بقدر ما يخرج عن القوانين . فهو ثورة مستمرة على القواعد المألوفة ، وكل نص يشكل قانوناً بذاته. الشعر لا يمكن تحديده ، ذلك أن التحديد يخضع لقواعد والشعر حرق مستمر للقواعد والمقاييس".<sup>2</sup> وعليه فالشعرية هي الخروج من الثبات إلى التحول.

ويركز أدونيس على تيارين أساسيين في الحداثة العربية ، الأول سياسي وفكري ، يتمثل في الحركات التي مارست فعل الخروج عن النظام القائم أي الثبات . والتيار الثاني فني ، يهدف بالأساس إلى الارتباط بالحياة اليومية ، كما عند أبي نواس ، وإلى الخلق لا على مثال ، خارج التقليد ، كما عند أبي تمام. فالثبات عنده هو التقليد ، تقليد بلاغة السلطة ، أما التحول فهو الإبداع والخروج على هذه السلطة ، أي معارضتها في الجوهر من الداخل سياسياً وفكرياً وفنياً.<sup>3</sup>

يذهب أدونيس إلى أن ثورته على الحداثة الشعرية العربية إنما جاءت من احتكاكه بالشعر الغربي وبخاصة الشعر الفرنسي ، حيث أخذ بثقافة الغرب ، وتجاوز ذلك ، مما ساعده على إعادة قراءة التراث العربي بنظرة جديدة ، وكذا كشف خبايا الشعرية العربية ، وهو لا يتغاضى عن القول إن حداثة الغرب هي التي جعلته يكتشف الحداثة الشعرية العربية ، يقول: "أحب أن أعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب ، غير أنني كنت كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك ، وقد تسلحوا بوعي ومفاهيم تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة ، وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي . وفي هذا الإطار ، أحب أن أعترف أيضاً أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية ، من داخل النظام الثقافي العربي السائد ،... فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس ، وكشفت لي عن شعريته وحداثته . وقراءة مالارمييه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام ... وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلّنتني على حداثة النظر النقدي عند

<sup>1</sup> أدونيس ، مقدمة للشعر العربي، ص 107-108.

<sup>2</sup> أدونيس ، زمن الشعر، ص312.

<sup>3</sup> ينظر: مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، 2006، ص 37.

الجرجاني ، خصوصا في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية التعبيرية".<sup>1</sup> وقادته معرفته بالشعرية الغربية إلى محاولة تطوير الشعر العربي من خلال أمرين: "يتصل الأول بالشكل أو على الأصح بالتشكيل . ويتصل الثاني بما لا أجد ما يعبر عنه خيراً من كلمتي التجريد والاستقصاء".<sup>2</sup> ويتمثل الأول في "الخروج عن الوزن الخليلي كمقياس للشعر والبحث عن مقياس آخر يستمد أصوله من موسيقية اللغة العربية ، ومن طريقة التعبير التي لا تمثل الوزنية الخليلية إلا بعضاً من جوانبها".<sup>3</sup> فصفا الشعرية في تقدير أدونيس ، تتحقق بالوزن ، وقد تتحقق خارج الوزن . فمدار النظر في هذا الطرح الجديد ، تكامل جميع المكونات داخل النص اللغوي ، للخروج بالكلام عن إطاره الاعتيادي الطبيعي ، وتشكيل عالم تخيلي اكتشافي . وضمن إطار دفع اللبس الذي يمكن أن تفضي إليه عملية تفكيك مقولة اعتبار الوزن أصلاً من الأصول المهيمنة المطلقة<sup>4</sup> ، ويستدرك أدونيس قائلاً: "غير أن هذا لا يعني بالضرورة ، رفض (الوزن/القافية) أو التخلي عنهما . وإنما يعني أنهما لا يمثلان وحدهما حصراً للشعرية ولا يستنفذانها ، وأن هناك عناصر شعرية غيرهما".<sup>5</sup> ويقول أدونيس محددًا موقفه من الوزن والقافية في الشعر قائلاً: "الشعر كلام موزون مقفى — هذا جواب تحديداً — لم تعد له ، كما أرى قيمة حاسمة في الفرق النوعي بين الشعر والنثر، وقد تجاوزته المدرسة الشعرية الحديثة ، غير أن هناك مفارقة يجب أن نشير إليها ، فمع أننا تجاوزناه بالممارسة على صعيد الإبداع ، يبدو أننا على صعيد البنى الثقافية السائدة ومؤسستها ، لم نتجاوزه إلا ظاهرياً ، وأن معظمنا لا يزال يفكر في الشعر ويكتبه ، ويتذوقه ، ويقومه ، ضمن المنظورات والمعايير التي ترتبط بهذا الجواب".<sup>6</sup> أي بأن الشعر كلام موزون مقفى.

<sup>1</sup> أدونيس ، الشعرية العربية، ص 86.

<sup>2</sup> أدونيس ، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص 72.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 73.

<sup>4</sup> عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية التاريخية والرهانات، ص 289.

<sup>5</sup> أورد النص عبد القادر الغزالي، في كتابه الشعرية العربية التاريخية والرهانات، ص 290.

<sup>6</sup> أدونيس، الثابت والمتحول، ج3، صدمة الحداثة، ص 244.

أما الجانب الثاني فيتمثل فيما أسماه أدونيس "بقول المجهول مقابل التقليدية التي نظرت وتنظر لقول المعلوم"<sup>1</sup>. فالشعر عنده هو قول ما لم يقل ، أو هو على الأقل تساؤل لا جواب وبحث عن مجهول . ومن هنا تغير مفهوم الشعر إذ لم يعد كلاماً موزوناً يدل على معنى معلوم وإنما أصبح تعبيراً فنياً عن مجهول ، تعبيراً يبحث عن معنى<sup>2</sup>. فالشعر الجديد عند أدونيس لا يتخطى الأشكال التقليدية ومضمونها فحسب ، بل يتخطى المفهوم التقليدي للشعر.<sup>3</sup> ولنقض التصور السائد عن الوزن والقافية ، وطرح البديل المتمثل في التمييز بين الشعر والاشعر ، يُعدّ أدونيس التفريعات الممكنة للغة في الإنجازات الأدبية ، وفي سياق التفكيك ، يؤكد بأنه: "التوضيح ما أعنيه بـ "الشعرية" أشير إلى أن هناك من الناحية الكمية طريقتين في التعبير الأدبي: الوزن والنثر ، ومن الناحية النوعية أربع طرق:

أ. التعبير نثرياً بالنثر .

ب. التعبير نثرياً بالوزن .

ج. التعبير شعرياً بالنثر .

د. التعبير شعرياً بالوزن"<sup>4</sup>.

وهذا ما يؤكد بأن مكوّن الوزن لا ينفي ولا يثبت الشعرية في نص من النصوص اللغوية ، فقد تتحقق الشعرية بالوزن أو بدون وزن . وأن الرهان في الشعر الجديد على بناء لغة شعرية مغايرة تتفاعل داخلها المكونات الأساسية: المعجمية والتركيبية والدلالية ، بطريقة مختلفة ، وبما أن اللغة هي المادة والموضوع ، فإن مسارات

---

<sup>1</sup> سياسة الشعر، ص 74 .

<sup>2</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص 74.

<sup>3</sup> ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص 43.

<sup>4</sup> أدونيس، سياسة الشعر، ص 22.

التجريب تتجدد بتجدد أشكال التحققات الفعلية للغة على المستوى الفردي . ولهذا: "تنطلق قصيدة النثر في

الحركة الشعرية العربية الجديدة من هذه الظاهرة: إخضاع اللغة وقواعدها وأساليبها لمتطلبات جديدة...".<sup>1</sup>

ليس الشعر ماهية ، ليس هناك شعر في المطلق ، هناك شعر محدد لشاعر محدد ، يكون شعريا أو لا يكون .

ويحدد الشعري ، بدئيا و موضوعيا ، بلغته لا بفكريته ، إذ لو كان يحدد بفكريته لما كانت هنالك حاجة إلى

نشوء لغة خاصة ، شعرية. فممارسة الإنسان للشعر ، كتابة وتدوُّقا ، تعني أن هناك لغة توصف بأنها شعرية ،

مقابل لغة توصف بأنها غير شعرية . أي أنّ هذه الممارسة تكشف عن تمايز في مستويات الكلام.<sup>2</sup> فاللغة

الشعرية نسيج خصوصي من الكلام ، أو بنية خاصة تنصهر فيها الكلمات والأفكار والمشاعر والرؤى .

وللتعرف على شعرية النص الأدبي ، قام أدونيس بتفتيت نواة النظرية الجرجانية في النظم ، وتعتمد محاولته

على التمييز بين وظائف الكلام ، ويصنفها إلى ثلاث وظائف: الإخبارية (الإعلام ، الرواية،...) ، البرهانية

(التحليل ، التدليل ،...) ، والتخييلية (الجمال ، الشعر،...) وتكمن الخاصية الشعرية في الابتعاد عن اللغة بوصفه

أداة للتواصل المنطقي والاقتراب من لغة غامضة وغير منطقية ، فتغلب اللغة الأخيرة على محدودية اللغة الأولى من

خلال ما يسمى بالجاز ، وهذا الجاز "يشحن اللغة بطاقة جديدة ، وإنه يُضفي أسماء ووقائع ليس لها اسم في اللغة

العادية ، وإنه يسمى ، إلى ذلك ، أشياء لا يمكن أن توفر لها اللغة العادية عبارات محددة".<sup>3</sup> فاللغة إذن هي

الفصل النوعي بين ما هو شعري وما هو غير شعري . وهو يحدد في كتابه "مقدمة للشعر العربي" الفروق الجوهرية

بين خصائص بناء النثر والشعر ، ومن ثم الشعرية بوصفها تحولا في الرؤيا وهي:

1- أن النثر إطراد وتتابع لأفكار ما ، في حين أن هذا الإطراد ليس ضروريا في الشعر.

<sup>1</sup> أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 113.

<sup>2</sup> ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول ، ج4، ص 243.

<sup>3</sup> أدونيس، الثابت والمتحول ، ج4، ص 252.

2- أن النثر ينقل فكرة محدودة ، ولذلك يطمح أن يكون واضحاً ، أما الشعر فينقل حالة شعورية أو تجربة ، ولذلك فإن أسلوبه غامض بطبيعته.

3- أن النثر وصفي تقريرى ، ذو غاية خارجية معينة ومحدودة ، بينما غاية الشعر هي في نفسه ، فمعناه يتجدد دائماً بحسب السحر الذي فيه ، وبحسب قارئه.<sup>1</sup>

وهذا يعني أن طريقة استخدام اللغة مقياس أساسي مباشر في التمييز بين الشعر والنثر ، "فحيث نحدد باللغة عن طريقها العادية في التعبير والدلالة ، ونضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة ، يكون ما نكتبه شعراً ، والصورة من أهم العناصر في هذا المقياس ، فأينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة".<sup>2</sup> فالشعرية هي "الانتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق ، ومن لغة التقرير أو الإيضاح ، إلى لغة الإشارة ، ومن التجزيئية إلى الكلية ، ومن النموذجية إلى الجديد الذي يؤسس لشعرية مبنية على التساؤل والبحث والشكل المتحرك ، والإيقاع والرؤيا المتنامية".<sup>3</sup>

يذهب أدونيس إلى أن الشعر رؤياً بالدرجة الأولى ، وذلك ما يؤكد قوله: "لعل خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنه رؤياً وما خصائصه الفنية إلا امتداد لها"<sup>4</sup> ، فاللغة والصورة والإيقاع نتيجة لرؤية خاصة للأشياء. وهنا نجد يميز بين الرؤية والرؤيا فيقول: "والفرق بين رؤية الشيء بعين الحس ورؤيته بعين القلب هو أن الرائي بالرؤية الأولى إذا نظر إلى الشيء الخارجي يراه ثابتاً على صورة واحدة لا تتغير . أما الرؤيا بالرؤية الثانية فإذا نظر إليه يراه لا يستقر على حال وإنما يتغير مظهره وإن بقي جوهره ثابتاً".<sup>5</sup> فالرؤيا أساس من الأسس النظرية الجديدة التي يقوم عليها الخطاب العربي ، كما يبيّن أدونيس الذي تتبّع ببصر وبصيرة نافذتين مظاهر الإبداع

<sup>1</sup> أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 112.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 113.

<sup>3</sup> مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 77.

<sup>4</sup> أدونيس، زمن الشعر، ص 9.

<sup>5</sup> أدونيس، الثابت والمتحول(بحث في الإبداع والإلتحاق عند العرب) ، ج 4 ، ص 152.

والإتباع في الثقافة والشعرية العربية القديمة والحديثة . لقد أبرز أن الأساس الرؤيوي هو الركن المركزي في الكتابة الشعرية الحديثة ، ولا يخفى ما لهذا الأساس من عميق الأثر في إحداث الانقلاب الجوهري والقطيعة مع الخطابات الشعرية والنقدية السابقة الدائرة في فلك التقليد ، ومحاكاة النماذج المكنمة . إن الرهان على الآتي والمستقبل رهان على التجاوز والتخطي للماضي والحاضر في نفس الوقت ، وهذا المشروع الكتابي التثويري لا يحصل إلا بزاد المعرفة العميقة والبحث المتواصل المستمر ، مادامت الرؤيا مقترنة بالاحتمل والمستقبل<sup>1</sup> ، والعناية بالمستقبل "رمز الحداثة ، ورمز اللاهامية ، من جهة ثانية"<sup>2</sup> . فالشعر الجديد مقاومة للثبات في الإنسان والمجتمع ، ومجاهمة للعوائق الحائلة دون التغيير والتجدد ، وإماطة للحجب التي تستر الموجود الجوهري . وضمن هذا السياق ، يحدد أدونيس وظائف الشعر الجديد على النحو التالي: "أن نرى في الكون ما تحجبه عنا الألفة والعادة ، أن نكشف وجه العالم المخبوء ، أن نكتشف علائق خفية وأن نستعمل لغة ومجموعة من المشاعر و التدايعات الملائمة للتعبير عن هذا كله . تلك بعض من مهمّات الشعر الجديد وهذا هو امتيازه في الخروج من التقليدية..."<sup>3</sup> . إنه التحول أساس الثورة الشعرية العربية ، التي أنبت ضمن إطارها تعاريف مغايرة للشعر بوصفه رؤيا تعبر الحسوس إلى الجرد "عالم ينهض على إثر عالم" ، لذلك لا يتردد أدونيس في استهلال بحث من أبحاثه بكلمة حكيمة للشاعر الفرنسي (روني شار)، مفادها أن مهمة الشعر هي الكشف عن عالم يظل أبداً في حاجة إلى الكشف<sup>4</sup> .

ويفرّق أدونيس بين القصيدة التقليدية والقصيدة الحديثة من خلال مصطلحي (الخلق) و(التعبير) فيقول: "إنه الفرق بين التعبير والخلق ، كانت القصيدة القديمة تعبيراً: تقول المعروف في قالب جاهز معروف ، فهي تعكس واقعاً وأفكاراً. القصيدة الحديثة الطليعية خلق: تقول للقارئ ما لم يعرفه من قبل في بنية شكلية غير معروفة ، وهي

<sup>1</sup> ينظر: عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية التاريخية والرهانات، ص 196.

<sup>2</sup> أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص 146.

<sup>3</sup> أدونيس، زمن الشعر، ص 9.

<sup>4</sup> عبد القادر الغزالي ، الشعرية العربية التاريخية والرهانات، ص 284.

إذاً لا تعكس وتلك الخاصة الجوهرية للشعر الحديث ، إحلال لغة الخلق محل لغة التعبير"<sup>1</sup>. فأدونيس ينسب التعبير للقصيدة التقليدية والخلق للقصيدة الحديثة. والشرط الوحيد الذي تخضع له الكتابة الشعرية الجديدة ، من غير أن تحدّ من طاقتها ، هو شرط الحرية ، من غير التنصل من المسؤولية ، إن الشعر بطبيعته ، يرفض القيود الخارجية ، يرفض القوالب الجاهزة والإيقاعات المفروضة من الخارج ، وهو يتيح طواعية شكلية إلى أقصى حدود التنوع ، بحيث أن القصيدة تخلق شكلها الذي تريده كالنهر الذي يخلق مجراه.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> أدونيس، زمن الشعر، ص 294.

<sup>2</sup> ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 116-117.



❖ المبحث الثاني: مفهوم الشعرية العربية عند النقاد .

- مفهوم الشعرية العربية عند عز الدين إسماعيل.

- مفهوم الشعرية العربية عند صلاح فضل.

- مفهوم الشعرية العربية عند كمال أبو ديب.



## ■ مفهوم الشعرية العربية عند عز الدين إسماعيل.

قدّم عز الدين إسماعيل دراسته "الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية" في سنة (1966م) وهي فترة استقر فيها شعر التفعيلة وساد على حركة الشعر الحديث بعد أن أثار جدلا حادا في بدايته.<sup>1</sup> وقد جاءت الدراسة لاستقراء ما استجد في حقل الشعرية العربية الجديدة ، ومرتكز الدراسة — كما يتضح من عنوانها — هو "المعاصرة" وهذا ما أكده الناقد بقوله: "ولما كان هذا الكتاب يناقش القضايا والظواهر الجديدة الخاصة بشعرنا العربي المعاصر ، فقد كان لازما أن أقدم بين يدي الكتاب تمهيدا أحدد فيه معنى العصرية التي تعد إطارا للشعر الذي أدرسه".<sup>2</sup>

إن ذلك يعني أن المنطلق الأساسي للدراسة هو مفهوم "العصرية" ، والعصرية هي المقولة النقدية التي سيتم تفعيلها في دراسة الشعرية المعاصرة ، والعصرية — كما يقدمها عز الدين إسماعيل "ليست في ملاحظة شواهد العصر كما كان في تجربة شوقي ، ولكنها تكمن في فهم روح العصر والتعبير عنه ، وهذا يتطلب صنع فلسفة جمالية خاصة تنبع من صميم العمل الفني سواء ما تعلق منها بالشكل أو المضمون".<sup>3</sup> وميزة المعاصر "أنه يستطيع الاستفادة من الخبرات الماضية في تشكيل المفاهيم الجديدة".<sup>4</sup> خاصة بعدما صار الشعراء المعاصرون على وعي تام بأن "الكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة يستلزم بالضرورة الكشف عن لغة جديدة فليس من المعقول في شيء ، بل ربما كان من غير المنطقي ، أن تعبّر اللغة القديمة عن تجربة جديدة. فكل تجربة لها لغتها ، وأن التجربة الجديدة ليست إلا

<sup>1</sup> ينظر: سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث (م.س)، ص 112.

<sup>2</sup> عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، [د.ت] ، ص 6.

<sup>3</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص 13.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص 15.

لغة جديدة ، أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة. ومن هنا تميزت لغة الشعر المعاصر بعامة عن لغة الشعر التقليدية...<sup>1</sup>.

اهتم عز الدين إسماعيل بمظاهر التجديد في الشعرية العربية الحديثة ، فرأى أنه قد ظهر في الشعر الحديث محاولات شتى لتفتيت الصورة الموسيقية التقليدية للقصيدة ، وقد انصبت معظم هذه المحاولات على الخروج من إطار وحدة البيت الموسيقية المتكررة في القصيدة كلها ، ومن القافية التي تلتزم في الأبيات كلها من حيث هي صوت مفروض على الأبيات فرضا دون أن يكون له مبرر كافٍ في كل حالة"<sup>2</sup>. فالشعر عنده لم يعد هو الكلام الموزون المقفى . ولم يجد الشعراء مبررا للالتزام بعدد معين من التفعيلات في البيت الشعري ، وذلك لأن موسيقى الشعر الجديد فيها مرونة ، وهمس وهدوء وتنوع ، وتنفذ إلى أعماقنا فتفاجئنا دائما بما نعهده كشفا روحيا تطمئن له النفوس.<sup>3</sup>

#### \* ظاهرة الغموض في الشعر الجديد:

لم يأخذ الغموض في شعرنا القديم شكل الظاهرة ، إلا عند اشتداد التراع حول مسألة القديم والحديث<sup>4</sup> ، أما شعرنا الجديد "فيتسم في معظمه ، بخاصة في أروع نماذجه بالغموض"<sup>5</sup> أو كما يعبر عز الدين إسماعيل "إن الشعر هو الغموض"<sup>6</sup> ، وعند ذلك يكون شيوع ظاهرة الغموض في الشعر الجديد "دليلا على أن هذا الشعر قد حاول التخلص من كل صفة ليست شعرية ، والاقتراب من طبيعة الشعر الأصلية"<sup>7</sup>. فما الذي يجعل الغموض عنصرا جوهريا في الشعر؟.

<sup>1</sup> المرجع نفسه، ص 174.

<sup>2</sup> عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981، ص 82.

<sup>3</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص 85-86 .

<sup>4</sup> ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الثقافة، الجزائر، 2007، ص 114.

<sup>5</sup> عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص 188.

<sup>6</sup> المرجع نفسه، ص 188.

<sup>7</sup> عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية ، ص 188.

يرى عز الدين إسماعيل أنه يجب التمييز بين نوعين من الغموض في الشعر ، ينبغي أن تميّز بين الغموض والإبهام ، يقول: "نحن نستخدم في الأغلب لفظة الغموض ونادرا ما نستخدم لفظة الإبهام ، مع أن الشيء المبهم المستغلق ليس هو دائما بالضرورة الشيء الغامض ،... فالإبهام صفة ترتبط بالنحو وتركيب الجملة ، في حين أنّ الغموض صفة خيالية تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية ، أي قبل مرحلة الصياغة اللغوية النحوية..."<sup>1</sup> ولتبيان الفرق يستدل بيت الشعر التقليدي الذي يقول:

وما مثله في الناس إلا مملكا أبو أمه حي أبوه يقاربه

هل هذا البيت غامض؟ إن البيت "ليس غامضا ولكنه مبهم ، لأن المشكلة الأساسية فيه لا ترتبط بالخيال ، وإنما هي مشكلة لغوية قائمة في طبيعة التركيب اللغوي نفسه". ويمكن عدّ الإبهام صفة سلبية في الشعر على عكس الغموض في الشعر "فلا يمكن النظر إليه — كما يقول (هربرت ريد) — على أنه مجرد صفة سلبية ، أي على أنه إخفاق من جانب الشاعر في الوصول إلى الوضوح التام ، وإنما هو صفة إيجابية ، بل أكثر من هذا هو مجموعة كاملة من الصفات الإيجابية . فبعيدا عن سحرها اللاعقلي ، أي عمّا لها من قوة التعويذة السحرية ، نجد غموضا جوهريا في عملية التفكير الضمنية ، وهو غموض يرجع إلى أمانة الشاعر وموضوعيته..."<sup>2</sup>

فإذا كان الشعر الجديد إذن يغلب عليه طابع الغموض فلأن "الشاعر قد عاد يدرك بوعي كاف طبيعة عمله ، وهي أن يقول الشعر أولا ، وأن يخرع في سبيل ذلك كل صورة وكل لفظة تقضى بها ضرورة أنه يقول الشعر. وهذا معناه أننا نستقبل في الشعر الجديد رغم أنه غامض ، بل بسبب أنه غامض ، شعرا تميزه الأصالة ،

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 189.

<sup>2</sup> المرجع السابق، ص 190.

أو لنقل في بساطة: شعرا حقيقيا".<sup>1</sup>

أعزى النقاد المعاصرون — ومن بينهم عز الدين إسماعيل — عدم وجود مقاييس ثابتة ومفهوم محدد للشعر أيضا إلى طبيعة الشعر ذاته من حيث أنه مصدر للمقاييس ، "وطبيعة الشعر مرنة ولهذا كانت قوانين الشعر كقوانين الطبيعة يمكن أن تستنبط بوصفها مبادئ موجهة يتحرك الأفراد في حدودها بسهولة تبعاً لطبائعهم الخاصة فلا هي تترك لهم الحرية ولا هي تعوقهم ، فطبيعة الشعر ليست آلية وقوانينه ليست أوامر ولكنها ملاحظات ، فهي لا تفرض على الشعر ولكنها تستنبط منه"<sup>2</sup>. فالشعر فن والفن بطبيعته ذاتيا وليس موضوعيا وليس هناك ما يساعد على تحديده وضبط قواعده . لكل قصيدة طبيعتها الخاصة المختلفة قليلاً أو كثيراً عن غيرها من القصائد، فهي نظام علامي خاص لا يتكرر، له بنيته الخاصة وعلاقاته الداخلية المتميزة.

#### \* معمارية القصيدة الجديدة:

يدخل عز الدين إسماعيل إلى معمارية القصيدة الحديثة من تصنيف القصيدة إلى قصيرة وطويلة ، فالقصيدة القصيرة هي "جوهرها غنائية ، وتجسم موقفا عاطفيا مفردا أو بسيطا ، وهي قصيدة تعبر مباشرة عن حالة إلهام غير منقطع ... وتصوير لهذا الموقف الذي يتحرك ويتطور في اتجاه واحد. والقصر هنا ليس المقصود به عدد السطور في القصيدة ، إذ قد تكون القصيدة طويلة ، بعدد الأسطر ، وقد تشتمل على ترقيم ومقاطع في بناء القصيدة الخارجي ، لكن مع ذلك تظل القصيدة غنائية وقصيرة ، لأنها تصور موقفا عاطفيا في اتجاه واحد..."<sup>3</sup> ، وحدة العاطفة إذن وتطور هذه العاطفة في اتجاه واحد ، هما السماتان المميزتان للبنية الداخلية للقصيدة القصيرة المعاصرة ، التي تفتقد عنصر الصراع بفعل هذا التسطيح الذي يجعلها في حالة سكون ، ومن ثم

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 194.

<sup>2</sup> عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص 293.

<sup>3</sup> عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 246-251.

يلجأ الشاعر إلى أساليب متنوعة ، يخلق بواسطتها الحركة الداخلية.<sup>1</sup>

وقد تنوعت أشكال البنية في القصيدة القصيرة الحديثة ، وهي في نظر عز الدين إسماعيل ثلاثة أشكال:

القصيدة الدائرية المغلقة / القصيدة المفتوحة / القصيدة ذات الشكل الحلزوني.

1- القصيدة الدائرية المغلقة: هذا البناء يجعل القصيدة كأنها دائرة مغلقة تنتهي حيث تبدأ ، وهذا البناء يوهم

بترابط الجزئيات ترابطاً عضوياً حياً يؤكد تجاوب هذه الأجزاء وتولد بعضها من بعض وانعكاس بعضها على

بعض في ترادف كاشف.<sup>2</sup> وعلى هذا النحو يتحقق بناء القصيدة من حيث هي تحقيق موضوعي لهذه التجربة ،

تجربة استكشاف الشاعر لأبعاد ذلك الشعور الذي تبلور في نفسه.<sup>3</sup> ونموذج هذه القصيدة ذات البناء الدائري

المغلق قصيدة البياتي "مقاطع من السمفونية الخامسة لبروكوفيف" وهي تتشكل من ثمانية مقاطع قصيرة ، المقطع

الأول منها:

قطارنا الأخير في الغسق

أعول وأحترق

قطارنا أعول وأحترق

ويقول في المقطع الثامن والأخير:

قطارنا الأخير في الغسق

أعول وأحترق<sup>4</sup>

فهذه القصيدة (رغم أنها مقسمة إلى ثمانية مقاطع مرقمة) نموذج للقصيدة الغنائية أو القصيدة القصيرة

المعاصرة. هيكلها البنائي يتمثل في الشعور بالوحدة والضياع والبحث عن الخلاص ، وكلها مشاعر جزئية

<sup>1</sup> ينظر: مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 104.

<sup>2</sup> ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ، ص 252-255.

<sup>3</sup> عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ، ص 257.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص 252.

متجانسة ، يتولد بعضها من بعض ، وتصنع في مجموعها موقفا شعوريا موحدًا.<sup>1</sup>

3- القصيدة المغلقة المفتوحة: وهي تنفق في كل شيء مع الشكل الدائري ، ولكنها تختلف عنه من حيث

النهاية ، فالشاعر في هذا الشكل لا يتم دورته الشعورية ، وإنما ينتهي في القصيدة إلى نهاية غير نهائية أي

تبقى مفتوحة ، وهي تعبير عن إحساس الشاعر بلانهاية التجربة<sup>2</sup> ، ومعمارية هذا الشكل أبسط كثيرا

من معمارية الشكل السابق ، إذ أن الشاعر هنا يتحرك في اتجاه واحد شعوري ممتد في خط مستقيم ،

وقد تتعرج القصيدة في شكل موجات متلاحقة ، كل مقطع في القصيدة موجة ذو امتداد لا نهائي...<sup>3</sup>

4- القصيدة ذات البناء الحلزوني: تتضمن القصيدة ذات البناء الحلزوني موقفا شعوريا واحدا ، وإذا كان متعددا

يجب أن يكون متجانسا ينكشف بعدا بعد آخر ، وفي هذا البناء تكون الرؤية الشعورية الأولى محور الانطلاقة في

آفاق الرؤيا بحيث يبدأ كل مقطع من نقطة الانطلاقة الأولى ، يدور الشاعر دورته ليؤلف دورة كاملة لا تنغلق

على نفسها إنما تسلم ذاتها إلى دورة ثانية وثالثة وغيرها<sup>4</sup> ، وبنية القصيدة على هذا النحو تشبه السلك الحلزوني

الذي يبدو لنا في النظرة الأفقية إليه ، مجموعة من الحلقات المستقلة ، ولكنها في الحقيقة مترابطة ويربط بينها

الموقف الشعوري الأول ، فكل دائرة تنتهي بذاتها إلى نهاية القصيدة ، فالبداية والنهاية تكونان تجريديتين فيما

جسد القصيدة تجسيمهما.<sup>5</sup>

وقصيدة "أغنية للشتاء" لصلاح عبد الصبور<sup>6</sup> ، هي نموذج لهذا البناء الحلزوني حيث تبدأ القصيدة برؤية غامضة

غامضة بشعور مبهم. يقول:

<sup>1</sup> ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 252.

<sup>2</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص 259.

<sup>3</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص 260.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص 260-261.

<sup>5</sup> المرجع نفسه، ص 261.

<sup>6</sup> صلاح عبد الصبور، ديوانه الناس في بلادي، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص 193.

ينبئني شتاءُ هذا العامِ أنني أموتُ وحدي

ذاتَ شتاءٍ مثله ، ذاتَ شتاءٍ

ويرى عز الدين إسماعيلُ أنّها لحظةٌ من الزمن استولى عليه فيها الشعور بالموت ، لكنها ليست لحظة منفصلة عن الزمن ، وليست منفصلة عن التجربة. وإذا لم يحدث الموت الآن ، فإنه سيصبح هاجسا في كل شتاء ، فـ "ذات شتاء" هذه نبوءة الموت ، وهي المقطع الأول أو الدفقة الأولى ، وفي النبوءة الثانية ينبئه الشتاء بأنه سيموت وحيدا في زحمة المدينة:

وقد أموت قبل أن تلحق رجلا رجلا

في زحمة المدينة المنهجرة

أموت لا يعرفني أحد...

وهي نبوءة الموت المفاجئ ، ويصبح مجرد ذكرى في مجلس الأصحاب:

مجلسه كان هنا ، وقد عبر

فيمن عبر ،

يرحمه الله .

وفي لحظة أخرى يشعر بالضياع:

عرفت أنني أضعت ما أضعت

وينتهي الشاعر في قصيدته إلى التمرد:

كان جزائي أن أقول للشتاء إنني

ذات شتاء مثله..

أموت وحدي

#### ■ مفهوم الشعرية العربية عند صلاح فضل:

لقد قدّمت التجربة الشعرية الجديدة حلاً لأزمة القصيدة السابقة : قصيدة الشعر الحر ، من حيث هي مجرد رفض فوضوي للإبداع التقليدي ، فلم تعد القصيدة مجرد دفقات شعرية متخبّطة في سطورها طولا وقصرا ، بل أصبح النص الشعري مشروعاً كبيراً يتم العمل فيه من خلال القوانين الموضوعية للإبداع ، وصار هناك نوع من



الحوار بين اللغة بمستوياتها الدلالية والتشكيلية والإيقاعية من ناحية ، والبناء بعماراته الخارجية وتقنياته الداخلية من ناحية أخرى .<sup>1</sup>

### \* التجربة الشعرية الجديدة:

تعرض الناقد صلاح فضل لمعنى أساسي في تجربة الشعر الحر ، فوصف هذه الأخيرة بالرومانسية ، ورأى أنّ حركة الشعر الحر لم تكن فتحاً جديداً في تاريخ الشعرية العربية بل كانت استكمالاً لمهام المرحلة الرومانسية التي ولدت غير مُكتملة. فالمضمون الرومانسي كان نورياً تجديدياً سعى لنقل محور الشعرية من توصيل أفكار أخلاقية للمتلقى إلى الجانب الذاتي والوجداني . وهذه نقلة جذرية في تاريخ الشعر العربي ، ولكنها نقلة ناقصة — كما يرى صلاح فضل — لأنها تَمَّت من خلال الشكل العمودي التقليدي مما يختلف مع مجمل الحركات الرومانسية في الشعر العالمي كله ، الذي تغيّر مضموناً وشكلاً . لذلك جاءت مدرسة الشعر الحر لكي تستكمل هذا النقص ، ولكي تنضج الرومانسية في خلالها وتصل إلى أقصى ذروة هذا النضج .<sup>2</sup>

يخصص الناقد مقدمة كتابه "أساليب الشعرية المعاصرة" ل طرح رؤيته النظرية الكاملة حول التجربة الشعرية الجديدة ، حيث بيّن في المقدمة كيف نبذ النقد الجديد في جملة طرق المقاربات المضمونية والإيديولوجية المباشرة ، لأن النقد الجديد المحيث للتجربة المعاصرة ينبغي عليه أن ينتهج مناهج مختلفة تتجانس مع المنطق الفكري والفني للتجربة الجديدة . و طرح الناقد تصورا جديدا للدخول إلى هذا العالم المتغيّر مستندا إلى ما يسمى بـ "علم الأدب" ، ويربط بين فكري التعبير والتوصيل ، مؤمنا بضرورة التلازم البنيوي بينها في جميع عمليات التشكيل الأسلوبي كما يقول.<sup>3</sup> وبالتأكيد سيكون هناك اهتمام بعملية التلقي الجديدة عند القارئ ، لأن عملية "التوصيل الجمالي" محورية في التجربة الجديدة ، لأن الأثر الشعري سيخفت لو كان المتلقي غير قادر على

<sup>1</sup> ينظر: أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء، القاهرة، 2000، ص99.

<sup>2</sup> ينظر: المرجع السابق، ص101.

<sup>3</sup> ينظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، القاهرة، 1998، ص 21.

تقبّل المحتوى الشعري أو غير متفاعل معه ، فالقارئ عنصر فاعل في ملء الفجوات التي يخلقها النص في لفّه ودورانه ، وهذا ما ذهب إليه كمال أبو ديب في ربطه الشعرية بمسافة التوتر: الفجوة ، وتوكيله المتلقي دور ملأ هذه الفجوة. فالقارئ إذن لا يقوم بدور سلمي في عملية التواصل الجمالي ، فهو لم يعد مجرد منظر لما يُملَى عليه من رسائل شعرية كما كان في الكلاسيكية ، بل أصبح يتدخل بشكل أو بآخر ، ومن خلال مستويات متعددة ، ويكاد يكون طرفاً أساسياً في عملية الخلق الفني ذاتها ، فتبدأ العملية بالتقبّل مروراً بإعادة الخلق من خلال ممارسة لذّة النص وانتهاءً بما يشبه التماهي والتفاعل القوي المتبادل بين النص والقارئ.<sup>1</sup>

كثيراً ما ألحّ صلاح فضل على الاهتمام بالنص و ما يحيط به ، بدليل أن بحوث الشعرية الجديدة كثيراً ما أفردت ضرورة العناية بجميع عناصر التواصل في الخطاب الشعري ، وهذه العناصر تستوعب النص كما تحيط بدوائره المباشرة ، فتشمل المرسل ، والمتلقي ، وتتضمن زمن الخطاب ومكانه ، وتحدد الفضاء الذي يتم فيه استقباله والعلاقات المتبادلة التي يمكن عقدها بين المشاركين من خلاله ، وما يريد صلاح فضل إبرازه بشكل واضح هو أنّ هذه العناصر التواصلية ذات أثر مباشر في كيفية استخدام وتوظيف اللغة ، فكما سبق وذكرنا فإنّ شعرية الشعر من شعرية اللغة ، ويشرح لنا صلاح فضل دور تلك العناصر المذكورة سابقاً ، فيقول: "فأدوار المرسل والمتلقي تتعلق بالضمائر الشخصية المستخدمة في الخطاب ، والزمان والمكان ينعكسان في توظيف أزمنة الأفعال والأدوات وأسماء الزمان والمكان والإشارة والأحوال والظروف ، واختيار الموضوعات التي يتم تناولها بدرجة مشاركة المتواصلين في فضاء يجمعهم ، كما أنّ العلاقة المتبادلة التي يمكن عقدها بينهم يعبر عنها عادة بأفعال خاصة مثل القول والأمر والاستفهام والتعجب ، ومعنى هذا أن توسيع دائرة التحليل لتشمل الأبنية اللغوية

---

<sup>1</sup> ينظر: المرجع السابق، ص 23.

النصية ، ومحددات تداولها هو الذي يضيء طبيعة الظاهرة الشعرية ويكشف عن مدى فاعليتها الجمالية ، على أن السمة المميّزة لهذه العناصر التواصلية في الشعر تعدد الأدوار والأبعاد".<sup>1</sup>

### \* اجاز اللغوي الكثيف:

الاجاز اللغوي الكثيف مَلْمَحٌ مهم يميز الشعرية الجديدة ، ويعرفنا الناقد صلاح فضل كيف أن شبكة العلاقات المجازية والرمزية المعقدة في الشعر تتركز وظائفها الجمالية في تعقيد نسيجه الدلالي من خلال لغة الشعر ذات الطبيعة الخاصة ، تلك الطبيعة التي تحمل حالات عالية من التجريد . ويتوغل الناقد في تتبع هذا التجريد وبخاصة عند الشاعر أدونيس (علي أحمد سعيد) فيصفه بالتجريد المسرحي عندما تبقى الحركة والتيارات وتغيب التفاصيل<sup>2</sup> ، حتى أن الناقد يبرر قسوة تناقض إنتاج أدونيس الشعري ، ذلك أن "التجريد مسلك خطر بالرغم من نبهه وسموه" فهو "يقول كل شيء مرة يفتح فيها فمه بالطريقة نفسها ، بل يقول الأمر ذاته كلما لاذ أيضا بالصمت".<sup>3</sup>

لقد شكلت اللغة محور التجربة الشعرية الجديدة ، لذلك سعى الناقد للتمييز بين المستويات اللغوية المختلفة في تحليلاته ، وقيم تصنيفا واضحا للتعلاقات الممكنة بين مستويي التعبير والمحتوى ، مستفيدا من تحليل مستويات الخطاب اللغوية . ويثبت الناقد كيف أن البنية اللغوية في النص الشعري ليست هي حصيلة الكلمات ، بل هي الصيغ ، لأنه عندما يفككها الناقد إلى وحدات دنيا ، بحثا عن أعدادها وحقوقها وتبادلاتها تكون قد فقدت أدوارها الحقيقية في داخل الحالة الشعرية المطروحة ، ويؤكد الناقد أهمية اللغة في القصائد الجديدة ، قائلا: "إن الشعر الحدائي التجريدي لم يعد تجربة في الحياة بقدر ما أصبح تجربة في اللغة ، وعملا في الثقافة ، وأن الأقنعة

<sup>1</sup> صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، دار قباء، القاهرة، 1998، ص12.

<sup>2</sup> ينظر: أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية، ص107.

<sup>3</sup> صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص298.

التاريخية والأسطورية التي يستحضرها لا تلبث أن تتلاشى وتضيع ، كما تضيع بالتصادم السياقات التي يقتطع منها إشارات ورموزه ، ولا تبقى بعد ذلك سوى عملية تثوير اللغة مصدرا منظما لجمالية هذه الشعرية".<sup>1</sup>

وعليه يصبح النشاط اللغوي علامة التحديث الشعري المعاصر ، ولكي يعطينا الناقد نموذجا للتركيب اللغوي في صورة يرضاه ، يستشهد بنص للشاعر محمد عفيفي مطر:

الليل في آخر السهل عصافير ينتفضن  
عن الريش بقايا القطر أضغاث النباتات هباء الذر  
والغبشة، يسلمن للمنفاقير إلى دفء الجناحين  
النهار التّم في أعضائه واصاعدت شيبته من  
تحت حنا الـذرى  
الصخرة تأوى للنعاس الرطب والهوة تتائب  
والقريّة جرو مرح لاذ به النوم البعيد

إن قيمة هذا التركيب لدى الناقد أنّ أصوله حقيقية ، وهناك تجاوز على مستوى الحقيقة بين الغيمة والليل والنهار والصخرة والقريّة والجرو ، وهي تمثل في جملتها تشكيلا متجاوز له أثره غير الواعي على الأقل في نفوس القراء.<sup>2</sup>

ويضرب الناقد مثلا آخر على مشكلات التركيب اللغوي من خلال تجارب الشاعر أدونيس ، ففي تركيباته اللغوية قد يتراكم كم كبير من الانحرافات اللغوية والإبهام الدلالي والتضاد ، مع ارتفاع كثافة التخيل والتشتت مما يؤدي إلى فشل كامل في إمكانية التعامل مع لغته الشعرية ، مثال ذلك هذه المقطوعة من عمله "ارم ذات العماد":

<sup>1</sup> صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة ، ص276. وكذلك: أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية، ص108.

<sup>2</sup> أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية، ص 109.

ورأيت - كان الغيم حنجرة  
والماء جدراناً من اللهب  
ورأيت خيطاً من التاريخ يعلق بي  
تجترأ أيامي وتعقدها  
وتكرها فيه، يد ورثت  
جنس الدمي وسلامة الخرق

يرى الناقد أن الصياغة تقليدية من حيث اللغة وتساوى عدد التفاعيل ، فالأبيات منظومة باتساق الطريقة العمودية ، مع تغيير في القافية . وفي هذه الأبيات يستحيل الغيم إلى حجرة والماء إلى جدران من اللهب ؛ أي تبادل عناصر الكون مواقعها ، ونلاحظ آلية تغييب الدلالة من خلال كسر السياق المنطقي ، ويتم هذا الكسر بأسلوب الجمع بين الأضداد ، مثل: [الغيم- حجرة] [الماء- اللهب] كما تتكون في المقطع مجموعة من المتواليات الصوتية ذات الطابع الغنائي فيتكرر الفعل (رأيت) مرتين ، ويتكرر الجار والمجرور ، بحيث تؤدي مثل هذه التراكمات إلى توازيات غنائية تتضاد مع غياب الدلالة مما يؤدي إلى فشل محقق لدى القارئ الذي تعود أساليب تقليدية في التعامل مع النص الشعري.<sup>1</sup>

اتفق الناقد مع تجربة محمد عفيفي مطر ، واختلف مع تجربة أدونيس ، محمداً سرّ الاتفاق والاختلاف مع تجارب شعرية تنتمي إلى سياقات متلاقية ، ويمكن وصفها جميعاً بانتمائها لتجربة المجاز اللغوي الكثيف . فصلاح فضل يبحث في الشعرية عن الدلالة المتماسكة ، وليس المشتتة ، حتى يتمكن القارئ من أن يبني حدثاً متخيلاً وأن يمسك بعاطفة محددة . يشير صلاح فضل ، إذن ، إلى شعرية لا تفرط في التضييق ، ولا تفرط في الاتساع ، شعرية تبدأ من النص نفسه ، فالنص ليس مجرد حامل ينقل المعنى ، وليس وعاء يصب فيه الكاتب أفكاره التي يستقبلها المتلقي استقبالا سلبياً.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> ينظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 254-255.

<sup>2</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص 255.

## ■ مفهوم الشعرية العربية عند كمال أبو ديب .

كمال أبو ديب واحد من بين أبرز النقاد العرب الذين حاولوا إعطاء مفهوم للشعرية ، إذ ركز كل اهتمامه على القضايا النظرية المتعلقة بها ، كما دعم تصوراته النظرية بنماذج تطبيقية من الشعر العربي القديم والحديث وبعض الشعر الغربي ، وما يلفت النظر في بحثه هو إحاطته بالنظريات النقدية الغربية المتعلقة بالشعرية ، وبخاصة أعمال ياكسون ، وتمكنه من التراث العربي ، ويتجلى ذلك من خلال حسن استغلاله لنظرية عبد القاهر الجرجاني عند دراسته الصورة الشعرية.<sup>1</sup>

### \* الفجوة: مسافة التوتر:

يطور كمال أبو ديب أوسع وأشمل نظرية عربية في الشعرية العربية تستفيد من معطيات النقد الحديث في مختلف مدارسه واتجاهاته ، وتحاول أن تواخي بينها ، وبرغم إصراره على أن "الشعرية خصيصة نصية ، لا ميتافيزيقية"<sup>2</sup> ، فإنه لا يتردد في القول إن "اكتناه البعد الخفي للشعرية يبدو أن يناهضه تفيض من أغوار عميقة في الذات الإنسانية يستحيل النفاذ إليها الآن"<sup>3</sup> . كما أنها "وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية ، وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق أو النسبي بين هاتين البنيتين ، فحينما يكون التطابق مطلقا تنعدم الشعرية أو تخف إلى درجة الانعدام تقريبا ، وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشعرية وتتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص"<sup>4</sup> .

تستند شعرية أبي ديب في مفهوم الفجوة: مسافة التوتر ، بدءا إلى مفهومين نظريين هما: العلائقية والكلية ، فلقد توصل أبو ديب إلى أن الشعرية بنية كلية ناتجة عن تبلور مجموعة علائق فيما بينها ، فالشعرية "في جوهرها

<sup>1</sup> كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص 18 .

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 21.

<sup>3</sup> المرجع السابق، ص 21.

<sup>4</sup> المرجع السابق، ص 57.

خصيصة علائقية ، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا ، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها ، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها".<sup>1</sup> ذلك أن "نص الشعرية هو في علاقة جدلية بين الحضور والغياب ، لأن لا شيء يمتلك الشعرية خارج فضاء العلاقات المتشابكة داخل النص . ومنهج القراءة يحدد هذه العلاقات ويُبرز كينونتها على أساس أن الشعرية تتجلى في تجسيدات النص ومنطلقة من اكتناه العلاقات التي تتنامى بين مكونات النص على الأصعدة الدلالية والتركيبية والصوتية والإيقاعية ، وعلى محوري النص: المنسقي والتراصفي ، ومتحركة لا حركة خطية فقط ، بل حركة شاقولية أيضا تتبع من محاور التشابك والتقاطع عبر البنية الكلية..."<sup>2</sup>. ومن هذا التصور يحاول كمال أبو ديب أن يُنمّي منهجه التحليلي البنيوي ، خاصة من خلال معطياته ومفهومه : العلائقية والكلية ومفهوم التحول ، وهو يرى أن الشعرية هي وظيفة من وظائف ما يسميه الفجوة: مسافة التوتر<sup>3</sup> لأن لغة الشعر — دلالتيا — لغة "تتجسد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة ، وهذا التنظيم حين ينشأ يخلق فجوة: مسافة توتر على درجات مختلفة من السعة والحدة بين اللغة الشعرية وبين اللغة اللاشعرية"<sup>4</sup>.

ويوصف الارتباط بين مفهوم العلائقية ومفهوم الكلية ، بأنه ضروري ، فالشعرية "تحدد بوصفها بنية كلية ، ولا تحدد على أساس ظاهرة مُفردة ، فنستنبطها من الوزن أو القافية أو التركيب... ولهذا فالتحديد هنا ، تحديد بنيوي متواشج ينظر إلى العلاقات بين مكونات النص على المستويات كافة"<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 7 .

<sup>2</sup> المرجع السابق، ص 14 .

<sup>3</sup> مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 74 .

<sup>4</sup> كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 18-19 .

<sup>5</sup> حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 123 .

فالشعرية عنده ليست خصيصة في الأشياء ذاتها ، بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات أولا ، وفاعلية خلق ترفض استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لأنها لا تنتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة ثانيا. ويرتبط هذان المفهومان بنظرية التلقي ، كون القارئ ظاهرة مستقرة في النص ، وهو صفحة البياض التي يكتب النص فيها جسده.<sup>1</sup> وبهذا تحولت الفاعلية النقدية من الاهتمام بالمؤلف إلى النص ثم إلى القارئ ، فالقراءة التي تعد النص مكانا لتلقي عنده آفاق عدة: أفق الكاتب وأفق النص وأفق القراءة ، لتخلق من انصهارها وتفاعلها شكل النص ، هي التي أعطت نظريات القراءة دورا متميزا في التحليل النصي وتطور النوع الأدبي ، إذ أعطي كل من يابوس وأيزر القارئ دورا في تطور النوع لأن يابوس يعتقد بأن القطيعة بين الأفق التاريخي للمتلقي وأفق النص إنما تسعي باتجاه تطور العمل الأدبي ، فالتعارض بين المعايير التي يحملها المتلقي لأشكال الأعمال السابقة وتشكلاهما اللسانية وبين المعايير التي يكونها العمل الجديد لحظة ظهوره يؤدي إلى نشوء قيم جديدة تتعلق بالشكل والتي اعتاد النوع أن يعالجها.<sup>2</sup> إن النص الشعري نص متميز ، إذا ما "تبني الاحتمالات والإمكانات ، لا نص تقريرية ، نص يمتلك أبعادا لا تتكشف أبدا ، وأبعادا تتكشف خطوة خطوة ، لأنه جوهريا نص يبني على فجوة"<sup>3</sup> ؛ تلك الفجوة الحاصلة بين بنية سطحية وأخرى عميقة أو بين لغة استعارية وكنائية ، وأخرى لغة تقريرية فتنبور الشعرية وفق ذلك في تصور شعري.<sup>4</sup> وحسبما رأى أبو ديب ، فإن مواجهة الذات الطرف الآخر الذي يمثل قيما وعالما ترفضه ، تصورٌ تتولد عنه الفجوة: مسافة التوتر، الذي يعتبر من أهم منابع الشعرية في الأدب العالمي ، والمنبع الرئيس لشعرية الشعر العربي المعاصر.

<sup>1</sup> رولان بارث، لذة النص، تر. منذر عياشي ، مركز الانتماء الحضاري، دار الوسيم، دمشق، ط1، 1992، ص 13.

<sup>2</sup> ناظم عودة حضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، 1997، ص 16.

<sup>3</sup> كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 58.

<sup>4</sup> محمد زيوش، مقاييس الشعرية عند النقاد العرب خلال القرنين الثالث والرابع الهجريين، ص 160.



ويعطي كمال أبو ديب للمتلقي دوره في إحداث الفجوة ضمن موضوع (الشعرية والمتلقي) حينما أحالنا إلى فكرة ريفاتير أنّ "الظاهرة الأدبية هي جدلية بين النص والقارئ"<sup>1</sup> ، لأن القارئ هو الذي ينتج الدلالة ، وهذه الفكرة حسب أبو ديب لا تختلف عما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني الذي فرق بين المعنى المتصل بمبدعه ، ومعنى المعنى الذي يميلنا عليه المتلقي ، فالمتلقي له دور في ملأ فجوات النص: "عندما يملأ القارئ الفجوات يبدأ التواصل ، فالفجوات تؤدي وظيفتها كمحور تدور حوله علاقة النص - القارئ بأكملها"<sup>2</sup> . والفجوة التي يتحدث عنها كمال أبو ديب ليست ملكة ذاتية يتمتع بها القارئ ، بل مشاركة القارئ في ردم الفراغات التي تنتج عن تفاعل مستويات القول الشعري . ولا يتم هذا الردم كيفما اتفق ، بل استناد إلى أعراف وتقاليد تمثلها القارئ قبل ذلك . فلدى القارئ مخزون من الخبرة الناتجة عن قراءات سابقة. إن من يقرأ قصيدة معينة لا يقرأها وفقا لهواه الذاتي ورغبته الاعباطية ، بل لابد أن يفك شفراتها بما اكتسب قبل ذلك من مفاتيح سابقة اكتسبها من قراءة عدد لا حصر له من النصوص . وهنا تظهر الحاجة إلى إكمال الشعرية بالقراءة ، أي تطبيق المعلومات النظرية عن الخطاب المولد على نصوص فعلية .

ويركز كمال أبو ديب على الصورة الشعرية واستخدام الاستعارة فيها ، وهي كما يرى أدت دورا أساسيا عبر تاريخ الكتابة العالمية . ويشير في هذا الصدد إلى رومان ياكبسون ، الذي تمثل إسهامه في المستوى اللغوي الصرف ، عند تمييزه بين الشعر والنثر ، في عمليتين أساسيتين في عملية الخلق الفني هي: الاستعارة والكناية ، فربط الاستعارة بالشعر والكناية بالنثر ، لكن دون حصر مطلق.<sup>3</sup>

وقد صرح أبو ديب أنّ شعريته شعرية لسانية ، فهو يعتمد في تحليلاته على لغة النص أي مادته الصوتية - الدلالية ، مضيفا أن البحث في الشعرية هو بحث في العلاقات المتنامية بين مكونات النص على مستوياته

<sup>1</sup> كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 154 .

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 155 .

<sup>3</sup> ينظر: المرجع السابق، ص 129 .

الصوتية والإيقاعية والتركيبية والدلالية والتشكيلية. وعلى الرغم من التصور السابق الذي يحصر كشف الشعرية في مجال البنيات اللغوية ، إلا أن أبو ديب يؤكد — في تطبيقاته بالذات — أن المكونات التي تتجلى فيها الشعرية غير مقتصرة على البنيات اللغوية ، فمن الممكن والمشروع أن تكون المكونات "مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة أو بالتجربة أو بالبنية العقائدية (الإيديولوجية) أو برؤيا العالم بشكل عام".<sup>1</sup> وهذا ما أكده محمد غنيمي هلال حينما قال: "لا يصير الشعر شعرا بعناصره الفكرية واللغوية التي هي عناصر غير صالحة أو ثانوية ، وإنما يكون شعرا بعناصره الخالصة ودلالته الإيحائية ، المستسرة المبهمة التي تشفّ عن أجواء نفسية غريبة لا سبيل إلى التعبير عنها باللغة وحدها".<sup>2</sup> فالعناصر الشعرية وحدها - من خيال وموسيقى وصور- لا تُكوّن الشعر ولكن لا بد في الشعر من عناصر لا شعرية ، وهي الأفكار. و يرى حسن ناظم ، من جهته ، أن هذا التقرير الأخير الذي جاء به أبو ديب يضعنا بإزاء شعرية غير لغوية ، على الرغم من أنها تعانين عبر لغة النص نفسه ، غير أن كل البنيات التي تتعلق برؤيا العالم تعدّ زيادات نصية غير متعلقة بخصوصية النص اللغوية ، وربما تكون قد أوقعت أبو ديب في تناقض محير ، بين إجترائية مخلّة بمفهوم الشعرية ، وشمولية لهثَ وراءها أبو ديب ولم يطوّعها . ويكمن التناقض في الاعتداد بالنص بوصفه المادة الوحيدة التي تُمكن من تجلية الشعرية عبر اللغة التي تتركب على نحو خاص في النص ، ومن ثم ضعف هذا الاعتداد ، والتحول إلى معالجة بنيات رؤيوية وصولا إلى شمولية كانت المطمح الكبير لأبو ديب ، في أن يضيفها على مفهومه ، ولو استدعى ذلك خلطا للغوي بالرؤيوي<sup>3</sup> ، على الرغم من أنه يؤكد أن "الشعرية خصيصة نصية ، لا ميتافيزيقية".<sup>4</sup>

ينظر أبو ديب إلى الشعرية بوصفها وظيفة من وظائف الفجوة: مسافة التوتر ، التي هي فاعل أساس في التجربة الإنسانية ككل ، ويحدد هذه الفجوة: مسافة التوتر بأنها: "الفضاء الذي نشأ من إقحام مكونات

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص22.

<sup>2</sup> محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 394.

<sup>3</sup> ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص123.

<sup>4</sup> كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 58.

للوجود ، أو للغة أو لأيّ عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكبسون "نظام الترميز" في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بُعدين متميّزين ، فهي:

1- علاقات تقدم باعتبارها طبيعة نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة ، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة .

2- علاقات تمتلك خصيصة الالاتجانس أو اللاطبيعية : أي أن العلاقات هي تحديدا لا متجانسة ، لكنها في السياق الذي يقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس".<sup>1</sup>

يحيل مفهوم أبي ديب للشعرية ، ولمسافة التوتر ، على مفهوم آخر ، هو مفهوم الانزياح عند جان كوهن ، وذلك عبر تحول المكونات الأولية من نص في السياق لتكون دالة على الشعرية .<sup>2</sup> إلا أن الانزياح مفهوم نظري متعلق باللغة ، أما الفجوة: مسافة التوتر ، فهو مفهوم أشمل ، إذ يغطي التجربة الإنسانية بكل أبعادها ، ولهذا فالانزياح هو أحد وظائف الفجوة .<sup>3</sup>

وما يؤكد عليه أبو ديب من خلال مفهوم الفجوة : هو مبدأ التنظيم الذي يميز لغة الشعر "الفجوة تميز الشعرية تمييزا موضوعيا لا قيميا ، وإنّ خلوّ اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها أو أصوليتها ، أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية مبدأ التنظيم".<sup>4</sup> وما يعنيه أبو ديب بالقيمة الموضوعية — في نظر حسن ناظم — هو القدرة على خلق بنيات فكرية أو رؤى متميّزة .<sup>5</sup> أما نمط الانحراف الذي يمكن تقبله باعتباره مصدرا للشعرية فهو "الانحراف الداخلي" أي "الانحراف الحاصل في بنية النص فعلا: دلاليا ، أو تصوريا ،

---

<sup>1</sup> المرجع نفسه، ص 21.

<sup>2</sup> ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 124.

<sup>3</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص 130.

<sup>4</sup> كال أبو ديب، في الشعرية، ص 85.

<sup>5</sup> مفاهيم الشعرية، ص 124.

أو فكريا ، أو تركيبيا . ومثل هذا النمط من الانحراف أقرب إلى ما يميزه ريفاتير من لا نحوية في النص".<sup>1</sup> وأكثر من ذلك إشارة إلى تشابه المفهومين (الفجوة: مسافة التوتر — الانزياح) هو جعل الانزياح بمفهومه العام خالقا للفجوة ، ذلك أنّ "استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة ، وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة: مسافة التوتر".<sup>2</sup> وهذا الخروج بالكلمات عن طبيعتها الأليفة هو انزياحها ، الأمر الذي يؤدي — حسب أبو ديب — إلى "كسر بنية التوقعات".<sup>3</sup> ونسوق نص لأبو ديب على طوله ، نص برهن به على لا نهائية الاختيارات على المحور الاستبدالي (المتحقق على مستوى اللغة)، من خلال دراسته مقطعا للشاعر الإنجليزي (ستيفن سبندر):

### تحت أشجار الزيتون ، من الأرض تنمو هذه الزهرة التي هي جرح

يقول أبو ديب: "إنّ ما يخلق الشعرية هنا ، ليس الصورة الشعرية فحسب ، أي ليس تشبيه الزهرة بالجرح ، بل البنية اللغوية الكلية التي يتم فيها الانتقال من الزهرة إلى الجرح بالطريقة الواردة في العبارة ، إذ يجعل الجرح خبرا للمبتدأ الزهرة . ما يحقق الشعرية هو الفجوة الفعلية العميقة بين الزهرة والجرح من جهة ثم وضع هذين العنصرين في بنية لغوية لها صفة الطبيعية (مبتدأ + خبر) كأننا نقول (التي هي نبتة حمراء) ، ثم الفجوة القائمة بين الاختيار المتحقق وجميع الاختيارات الممكنة على المحور النسقي (الاستبدالي) التي لم تتحقق ، وهذه الفجوة هي علاقة بين المتجانس واللامتجانس ، بين الطبيعي واللاطبيعي ، بين الصيغة المجردة للتركيب اللغوي وبين ما تعبّر عنه الآن ، وبين الخصائص التي تمتلكها الزهرة والترابطات التي تثيرها عادة ، وبين الكون الرؤيوي الذي تنتمي إليه الآن عبر

<sup>1</sup> كمال أبو ديب، في الشعرية، ص141.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 38.

<sup>3</sup> حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 125.

ارتباطها بالجرح ، والعكس صحيح . هذه الفجوة هي انتقال حاد من كون إلى كون ، أي خلق مسافة توتر شاسعة بين كونين ، وفعل الخلق هذا هو ما يولد الشعرية".<sup>1</sup>

ويتهيئ كمال أبو ديب في بحثه للشعرية العربية من الجانب التطبيقي ، إلى أن "للشعر خصيصة تميزه عن النثر هي قدرته على دمج ما يندمج من الأشياء ، على الجمع بين المتناقضات"<sup>2</sup> ، وهذا الدمج أو الجمع بين اللامتجانس يكون في حيز الفجوة: مسافة التوتر ، التي يرى أنها ميزة الشعرية ، وهي شرط مطلق ، إلا أن هذه الإطلاقية فيها كثير من التعالي المنهجي في معرفة الشعرية ، لأن هذا المنهج المطبق قد يتغير إما على مستوى التصور أو طبيعة المنهج نفسه. إن خروج الشعرية العربية الحديثة ، من الشكل إلى اللاشكل ، هو في نظر — مشري بن خليفة — بحث قلق عن ممارسات شعرية ، وتأسيس لكتابة شعرية تتجاوز ثنائية الشعر والنثر في التراث العربي الذي يستند إلى الوزن والقافية باعتبارهما حدا الشعر والنثر.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 28.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 125.

<sup>3</sup> ينظر: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 76.

❖ المبحث الثالث: مفهوم الشعرية العربية عند الفلاسفة المعاصرين.

- مفهوم الشعرية العربية عند عباس محمود العقاد (1889م- 1964م)

- مفهوم الشعرية العربية عند زكي نجيب محمود.



## ■ مفهوم الشعرية العربية عند عباس محمود العقاد (1889م - 1964م)

في بداية الكلام عن مفهوم الشعرية العربية عند العقاد سوف نلتقي ببعض آرائه العامة في الشعر والشاعر ، وهي آراء ومفاهيم تعتبر جديدة لما سبقها من آراء عند الشعراء والنقاد خلال القرن التاسع عشر.

### \* مفهوم الشعر:

يعطي العقاد للشعر عدة تعريفات منها:

أ- الشعر صناعة توليد العواطف بواسطة الكلام:

يقول العقاد: "الشعر صناعة توليد العواطف بواسطة الكلام ، والشاعر هو كل عارف بأساليب توليدها بهذه الوسيلة ، يستخدم الألفاظ والقوالب والإستعارات التي تبعث تَوّاً في نفس القارئ ما يقوم بخاطره - أي الشاعر - من الصور الذهنية".<sup>1</sup>

يتضح لنا من هذا التعريف أن الشعر مجهود فني شديد وعميق ، أي أنه "مسألة معاناة فنية معقدة يشترك فيها الحس والنفس والطبيعة ، على سليقة طبيعية موهوبة كامنة في أعماق النفس الشاعرة ، ويقوم على اللغة التي تصوغه كائناً مقولاً متاحاً للأذواق والأحكام".<sup>2</sup>

ب- الشعر ترجمان النفس:

يقول العقاد: "ليس الشعر لغوا تهذي به القرائح فتتلقاه العقول في ساع كلالها وفتورها ، فلو أنه كان كذلك لما كان له هذا الشأن في حياة الناس . إنما الشعر حقيقة الحقائق ولبّ اللباب ، والجوهر الصميم من كل ما له ظاهر في متناول الحواس والعقول. وهو ترجمان النفس والناقل الأمين عن لسانها ، فإن كانت النفس تكذب فيما تحس به أو تداجي بينها وبين ضميرها فالشعر كاذب ، وكل شيء في هذا الوجود كاذب ، والدنيا كلها رياء ولا موضع للحقيقة في شيء من الأشياء. فقد يخالف الشعر الحقيقة في صورته ، ولكن الحر الأصيل منه لا

<sup>1</sup> العقاد، خلاصة اليومية والشذور، نخصة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1995، ص 12.

<sup>2</sup> عبد الحفيظ الهاشمي، مصطلح "شعر" في تراث العقاد الأدبي، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2009، ص 30.

يتعدّاهما ، ولا تخالف روحه روحها لأنه لا حقيقة للإنسان إلا بما ثبت في النفس واحتواه الحس ، والشعر إذا عبر عن الوجدان لا ينطق عن الهوى إن هو إلا وحي يوحى".<sup>1</sup>

ويقول: "فاطلب من الشعر أن يكون عنوانا للنفس الصحيحة ثم لا يعينك بعدها موضوعه ولا منفعته ولا تتهمه بالتهاون إذا لم يحدثك عن الاجتماعيات والحماسات والحوادث التي تلهج بها الألسنة والصيحات التي تقصف بها الجماهير... فالشعر شيء متصل بالإنسان من حيث هو كائن حي ، لا من حيث هو ابن وطن ، وابن جامعة أخرى من لغة أو عقيدة ، فإذا كان الإنسان إنسانا مصرياً أو عربياً مسلماً أو نصرانياً ، فتلك إضافة تتقلب بها الطوارئ وليست هي الأصل ولا هي المقصد المنشود. ومن ثم يكون الشعر شعراً لا غبار عليه وهو خلو من الألفاظ والأسماء التي تلاك في نهضات الأديان والأوطان ، ويكون الشعر مجارياً للنهضات أو سابقاً لها ، وليس فيه تلك الأناشيد ولا تلك الحماسيات".<sup>2</sup>

إن جوهر الشعر عند العقاد تعبيرٌ عن الوجدان وترجمة لخواطر النفس ، فهو بذلك "حقيقة من الحقائق ، بل لب من الأبواب من كل ماله ظاهر في متناول الحس والعقل ، وبهذا يكون الشعر تعبيراً عن انفعال داخلي ، سببه الحدث الداخلي".<sup>3</sup>

ج- الشعر قبس من نفس الرحمان:

يقول العقاد:

والشعر من نفس الرحمان مقتبس

والشاعر الفرد بين الناس رحمان<sup>4</sup>

<sup>1</sup> مطالعات في الكتب والحياة، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1987، ص 289.

<sup>2</sup> العقاد، ساعات بين الكتب، الأدب والنقد ج3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1984، ص 208-209.

<sup>3</sup> عبد الحفيظ الهاشمي، مصطلح "شعر" في تراث العقاد الأدبي، ص 31.

<sup>4</sup> البيت من قصيدة بعنوان "الحب الأول مطلعها: يهنيك يا زهر أطيّار وأفنان \*\*\* الطير ينشد والأفنان عيدان من ديوان العقاد مج1، ج1، ص 73. ينظر كذلك: العقاد، ديوان من دواوين، نهضة مصر، القاهرة، 1996، ص 37.



د- الشعر تعبير جميل عن الشعور الصادق:

يقول العقاد: "إن من أراد أن يحصر الشعر في تعريف محدود لکمن يريد أن يحصر الحياة نفسها في تعريف محدود ، فالشاعر لا ينبغي أن يتقيد إلا بمطلب واحد يطوي فيه جميع المطالب ، وهو التعبير الجميل عن الشعور الصادق ، وكل ما دخل في هذا الباب — باب التعبير عن الشعور الصادق — فهو شعر وإن كان مديحا أو هجاء أو وصفا للإبل والأطالال وكل ما خرج عن هذا الباب فليس بشعر وإن كان قصة أو وصف طبيعة أو مخترع حديث".<sup>1</sup> فالشعر بالنسبة للعقاد كالحياة في امتدادها وسعة تصورها واستحالة حصرها.

هـ - الشعر تلازم بين الفكر والإحساس:

يقول العقاد: "وَمِنَ الكَلِمَاتِ الَّتِي تَلَاكُ وَلَا تُفْهَمُ قَوْلُ الْقَائِلِينَ إِنَّ الشَّعْرَ "وجدان" وإن الشاعر لا يتأمل ولا يفكر وإلا قيل في شعره إنه كلام لا يوحيه الوجدان ، ... والحقيقة التي ينبغي أن نحضرها هي أن الأدب الرفيع لم يخل قط من عنصر التفكير وأن الشاهد على ذلك أدب الفحول من شعراء الأمم العالمين ، ومنهم شكسبير وجيتي والخيام وأبي الطيب ... فقد ينقص فكر الإنسان وينقص حسه على السواء ، ومزية الإنسان دائما أن يحس حين يفكر وأن يفكر حين يحس ، وأن يكون نصيبه من الإنسانية على قدر نصيبه من الفكر والإحساس ، فليس هو بإنسان كامل إذا خلا من التفكير ولا يكون الأدب كاملا حين يعبر عن إنسان ناقص في ألزم مزاياه".<sup>2</sup>

ويقول أيضا: "ونخلص مما تقدم إلى قول يجمل جميع الأقوال في الفن والأدب ، وهو أن الفن والأدب وجدان ولكنه وجدان إنسان ، ولن يكمل الإنسان بغير ارتفاع في طبقة الحس وارتفاع في طبقة التفكير ، ولن يخلو الأدب المعبر عنه من مقدار هذا وذاك ، ولا يقاس نصيبه من الحس بمقدار نقصه في التفكير ، ولا يقال إنه أحسن تماما لأنه لم يفكر تماما ، بل يقال إن التمام في مزاياه الإنسانية أن يتم له الحس ويتم له التفكير".<sup>3</sup>

<sup>1</sup> العقاد، مقدمة ديوانه وحي الأربعين، ج2، ص 288.

<sup>2</sup> العقاد، مقدمة ديوانه (بعد الأعاصير) ج9، مج2، ص 762-763.

<sup>3</sup> المرجع السابق، ص 765.

في هذين النصين لا يفصل العقاد بين الفكر والشعور ، ويعتبرهما متلازمين لتمام الشعرية ، ويعتبر من الخطأ فصلهما ، فالإنسان من حيث هو إنسان مزود بمدارك شعورية وأخرى عقلية ، وعليه ينبغي أن يحمل الشعر شحنات فكرية دالة على عمق رؤى الشاعر ، إضافة إلى أخرى وجدانية تنم عن صدق وحقيقة إحساسه ، فالشاعر عند العقاد مطالب بأن يكون شعره ناتجا عن فكر صحيح وعاطفة مستقيمة ولا تناقض بين المنطق والعاطفة.<sup>1</sup> فللشاعر فكر ولا بد أن يظهر أثره في هذا الشعر التأملية فلن يعقل أبدا أن نعطل وظيفة الفكر في نفس إنسان كبير القلب ، متيقظ الخاطر مكتظ الجوانح بالإحساس.<sup>2</sup>

ويجمع العقاد على أن الشعر "ليس خيالا محضا ولا هو بطلاء مزركش لا عمق له من البديهة والفهم الأصيل ، وإنما الشعر إحساس وبداهة وفطنة وأن الخيال والفكر والعاطفة ضرورية كلها للفلسفة والشعر مع اختلاف في النسب وتغاير في المقادير. فلا بد للفيلسوف الحق من نصيب من الخيال والعاطفة ولكنه أقل من نصيب الشاعر ، ولا بد للشاعر الحق من نصيب من الفكر ولكنه أقل من نصيب الفيلسوف. فلا نعلم فيلسوفا واحدا حقيقيا بهذا الإسم كان خلوا من السليقة الشعرية ولا شاعرا يوصف بالعظمة كان خلوا من الفكر الفلسفي.<sup>3</sup> وهكذا يتحصل لدينا أن "العقاد يفهم الطاقة الشعرية الوجدانية أنها طاقة مستفيدة من الطاقة الفكرية أو أن الوجدان والفكر وجهان للإبداع الشعري حيث تمتزج العناصر النفسية والعناصر الذهنية في بؤرة تنطلق منها قوة خلاقية مبدعة فاعلة في عملية الإبداع الشعري".<sup>4</sup>

يعرف العقاد الشعر تارة باعتبار المصدر النابع منه ، وتارة أخرى باعتبار كونه حصيلة شاعر موهوب له امتياز خاص ، فالشعر الصحيح عنده هو ما يقوله الشاعر الممتاز بالعاطفة والنظرة إلى الحياة ، وهو القادر على

---

<sup>1</sup> عبد الحفيظ الهاشمي، مصطلح "شعر" في تراث العقاد الأدبي، ص 38.

<sup>2</sup> طه مصطفى أبو كريشة، ميزان الشعر عند العقاد، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998، ص 200.

<sup>3</sup> العقاد، ساعات بين الكتب، ص 321-322.

<sup>4</sup> طه مصطفى أبو كريشة، ميزان الشعر عند العقاد، ص 38.

الصياغة الجميلة في إعرابه عن العواطف والنظرات.<sup>1</sup> كذلك فإن "الشعر الصحيح هو ما يقوله الشاعر الذي يشعر بجوهر الأشياء ، لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها ، فليست مزية الشاعر أن يقول لك عن شيء ماذا يشبهه ، وإنما مزيته أن يقول لك ماهو ، ويكشف عن لبابه ، وصلته الحياة به ، وليس همّ الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه وخلاصة ما استطابه أو كرهه".<sup>2</sup> والشعر الجيد هو "ما كان مصحوبا بالطبيعة الحية والإحساس البالغ ، والذخيرة النفسية التي تتطلب التعبير الافتنان فيه ، فالإحساس هو الذهب المودع في خزانة النفس ، وهو الثروة الشعرية التي يقاس بها سرارة الكلام...".<sup>3</sup>

ويميز العقاد الشعر عن الكلام المبتذل العادي بأنه أجمل وأبلغ وأحسن وضعا للمعاني في مناسباتها ، ومن هنا يجب أن يخلو من الحشو والابتذال ، فهل يتكلم الرجل في السوق والبيت فينحرز من الخلط بين تصنع الوجد والهيام ، وتقدير الحوادث الجسام ، حتى إذا تمياً للشعر لم يخلج أن يخلط في قصيدة واحدة بين أبعد موضوعين عن الانتظام في نسق واحد؟ هذا ما لا يريده العقاد من الشعر الذي يدعو إليه ويؤمن به..<sup>4</sup>

يلاحظ أن العقاد في معظم تعريفاته للشعر قد تغاضى عن الكلام فيما يتعلق بميكال الشعر من وزن وقافية ، ولم يذكر إلا ما يوحى إلى ذلك مثل قوله "القالب الجميل" و"الصياغة الجميلة" ، وكأنه لا يريد أن يدخل ذلك في صميم التعريف ، وإنما وجه التعريف إلى جوهر الشعر وروحه. وكأن العقاد قصد التحرر من التعاريف التقليدية التي لاكتها الألسن ، وقصد أن يدخل جديدا في التعريف ، كما قصد أن يدخل الجديد في الشعر ذاته وأن العبرة في نظره بروح الشعر لا بشكله ، فكم من كلام له وزن وقافية لكن يسمى شعرا لأنه خلا من روح

---

<sup>1</sup> المرجع نفسه، ص 155.

<sup>2</sup> عباس محمود العقاد، إبراهيم المازني، الديوان في الأدب والنقد، دار الشعب، القاهرة، ط4، 1996، ص 20.

<sup>3</sup> العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، ص 7.

<sup>4</sup> عباس محمود العقاد، إبراهيم المازني، الديوان في الأدب والنقد، ص 40.

الشعر وجوهره ، وكأن قواعد فن الشعر من وزن وقافية قد تقررت وأصبحت من المسلمات لملامح الشعر وإنما طبيعة الشعر وروحه هي أولى بأن يتوجه إليها الكلام طلباً لرقى الفهم في الشعر على نحو جديد.<sup>1</sup>

#### \* مصدر الشعر:

يصنف عباس محمود العقاد في طبيعة الدارسين الذين ناصروا الاتجاه النفسي في الدراسات الأدبية ، وأكدوا على وجود علاقة وطيدة بين الأدب عموماً ، ومبدعه من الناحية النفسية. بل لقد تأثر العقاد بمنهج ونظريات مدرسة التحليل النفسي الحديثة واعتبرها "أقرب المدارس إلى الرأي الذي ندين به في نقد الأدب ، ونقد التراجم ، ونقد الدعوات الفكرية جمعاء ، لأن العلم بنفس الأدي أو البطل التاريخي يستلزم العلم بمقومات هذه النفس ، من أحوال عصره وأطوار الثقافة والفن فيه ، وليس من عرفنا بنفس الأديب في حاجة إلى تعريفنا بعصره وراء هذا الغرض المطلوب ، ولا هو في حاجة إلى تعريفنا بالبواعث الفنية التي تميل به من أسلوب إلى أسلوب".<sup>2</sup>

وهكذا اقتنع العقاد بوجود علاقة وطيدة بين العوامل البيولوجية والسيكولوجية للشاعر أو الأديب... والعملية التعبيرية خصوصاً أو النص الأدبي عموماً ، كما في قوله مثلاً : "لا تعوزنا الأدلة على اختلاف أعصاب ابن الرومي وشدوذ أطواره من شعره أو من غير شعره ، فإن أيسر ما تقرأه له أو عنه يلقي في روعك الظنة القوية في سلامة أعصابه ، واعتدال صوابه ، ثم يشتد بك الظن كلما أوغلت في قراءته والقراءة عنه حتى ينقلب إلى يقين لا تردد فيه"<sup>3</sup> ، ثم أضاف: "وكل ما نعلمه من نحافه وتقزز حسه ، وشيخوخته الباكرة ، وتغير منظره ، واسترساله في الوجوم ، واختلاج مشيته ، وموت أولاده ، وطيرته ونزقه وشهوانيته الظاهرة في تشبيهه وهجائه ،

<sup>1</sup> ينظر: طه مصطفى أبو كريشة، ميزان الشعر عند العقاد، ص 158.

<sup>2</sup> عباس محمود العقاد، دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، ص 112-113.

<sup>3</sup> عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1990، ص 101.

وإسرافه في لهوه ولذاته ، ثم كل ما نطالعه في ثنايا سطورهِ من البدوات والهواجس ، قرائن لا تخطئ فيها الدلالة الجازمة على اختلاف الأعصاب وشدوذ الاطوار، بل لا تخطئ فيها الدلالة على نوع الاختلال ونوع الشذوذ".<sup>1</sup>

وهكذا ، وجد العقاد أن اختلال أعصاب ابن الرومي ، كان له الدور الفعال في إبداعه الشعري ، وبالتالي فإن واقع الشاعر وشعره شيء واحد عند العقاد "فموضوع حياته هو موضوع شعره ، وموضوع شعره هو موضوع حياته".<sup>2</sup>

### \* قيمة الشعر:

كانت الصفة الغالبة للشعر عند نقادنا القدامى أنه أسلوب معين من الكلام يقوله الشاعر ليكون اللسان المعبر عن القبيلة ، والمدافع عنها ، به يفخر بمفاخرها وينشر محامدها ، ويرد بالقول المدقع ، والهجاء الموجه على من يتناول عليها من القبائل الأخرى ، ثم انتقل الشاعر من ذلك ليكون شاعر الأمير أو شاعر الخليفة ، أو شاعر الدولة ، ليقوم بنفس ما كان يقوم به شاعر القبيلة ، فلم يكن الشعر غاية في حد ذاته وإنما كان وسيلة لغاية انتهت إلى التكسب والارتزاق من وراء الشعر...<sup>3</sup>

وينبّه العقاد إلى أنه لا يعني بكل ما أشاد إليه من فضل الشعر إلا ضرباً واحداً منه ، وهو الشعر المطبوع الأصيل ، أما الشعر المقلد المموّه فلا فائدة له أبداً ، وقل أن يتجاوز أثره القرطاس الذي يكتب فيه أو المنبر الذي يلقي عليه . وشتان بين كلام هو قطعة من نفس وكلام هو رقعة من طرس.<sup>4</sup> ونفهم من هذا أنه يريد بالشعر الذي يرفع من قيمته النوع السامي منه.

<sup>1</sup> المرجع السابق، الصفحة نفسها.

<sup>2</sup> المرجع السابق، ص 12.

<sup>3</sup> ينظر: طه مصطفى أبو كريشة، ميزان الشعر عند العقاد، ص ، ص 161.

<sup>4</sup> ينظر: العقاد، مطالعات في الكتب والحياة، ص 295.

ويربط العقاد بين الشعر والحياة ، ويقول إن "الحياة والأدب ومنه الشعر شيان نسجيهما من مادة واحدة ، فالحياة هي شعور تتملأه في نفسك ، وتتأمل آثاره في الكون وفي نفوس غيرك . و الأدب هو ذلك الشعور ممثلاً في القلب الذي يلائمه من الكلام"<sup>1</sup> . وفي التدليل على مدى الارتباط بين الأدب والحياة ، يرى العقاد أن الحياة لا توجد بغير عطف ، ولا يمكن أن تتمثل أمة كملت لها نعمة الحياة العالية ، ثم نتخيل أن هذه الحياة العالية ضائعة من غير تعبير في أدب قوي يتناوله القارئ وكأنما يتناول قطعة من الحياة يجربها في أجزاء نفسه كما يجري الماء والشمس في عروق الشجر وجذوره"<sup>2</sup> . فالحياة لا تكون بغير أدب يلائمها ، وإن مقياس الأدب هو مقياس الحياة كما قال العقاد.<sup>3</sup>

إن الأدب في نظر العقاد ومنه الشعر لكي يحتل من النفوس المكان اللائق به ، يجب أن يكون هو رسالة الحياة التي توحى بها شعرا أو نثرا ، على ألسنة المختارين من أصفيائها ، وأن يكون صلاة الروح التي لا تنبس بها حتى تتطهر من صغائرها وأدوائها ، وأن يكون الرائد السابق يشير للأمام إلى البعيد المنظور من آفاقها وأجوائها ، وبذا يبعد عن أن يكون علامة السامة ، وترجية الفراغ.<sup>4</sup>

هذه هي القيمة التي قيّم بها العقاد الشعر ، وهي قيمة لم يكن يحظى بها قبل العصر الحديث ، وقد رفعته هذه القيمة إلى منزلة فريدة في حياة الأفراد والجماعات والأمم ، ولاشك أن العقاد بصنيعه هذا قد رفع الشعر من الهاوية التي تردى إليها في الفترة التي سبقت عصر النهضة ، كما ارتفع به إلى مجال أرحب وأوسع من المجال الذي حصره فيه الجيل السابق عليه من الشعراء.<sup>5</sup>

\* التجديد في نظرية الشعر عند العقاد:

---

<sup>1</sup> مطالعات في الكتب والحياة، ص 11.

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 11.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 11.

<sup>4</sup> ينظر: طه مصطفى أبو كريشة، ميزان الشعر عند العقاد، ص 164 - 165.

<sup>5</sup> المرجع السابق، ص 165.

الصورة الشعرية باعتبارها الخلق الفني الذي يبدعه الشاعر ، هي النموذج المجسد لما تحتويه من معان وأفكار ، وهي الوسيلة التي يترجم بها الشاعر عن تجربته التي عاشها وانفعل بها ، ثم إنها الطريق الذي يسلكه الشاعر لعرض أفكاره وأغراضه عرضاً أدبياً.<sup>1</sup> الصورة الشعرية تتكون من أمرين جوهريين لا ينفصلان ، أولهما المعاني والأفكار والمشاعر كمادة للصورة ، وثانيهما العبارات المصورة لها كشكل للصورة وجسم لها وذلك على هيئة خاصة من الوزن والقافية.<sup>2</sup>

وعلى ضوء هذا سوف نبحت فيما يلي آراء العقاد في بيان ملامح الصورة الشعرية وأجزائها لنرى إلى أي مدى كان العقاد مجدداً ، ورأي النقد الحديث فيما أثاره من قضايا الشعرية...

## 1- الألفاظ:

يعرف العقاد الشعر كما سبق بأنه صناعة توليد العواطف الإنسانية بواسطة الكلام ، والشاعر هو العارف بأساليب توليدها بهذه الوسيلة ، ومن هنا فهو يستخدم الألفاظ والتي هي "نوع من اختزال المعاني تشير إلى ما لا يمكن وروده منها على اللسان. أو هي رموز يقترن كل منها بخواطر وملازمات تتيقظ في الذهن متى طرقه ذلك اللفظ ، ولا يشترك في المدلول تماماً ، وإن ترادفاً في ظاهر المعنى. والتفطن إلى هذا الفرق الدقيق بين معاني الألفاظ ، والتلطف في أداء كل منها في موضعه يدخلان في الملكة التي يحتاجها الشاعر لكي يكون شاعراً مجيداً".<sup>3</sup> فمعرفة الفروق الدقيقة بين معاني الألفاظ ، والتلطف في أداء كل منها في موضعه يدخلان ضمن ملكة الشاعر المجيد كما ذكر العقاد ، وهنا تبدو قيمة الألفاظ بالنسبة للشاعر فجودة الشعر "مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمدى محصول الشاعر من الألفاظ ، وبمقدار معرفته لأسرارها ، وما توحى به من دلالات وإيماءات ، وهذا ما يجب أن

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 187.

<sup>2</sup> المرجع السابق، ص 187.

<sup>3</sup> العقاد، خلاصة اليومية، ص 12.

يكون عليه الشاعر من ثقافة واسعة باللغة".<sup>1</sup> وألفاظ الشعر عند العقاد "لا يشترط فيها أن تكون واضحة ظاهرة كما هي في النثر، فإن الأمر في الشعر لا يحتاج إلى الجلاء والإبانة ، كما أنه يقصد به التأثير ولا يقصد به الإقناع ، وإذا كان الشعر مجاله العواطف فإن هذه العواطف تتأثر بالعبارة المفاجئة أشدّ من تأثرها بالعبارة ذات القضايا المرتبة والمعاني الجليلة".<sup>2</sup>

كيف يكون التجديد في الألفاظ باعتبارها عنصر من عناصره؟ يقول العقاد: "إن عناصر الشعر جميعا مختلفة في قبولها للتجديد ، أو في حاجتها إلى التجديد" ، ويحدد هذه العناصر بأنها "اللفظ والوزن والموضوع". فاللفظ الذي يتألف منه الشعر يبقى ألف سنة ولا يطرأ عليه تغيير يذكر ، ويصلح في هذه الحالة لشعر امرئ القيس كما يصلح لشعر البارودي مع قليل من التحوير أو التحريف الذي لا يلتفت إليه إلا المختصون... "ويضيف "ونعني باللفظ هنا المفردات في غير الجمل والأبيات ، وهي المفردات التي تطرأ عليها الزيادة القليلة كل بضعة قرون ، أو يطرأ عليها اختلاف الاستعمال من فترة إلى فترة في حياة اللغة الواحدة ، ولا بد للشاعر من متابعة هذه الأطوار ، وقد يكون هو عاملا من عوامل الزيادة والتصرف في الكلمات... إلا أن الجهد في تجديد المفردات يظل على الدوام أقل وأهون من الجهد في تجديد الأوزان وتجديد الموضوعات ، فالمعجم الشعري اليوم قريب من المعجم الشعري في عهد أصحاب المعلقات...".<sup>3</sup>

فالتجديد في الألفاظ عند العقاد لا يكون إلا من ناحية التناول ، ومن ناحية التصرف الشكلي ، وهو تجديد محدود جدا إذا قيس بغيره من مجالات التجديد... وكأن العقاد بذلك يلفت نظر أصحاب الشكل المهتمين بتحميل

---

<sup>1</sup> طه مصطفى أبو كريشة، ميزان الشعر عند العقاد، ص 188.

<sup>2</sup> العقاد، خلاصة اليومية، ص 13.

<sup>3</sup> العقاد، دراسات المذاهب الأدبية والاجتماعية، ص 41.



الألفاظ أكثر مما تطيق ، إلى أن مجهودهم في هذا المجال مجهود ضئيل ، والأولى لهم ولشاعرهم أن يجعلوا الألفاظ وسيلة يحققون بها أغراضهم ، ولا يتوقفون عندها ولا يجعلون همهم حشدها ورفضها.<sup>1</sup>

## 2- المعاني:

يرى العقاد أن المعاني في الصورة الشعرية هي "الجوهر واللباب الذي تحتويه ألفاظها ، فالشعر عنده هو من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها و ألوانها ، ومزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ما هو ، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به ، وأن يودع فينا ما رآه وسمعه وخلاصة ما استطابه أو كرهه...".<sup>2</sup> فما الصفات التي يجب أن تتوافر في المعاني حتى تخرج مستوفية شرائط الكمال؟.

يرى العقاد أن المعاني في الصورة الشعرية يجب أن تتسم بالصدق الفني ، وينبغي أن تكون ترجمة عن طبع أصيل ، عن سليقة فطرية في النفس ، بعيدة عن التصنع والتقليد. فإن الشاعر المطبوع معانيه بناته فهن من لحمه ودمه ، وأما الشاعر المقلد فمعانيه ربيباته فهن غريبات عنه وإن دعاهن باسمه ، وشعر هذا الشاعر كالوردة المصنوعة التي يباليغ الصانع في تنميقها ويصبغها أحسن صبغة ، ثم يرشها بعطر الورد فيشم منها عقب الورد ، ويرى لها لونها ورواءها ، ولكنها عقيمة لا تنبت شجرا ولا تخرج شهدا ، وتبقى بعد هذا الإلتقان في المحاكاة ، زخرفا باطلا لا حياة فيه ، وإن خير الشعر المطبوع ما ناجى العواطف على اختلافها وبث الحياة في أجزاء النفس".<sup>3</sup>

وحول الصدق الفني الذي اشترطه العقاد في معاني الصورة الشعرية أشار إلى عيب التفكك ، الذي يؤدي إلى فساد المعنى ، وبالتالي إصابة الشعر بالعيب والنقص ، مما يؤدي إلى رفضه واستهجانته ، وسلبه صفة الصدق الفني وبالتالي صفة الشعرية ، ويفسر لنا العقاد ذلك العيب "بأن تكون القصيدة مجموعا مبددا من أبيات متفرقة ، لا

<sup>1</sup> ينظر: طه مصطفى أبو كريشة، ميزان الشعر عند العقاد، ص 192.

<sup>2</sup> عباس محمود العقاد، إبراهيم المازني، الديوان في الأدب والنقد، ص 20.

<sup>3</sup> العقاد، مطالعات في الكتب والحياة، ص 295.

تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية ، وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة"<sup>1</sup>. ولتوفية البيان يقول: "إن القصيدة ينبغي أن تكون عملا فنيا تاما يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن والموسيقى بأنغامه بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها. فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغنى عنه غيره في موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة ، أو هي كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها"<sup>2</sup>.

يستنتج من هذا أن العقاد يدعو إلى تحقيق الوحدة العضوية في القصيدة الشعرية وتوحي التفكك ، ففي حالة ما إذا فقدت القصيدة سمة الترابط فإنها تفقد وحدتها الفنية وبالتالي تفقد سمة الشعرية.

## ■ مفهوم الشعرية العربية عند زكي نجيب محمود.

\* ما الجديد في الشعر الجديد؟

زكي نجيب محمود ناقد وفيلسوف معاصر ، ينتمي كناقدا للشعر إلى الإتجاه الشكلي الجمالي<sup>3</sup> ، في كتابه "مع الشعراء" يقارن بين صلاح عبد الصبور ، ومحمود عماد ، وحسن إسماعيل ، ليخلص بعد نقاشه ومقارنته إلى أن الذي "لا تخطئه العين هو الاختلاف في الشكل ، في القالب ، في الإطار ، فها هنا إذن يجب أن يكون النقاش ، فالجديد يتميز بتخففه من الالتزام الشكلي ، فهو إن حافظ على شيء من الوزن ، فهو لا يريد أن يلتزم القافية ، فهما يُقلُّ الشعراء الجدد ومهما يَقسِمُوا بالله العظيم (كما أقسم صلاح عبد الصبور في إحدى

<sup>1</sup> عباس محمود العقاد و إبراهيم المازني، الديوان في الأدب والنقد، ص 130.

<sup>2</sup> المرجع السابق، ص 130.

<sup>3</sup> رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر — دراسة جمالية — دار الوفاء ، الإسكندرية، 1998، ص 65.

مقالاته ، بل إنه قد جعل هذا القسم عنوانا لمقاله)، أقول إنهم ينظمون شعرا (موزونا) فلا أظنهم ينكرون أن مدى التزامهم أقل من مدى التزام الشاعر الذي يحافظ على عمود الشعر الموروث".<sup>1</sup>

وليبن لنا زكي نجيب محمود أهمية الشكل ، يكتب في مقاله "ما الجديد في الشعر الجديد": "لو كان الشكل قليل القيمة إلى كل هذا الحد لما خسر الشعر شيئا حين يترجم من لغة إلى لغة أخرى ، أو حين تنشر قصيدة إلى نفس اللغة التي نظمت فيها ، لأن ما يخسره الشعر بالترجمة أو بالنشر هو هذا وحده: هو الشكل. ولست أدري ماذا يكون الشكل إن لم يكن ترتيب الكلمات على نسق معلوم بحيث يحقق نغما ، فإذا احتاج هذا النغم إلى رابطة تربطه في أجزاء القصيدة لجأت إلى القافية ، واخترت لهذه القافية نفسها ترتيبا يحقق لي ما أردته ، وهو ربط الوحدة النغمية في القصيدة".<sup>2</sup> فالذي يميز الفن في شتى صنوفه هو "الشكل الذي صبّ فيه موضوع ما ، ولو انفار الشكل لم يعد الفن فنا حتى وإن بقي الموضوع كله بحذافيره لم يُنقص منه شيئا".<sup>3</sup>

ويسخر زكي محمود من الشعراء الجدد بأن ما يكتبونه لا ينتظم إلى قاعدة ، وإذا قيل إن القاعدة هي جعل الوحدة الوزنية هي التفعيلة ، يسخر من أن يكون ذلك تجردا قائلا: "فهل نسمي الإكتفاء بجزء بما هو قائم فعلا تجديدا؟ ويرى لو كان ذلك كذلك لكان الفقير الذي يكفيه جزء يسير من ثروة الغني مجددا لأنه اكتفى ببعض دون الكل".<sup>4</sup> وإذا كان الشعر هو الكلام الموزون المقفى ، فإن ما قدمه هؤلاء الشعراء أو نقادهم الذين يسرون في ركبهم من محاولات للفصل بين الشعر والنثر ، واستخدام الوزن والقافية كفيصل إنما لا يستقيم لديه ، ففي نظره "يستحيل أن يكون ثمة فارق جوهري بين لغتي النثر والشعر... فكلاهما تنطقهما أداة بعينها ، وكلاهما يخاطب عضوا بعينه ، ويمكن القول إن ما يكسو كليهما من الجسد قوامه مادة بعينها ، ونزعاتها متقاربتان بل تكادان تكونان متطابقتين ، وليس يلزم بالضرورة أن يختلفا حتى من حيث الدرجة. إن الشعر لا

<sup>1</sup> زكي نجيب محمود، مع الشعراء، دار الشروق، القاهرة، ط4، 1988، ص 151.

<sup>2</sup> المرجع السابق، ص 152.

<sup>3</sup> المرجع السابق، ص 151.

<sup>4</sup> المرجع السابق، ص 151.

يهمي من العبرات ما يشبه عبرات الملائكة ، ولكنه يسفح دمعا آدميا طبيعيا ، إنه لا يستطيع أن يفاخر النثر بأن دماء مقدسة تجري في عروقه فميّزت دمائه من دماء النثر ، إذ يدب في عروقهما على السواء دم بشري واحد".<sup>1</sup>

فالنثر و الشعر فرق بينهما من الناحية اللغوية ، والفارق الوحيد الذي يمكننا استنتاجه هو الوزن والقافية.<sup>2</sup>

إلى جانب ذلك يسخر زكي نجيب محمود من القائلين بأن القصيدة القديمة قائمة على الوزن الخارجي ، بينما تقوم القصيدة الحديثة على الإيقاع الداخلي قائلا: "إن حياة الكائن الحي — كل كائن حي — قائمة على الإيقاع الداخلي ، و لكن ذلك لم يمنع من أن يصاغ الشكل الخارجي أيضا في أحسن تقويم...أهناك تعارض؟ فإما إيقاع داخلي وإما وزن خارجي؟ أهو مستحيل عند العقل أن يجتمع الجانبان معا؟ كلاً، ليس ذلك مستحيلا ، بل إنه هو الذي حدث في كل قصيدة من الشعر الجيد في كل آداب العالم جميعا".<sup>3</sup>

#### \* المحاكاة — التعبير — الخلق:

في مقال بعنوان: الشعر لا يبنى ، يقول زكي نجيب محمود: "غفر الله لفلاسفة اليونان الأولين أفلاطون وأرسطو على وجه التخصيص ، حين تركوا للناس من بعدهم مبدءا في النقد أزاغ أبصارهم عن حقيقة الأدب وحقيقة الفن ، حتى ليجتاح الأمر إلى أمثال هؤلاء الفحول ليصححوا الأوضاع بحيث يحررون الناس من حبال ذلك المبدء القديم الراسخ في النفوس وأعني به مبدءا المحاكاة الذي جعل الفن محاكاة للطبيعة ، فإن رسم رسام صورة قالوا له: ماذا تعني هذه الصورة؟ أي أنهم يسألونه أين الشيء في الطبيعة الذي جاءت الصورة لتحاكيه ، والويل له إن قال لهم عن صورته إنها لا تصور من الطبيعة شيئا ، وإن أنشأ شاعر قصيدة بحثوا عن معانيها لينظروا أحقا

<sup>1</sup> زكي نجيب محمود، قشور ولباب، دار الشروق، القاهرة، 1988، ص 23-24.

<sup>2</sup> رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 66.

<sup>3</sup> زكي نجيب محمود، مع الشعراء، ص 84-85.

قالت أم قالت باطلا<sup>1</sup>. رافضا نظرية المحاكاة على أساس أنها تدعو — من وجهة نظره — إلى أن يقول الشاعر أو الفنان شيئا ، أو معنى مما يصحّ — على حد تعبيره — أن تراجع القصيدة عليه ليحكم عليها بالحق أو بالباطل<sup>2</sup>. وفي إطار تأكيده على ماهية الفن والشعر ، قدم نقدا آخر لنظرية "التعبير" ، حيث قال: "ثم غفر الله لجماعة من النقاد المحدثين الذين جاءوا وكأنا هم الثائرون على المبدأ القديم — مبدأ المحاكاة — وأعلنوا في الناس أن في جعبتهم سهما جديدا هو أنفذ من السهم العتيق إلى حقائق الفن ، فقالوا: لا .. ليس الفن وليس الأدب "تصويرا" لهذا الشيء أو ذاك مما تضطرب به النفس ... وإني لأعترف بأني كنت إلى عهد قريب جدا من أنصار هذا الرأي في الأدب والفن ، فبناء على هذا الرأي لا يجوز أن ننظر إلى الصورة — مثلا — ونسأل ماذا تصور من أشياء الطبيعة ، لأنها لم تجئ لتصور شيئا ، وإنما هي انعكاس لما تختلج به نفس الفنان ، تومئ إيماء وتوحي إيجاء بنوع من العاطفة التي لا بد أن تكون قد ملأت عليه جوانحه وهو يسكب ألوانه على لوحته... وكذلك إذا قرأت قصيدة من الشعر فلا تلتمس معانيها في جنبات الطبيعة ، بل التمسها في جوانح الشاعر نفسه ، لأن ألفاظها إنما صيغت لتومئ وتوحي بما عسى أن تكون نفس الشاعر قد اختلجت به"<sup>3</sup>.

#### \* ما الشعر؟ ما مادته؟ وما طبيعته؟

مادة الشعر "هي الكلمات ، وإذا كانت الكلمات في طبيعتها الأولى رموزا تواضع عليها أبناء الجماعة الواحدة لترمز إلى شيء سواها ، ولكن هذه الأداة اللغوية سرعان ما تحولت عن طبيعتها الأولى فأصبحت لها طبيعتان ، أما الطبيعة الثانية فهي أن تقف عند حد الأداة اللغوية ذاتها ، لا تنفذ منها إلى شيء وراءها ، أي أنها مطلوبة لذاتها، والشعر هو هذه الحالة الثانية ، فلئن كانت مادة الشعر الكلمات إلا أنها كلمات نسقت على نحو يمتع السمع لما فيها من صفات ، ليس بينها صفة كونها مطابقة للأشياء والحوادث ، كما هي

<sup>1</sup> زكي نجيب محمود، مع الشعراء، ص 166.

<sup>2</sup> رمضان الصباغ، مقال: فلسفة الفن عند زكي نجيب محمود، الحوار المتمدن، العدد(1552)،(16-05-2006) ص 8

(انترنت).

<sup>3</sup> زكي نجيب محمود، مع الشعراء، ص 167.

واقعة في دنيانا التي نعيش فيها ، فإذا كان بين الشعر من جهة وأشياء الواقع من جهة أخرى تطابق ، فهو تطابق غير مباشر ، وليس هو التطابق الذي يكون بين اللغة والأشياء في أحاديث التفاهم التي نألفها في حياتنا اليومية الجارية".<sup>1</sup> فإذا كانت اللغة في الحياة اليومية ، وفي النثر عموماً ، تشير إلى أشياء موجودة في الواقع ، وإنما أداة للتفاهم ، أي أن الدلالة تكون من أهم مقوماتها ، وهذه هي الطبيعة الأولى للغة ، أما الطبيعة الثانية لها ، فهي اللغة الشعرية ، وهي الكلام الذي لا يراد به الإشارة إلى الواقع.<sup>2</sup> وللمفكر قول آخر في نفس السياق يقول: "مادة الشعر ألفاظ مما تستخدمه أنت وأستخدمه أنا في قضاء شؤون حياتنا ، لكن لكل لفظ جانبيين ، فله الدلالة المنطقية التي يشير بها إلى الأشياء وله كذلك الغزارة النفسية ، وعلى هذا الجانب النفسي يركز الشعر".<sup>3</sup> وليست كل ألفاظ اللغة في الغزارة النفسية سواء بل "فيها ما لا يجري مع تيار المشاعر إلا بأقل القليل ، وعندئذ يقتصر على دلالة المنطقية وحدها ، ولكن منها كذلك ما يعبّ عباً عن تيار المشاعر حتى لتصبح اللفظة كنبضة القلب ، ومن هذا النوع الغزير بأغوار الوجدانية ينسج الشاعر شعره".<sup>4</sup> وهذا يعيدنا إلى القول بوجود لغة عادية منطقية علمية ، ولغة شعرية ، وهاته هي المعمول بها في الشعر . والشعر لا تتميزه لغته الشعرية فقط ، بل تتميزه كذلك "الحركة" فالشعر كالموسيقى "يملاً فترة من الزمن ، فلا بد من امتداد زمني ، طال أو قصر، لقراءة القصيدة من الشعر ، ولذلك كان أنسب ما يناسب الشعر هو ما يمتد على فترة من الزمن ، أعني حركة وفعلاً تتطور أجزاءه بحيث يستلزم طولاً زمنياً لتمامه ، وإذا كانت عبقرية التصوير وعبقرية النحت هي في تجميد لحظة معينة في مكان ثابت ، فإن عبقرية الشعر في إبراز الفاعلية والنشاط الحركي الذي ينساب على سلسلة من لحظات متعاقبات".<sup>5</sup>

\* الشعر والأخلاق:

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 134 - 135.

<sup>2</sup> رمضان الصباغ، مقال: فلسفة الفن عند زكي نجيب محمود، ص 8.

<sup>3</sup> زكي نجيب محمود، مع الشعراء، ص 190.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص 191.

<sup>5</sup> المرجع نفسه، ص 184.

لا يقيس زكي نجيب محمود الشعر بالأخلاق "فالشعر ليظل شعرا سواء أرضيت عنه مبادئ الخلاق أم لم ترض ، مادام قد تحقق لنا ما تقتضيه لنا طبيعة فنه ، فلا فرق عند الفن بين أن يصور الشاعر فضيلة أو أن يصور رذيلة ، طالما هو قد أجاد الفن في كلتا الحالتين ، إنّ دنيا الشعر ترحب بأبي نواس ترحيبها بزهير ، وإنّ "ملتن" بفردوسه المفقود لشاعر في الجانب الإلهي من قصيدته ، كما هو شاعر في جانب تصويره للشيطان".<sup>1</sup> هذا يعني أنّ الوظيفة الأخلاقية للشعر ليست مما يتقوم به الشعر ، ومعيار الشعر الجيد لا علاقة له بموضوع الفضيلة والرذيلة ، فالشعر الجيد هو الذي ينجح في تصوير الفاضل كما ينجح في تصوير الرذيل ، وزهير وأبو نواس مستوعبان في الشعر بغض النظر عن أنّ أحدهما أخلاقي والآخر ماجن ، ونجاح الشاعر في تصوير الشيطان نجاح لشعره ، بنفس الدرجة التي ينجح فيها في تصوير الإله ، فوسيلة الشعر هي اللفظ وهي الهدف الأول والأهم ، ودوره ينحصر في كيفية استخراج عبقريتها الدفينة فيها.<sup>2</sup>

وبناء عليه ، يمكن القول إنّ الشعرية عند زكي نجيب محمود لا تكمن فيما قال الشاعر ، بل في كيفية القول وإنّ المثل الأعلى للقول الشعري "هو أن يحمل من المعاني ما لا حصر له إذا استطاع الشاعر ذلك ، بحيث تعدد زوايا الرؤية عند مختلف السامعين أو القائلين ، وذلك لأنّ الشاعر إذ ينتقي لشعره أغزر الألفاظ قدرة على استشارة المشاعر ، فإنما يسوق لنا في قوله الشعري ما يمكن أن تكون له استجابات مختلفة عند مختلف المنشدين ، ولذلك فسؤالنا الأول عن تقدير القيمة الشعرية ليس هو ماذا قال الشاعر ؟ بل هو كيف قال الشاعر ما قاله؟".<sup>3</sup> ومن ثمّ كان بحثه في شعرية الشعر انطلاقا من بحثه في كيفية القول ، أي الكيفية التي من خلالها يصبح القول العادي قولاً شعرياً.

<sup>1</sup> زكي نجيب محمود، مع الشعراء، ص 189.

<sup>2</sup> المرجع السابق، ص 190.

<sup>3</sup> المرجع السابق، ص 191.

## • خاتمة:

وقد توصلنا في خاتمة البحث إلى النتائج التالية:

- تنوع مفاهيم الشعرية لدى النقاد.
- إن العرب القدماء لم يعرفوا "الشعرية" بمعناها الحديث ، وإنما ترددت عندهم ألفاظ مثل "الشاعرية" و "شعر شاعر" و "القول الشعري" و "القول غير الشعري" و "الأقاويل الشعرية".
- بداية ربط النقاد مفهوم الشعرية بالقيم الثقافية والأخلاقية والاجتماعية، فمن المنظور الاجتماعي ربطوها بنسب الشاعر ، فأصبح هذا الأخير مقياسا للتفوق الأدبي ، وهو ما حتم الربط بين التفوق الأدبي والتفوق الاجتماعي.
- ربط القدامى الشعرية بعملية الإبداع، الذي مصدره قوى خفية تلهم الشاعر قول الشعر، وذلك ما جعل تفسير أدبية النص أكثر تعقيدا كونها أسندت إلى قوى خفية تفوق الطاقة البشرية، وهذا أدرج فيما بعد ضمن التفسيرات الخرافية للإبداع.
- تحديد النقاد لعمود الشعر كبنية متعالية تتحكم في جودة الإنتاج الأدبي.
- بروز مصطلحات نقدية جديدة في حقل الشعرية العربية منها الجودة وحسن السبك ، وتحقيق الالتحام ، والتزام عمود الشعر ، وجودة النظم عن طريق تشاكل اللفظ والمعنى.



- تطور الشعرية العربية في العصر العباسي بحيث أصبح التعبير بالصور الاستعارية بداية عهد جديد ، وتزعم هذا الاتجاه أبو تمام حيث وضع لنفسه مسلكا خاصا به لقول الشعر ، فغير النسق المؤلف العادي لترتيب الكلمات مما أدى إلى اتهامه بالغموض.

- أملت التجربة الشعرية الجديدة ضرورة وجود متلق واع يخوض المغامرة الإبداعية.

- اتضح مفهوم الشعرية العربية قديما أكثر في دراسات عبد القاهر الجرجاني من خلال نظريته في النظم الذي هو تعليق الكلم ببعض ، وجعل بعضها بسبب من بعض ، وليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه "علم النحو" وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي نُهجت ، فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التي رُسمت ، فلا تُخلّ بشيء منها . ففضيلة الكلام عند الجرجاني ترجع كلها إلى النظم وإلى ما بين الكلم مكن علاقات.

- النظم هو الأساس في الكشف عن شعرية الكتابة أو النص ، لذلك اعتُبر الجرجاني من خلال نظراته النقدية والبلاغية معينا قيما للمعاصرين ، لأن نظراته لا تبعد عن نظراتهم وإن اختلف المصطلح أو التعليل أو التفسير.

- لم يخرج تصور الفلاسفة لمفهوم الشعرية عن القناعات النقدية والنظرية التي شكلت الفهم العربي للشعر وللظاهرة الأدبية ، فحتى وإن كانت للفلاسفة منطلقاتهم الفلسفية التي منحت المفهوم خصوصيات كالشأن في إدراج الشعر ضمن النسق المنطقي ، إلا أنه يمكننا أن نلمس شيئا من آراءهم وآراء النقاد.

- إن الطروحات التي جاء بها النقاد تحصر معنى الشعرية في اتجاهين:

\* الأول: فن الشعر وأصوله التي تُتبع للوصول إلى شعر يدل على شاعرية ذات تميز وحضور. ومما قيل فيها: إنها تسعى إلى معرفة القوانين التي تُنظم ولادة كل عمل وهي تبحث هذه القوانين داخل الأدب كله. وإنها علم موضوعه الشعر.

\* الثاني: الطاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الانزياح وخلق حالة من التوتر، وذلك ما ذهب إليه كمال أبو ديب الذي جعل الشعرية من وظائف الفجوة أو مسافة التوتر ، وأنها الانحراف عن التعبير.

- يرى أكثر الدارسين أنه ليس من تقاطع بين الاتجاهين في فهم الشعرية لأن كل واحد يرجع إلى الآخر ، فالأول هو القواعد والأصول التي ترسم الطريق إلى الابتكار والإبداع ، كما أنه ليس من اليسر وضع تحديد دقيق لها لأنها بمعناها الحديث لا تزال في بداياتها ، ولأنها في تحول دائم ، ولأن معناها اختلف باختلاف النقاد والباحثين قديما وحديثا.

# مكتبة البحث

## مكتبة البحث

\* القرآن الكريم.

إبراهيم مصطفى عبد الرحمان:

- في النقد الأدبي القديم عند العرب، دار مكة، القاهرة، 1998.

ابن رشد (الوليد):

- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ومعه جوامع الشعر للفارابي، تح. محمد سليم سالم، لجنة إحياء

التراث الإسلامي، مطابع الأهرام، القاهرة، 1971.

ابن رشيق القيرواني:

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح. محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، دمشق، ج1، ط5،

1981.

ابن سينا (أبو علي):

- الإشارات والتنبيهات، أقسام المنطق والطبيعات والإلهيات، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف بمصر،

القاهرة، القسم الأول، ط3، 1983.

- الشفا، المنطق، الشعر، تح. عبد الرحمان بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1966.

ابن الشيخ (جمال الدين):

- الشعرية العربية، تر. مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب،

ط1، 1996.

ابن طباطبا العلوي:

- عيار الشعر، تح. عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

ابن قتيبة:

- الشعر والشعراء، صدر عن وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

ابن المعتز:

- كتاب البديع، تح. اغناطيوس كراتشوفسكي [د.ت]

أبو ديب كمال:

- في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

أبو زيد القرشي:

- جمهرة أشعار العرب، دار المسيرة، بيروت، 1978.

أبو شوارب (محمد مصطفى):

- جماليات النص الشعري (قراءة في أمالي القالي) دار الوفاء، الاسكندرية، ط1، 2005.

- شعرية التفاوت (مدخل لقراءة الشعر العباسي) دار الوفاء، الاسكندرية، ط1، 2007.

أبو كريشة (طه مصطفى):

- ميزان الشعر عند العقاد، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998.

أدونيس (علي أحمد سعيد):

- الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والإتباع عند العرب) دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1979.

- الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.

- مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979.

- زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.

- سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

أرسطو طاليس:

- فن الشعر، تر. أبي بشر بن متى بن يونس القنائي، تح. شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة،

1967.

إسماعيل عز الدين:

- الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، لبنان، [دت]

- التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1981.

- الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992.

الأصفهاني:

- الأغاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان [د.ت]

الأصمعي:

- فحولة الشعراء، تح. شارل توري، دار الكتاب الجديد، مصر، ط1، 1971.

أمجد ريان:

- صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء، القاهرة، 2010.

الأمدي (الحسن بن بشر):

- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح. أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ج2، ط4، 1982.

الباقلاني:

- إعجاز القرآن، تح. أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، مصر [د.ت]

بريك هنيدي نزار:

- في مهب الشعر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

البغداددي (أبو الطاهر محمد بن حيدر):

- قانون البلاغة في نقد الشعر والنثر، تح. محسن عياض، بيروت، 1981.

بو جمعة بوعيو:

- النص الشعري بين التأصيل والتحليل (دراسة في الشعر العربي الحديث والمعاصر) منشورات جامعة

قاريونس، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ط1، 1998.

بو جمعة شتوان:

- بلاغة النقد وعلم الشعر في التراث النقدي، دار الأمل، الجزائر، 2007.

بوفلاقة سعد:

- الشعرية العربية، المفاهيم والأنواع والأنماط، منشورات بونة، عنابة، الجزائر، 2007.

الجاحظ:

- البيان والتبيين، تح. موفق شهاب الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

- الحيوان، تح. عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1996.

- رسائل الجاحظ، تح. الحاجري، دار النهضة العربية، بيروت، 1983.

- العثمانية، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بمصر، ومكتبة المثني ببغداد، 1955.

الجرجاني (عبد القاهر):

- أسرار البلاغة، تح. محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1991.

- دلائل الإعجاز، تح. محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، مصر، ط5، 2004.

الجرجاني (علي بن عبد العزيز):

- الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي

الخلي، القاهرة، ط4، 1966.

الجمحي (ابن سلام):

- طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، 1974.

جمعي الأخضر:

- اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،

2001.

الجوزو مصطفى:

- نظريات الشعر عند العرب الجاهلية والعصور الإسلامية، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1988.

حسين الحاج حسن:

- النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1،

1996.

الحال يوسف:

- الحدائث في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978.

دراسة محمود:

- مفاهيم في الشعرية (دراسات في النقد العربي القديم)، دار جرير، اربد، الأردن، ط1، 2010.

ربابعة موسى:

- تشكيل الخطاب الشعري (دراسات في الشعر الجاهلي)، دار جرير، عمان، الأردن، ط2، 2006.

الرباعي (ربي عبد القادر):

- البلاغة العربية وقضايا النقد المعاصر (التضمين والتناص نموذجاً)، دار جرير، الأردن، ط1، 2006.

رماني إبراهيم:

- الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الثقافة، الجزائر، 2007.

الروبي (ألفت كمال):

- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

زغلول (محمد سلام):

- تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى ق 4هـ، منشأة المعارف، الاسكندرية، 2002.

زكي (أحمد كمال):

- دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1980.

زكي (نجيب محمود):

- مع الشعراء، دار الشروق، القاهرة، ط4، 1988.

- قشور ولباب، دار الشروق، القاهرة، 1988.

الزمرحشري:

- الكشف في حقائق غوامض التزليل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،

[د.ت]

الزبيدي توفيق:

- مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، دار سراس، تونس، 1985.

السعدي (عيسى إبراهيم):

- جماليات الشعر العربي على مرالعصور، دار المعتز، عمان، الأردن، ط1، 2009.

سلطان منير:

- ابن سلام وطبقات الشعراء، دار المعارف، الاسكندرية [د.ت]

الشايب أحمد:

- أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1994.



الصباغ رمضان:

- في نقد الشعر العربي المعاصر - دراسة جمالية - دار الوفاء، الاسكندرية، 1998.

صلاح عبد الصبور:

- الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992.

- حياتي في الشعر، دار إقرأ، بيروت، لبنان، 1983.

- ديوان الناس في بلادي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1972.

صمود حمادى:

- التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981.

صيام زكرياء:

- الشعر الجاهلي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984.

ضيف شوقي:

- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1978.

طراد الكبيسي:

- في الشعرية العربية (قراءة جديدة في نظرية قديمة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

طه إبراهيم أحمد:

- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1985.

العاكوب (عيسى علي):

- التفكير النقدي والبلاغي عند العرب (مدخل إلى نظرية الأدب العربي)، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1،

1996.

عبابنة سامي:

- اتجاهات النقد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2004.

عباس إحسان:

- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني الهجري حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق،

بيروت، لبنان، ط1، 2001.

- فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان [د.ت]

عباس بن يحيى (ومجموعة من الأساتذة):

- دراسات في الشعرية الجزائرية، دفاثر من مخبر الشعرية العربية، جامعة المسيلة، الجزائر، العدد الأول، مارس 2009.

عبد المطلب (إدريس عمر):

- حازم القرطاجني حياته ومنهجه البلاغي، دار الجنادرية، الأردن، 2009.

العسكري (أبو هلال):

- كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تح. علي محمد الجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1986.

العشماوي (محمد زكي):

- دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1994.

عصفور جابر:

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992.

- مفهوم الشعر، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1982.

العقاد (عباس محمود):

- خلاصة اليومية والشذور، هُضة مصر للطباعة، القاهرة، 1995.

- ساعات بين الكتب: الأدب والنقد، ج3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1984.

- مطالعات في الكتب والحياة، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1987.

- ديوان من دواوين، هُضة مصر، القاهرة، ط1، 1996.

علاق فاتح:

- مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

الغذامي (محمد عبد الله):

- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشریحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998.

غركان رحمان:

- مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

الغزالي (عبد القادر):

- الشعرية العربية التاريخية والرهانات، دار الحوار، سوريا، ط1، 2010.

غنيمي (محمد هلال):

- النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، ط9، 2010.

الفارابي:

- كتاب الحروف، تح. محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، 1976.

- رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن فن الشعر لأرسطو طاليس، تح. عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973.

- إحصاء العلوم، تح. علي أبو ملحم، مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

فرج نبيل:

- مملكة الشعراء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988.

فضل صلاح:

- نبرات الخطاب الشعري، دار قباء، القاهرة، 1998.

- أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، القاهرة، 1998.

القاعود (محمد حلمي):

- شعراء وقضايا (قراءة في الشعر العربي الحديث)، دار العلم والایمان، 2008.

قدامة بن جعفر:

- نقد الشعر، تح. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان [د.ت]

القرطاجني (حازم):

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح. محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981.

قصبجي عصام:

- أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، سوريا، 1991.

قصي الحسين:

- النقد الأدبي عند العرب واليونان، معالمة وأعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط1، 2003.

قميحة مفيد:

- شرح المعلقات السبع، دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الأخيرة، 2000.

مرتاض عبد الملك:

- قضايا الشعرية (متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة)، دار الشروق العربي، الجزائر، 2009.

المرزباني:

- الموشح (مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر) تح. علي محمد البجاوي، دار نهضة

مصر، 1965.

المرزوقي:

- شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، المجلد الأول، دار الجيل، بيروت، القاهرة،

ط1، 1991.

المسدي عبد السلام:

- البيان والتبيين بين منهج التأليف ومقاييس الأسلوب ضمن قراءات مع الشابي والمنتبي والجاحظ وابن

خلدون، الشركة التونسية للنشر، تونس، 1981.

- الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1982.

مشري بن خليفة:

- القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، 2006.

المطلبي عبد الجبار:

- الشعراء نقادا (دراسات في الأدب الإسلامي والأموي)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986.

مندور محمد:

- النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة [د.ت].

المناصرة عز الدين:

- علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2007.

موافي عثمان:

- في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 2000.

نازك الملائكة:

- قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط6، 1981.

- شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، 1971.

ناظم حسن:

- مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1،

1994.

ناظم عودة خضر:

- الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، 1997.

نشأت كمال:

- النقد الأدبي الحديث في مصر (نشأته واتجاهه)، معهد البحوث والدراسات العربية، بغداد، 1983.

الهاشمي (عبد الحفيظ):

- مصطلح "شعر" في تراث العقاد الأدبي، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2009.

الهامامي الطاهر:

- الشعر على الشعر (بحث في الشعرية العربية من منظور شعر الشعراء على شعرهم إلى القرن 5هـ/11م)

تقديم: محمود درابسة، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2010.

الوهبي (عبد الله فاطمة):

- نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

اليوسفي (محمد لطفي):

- الشعر والشعرية (الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه)، الدار العربية للكتاب، تونس، 1992.

\* الكتب المترجمة:

تزفيطان طودوروف:

- الشعرية، تر. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

رولان بارث:

- لذة النص، تر. منذر عياشي، مركز الانتماء الحضاري، دار الوسيم، دمشق، ط1، 1992.

كوهن جان:

- بنية اللغة الشعرية، تر. محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، 1986.

هينريش بليت:

- البلاغة والأسلوبية، تر. محمد العمري، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1999.

ياكسون رومان:

- قضايا الشعرية، تر. محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988.

\* الدواوين الشعرية:

- ديوان النابغة الذبياني، تح. عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1996.

- ديوان زهير بن أبي سلمى، تح. علي حسين فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988.

- ديوان بشار بن برد، ج3، تح. محمد الطاهر بن عاشور، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1976.

- ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، تح. محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، المجلد1، ط1،

1987.

- ديوان امرؤ القيس، تح. مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002.

- ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، دار بيروت، لبنان، 1978.

## \* الرسائل الجامعية:

- زيوش محمد: مقاييس الشعرية عند النقاد العرب خلال القرنين الثالث والرابع الهجريين (دراسة وصفية تحليلية)، رسالة دكتوراه، إشراف: د. شريف عبد اللطيف، جامعة تلمسان، 2007/2006.

## \* الدوريات:

### مجلة فصول:

- الإبراهيم نوال: طبيعة الشعر عند حازم القرطاجي، مجلة فصول (مج 6 — عدد 1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1985).

### مجلة العرب:

- العرابي لخضر: الإبداع الخرافي عند العرب (2)، مجلة العرب، ج (5-6/ نوفمبر- ديسمبر)، دار اليمامة، الرياض، السعودية، 2007.

## \* المقالات:

### الوارث الحسن:

- البعد النفسي والذاتي في الإبداع الشعري بين النقد الأدبي القديم والحديث، جمعية أساتذة اللغة العربية، المغرب، (26-07-2011) (انترنت: [www.Google.com](http://www.Google.com)).

## علي ملاحي:

- الدلالة الشعرية العربية وتقاليدها الأسلوبية، منتديات ستار تايمز، (07-08-2011) (انترنت: نفس الموقع).

## عبد السلام المسدي:

- الأسلوبية والنقد الأدبي، مجلة الثقافة الأجنبية، ع1، 1982.

## الفهرس

| الصفحة                           | الموضوع  |
|----------------------------------|--|
| أ                                | المقدمة  |
| 01                               | تمهيد: مفهوم الإبداع عند العرب   |
|                                  | الفصل الأول: مفهوم الشعرية العربية قديما   |
|                                  | المبحث الأول: مفهوم الشعرية العربية عند الشعراء  |
| 13<br>22                         | امرئ القيس:<br>- امرؤ القيس ومخاض القصيدة  |
| 24                               | زهير بن أبي سلمى   |
| 37                               | حسان بن ثابت   |
| 41                               | بشار بن برد  |
| 46<br>46<br>47<br>48             | أبو تمام:<br>- تعريف الشعر<br>- ثورته الشعرية<br>- الاستعارة واللغة الشعرية  |
|                                  | المبحث الثاني: مفهوم الشعرية العربية عند النقاد  |
| 56                               | ابن سلام الجمحي:   |
| 60<br>61<br>63<br>64<br>67<br>75 | أبو عثمان الجاحظ:<br>- في منابت الشعرية<br>- الدربة والمران<br>- نظرية المقامات<br>- اللفظ والمعنى<br>- النظم والتأليف |
| 81<br>81                         | ابن قتيبة وابن طباطبا :<br>- أضرب الشعر  |



|     |  |
|-----|--|
| 85  | - اللفظ والمعنى  |
| 89  | - مفهومه للشعرية   |
| 91  | - الشعراء المتكلفون والشعر المتكلف                         |
| 93  | - الشعراء المطبوعون والشعر المطبوع                         |
| 96  | - تعريف الشعر  |
| 97  | - صنعة الشعر   |
| 102 | - صفات الشعر الجيد   |
| 104 | - مستويات الشعرية  |
| 116 | قدامة بن جعفر:   |
| 117 | - حد الشعر   |
| 121 | - نعوت عناصر الشعر الأربعة المفردات                        |
| 131 | - إنحرافية اللغة الشعرية                                   |
| 136 | عبد القاهر الجرجاني:                                       |
| 136 | - نظرية النظم ونقد الفكر اللفظي                            |
| 137 | - نظم الكلام لا الألفاظ                                    |
| 142 | - المجاز والشعرية والنظم                                   |
| 148 | حازم القرطاجني:  |
| 149 | - ربط الشعرية بالتخييل والمحاكاة                           |
| 164 | - القوى العشر لقواعد صناعة الشعر                           |
|     | المبحث الثالث: مفهوم الشعرية العربية عند الفلاسفة المسلمين |
| 167 | الفارابي:  |
| 169 | - علاقة الشعر بالفنون الأخرى                               |
| 172 | ابن سينا:  |
| 172 | - مفهوم الشعر: الشعر هو فعل الشعر                          |
|     | - ربط الشعرية بالمحاكاة والتخييل                           |
| 173 | - دلالات مصطلح تخييل عند ابن سينا                          |
| 177 | - حسن ترتيب الشعر  |
| 179 |  |
| 180 | ابن رشد:   |

|     |   |
|-----|---|
| 182 | - جوهر الشعرية                                    |
| 183 | - الشعرية والمجاز                                 |
|     | الفصل الثاني: مفهوم الشعرية العربية حديثاً        |
|     | المبحث الأول: مفهوم الشعرية العربية عند الشعراء   |
| 189 | نازك الملائكة:                                    |
| 189 | - مصدر الشعر: الشعر بين الإلهام والوعي            |
| 191 | - الشعرية والحدائث                                |
| 195 | صلاح عبد الصبور:                                  |
| 195 | - الشعر والشاعر                                   |
| 196 | - قياس جودة الشعر                                 |
| 197 | - التشكيل الشعري                                  |
| 202 | - الشعر رؤياً                                     |
| 202 | أدونيس (علي أحمد سعيد):                           |
| 203 | - العلاقة بين الشعرية والفكرية                    |
| 204 | - الشعر والشعري والشعرية                          |
|     | المبحث الثاني: مفهوم الشعرية العربية عند النقاد   |
| 213 | عز الدين إسماعيل:                                 |
| 214 | - ظاهرة الغموض في الشعر الجديد                    |
| 216 | - معمارية القصيدة الجديدة                         |
| 220 | صلاح فضل:   |
| 220 | - التجربة الشعرية الجديدة                         |
| 222 | - المجاز اللغوي الكثيف                            |
| 225 | كمال أبو ديب:                                     |
| 225 | - الفجوة: مسافة التوتر                            |
|     | المبحث الثالث: مفهوم الشعرية العربية عند الفلاسفة |
| 235 | عباس محمود العقاد:                                |
| 235 | - مفهوم الشعر                                     |
| 240 | - مصدر الشعر                                      |

|     |                                     |
|-----|-------------------------------------|
| 241 | - قيمة الشعر                        |
| 243 | - التجديد في نظرية الشعر عند العقاد |
| 246 | زكي نجيب محمود:                     |
| 246 | - ما الجديد في الشعر الجديد؟        |
| 248 | - المحاكاة ، التعبير ، الخلق        |
| 249 | - ما الشعر؟ ما مادته؟ ما طبيعته؟    |
| 251 | خاتمة                               |
| 254 | مكتبة البحث                         |
| 271 | الفهرس                              |

## Résumé :

Cette étude qui s'intitule : Poétique Arabe entre ancien et nouveau a pour l'objet l'étude des critères poétiques arabes dans sa dimension évolutive durant sa conception, ceci est passé des critiques de la poéticité spécifique des poètes avec des critiques de la poétique spécifique au texte, résultant du passage du texte oral à l'écrit et ses valeurs esthétiques et le passage du vers classique à la théorie créatrice du beau et aussi elle étudie son chemin entre la stabilité et le développement.

**Mots clés :** Littérature - poème - critique - poétique- poétique- ancien- nouveau- stabilité- développement

## Summary :

This study: The poetic Arab between old and modern tries to identify the poetic criteria in their evolution dimension at the time of its creation. There was a transition from the poetic critics specified to the text as a result of the shift from an oral text to the writing one and its aesthetic values and the transition from the classic verse to the theory of beautiful creation. And also identify poetic way between stability and development.

**Key words:** Literature - poem - critic - poetic- poetic- literary- old- modern- stability- development.

## : الملخص

سعت هذه الدراسة الموسومة بـ: "الشعرية العربية بين القديم والحديث" إلى إبراز مفهوم الشعرية العربية، في نسقها التطوري، فكان الانتقال من مقاييس الشاعرية التي تختص بالبدع إلى مقاييس الشعرية الخاصة بالنص ودواخله، أي الانتقال من الشفهية إلى الكتابية وجماليتها، والانتقال من عمود الشعر إلى نظرية البدع، ثم تتبع مسار تطور مفهومها في العصر الحديث، وبيان إذا ما كانت الشعرية قيم ثابتة أم متحولة أم جمع بين ما هو ثابت وما هو متحول.

**الكلمات المفتاحية :** الأدب - الشعر - النقد - الشعرية - الأدبية - القديم - الحديث - الثبات - التحول.

## التلخيص:

اهتم الدارسون العرب قديما وحديثا بإعطاء الشعرية مفهوما محمدا ، فكان البحث في مفهومها أمرا صعبا ، فالشعر كمصطلح وكمفهوم أدبي يصعب تصوره أما الشعرية فمفهومها غمض وصعب التحديد ، والصعوبة تكمن في تحديد طبيعة الخصائص أو العناصر التي تكونها.

إن الشعرية حتى وإن كانت مصطلحا حديث النشأة فمادام هناك شعرٌ فهناك شعريةٌ ، إلا أن موضوعها كنظرية تهتم بالنصوص الأدبية و بالنواحي المميزة للخطاب الأدبي عن الخطابات الأخرى كان محلّ بحث لدى الشعريين العرب منذ القديم ، كما أن النقد وتفسير النصوص الأدبية ، والتمييز، والمفاضلة بينهما ، كلها أنشطةٌ عايشت ميلاد تلك النصوص.

وما نعلمه أن الشعر العربي وما رافقه من نظر نقدي قد مرّ بمراحل تطور مختلفة قديما و حديثا ، وبالتالي فإن البنية الذهنية في إدراك الشعرية قد تطورت أيضا ، لذلك حاولنا الوقوف عند محطات هذا التطور في المفهوم وحصر العناصر الشعرية كما أدركها الشعراء والنقاد والفلاسفة قديما وحديثا.

بداية ربط العرب الشعرية بالقيم الثقافية والأخلاقية والاجتماعية ، فمن المنظور الاجتماعي ربطوها بنسب الشاعر ، فأصبح هذا الأخير مقياس للتفوق الأدبي وهو ما حتم الربط بين التفوق الأدبي والتفوق الاجتماعي.

كما أسند فعل الشعر إلى قوى خفية تلهم الشاعر قول الشعر ، وبهذا أصبح تفسير أدبية النص أو شعرية أكثر تعقيدا ، كونها أسندت إلى فعل يفوق الطاقة البشرية ، فأصبح النظر للشعرية كما لو كانت مصادرها تتحدد خارج القول الشعري وبمعزل عن الإرادة البشرية ، إلا أن هذا التفسير الخرافي والميتافيزيقي للظاهرة الإبداعية القديمة أخذ ينحصر شيئا فشيئا كلما ابتعدنا عن العصر الجاهلي ، ليحل محله تفسيراً أقرب إلى العقل والروح العلمية ، مثلا تفسير بشار بن برد سبب تقدمه في شعره بذكائه الذي جاءه من عماء.

ولإبداع الشعر أسبابه ومولداته ، فلقد كان النقاد واعين بأهم حالة نفسية يمر بها الشاعر أثناء عملية الخلق ، فهي فترة المخاض التي يولد على إثرها النص . كما تحدثوا عن حالة حرن الكلام واستعصائه ، فكان لكل شاعر طريقته في خلق جو مناسب لقول الشعر إذا ما استعصى عليه ذلك.

عرفت الشعرية العربية تطورا خلال العصر العباسي ، انطلاقا من الخروج عن عمود الشعر ، حيث خرج الشعراء العباسيين عنه سالكين طرقا خاصة بهم ، وأصبح التعبير عندهم بالصور الاستعارية بداية عهد جديد ، فعلى الرغم من تحديد النقاد لعمود الشعر كبنية متعالية تتحكم في جودة الإنتاج الأدبي ، عمد الشعراء إلى الخروج عنه والبحث عن الشعرية في الصنعة البديعية أو البديع ، الذي لم يعتبره النقاد عنصرا من عناصر عمود الشعر ، ولا شرطا من شروط القريض . فالشعر العربي قد تطور وتطور معه صاحبه ، ولم يعد عملا شعبيا بل أصبح عملا عقليا راقيا ، كما أملت التجربة الشعرية الجديدة ضرورة وجود متلق واع مؤهل لخوض المغامرة الإبداعية ، حتى لكأن الحدث الشعري في حد ذاته أصبح مشروع لا يكتمل وجوده إلا بالمتلقي.

ثم أخذ مفهوم الشعرية بعدا آخر مع نظرية النظم التي أسسها عبد القاهر الجرجاني ، حيث يرى يرى أن "النظم" هو الأساس في الكشف عن شعرية الكتابة أو النص ، وأقام نظرية شعرية أو علما بالشعر يفحص من خلاله خصائص ومستويات الكلام الشعري ، فجعل من الشعر شاهدا أو دليلا على إعجاز القرآن . ومن المفيد الإشارة ، إلى أنّ المسلمة النظرية الأساس التي تسيج هذا الطرح التفاعلي هي: اعتبار نظم القرآن هو السقف الأعلى في مراتب تجويد الكلام ، ومن هذه الزاوية يبرز الجرجاني أهمية النظم وضرورته الملحة في تجويد الكلام ، الأمر الذي ينقلنا من الاستعمال المتداول إلى الاستعمال الفني الأدبي ، مما ينجم عنه تراتب ومفاضلة بين نظم ونظم: نظم تحترم فيه قواعد النحو لإصابة الغاية وتحقيق التواصل الأمثل ، ونظم جمالي يلتفت إلى التلوينات الأسلوبية ، والتأليفات النحوية والبلاغية الدقيقة لبلوغ مراتب عليا في البلاغة والبيان.

لقد انطلق الجرجاني في تفسيره للشعرية ، من نظرية النظم ، التي لم يرها في الألفاظ ، ولا في الإيقاع ، ولا في الفواصل التي في الآي الحكيم ، ولا في الاستعارة ، ولا في أيّ عنصر لوحده ، بل رآها في التأليف والتركيب أو ما اصطلح عليه "النظم" ، فبعد جهد طويل ، يصل الجرجاني إلى الكشف عن أقصى درجات الشعرية ، والتي وجدها في تفاعل المكونات اللفظية مع المكونات المعنوية . أما ما يسميه الجرجاني "محصول النظم" فتأثيره هي ما يسميه: (هجوم الحُسن) و(الغرابة) ، وبالتالي ، جعل عبد القاهر الغرابة والحركة والحيوية ، مرتبطة بحسن النظم ، وجعل الغرابة النادرة مقياسا لاختراق السائد . وتحقق الشعرية بحسن النظم ، والذي يتشكل بدوره بثلاثية: الغرابة والغموض والتعجيب المتسق. "فالجمال في النظم أقوى من جمال الألفاظ" . فالنقطة المهمة في فكر عبد القاهر الجرجاني النقدي ، هي النظر إلى النص من خلال مفاهيم : التشكيل والصياغة والبناء والتأليف والتدوير لمختلف عناصر النص في محصول النظم من خلال نظرية النظم التي تعني: الكتابة والتأليف ، لأنها لا تخص الشعر وحده ، بل باقي أنماط الكتابة ، مستخدما جملة من المصطلحات مثل: (الغرابة ، والتعجيب ، والتخييل ، والمواضعة والنسج ، والتأليف ، والتصوير ، والبناء ، والوشى ، والتحبير ، والصياغة ، والغموض ، ومحصول النظم ،...) وغيرها من المصطلحات ، لشرح مفهوم النظم ، الذي هو مفهوم الأدبية والشعرية.

رغم التعريفات التي قدّمها النقاد القدامى للشعر منذ القرن الثالث والرابع للهجرة ، لكنّ مفهومه لم يصل إلى نضجه الأخير إلاّ عند حازم القرطاجني في القرن السابع للهجرة . ويرتبط هذا النضج بتقديم مفهوم متكامل للشعر ، يتضمّن العناصر الأساسية لما كان يسمّيه حازم "علم الشعر المطلق". وقد تداخلت لديه المحاكاة مع التخييل لتدلّ على التشكيل الجمالي للعمل الشعري ، ذلك العمل الذي يستحق من خلال المستوى الفني للغة ، ذلك المستوى المتمثل بالجاز والاستعارة والتشبيه والتمثيل والرمز ، مما يُضفي الجمال و الغموض الفنيين

على العملية الشعرية ، بحيث تتميز من خلال ذلك عن الكلام العادي المتمثل بالمعاني الأول التي أشار إليها القرطاجني ، لذلك فإنّ التخيل لا يُحقق دوره في العملية الشعرية تجاه المتلقي إلاّ من خلال الصورة الفنية .

لقد بيّن القرطاجني أنّ الشعرية ليست كلاما عاديا ، أو نظما بأيّ شكل من الألفاظ بل هي حقيقة الشعر وجوهره ، وهي السر الكامن في جوهر الشعر بحيث يمنحه الفنية ، ويجعله عملا جماليا ، وصناعة متميّزة .

كذلك ظنّ هذا أنّ الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق ، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع . معنى لفظة "الشعرية" عند حازم يقترب إلى حدّ ما من معناها العام ، أي قوانين الأدب ومنه الشعر . إنّ حازما ينكر أن تكون الشعرية في الشعر نظما للألفاظ والأغراض بصورة اعتباطية ، فهو يبحث عن "قانون أو رسم موضوع" يمنح الشعر شعرية أو بالأحرى يجعل من النص اللغوي نصا شعريا.

إن ارتكاز نظرية الشعر عند حازم القرطاجني على التخيل والمحاكاة يعتبر نقلة نوعية في نقد الشعر العربي ، وهذا التصور الجديد مخالف لما سبق إذ أصبح التخيل أساسا جديدا في تعريف الشعر . ولا شك أن هذا إبدال تصوري ومفهومي جذري في الشعرية العربية. إنّ الشعرية صفة لما هو شعري عند حازم ، بحيث يشير في بحثه على مستوى اللغة إلى الفرق بين وظيفة اللغة في مستواها الإيصالي النفعي ووظيفتها على مستوى الشعرية.

يعتبر عنصر التخيل قطب الشعرية ، وهذه الفكرة اطمأن إليها الفلاسفة المسلمون واتخذوها قاعدة لتفسير الشعرية ، والتخيل هو ما يخرج الكلام إخراجا غير مألوف ، وهو ما سماه الفلاسفة بالتغيير . إن تصورهم للمفهوم لا يخرج عن القناعات النقدية والنظرية التي شكلت الفهم العربي للشعر والظاهرة الأدبية . فيمكن أن نلمس شيئا بين إلحاح الفلاسفة على فكرة التصوير الشعري والتشكيل الفني ، وبين رأي الجاحظ في الشعر الذي يعتبره صناعة ، وضربا من النسج ، وجنس من التصوير.



لقد أعزى النقاد القدامى مصدر الشعر إلى قوى خفية تلهم الشعراء قول الشعر ، نفس الفكرة طرحها المعاصرون ، حيث ترى نازك الملائكة أنّ الشعر إلهام من الملائكة الأعلى وليس من عمل الشاعر وحده . وتُصرّ نازك أنّ الوزن هو الروح التي تُكهرب المادة الأدبية وتصيرها شعرا ، فلا شعر من دونه ، مهما حشد الشاعر من صور وعواطف ، لا بل إنّ الصور لا تصبح شعرية ، بالمعنى الحقّ إلّا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن. وبناء عليه ، فإن نازك الملائكة ترى الشعرية في الوزن ، فالوزن في نظرها هو ما يجعل من المادة الأدبية شعريا ، والسبب في فضيلة الوزن عندها هو أنّ بطبعه يزيد الصور حدّة ويُعمّق المشاعر ، ويُلهب الأخيلا ، لا بل إنه يُعطي الشاعر نفسه ، خلال عملية النظم نشوة خاصة تجعله يتدفّق بالصور الحادة والتعابير المبتكرة الملهمة ، إنّ الوزن هزّة كالسحر تسري في مقاطع العبارات وتُكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة.

حاولت نازك الملائكة أن تضع شكلا لبلاغة جديدة تخصّ الشعر الحديث ، قائمة على قوانين وقواعد ، وهو ما أكدته في قولها إنّ البحث كله ليس إلّا محاولة لاستقراء أساس بلاغي لبعض أساليب الشعر المعاصر نستفيد منها في النقد والتدريس ، وهي غاية عظيمة ومفيدة ، فمعرفة الناحية البلاغية النصوص الشعرية مطلب أساسي لأي محاولة في القراءة والنقد ، وخاصة إذا كان النص الشعري هو مجال هذا النقد.

إلا أن أدونيس يرى خلاف ما ذهب إليه نازك في كون الوزن هو ما يحقق سمة الشعرية في الشعر ، فهو يرى أن مكوّن الوزن لا ينفي ولا يثبت الشعرية في نص من النصوص اللغوية ، فقد تتحقق الشعرية بالوزن أو بدون وزن . وأن الرهان في الشعر الجديد على بناء لغة شعرية مغايرة تتفاعل داخلها المكونات الأساسية: المعجمية والتركيبية والدلالية ، بطريقة مختلفة ، وبما أن اللغة هي المادة والموضوع ، فإن مسارات التجريب تتجدد بتجدد أشكال التحققات الفعلية للغة على المستوى الفردي.

أعزى النقاد المعاصرون عدم وجود مقاييس ثابتة ومفهوم محدد للشعر أيضا إلى طبيعة الشعر ذاته من حيث أنه مصدر للمقاييس ، وطبيعة الشعر مرنة ولهذا كانت قوانين الشعر كقوانين الطبيعة يمكن أن تستنبط بوصفها

مبادئ موجهة يتحرك الأفراد في حدودها بسهولة تبعاً لطبائعهم الخاصة فلا هي تترك لهم الحرية ولا هي تعوقهم ، فطبيعة الشعر ليست آلية وقوانينه ليست أوامر ولكنها ملاحظات ، فهي لا تفرض على الشعر ولكنها تستنبط منه . فالشعر فن والفن بطبيعته ذاتيا وليس موضوعيا وليس هناك ما يساعد على تحديده وضبط قواعده . لكل قصيدة طبيعتها الخاصة المختلفة قليلاً أو كثيراً عن غيرها من القصائد، فهي نظام علامي خاص لا يتكرر، له بنيته الخاصة وعلاقاته الداخلية المتميزة.

ازداد اهتمام الباحثين بالنص و ما يحيط به ، بدليل أن بحوث الشعرية الجديدة كثيرا ما أقرت ضرورة العناية بجميع عناصر التواصل في الخطاب الشعري ، وهذه العناصر تستوعب النص كما تحيط بدوائره المباشرة ، فتشمل المرسل ، والمتلقي ، وتتضمن زمن الخطاب ومكانه ، وتحدد الفضاء الذي يتم فيه استقباله والعلاقات المتبادلة التي يمكن عقدها بين المشاركين من خلاله ، لذلك نجد الناقد صلاح فضل يبرز أن هذه العناصر التواصلية ذات أثر مباشر في كيفية استخدام وتوظيف اللغة ، فكما سبق وذكرنا فإن شعرية الشعر من شعرية اللغة. ويعرفنا الناقد صلاح فضل كيف أن شبكة العلاقات المجازية والرمزية المعقدة في الشعر تتركز وظائفها الجمالية في تعقيد نسيجه الدلالي من خلال لغة الشعر ذات الطبيعة الخاصة ، تلك الطبيعة التي تحمل حالات عالية من التجريد. لقد شكلت اللغة محور التجربة الشعرية الجديدة ، لذلك سعى الناقد للتمييز بين المستويات اللغوية المختلفة في تحليلاته ، وقيم تصنيفا واضحا للتعاليقات الممكنة بين مستويي التعبير والمحتوى ، مستفيدا من تحليل مستويات الخطاب اللغوية . ويثبت الناقد كيف أن البنية اللغوية في النص الشعري ليست هي حصيلة الكلمات ، بل هي الصيغ ، لأنه عندما يفككها الناقد إلى وحدات دنيا ، بحثا عن أعدادها وحقولها وتبادلاتها تكون قد فقدت أدوارها الحقيقية في داخل الحالة الشعرية المطروحة.

وتستند شعرية أبي ديب في مفهوم الفجوة: مسافة التوتر ، بدءا إلى مفهومين نظريين هما: العلائقية والكلية ، فلقد توصل أبو ديب إلى أن الشعرية بنية كلية ناتجة عن تبلور مجموعة علائق فيما

بينها ، فالشعرية في جوهرها خصيصة علائقية ، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن شعريا ، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها ، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها. ويصف الارتباط بين مفهوم العلائقية ومفهوم الكلية ، بأنه ضروري ، فالشعرية "تحدد بوصفها بنية كلية ، ولا تحدد على أساس ظاهرة مفردة ، فنستنبطها من الوزن أو القافية أو التركيب... ولهذا فالتحديد هنا ، تحديد بنيوي متواشج ينظر إلى العلاقات بين مكونات النص على المستويات كافة.

فالشعرية عنده ليست خصيصة في الأشياء ذاتها ، بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات أولا ، وفاعلية خلق ترفض استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لأنها لا تنتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة ثانيا. ويرتبط هذان المفهومان بنظرية التلقي ، كون القارئ ظاهرة مستقرة في النص ، وهو صفحة البياض التي يكتب النص فيها جسده. وبهذا تحولت الفاعلية النقدية من الاهتمام بالمؤلف إلى النص ثم إلى القارئ.

لقد اختلف رواد الشعر الحر في استعمال المصطلح الدال على مفهوم الشعر ، كما اختلفوا في التركيز على العناصر المحددة لهذا المفهوم ، وإن اتفق بعضهم على هذه العناصر ، فنازك تركز على الوزن من حيث هو مقياس أساسي في تحديد مفهوم الشعر ، وهي وغن ذهبت إلى أن الشعر هو تفاعل العناصر المكونة للشعر أو طريقة التعبير إلا أنها ترى في الوزن الأساس الذي يعطي لكل العناصر شعريتها. ويركز صلاح عبد الصبور على لب الشعر أو روح الشعر الذي لا يتجلى منفصلا عن الإيقاع الشعري. أما أدونيس فالشعر عنده تعبير جمالي أولا بغض النظر عن مضمونه ، فالشعر عنده لا يتحدد بفكره ولكن بفنيته ، على أنه يحصر هذه الفنية في اللغة الشعرية دون

الوزن أو الإيقاع ، وظل مقياس أدونيس في الشعر الثورة على مختلف المقاييس ، ومن ثم أصبح الشعر محاولة تتجاوز للمألوف ، وتحولا مستمرا .