الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي أحمد بن يحي الونشريسي-تيسمسيلت-

معهد الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي:

دراسة كتاب:

شكل القصيدة في النقد العربي القديم
حتى القرن الثامن هجري لجودت فخر الدين

تخصص: أدب عربي قديم.

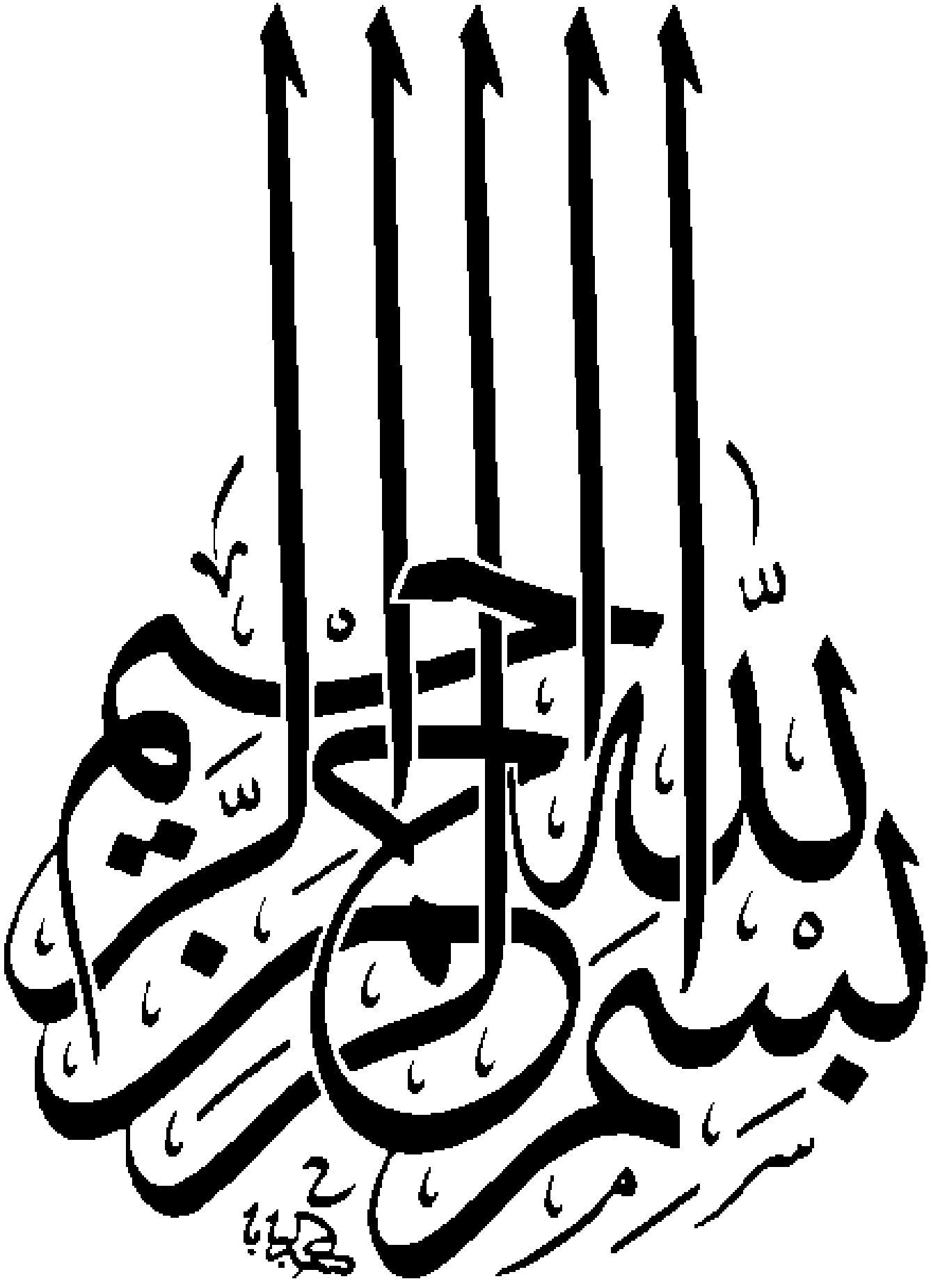
إعداد الطالبتين:
- عجو حياة
- شحرورة يزة

إشراف الدكتورة:
يعقوبي قادوية

اللجنة المناقشة

د.خلف الله بن علي	المركز الجامعي تيسمسيلت	**رئيسا**
د. يعقوبي قادوية	المركز الجامعي تيسمسيلت	**مشرفا ومقررا**
د. شريف سعاد	المركز الجامعي تيسمسيلت	**عضوا ومناقشا**

السنة الجامعية: 1439-1440هـ/2018-2019م.


بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

قال الله تعالى:" لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ"

الحمد لله الذي يستسلم لقدرته كل شيء , الحمد لله نحمده ونستعينه ونستغفره ونتوب إليه ونعوذ به بالله من شرور أنفسنا ومن سيئات أعمالنا من يهده الله فلا مضل له ومن يضلل فلا هادي له وأشهد أن لا إله إلّا الله وأن محمدا رسول الله صلى الله عليه وسلم أما بعد:

أول من يجب شكره هو الله عزَّ وجل الذي أعاننا ووفقنا في إنجاز هذا العمل المتواضع كما نتقدم بالشكر إلى الأستاذ المشرف الدكتورة **يعقوبي قادوية** التي تفضلت بمهمة الإشراف على هذه المذكرة فكانت معنا بعملها ونصائحها القيمة وأننا نسأل الله أن يجزيها علينا خيرا ويبارك لها.

ونتوجه بالشكر والتقدير والعرفان إلى الأساتذة الأفاضل على حسن تعاونهم معنا والذين لم يبخلوا علينا بنصائحهم القيمة التي كانت سندا لنا في هي هذه المذكرة.

وإلى كل من ساهم من قريب أو بعيد في إنجاز هذا العمل المتواضع ولو بابتسامة تشجيعية ونسأل الله لنا ولهم الأجر والمثوبة وأن يجعل ذلك في موازين أعمالنا يوم لا ينفع مال ولا بنون إلاّ من أتى الله بقلب سليم ونرجو من الواحد الأحد أن نكون قد وفقنا في هذا العمل ولو بالقسط القليل.

طيبة هي شجرة العلم التي علت فروعها في السماء

واتت أكلها أضعافا مضاعفة فأثمرت رغم ما أحاط بها من مصاعب ومهالك إلي كل من يسعي لإثراء هذا العلم ...

إلي من لهما الفضل في وجودي بالقول والفعل الي من وضع الخالق الجنة تحت أقدامها.

الغالية امي" رحمة الله عليك "

الي من يستحق ان أكتب اسمه قبل اسمي والذي يشرفني اسمه بحروف من ذهب" أبي" الغالي ''رحمة الله عليه''

الي الذين شجعوني ودعموني بنصائحهم طوال حياتي الي شمعات حياتي أخواتي إلي اللتان كانتا حريصتان علي اكثر من نفسي إلي من تعاتباني علي اخطائي وكلهما خوف وحرص علي''مونة'' ''رشيدة''

الي رفيق دربي و سندي في حياتي الي اغلي جوهرة في الوجود الي الذي اذا نظرت اليه وجدت فيهما الخوف والحب والحنان عليا اخي "عبد الرحمان"

الي كتاكيت الصغار مرام، اسلام، عبد الرحمان، محمد، عبد الهادي، سيد أحمد، خليل ،دعاء، روفيدة، نريمان، غيداء، رهف، محمد

الي من تقاسمت معهم حلاوة الدنيا ومرها إلي نداء, حفيظة, سمية، منال، ستي، هدي

الي الذ,ين علموني أصول الكتابة وزرعوا في قلبي حب اللغة العربية الجميلة الي أساتذتي كافة وجزيل الشكر والعرفان الي من أشعل شمعة درب بحثنا الذي تفضل باشراف عليه الاستاذة" يعقوبي قادوية"

بطاقة فنّيـّـــة

الدكتور جودت فخر الدين

شكل القصيدة العربية

في النقد العربي

حتى القرن الثامن الهجري

منشورات دار الآداب - بيروت

www.darat-ghoreya.com

البطاقة الفنّيّة للكتاب:

عنوان الكتاب: شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري

المؤلف: جودت فخر الدين

الطبعة: الأولى

المجلدات: الأولى

اللغة: عربي

دار النشر: بيروت- لبنان-دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع

البلد: لبنان –بيروت-

السنة: 1955

الحجم: متوسط 17/24

عدد الصفحات: 219 صفحة

بطاقة فنّية

التعريف بصاحب الكتاب :

الدكتور جودت فخر الدين (لبنان)ولد عام 1953في السلطانية لبنان حائز علي شهادة الماجستير في الفيزياء وعلي شهادة الدكتوراه في الأدب العربي مارس تدريس مادة الفيزياء في التعليم الثانوي،كما عمل في مركز الأبحاث اللغوية و التربوية في بيروت ، كما عمل في مركز المناجم ويعمل منذ عام 1985أستاذ للأدب والنقد في كلية الآداب الجامعة اللبنانية. نشر أبحاثه وقصائده في العديد من الصحف والمجلات العربية كما شارك في الكثير من الندوات و المهرجانات الأدبية في بلدان عربية وأجنبية.

دواوينه الشعرية:

- أقصر عن حبك1979
- أوهام ريفية 1980
- للرواية وقت 1984
- قصائد خائفة1990
- منارة للغريق 1998

مؤلفاته:

- شكل القصيدة العربية في النقد العربي
- أيام ومياه وأصوات

مقدّمـــــة

مقدمة:

الحمد لله رب العالمين، و الصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

لقد شغل بناء القصيدة النُقاد القدامى والمحدثين إلى حدّ أصبح هذا الموضوع المادة الأساس بعض الكتب النقدية القديمة والحديثة،حيث كان للقصيدة الجاهلية تأثير وسطوة علي الشعر الإسلامي والأموي وحتى العباسي إلا أن بدأ الخروج الحقيقي عن النموذج خلال العصر الأندلسي القصيدة العربية القديمة ليمتد تأثيرها إلي العصر الحديث فيما يتعلق بالشعر الإحيائي والنسخ علي منوال الأقدمين،لذلك لا نبالغ إذا قلنا بأن النقد العربي القديم الذي أثار الجدل حولها نقد متشعب ومتفرع وهو جدير بالبحث والتصفح،ومما زاد وعي كثير من النقاد العرب بتراثهم النقدي هو ظهور نظريات ومناهج حداثية فرضت عليهم عملية الرجوع إلي المدونة النقدية العربية ومحاولة التأصل لتلك المصطلحات الوافدة من الغرب،وعليه فإن هذه المناهج قد أبصرت النقاد بكثير من القضايا التراثية ولعل مصطلح الشكل من أكثر المصطلحات رواجا وتداولا في حقل الدراسات النقدية سواء العربية منها أم الغربية فأكسبه أهمية بالغة.

على الرغم من غياب هذا المصطلح في نقدنا القديم إلا أن هناك ما يشير إليه أو يلامسه في كتابات القدامى من خلال دراستهم للشعر العربي،حيث أن دراسة شكل القصيدة العربية وبنائها هو في حقيقة الأمر إلمام بجوانبها كافة من وزن وإيقاع وألفاظ ومعان،باعتبار أن الشعر في جوهره تشكيل لغوي بالدرجة الأولي ومادته الأساسية هي اللغة،وهذه الأخيرة تحمل في طياتها ظواهر مختلفة إضافة إلى ما تضفيه عليها التجربة الشعرية والانفعال والعواطف من ميزات وخصائص يكتسبه العمل الأدبي،ويأتي كتاب الدّكتور جودت فخر الدين شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم ليؤكد هذا الأمر عندما عالج جملة من أبرز القضايا النقدية التي تطرق إليها جل النقاد في تراثنا العربي.

وقد قادنا هذا إلي طرح جملة من التساؤلات:ما شكل القصيدة العربية الكلاسيكية؟وما هو الشكل الشعري في نظرة النقاد العرب القدامى؟وهل وفق صاحب الكتاب في تناوله لهذا الإشكال؟

أما من جهة سبب اختيارنا للموضوع يعود إلي دافعين،الأول ذاتي يتمثل في رغبتنا في معرفة والاطلاع وحب القصيدة العربية القديمة وما تتركه من أثر في نفوسنا أثناء تلقينا لها،والثاني دافع موضوعي مرده إلي وعينا بقيمة موضوع الشكل في النقد الأدبي المعاصر وأهملت شكله وبناءه،حيث نرى أن كتاب الدكتور جودت فخر الدين شكل القصيدة العربية القديمة جامع لأهم القضايا النقد الأدبي القديم وهذا ما يختصر جهد قراءة عديد الكتب في هذا الموضوع.

وفي سبيل الإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها اعتمدنا علي الخطة الآتية:فككل بحث استهلينا بحثنا أولا بعرض وتقديم ثم أربعة أبواب تندرج تحت كل باب فصل،فالباب الأول يظم النظرية الشكلية في النقد العربي،أما الباب الثاني الشكل صورة للمعنى،والثالث المستوي الإيقاعي للشكل،والباب الرابع والأخير الشكل في النظريات الحديثة والشكل في النقد العربي دراسة (مقارنة)،ثم تطرقنا إلي الآراء النقدية وقضية النقد والتقويم للكتاب،ثم خاتمة وفهرس وقائمة مصادر ومراجع.

وقد اعتمدنا في عرض مادة هذه الأبواب والفصول المنهج الوصفي التحليلي،لأنه لا يخلو بحث من عراقيل وصعوبات فلا نخفي الصعوبات التي واجهتنا طيلة عملية البحث والدراسة أبرزها قلة المصادر والمراجع في مكتبتنا خاصة فيما يتعلق بالآراء النقدية حول الكتاب المدروس،وضيق الوقت أو مشكلة عدم تنظيمه التي أصبحت سمة هذا العصر ويعاني منها أكثر الباحثين.

وفي الختام نحمد الله علي فضله وكرمه،ونشكر الأستاذة المشرفة يعقوبي قادوية التي رافقت البحث بتوجيهنا وتقديم الملاحظات، كما لا ننسى أنخص بالشكر الجزيل إلى عمال المركز الجامعي أحمد بن يحي الونشريسي لاحتضاننا في هذه المرحلة العلمية والدراسية وعلي وجه التحديد قسم اللغة العربية و أدبها.

تيسمسيلت في 2019/05/27.

الطالبتين:

- **عجو حياة**
- **شحرور يزة**

الباب الاول

النظرية الشكلية في النقد العربي

مقدمة الكتاب:

أشرف الشاعر أدونيس حول هذا الكتاب وطرح عدة تساؤلات ومناقشات حول بنية القصيدة في النقد العربي، فقد عني جودت فخر الدنيا بالكثير بآرائه وتفسيراته التي شكلت بدورها إضافة تخدم القصيدة العربية، فأدونيس طرح ثلاثة أسئلة حول هذه الدراسة:

1. الحول بنية القصيدة العربية الكلاسيكية؟ أي ما الشكل الشعري في نظرة النقاد العرب القدامى؟.
2. حول بنية القصيدة العربية الحديثة؟
3. حول النقد النثري؟.

فغياب الشكل هو أول ما يثيره هذا السؤال، فلم يكن النقاد العرب يستخدمون لفظة الشكل في كلامهم على مبنى القصيدة، كأنه لا يقول شيئا، «فلسان العرب» في تعريفاته للشكل (أنه الشبه والمثل) ، أي هذا من شكل هذا، أي من ضربه ونحوه.

فكان لا يتيح للناقد العربي استخدام مصطلح الشكل ليشير به إلى مبنى القصيدة، فيختار مصطلح اللفظ الذي اتخذ اسما عند الجرجاني بالنظم، ثم غلب عليه اسم عمود الشعر للمرزوقي.

فمعاني الأسماء كانت تنطوي عليها الألفاظ (نسق الحروف نسق الكلمات في الجمل، نسق الجمل)، بالتركيب والنظم وبالمعنى والغرض الذي نسميه اليوم (بالشكل).

فكان يشمل عند النقاد العرب القدامى أبعاد القصيدة اللفظية والإيقاعية والمعنوية معا.[1]

2-أما بالنسبة للشعر الحديث، فتتحرك هذه الدراسة على عدة تساؤلات لابد أن نقف عندها:

1-هل الخروج على نظام الشطرين متساويين تفعيليا يحقق الخروج على البنى الشعري الكلاسيكي؟ هل الخروج على الوزن يحقق تشكيلا (فنيا) ؟ ، أكثر مما يحققه التشكيل الوزني؟.

[1]- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، منشورات دار الأدب، بيروت، ط:1، تشرين الثاني، نوفمبر 1984، ص: 9-10.

هل الحداثة الشعرية الغربية تكشف عن فهمها الخاطئ لمعنى الشكل في الشعر العربي؟ بتعبير آخر: هل الحداثة القديمة تفصل بين الشكل والمعنى، أو أنها تهتم بالمظهر الخارجي للقصيدة، وهل القصيدة الحديثة أكثر حداثة من القصيدة القديمة.

فالحداثة تجربة جديدة تصدر عن رؤية جديدة، ولغة شعرية جديدة، فالخروج على الشكل ليس مجرد خروج تشكيلي وإنما هو خروج شامل من رؤية الى رؤية، ومن لغة شعرية إلى لغة شعرية، ومن ثقافة إلى ثقافة وقيم أخرى.

فالإبداع الشعري هو نسيج موحد واحد: المعنى فيه هو الشكل والشكل فيه هو المعنى، فالقصيدة مبدئيا هي بنية تعبير، صورة/ معنى، معنى/صورة، علاقة متكاملة كل منها يستلزم الآخر، فالقصيدة إذن نسيج لغوي، وكلٌ لا يتجزأ. [1]

[1] - جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، ص11-12.

تمهيد:

لقد كان الشكل في الكتابات النقدية المعاصرة كثير الاستعمال خاصة في الشعر الحديث، فلقد استعمل الشكل بصورة غامضة، وضع مقابل المضمون أي عنصران متناقضان فالمضمون والشكل هما العنصران التي تتألف منهما القصيدة.

فلم يبرز مصطلح الشكل لمصطلح نقدي لأن النقد العربي لم يعره اهتماما، ولم يوفي له حقه فأصل مصطلح الشكل نابع من الغرب، ولم يرد في المؤلفات النقدية العربية القديمة، وحيال ذلك برزت لديه الرغبة في التدقيق في قضية الشكل كمفهوم وقضية المصطلح النقدي، فبدأ بدراسة الشكل والتعرف عليه من خلال بعض المؤلفات الغربية (الرمزيين، الألسنيين، البنيويين، والشكلانيين الروس)، وبعض المؤلفات الفلسفية، وبعد ذلك ذهب إلى ما يتعلق بالشكل في مؤلفات الكتابات النقدية العربية، فوجد في كتب النقد العربي تنطوي على نظرية متكاملة تخص الشعر وتحدد عناصر القصيدة وجمالها الفني بصورة نهائية، وهذه النظرية هي التي عنيت بعمود الشعر.

ففي ضوء ما اصطلح عليه جودت فخر الدين في المؤلفات الأجنبية حول الشكل أنها نظرية شكلية و شمولية لم تغفل على جوانب القصيدة ، فكانت لها علاقة وثيقة بعلوم الكلام و المنطق والفلسفة وخاصة في العصر الجاهلي حول إعجاز القران ،كما تبادر في ذهنه العديد من الإسالة والبحث كثيرا في مقومات النظرية الشكلية هل هي فنية بالدرجة الأولى أم أنها أخلاقية أو بمعنى آخر ما حظها من الفن، وما حظها من الأخلاق؟

فعثر في كتب النقد العربي على مادة نظرية غزيرة، فحرر دراسة شكل القصيدة في هذا النقد المحدد لهذه الحقبة من الزمن (الثاني هجري، الثامن هجري)، فأصبح هذا الموضوع نظري بالنسبة له واقتصر الدراسة على النقد العربي القديم في رؤيته للقصيدة العمودية أولا، وفي علاقة هذه الرؤية بالشكل في المنهوضات الحديثة[1]

[1] - جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، ص13.

الفصل الاول:

1. دراسة فصول الكتاب.

يقول جودت فخر الدين أن الشكل مصطلح حديث، فالنقد العربي القديم لم يحفل به كالمصطلح نقدي، فالمصطلحات الحداثية شاعت في ذلك النقد مقابل له (المبنى، المعنى، اللفظة، الصياغة)، تبسيط المفاهيم و استعمالاتها قديما وحديثا، فالوقوف على مفهوم الشكل يقتضي وجود مفهوم مقابل، فاقتضينا البحث أولا في مفهوم هؤلاء النقاد للقصيدة.

اعتبر النقاد القدامى الشكل هو عبارة عن مباني ومعاني وألفاظ وصياغة، فهم لم يعتبروا الشكل كالشكل لم يكن مصطلح حافل بالنسبة لهم، فلفهم الشكل لا بد أن يقتضي البحث في مفهوم النقاد للقصيدة أولا على حد تعبيره، فيرى الكثير من النقاد القدامى والدارسين والمحدثين والمستشرقين أن الرجز أصل الشعر وأنه تطور كسجع الكهان الذي عرف في الجاهلية.

يقول شكري عياد في كتابه (موسيقى الشعر) « ... أنّ النثر المسجوع سبق النثر في الوجود، اكتشاف القافية سبق اكتشاف الوزن، فالأصل الدين لسجع الكهان كان نموذج أقدم في الشعر فنعتبره ونفترض بالضرورة أنه كان أصل تشعر فمن الاحتمال ان يكون الشعر قديماً من الاغاني والاهازيج، فهي شبيها بنظمها على طريقة سجع الكهان، كما يرجع معظم الباحثين أن أول الأوزان العربية ظهورا هو بحر الرجز و العروضِّيُون يسمون مثل هذه الأبيات رجزا مشطوراً»[1].

فإبراهيم أنيس في كتابه (موسيقى الشعر)، أن الرجز أقدم من الأوزان، فهو لا يوافق عليه، بل يرى أن الكامل قد يكون أقدم منه[2].

وينقل على توفيق البكري أن «الرجز بحر من بحور الشعر معروف، وتسمى قصائده الأراجيز، واحدها أرجوزة ويسمى قائله راجزا، وإنما سمي رجزا لأنه توالي حركة وسكون يشبه بالرجز في رجل الناقة ورعدتها، وهو أن تتحرك وتسكن، ثم تتحرك وتسكن، ويقال لها حينئذ رجزا»[3].

---

[1]- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، منشورات دار الأدب، بيروت، ط:1، تشرين الثاني، نوفمبر 1984، ص: 21.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص:22.

[3]- البكري محمد توفيق، أراجيز العرب، القاهرة، 1342هـ، ط:2، ص:3.

كما نقل عن مؤرخي الأدب أن الرجز كان ديوان العرب في الجاهلية والإسلام وكتاب لسانهم وخزانة أنسابهم..... فاعتنوا به الأئمة من السلف وفضاله وتدوينا، ولم تكن العرب في الجاهلية تطيل الأراجيز، وإنما أطالها المخضرمين والمسلمين[1].

ومن الرجازين في العصر الأموي، الذي ذكرهم أنيس أبو النجم، وذو الرمة، والدجاج، ويقول أنيس أن الأراجيز تمثل الأدب الشعبي عند الجاهليين فالرجز فن مستقل من فنون القول، وهو القالب الذي آثره القدماء للآداب الحديثة[2]

في الشكل في عمود الشعر يتحدد لهذه المعادلة: الشكل: المعنى + المبنى

فإذا كان المعنى ثابت فالمبنى لا يتبدل، ينطوي على ثوابت معينة، ثوابت الوزن (البحور) وثوابت تتعلق بتركيب الألفاظ.

يتبين لنا أن الشعر أو القصيد، قد عد في النقد العربي نوعا أدبيا له تحديداته الخاصة، وإنا القصيدة (الواحدة من القصيد) وفقا لهذه النقد، عمل أدبي له من مواصفات ما يتعلق بالمعنى (المادة الأولى للشعر) وما يتعلق بالمبنى (المادة اللفظية والإيقاعية) فإن الشكل مصطلح يطلق على مجموع مقومات القصيدة ومواصفاتها.

النوع الثاني: المنهوك

القلب منها مستريح سالم والقلب مني جاهد مجهود

النوع الثالث: المقطع

قدْ هاج قلبي منزلٌ مِنْ أمِ عمرُو ومُقفرٌ

يضم الشعر عند ابن رشيق القصيد والرجز معا، إلا أن القصيدة أعم من الرجز «فعلى كل حال تسمى الأرجوزة قصيدة، طالت أبياتها أم قصرت، ولا تسمى القصيدة أرجوزة إلا أن تكون من أحد أنواع

[1]- المرجع نفسه، ص:141، أراجيز العرب، ص: 4.

[2]- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري ص:22.

الرجز التي ذكرت، ولو كانت مصرعة الشطور، كالذي قدمته، فالقصيدة يطلق على كل رجز، وليس رجز مطلقا على كل قصيدة أشبه الرجز في الشطر»[1]

لكن هناك رواة كانوا غير موافقين، وقالوا: أن أصل القصيدة وتسميتها بناءا على عدد أبياتها، وحول أسبقية الرجز لها، وإذ بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة، وهناك من يعد القصيدة إلا إذا بلغت 10 أبيات، أو تتجاوزها بيت واحد، وأول من طور الرجز وجعله كالقصيد الأغلب العجلي والعجاج، وامرؤ القيس والمهلهل في القصيدة»[2]، على حد تعبير ابن رشيق القيرواني.

تتضارب الأفكار حول أصل التسمية للقصيدة، فتصدى لهذه المسألة (فؤاد ترزي) وما جاء في لسان العرب لابن منظور حول القصيدة والقصيد، ليستخلص أن هناك أربعة صفات:

1. القصد.
2. التجويد.
3. الشطر.
4. الإطالة.

فالقصيدة كان لها علاقة واضحة بالرجز، فابن رشيق يربط الشعر بالغناء إذ يقول: «كان الكلام كله منثورا، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة وأوطانها النازحة، وفرسانها الأمجاد، وسمحائها الأجود، لتهز أنفسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشيخ، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام فلما تم لهم وزنه سموه شعرا لأنهم شعروا به أي فطنوا»[3].

فابن رشيق كان يعتبر الكلام نثره العرب كانوا بأمس الحاجة إلى الغناء، ليعرفوا عن أخلاقهم ومكارمهم وعاداتهم آنذاك، فجعلوا لكل كلام وزن وسموه شعرا، لأنه نابع من أحاسيسهم وما شعروا به آنذاك.

[1]- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن هجري، ص24.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص25.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص:23.

ويقول ابن رشيق عن ما نقله عن الجاحظ في كتابه (البيان والتبيين) من أن «ما نطقة به العرب من جيد منثور أكثر مما تكلمت به من جيد الوزن، فلم يحفظ من المنثور عثرة»[1] ، ولا من الموزون عثرة فالكلام المنثور جيد الوزن أحسن من الشعر الموزون، فالنثر لم يحفظ عشره منه، والنثر ضاع الكثير منه وأعطى كل نوع مثال على ذلك:

1-**غير المشطور: أرجوزة عبدة بن الطيب:**

باكر ني بسحرة عواذي وعذلهن حبل من الحبل

يلمنني في حاجة ذكرتها في عصر أزمان ودهر قد نزل

يسعى ترزي إلى إثبات التحديد الأمثل للقصيدة عن طريق استعراض آراء مفرقا بين التقصيد وأصل تسميته وفي هذا السياق يقول: «مهما كان الأمر فإن القصيدة بمفهومها القديم مجموعة أبيات شعرية لا تقل عما يقرب من عشرة أبيات تتحدد في الوزن والقافية وتتناول أكثر من غرض واحد من أغراض الشعر»[2]، فلقد استعان نزري كثيرا بآراء المستشرقين، فلقد استعان بأقوال بعض المستشرقين «أن العقلية العربية لا تنظر إلى الأشياء نظرة شاملة، بل ينظر إلى جزئية»، فيشير بذلك أن العرب استعانوا بالبيت ويعدونه محور القصيدة ويسمونه (بيت القصيد) أي بيت واحد من القصيدة يكون وحدة مستقلة بذاتها.

فالنقاد العرب القدامى كانوا يستعملون مصطلحات كاللفظ والصياغة أو البناء أو المعنى أو عمود الشعر، فكانوا يجدون هذه المصطلحات ماعدا عمود الشعر مفارقة للمعنى، كانوا يعطون المعنى وجودا أوليا، والمعنى لديهم هو مادة الشعر، فأخذ النقد العربي بنظرية الجاحظ في المعاني مطروحة في الطريق، فالشعراء لا يتفاضلون بالمعاني فهي مشتركة بينهم، وإنما يتفاضلون بتصويرها وتزيينها، فنظر إلى الشعر كالتصور للمعنى وصياغة لغوية ضمن قوالب إيقاعية محددة على بحور الخليل المعروفة، فالكلام يكون محصور :

[1]- ينظر: جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن هجري، ص23.

[2]- المرجع نفسه، ص 26-27

1. على المبنى.

2. على عمود الشعر.

ومحاولتنا الوقوف على ما يقابل الشكل (شكل القصيدة) في النقد العربي.

تبني القصيدة على مستويين لفظي وإيقاعي = ضرورة التآلف بين الألفاظ، وضرورة تناسبها مع الأوزان (الوزن) فالشاعر يقوم بعمليتين تخير الألفاظ وتخير الوزن الملائم وإيجاد التلاؤم بين هذه المواد وبين المعنى.

فالمبنى هو ألفاظ موزونة – تراكيب لفظية موزونة، فالكلام على البناء مقتصر على بيت واحد، فالضرورة هي توفر الانسجام والائتلاف بين الألفاظ، وبين المعاني، فمن النقاد العرب حازم القرطاجني الذي تأثر كثيرا بآراء الفلاسفة كابن سينا والفارابي)، الوزن يتخذ منه الشاعر قالبا إيقاعيا يملؤه بالألفاظ والمعاني إضافة إلى ذلك تتمايز الأوزان (البحور) وتتفاضل حيال المواقف الشعرية المختلفة.

فيتمتع الوزن عند النقاد العرب بوجود سابق للقصيدة إنه تصور ذهني مجرد، أدى الكلام على وحدة القصيدة عند حازم تقسيمها إلى فصول وفقا لأغراضها، بعدما فصل كلامه على الأوزان والقوافي، كما يشكل كلام حازم على المباني[1].

القسم الثاني من كتابه (منهج البلغاء) الذي خصص قسمه الأول للمعاني فتكلم عن المباني في معزل عن المعنى، فالنقاد عامة قد صاغوا لأنفسهم الكلام على مبنى منفصل عن أي معنى، فالمبنى في النقد العربي قالبا لفظي، وزني، إذا كان للوزن قواعد عروضية وبحور معدودة، وللفظ مقتضيات معروفة فإن النظم (أو تأليف الشعر) يقوم على تخير (لفظي، إيقاعي وزني) محكوم بالقواعد ومقتضيات، يسعى التلاؤم مع المعنى، بغية تزيينه، فنقول أن الشكل لا يقصد به المبنى بل مبدئيا يقصد به جميع مستويات القصيدة.

[1]- حازم القرطاجني، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تق: محمد خوجة، بيروت، العرب الاسلامي، 1981، ط2، ص:204.

فان نظرية الشكل المتمثلة في عمود الشعر الذي أرسلها المرزوقي والقاضي الجرجاني وأخذ بها معظم النقاد العرب، تحديد للنموذج الشعري عن طريق وضع قواعد ينبغي على الشاعر الالتزام بها، فتصور للقصيدة كمعنى يضاف إليه المبنى، فالشعر في هذه النظرية معاني ثابتة في جواهرها[1].

[1]– حازم القرطاجني، منهج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ن ص.

الفصل الثاني:

نقد و بلاغة

تناول جودت فخر الدين في هذا الفصل العلاقة بين النقد والبلاغة، كما قام النقد العربي على أصول بلاغية تمثلت في ثنائيات (القديم ،والمحدث)، (المطبوع، المصنوع)وارتباطها بالطابع الفلسفي، فتناول هذه العلاقة انطلاقا من الثنائيات، فالنقد الانطباعي والنقد المنهجي كان البداية الأولى في العلوم البلاغية العربية فالبلاغي هو القادر على التمييز بين الجيد والرديء، وبين المطبوع والمصنوع، وبين الابتداع والجريء، بطريقة تتميز عن طريقة الجاهلين التي اتصفت بالانطباعية، والذي مهد للرواة لظهوره لم يكن سوى بلاغي خبير بأسرار اللغة والعلم بالنحو والصرف، وجهود البلاغيين في العصور العباسية عرفت حركة النقد العربي الذي كان منعزلا تماما عن الجو الديني (الكلام)، فهذا النقد حاول تغيير الحدث البلاغي المتمثل في إعجاز القرآن والسعي إلى كشف أسراره[1].

لذا كانت الجهود تتضافر لإيجاد نظريته في الشعر تنطوي على المقومات النهائية فتلك الجهود أثمرت على يد المرزوقي، صاحب التصور الأكثر وضوح لعمود الشعر، وقد مهّد الآمدي من قبل فقال: (الشعر أجوده أبلغه، والبلاغة إنما هي إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة، عذبة مستعملة سليمة من التكلف، لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة ولا تنقص نقصانا، يقف دون الغاية»[2]، فالشعر مقياس الجودة والبلاغة إصابة في المعنى وإدراك الأغراض بألفاظ سهلة بسيطة سليمة ومستعملة، فأوائل النقاد لم ينظروا إلى الشعر كعامل فردي بل سعوا إلى تقديره كقيمة أخلاقية متمثلة بذات جماعية، فكان هناك شكل نثري سابق للقصيدة فالشاعر هنا لا يمنحه سوى مسحة تزيينية، فلم ينظروا إلى النص الشعري إلا كمجموعة من الأجزاء المنفصلة عن بعضها الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى)، فكانت المسألة الرئيسية التي عالجوها (القديم والمحدث وتفرعت منه قضية اللفظ والمعنى، الطبع و الصنعة، الأصالة والانتحال... وغيرها، فكثر الجدل حول ثنائية اللفظ والمعنى وحول تفضيل واحدة عن الأخرى وحول الائتلاف بينهما فلقد كان النظر إلى المعنى مستقل تمام الاستقلال عن النظر إلى اللفظ، كل هذا سائدا قبل عبد القاهر الجرجاني.

فالبلاغة كانت مقصورة عن المعنى، والفصاحة كانت مقصورة على اللفظ، كما يعبر أبو هلال العسكري «الفصاحة والبلاغة مختلفان وذلك أن الفصاحة تمام آلة البيان، فهي مقصورة على اللفظ لأن الالة تتعلق باللفظ دون المعنى، والبلاغة إنما هي إنهاء المعنى إلى القلب، فكأنها مقصورة على المعنى»[3].

---

[1]- جودت فخر الدين شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري ، ص: 32.

[2]- المرجع نفسه، ص: 33.

[3]- جودت فخر الدين شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري ص: 34.

وبناء على هذه القسمة انقسم النقاد إلى أنصار المعنى وأنصار اللفظ، وصولا إلى صورتها الأكثر نضج في نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، ففخر الدين اكتفى في هذا الجزء بالحديث أكثر عن أصول فكرية للنقد العربي، فتعرض أولا لمفهوم النقاد العرب للمعنى، فأغلبهم كانوا يرون أن المعاني منتهية، أو كما قال عنها الجاحظ: «المعاني مطروحة في الطريق».

يربط ناصف بين مفهوم النقاد العرب للمعنى وموقفهم الكلي أي موقفهم الديني الذي يربط أيضا بين المعنى الحق أو بين المعاني والقيم الاجتماعية، فالشعر يكمن في العبقرية الفردية وهم أصحاب الشعر الحقيقيون في نظر النقاد فالاهتمام بالموازنة بين المعاني في اللغة العربية، لها دوافع أهم هذه الدوافع أن يثبت الناقد أن الجماعة أهم من الفرد[1]، فالنقاد العرب الأوائل نظروا إلى المعنى على أنه ماهية، ما هو موجود في معزل عن الإحساس الجمالي (الذوق)، وربطوا المعنى بالقيم ألا وهي (الشرف، الشجاعة، الكرم، الوفاء، الثأر)، فإن موقف النقاد من اللغة موقف تقديس فالعبقرية ليست فردية تكمن في اللغة وإن الانتصار للمعنى أو اللفظ ينطوي موقف كلي، لقد كان المنهج البلاغي لدى الناقد موقفا فلسفيا وكانت جزيئات هذا الموقف تتضح في تعرضه لتفصيلات المسائل البلاغية التي أهم ما يعنينا منها الآن مسألة اللفظ والمعنى، يقول قدامة: (المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أن لابد فيها من شيء موضوع يقبل كذلك الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة)[2]، هكذا يجعل قدامة بن جعفر من المعاني (مادة) جاهزة للشعر وتبقى للشاعر مهمة تصويرها بتدبر الألفاظ فيرى أبو هلال العسكري في المعنى وجودا أوليا وديمومة في الجوهر أن صفات المعنى جوهرية، وصفات اللفظ عرضية، لأن الشاعر عندهم هو البارع في النظم أي رصف الألفاظ وفق قواعد البلاغة والنحو، فالاتجاه السائد هو تفضيل المتقدمين على المتأخرين لأنهم كانوا أسبق الى المعاني، ويشير القاضي الجرجاني الى هذه المسألة في كتابه: (الوساطة بين المتنبي وخصومه)، بالقول: (وما أكثر ممن ترى وتسمع من حفاظ اللغة ومن جل الرواة، ومن يلهج بعيب المتأخرين، فإن أحدهم ينشد البيت ويستحسنه ويستجيده، ويعجب منه

[1]- ينظر ناصف مصطفي، في نظرية المعنى في النقد العربي، بيروت، دار الأندلس، ط:02، 1981، ص:75.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص: 35.

ويختاره، فإذا نسب إلى بعض أهل عصره وشعراء زمانه كذب نفسه، ونقض قوله، ورأى تلك الغضاضة أهون محملا وأقل مرزأة من تسليم فضيلة لمحدث، والإقرار بالإحسان لمولد»[1].

[1]- ينظر: ناصف مصطفي، في نظرية المعنى في النقد العربي، المرجع نفسه، ص: 36.

الفصل الثالث:

قضية اللفظ والمعنى

تمهيد:

لم تنل قضية من قضايا النقد العربي القديم ما نالته قضية اللفظ والمعنى من إتمام وشدة وجدل، فقد تناول نوابغه النقد العربي وأوسعوها تحليلا منذ الجاحظ، ويعود السبب في هذا الاهتمام وذلك التنوع إلى عدة أسباب، بعضها تاريخي والبعض الآخر ثقافي وحضاري.

1-الصراع الذي كان يدور بين المتعصبين للعروبة وبين أنصار الشعوبية (إحدى حركات الفرس وهدفها دحض اللغة العربية ونشأتها ومجدها الى الصراع بين اللفظ والمعنى فقد سادت فكرة مفادها أن الألفاظ للعرب، فالعرب تمهدوا في ذلك ولهم قصب السبق في اختراع الألفاظ والمعاني فهي من نصيب العجم مما دفع بعض الباحثين عن الإيجاز في القرآن الكريم إلى العناية بالجانب اللغوي في القرآن باعتباره المظهر الوحيد للتحدي في القرآن الكريم.

2-إختلاف العلماء حول قدم القرآن و(خلقه) هذا القول هو قول المعتزلة، وتعود جذور القضية حول هل القرآن نزل بلفظه أم بمعناه دون لفظه؟

3-اتصال البلاغيين والنقاد العرب بالثقافات النقدية الوافدة خاصة كتابات اليونانيين في الشعر.

ويعتبر الجاحظ أول من آثر قضية اللفظ والمعنى بطريقة مكثفة في كتابيه (الحيوان، البيان والتبيين).

في هذا الفصل تناول فخر الدين التعبير الشعري عند النقاد العرب، ونظرا لما آثرته هذه القضية من خلاف بينهم، فانقسموا إلى أنصار للفظ وأنصار للمعنى، وأقروا بانفصال اللفظ عن المعنى واستقلال أحدهما عن الآخر، ودعوا إلى ضرورة الائتلاف بينهما، يقول قدامة بن جعفر في كتابه: (نقد الشعر) إن أجناس الشعر ثمانية وهي: أربع مفردات (اللفظ والمعنى والوزن والقافية).

والأربعة المؤتلفات وهي:

1. إئتلاف اللفظ مع المعنى.
2. ائتلاف اللفظ مع الوزن.
3. ائتلاف المعنى مع الوزن.
4. ائتلاف المعنى مع القافية.

وما يورده الآمدي في كتابه (الموازنة) ما سمعه عن الأوائل من شيوخ العلم، «وأنا أجمع لك معاني هذا الباب في كلمات سمعتها من شيوخ أهل العلم بالشعر، وزعموا أن صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء: جودة الآلة، إصابة الغرض المقصود، وصحة التأليف والانتهاء إلى نهاية الصفة من غير نقص منها ولا زيادة عليها»، أي أن كل محدث ممنوع يحتاج إلى أربعة أشياء:

1. الألفاظ
2. علة صورية إلى إصابة الغرض
3. علة فاعلة (صحة التأليف)
4. علة تمامية (الانتهاء دون نقص أو زيادة[1]

فالأصل في صناعة الشعر لدى الآمدي هو اللفظ.

قد اشتهر ابن قتيبة بتقسيمه للشعر إلى أربعة أقسام وهي:

1. ضربٌ حسن لفظه، وجاد معناه.
2. ضربٌ حسن لفظه، فإذا فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى.
3. ضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه.
4. ضرب تأخر معناه وتأخر لفظه[2].

فعبد القاهر الجرجاني قد نظر إلى الألفاظ كمفردات تنتظم لتدل على معاني هي في الغالب موجودة متداولة، وأن النظم ليس سوى رصف يقوم على طرق وقواعد معروفة ومحددة، والنقاد الذين يرون في الألفاظ أصلا لكل عملية شعرية ويجعلونها تسطيحا لتجربة الشاعر وزخرفة تستند إلى جماليات كامنة في مادة الشعر، التي هي مفردات، وقد أحسن تغيير لنظرية الجاحظ في المعاني المطروحة كما تعرض إلى قصورهم في فهم المعنى، وبالأخص تغيره لبعض الأساليب كالبيان (التشبيه والاستعارة).

[1]- جودت فخر الدين شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري ، ص: 43.

[2]- المرجع نفسه، ص:44.

المعنى لدى أنصار اللفظ فالمرزوقي يجعل الفضل من خلال قوله «والشعر مبني على أوزان مقررة وحدوده مقسمة، وقوافي يساق ما قبلها إليها مهيأة»[1]، فتفضيل المعنى عند المرزوقي يعني إخراج المعنى عن قياس اللفظ على أوزان مقدرة وحدود مقسمة وقوافي مهيأة، فلسنا نرى في كلام المرزوقي بعدا عما جاء في كلام أنصار اللفظ من فهم قاصر للمعنى الذي يصوره تابعا، يصوره موجودا في حالة استدعاء إلى اللفظ، فتلاحظ غياب الشاعر ولا نعثر على أية علاقة من تجربته وبين معانيه يعني غياب التجربة، فكان حازما ناقلا ذكيا عن الفلاسفة، لم تعد قضية الصدق والكذب في الشعر مقياسا للحكم على الجودة، بالنسبة إليه، لقد أخذ يرى أن الشعر قدرة على التخيل وإحداث الصدمة، فالاستعارة عند القاضي الجرجاني «إنما القصد فيها التوسط والاجتزاء بما قرب وعرف، والاقتصار على ما ظهر ووضح»[2]، فأكد حازم على حضور الشاعر عندما جعل المعاني تقترن بالانفعالات وأن المعاني في الألفاظ ليست كالمعاني في الأذهان يقول حازم: «النظم صناعة آلتها الطبع، والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها فإذا أحاطت بذلك علما قويت على صوغ الكلام بحسبه عملا، وكان النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه وحسن التصرف في مذاهبه وأنحائه إنما يكونان بقوى فكرية واهتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء»[3]، قدم لنا حازم تصور أكثر دقة لشكل القصيدة العربية استطاع أن يضيف لعمود الشعر عناصر حيوية فإن الخلاف بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى ليست إلا خلافا ظاهريا، فجميعهم يقرون بأسبقية المعن، ووجوده قبل اللفظ، فلم نضع في حسباننا نصرة احد الطرفين على الآخر، ووافقنا في كل منهما على ما اعتقدنا انه الصواب، فهذه القضية لازالت مدروسة، اصطدم فيها الجدل وطال وامتد، فقد اصطدم النزاع في أي منهما يكمن الإعجاز في اللفظ وتأليفه أو في المعنى ودلالته،

[1]- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، القسم:01، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والنشر والترجمة، ط:01، ص:17، نقلا عن المرجع نفسه.

[2]- الوساطة بين المتنبي وخصومه نقلا عن المرجع نفسه، ص 923

[3]- منهاج البلغاء، ص: 199.نقلا عن المرجع نفسه

أو لهما معا، أم بالعلاقة المتولدة بينهما فمسألة اللفظ والمعنى مسألة عامة حاول فيها النقاد فك الشفرة واللبس فيها، فهذه المسألة قضية كثيفة يقف القارئ أمامها وقفة متأنية.

تعريف اللفظ:

اللفظ هو الحامل المادي والمقابل الحسي المنطوق للمعنى الذي هو فكرة ذهنية مجردة، وأهم ما يميزه أنه منطوق، وهذا ما أكد عليه أغلب النحاة في تعريفاتهم.

1- فسيبويه يقصد باللفظ العلامة الإعرابية أو الإعراب[1]،لأنه يرى أن الشكل اللفظي المتمثل في النصب يتبع لفظا معينا ويوجه ويصحح وعليه كما إن الشكل اللفظي المتمثل في الرفع يتبع معنى معين آخر ويوجه ويصحح عليه

2_وعرف ابن مالك الكلمة بأنها لفظ «مستقل دال بالوضع تحقيقا أو تقديرا والمراد هنا بالمستقل ما ليس بعض اسم كياء زيد، وتاء مسلمة ولا بعض فعل كهمزة، اعلم، وألف، ضارب، فان كل واحد من هذه المذكرات لفظ دال بالوضع وليس بكلمة لكونه غير مستقل»[2]، وإطلاق اللفظ على الكلمة هنا إنما هو من باب إطلاق المصدر على المفعول به.

3_ وقال السيوطي ما «خرج من الفم إن لم يشمل على حرف، فالصوت وان اشتمل على حرف، ولم يفد معنى فقولٌ، فان كان مفرد، فكلمة، أو مركب من اثنين، ولم يفد نسبة مقصودة لذاتها، فجملة، أو أفاد ذلك ،فكلام، أو من ثلاثة فكلم»[3]

4_ وقال الشيخ خالد الأزهري: «واللفظ في الأصل مصدر لفظت الرحى الدقيق إذا رمته إلى الخارج، والمراد باللفظ هنا، أي في إصلاح النحويين الملفوظ به، هو الصوت من الفم، يشتمل على بعض الحروف الهجائية، تحقيق كزيد، أو تقديرا، كالألفاظ، والضمائر المستترة، ويسمى الصوت لفظا، لكونه يحدث بسبب رمي الهواء من داخل الرئة إلى خارجها»[4].

---

[1]- ينظر: النكت في تفسير كتاب سيبويه، للشتمري، وزارة الأوقاف، المغرب، 1999، ج:1، ص:200.

[2]- ابن مالك، شرح التسهيل، دار هجر، القاهرة، 1990، ج:01، ص:3-4.

[3]- جلال الدين السيوطي،الأشباه والنظائر في النحو، مؤسسة الرسالة بيروت، ط: 1، 1985، ج:3، ص: 05.

[4]- خالد الأزهري، شرح التصريح، دار إحياء الكتب الأدبية القاهرة، ج: 1، ص: 19-20.

5_ وقال أبو البقاء الكفوي عن اللفظ: هو في اللغة مصدر بمعنى الرمي وهو بمعنى المفعول، فيتناول ما لم يكن صوتا وما هو حرف واحد، وأكثر مهملا، أو مستعملا، صادرا من الفم، أولا، لكن خص في عرف اللغة، بما صدر من الفم، من الصوت المعتمد على المخرج، حرف واحدا، أو أكثر، مهملا أو مستعملا، فلا يقال لفظ الله، بل يقال كلمة الله، وفي اصطلاح النحاة ما من شأنه أن يصدر من الفم حرف واحد أو أكثر، أو تجري عليه أحكامه، كالعطف والإبدال، فيندرج فيه حينئذ كلمات الله، وكذا الضمائر التي يجب استتارها وهذا المعنى أعم من الأول، وأحسن تعاريفه على ما قيل صوت معتمد على مقطع حقيقة، أو حكما كزيد، والثاني كالضمير المستتر في قم المقدر بأنت[1]».

6_جاء في الصحاح: أولا الدلالة العامة للمادة (لفظ) وهي (الرمي من الفم)، لفظت الشيء من فمي، الفظه لفظا، رميته ثم بفم بعيد، الدلالة المخصصة إذ يكون الملفوظ من الفم كلاما، لفظت بالكلام وتلفظت به، أي تكلمت به، وبعدها يعين المفردة بأنها (اللفظ جمعها ألفاظ).

7_وفي لسان العرب: لفظت الشيء من فمي، الفظه لفظا، رميته، ويقال: أكلت التمر ولفظت النواة، أي رمتها[2].

8_وفي قاموس المحيط: لفظ بالكلام، نطق كتلفظ[3].

تعريف المعنى:

ويعتبر هذا المصطلح من أكثر المصطلحات التي اختلف في تعريفها، ويرجع ذلك إلى اختلاف اهتمامات الدارسين له، وتحدد ميادين بحوثهم، بالإضافة إلى كثرة المصطلحات المستعملة في هذا المجال والمرتبطة به، ومصطلح المعنى في كلام النحويين لم يكن واحدا، ومن ذلك أنهم كانوا يقصدون به المعنى الصرفي، وأحيانا أخرى المعنى الدلالي، بصفة "عامة" وأحيانا ثالثة، كانوا يقصدون به، المعنى النحوي، أي وظيفة الكلمة في الجملة، كالفاعلية، والمفعولية، والإضافة، والواضح أن جل حديثهم الصريح عن المعنى، كان بهذا القصد، ومن هذا قول ابن جني: عن الإعراب انه الإبانة عن المعاني، بالألفاظ ألا ترى

[1]- أبو البقاء الكفوي، الكليات، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط:2، 1993، ص:795.

[2]- أبو البقاء الكفوي، الكليات، المصدر السابق، ن- ص

[3]- الفيروز ابادي، قاموس المحيط ، مؤسسة الرسالة، دار الريان للتراث، بيروت، ط-2 مادة لفظ، ص:902

انك إذا سمعت أكرم سعيد أباه، وشكر سعيد أبوه، علمت برفع احدها ونصب الآخر الفاعل من المفعول، ولو كان الكلام شرحا واحد لاستبهم احدهما من صاحبه[1]، ويتصل بحديث النحاة أيضا، عن المعنى أننا نجد تقسيما مهما للدلالة عن ابن جني، كذلك يرى أن الدلالات ثلاثة.

1_كدلالة قام بلفظه على مصدره، وصناعية كدلالة قام أيضا بصيغته على الزمن الماضي ومعنوية كدلالة معنى هذا الفعل على ضرورة وجود فاعل له.

2_يقول الجوهري: عنوت الشيء أخرجته وأظهرته ثم يلتفت إلى التخصيص فيورد الفعل اليائي، الأم عنيت بالقول كذا اعني عناية/ قصدت وأردت.

اللفظ والمعنى عند الجاحظ:

يعتبر الجاحظ أول من أثار قضية اللفظ والمعنى بطريقة مكثفة في كتابيه "الحيوان" و"البيان والتبيين" فهو يتحدث عن هذه القضية في إطار نظرية عن البيان والتبيين إذ يرى في مقدمة كتابه البيان والتبيين، أنَّ هناك عيبين يلحقان بالكلام:

1_سماه: السلاطة و الهذر

2_أطلق عليه: العي والحصر

ويقصد بالسلاطة والهذر: كثرة الكلام بلا فائدة، ويقصد بالعي والحصر: عجز الكلام عن أداء المعنى فالأول زيادة في الألفاظ، والثاني عجز في الألفاظ عن أداء المعنى المراد والحد المتوسط الذي تؤدي فيه الألفاظ المعاني المراد تأدية كاملة، فقد أطلق عليها الجاحظ اسم البيان والجاحظ يفرق بين عنصرين:

1. عنصر الألفاظ وهي: أصوات يجري بها اللسان.
2. عنصر المعاني وهو: تصور وتخيل في الخواطر والأذهان.

ويقسم الجاحظ درجة قيام الألفاظ بالمعاني إلى ثلاثة أقسام:

1. هذر: وهو سلاطة وزيادة وتشدق ومحاولة تأثير بالألفاظ
2. بيان: قيام الألفاظ بأداء المعاني تامة دون نقص.

[1]-ابن جني،الخصائص،ج-1، ص:36

3. حصر: فينشئ عن نقصان آلة الكلام أو عدم التمييز أو انعدام الترتيب[1].

فالمعاني عند الجاحظ محدودة مبسوطة إلى غير غاية ويعرفها العربي والعجمي، ونجده يرد على أبي عمرو الشيباني الذي يقدم المعنى فيقول: «وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى والمعاني المطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي، والقروي، والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإن الشعر صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير، والمفاضلة إذن عند الجاحظ في الألفاظ لأنها محدودة محصورة، ويوضح الجاحظ بأن أحسن كلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه، ويذهب الجاحظ إلى تقسيم اللفظ والمعنى تقسيما جديدا فيقول:

- ✓ اللفظ: منه الحقير ومنه الشريف
- ✓ والمعنى: منه الساقط ومنه الكريم

وهنا يظهر لنا أربعة أنواع من الكلام عند الجاحظ وهي:

- ✓ فاسد اللفظ ساقط المعنى
- ✓ شريف اللفظ كريم المعنى
- ✓ شريف اللفظ ساقط المعنى
- ✓ ساقط اللفظ كريم المعنى

قضية اللفظ والمعنى عند عبد القاهر الجرجاني:

لقد استفاد عبد القاهر الجرجاني ممن سبقه فقد اجتمعت لديه آرائهم وأفاد من خبرتهم ولكنه تجاوزهم إلى رأي خاص وكانت له في هذا المجال أصالة وتعمق وكان صاحب مدرسة في النقد، أدرك فيها ما لم يدرك النقاد، ونستطيع أن نلحظ ما قاله عبد القاهر في هذه القضية كما يأتي[2]

[1]- خصائص ابن الجني ج 3،ص 100.

[2]- محمد عبد المنعم خفاجي، مقدمة تحقيق دلائل الإعجاز، مكتبة القاهرة، ص: 21-22.

1- يرى عبد القاهر أن اللفظ رمز لمعناه وهو في ذلك تلاقى مع كل النقاد المحدثين والقدامى ومع المدرسة الرمزية في اللغة، فالكلمة رمز للفكرة أو التجربة أو العاطفة أو المعنى وقيمتها في ما ترمز إليه وليست في البلاغة وحدها.

2- العلاقات الأسلوبية بين الألفاظ هي في رأيه موطن البلاغة وهي ما عبر عنه بالنظم وما يعبر النقاد عنه بالشكل أو بالصورة فمن مجموعة العلاقات بين الألفاظ في النص الأدبي تتكون الصورة وفيها تظهر البلاغة أو الجمالية.

3- ولا يغفل عبد القاهر الجرجاني أهمية المعاني الثانوية ودلالتها الجمالية في النص الأدبي سواء كانت هذه المعاني الثانوية لزومية أو من مستتبعات التراكيب، أو أثرا لرموز صوتية وإيحاءات نفسية فهي التي تعطي الأسلوب دلالته البلاغية وتمنحه قيمة جمالية

من كل هذه القيم صاغ عبد القاهر فلسفته البلاغية التي جعل محورها نظرية في النظم التي ربط فيها بين اللفظ والمعنى وبين دلالات والألفاظ الأسلوبية ودلالتها الثانوية وجعل النظم وحده هو مظهر البلاغة ومثال القيمة الجمالية في النص الأدبي وكل ذلك هو أساس فكرة عبد القاهر في كتابه دلائل الإعجاز الذي شرح فيه نظريته في النظم وعرض للتطبيق الأدبي عليها وجلاها في الكتاب في أجلى صورة وأوضح بيان.

وفكرة النظم تقوم على الألفاظ ولا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلمات مفردة، ولكنها تتفاضل في ملائمة معانيها، للمعاني التي تليق في السياق الذي وردت فيه وأن اللفظة قد تروق وتحسن في موضع وتثقل وتوحش في آخر، وان التأمين والنظم هو وحده الذي يحدد ملائمة الكلمة وعدم ملائمتها بالنسبة لما قبلها وما بعدها، يقول في ذلك: «وهل يقع في وهم أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم بأكثر من تكون هذه الحروف مؤلوفة مستعملة، وتلك غريبة وحشية أو تكون هذه الحروف أخف وامتزاجها أحسن، وهل تجد أحدا يقول: هذه اللفظة فصيحة، ألا وهو يعتبر مكانها من النظم وحسن ملائمة معناها

لمعاني جارتها»[1]، وهل تشك إذا فكرت في قوله: تعالى: ﴿وَقِيلَ يَٰٓأَرۡضُ ٱبۡلَعِي مَآءَكِ وَيَٰسَمَآءُ أَقۡلِعِي وَغِيضَ ٱلۡمَآءُ وَقُضِيَ ٱلۡأَمۡرُ وَٱسۡتَوَتۡ عَلَى ٱلۡجُودِيِّۖ وَقِيلَ بُعۡدٗا لِّلۡقَوۡمِ ٱلظَّٰلِمِينَ ٤٤﴾*[2]فيتجلى لك منها الإعجاز وبهرك الذي ترى وتسمع انك لم تجد ما وجدت من المزية الظاهرية إلا لأمر يرجع إلى ارتباط هذه الكلمة بعضها ببعض، وان لم يعرض لها الحسن والشرف، إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية والثالثة بالرابعة، وهكذا إلى أن تستقر بها إلى آخرها وأن الفضل نتاج ما بينها، وحصل من مجموعها، «وإن شككت فتأمل هل ترى لفظة منها بحيث لو أخذت من بين أخواتها وأفردت لأدت من الفصاحة، من تؤديه وهي في مكانها من الآية؟ قال: " ابلعي" واعتبرها وحدها من غير أن تنظر ما قبلها ولا إلى ما بعدها، وكذلك اعتبر سائر ما يليها، وكيف بالشك في ذلك، ومعلوم أن مبدأ العظمة، في أن نوديت الأرض ثم أمرت، ثم في أي نحو "أيتها الأرض" ثم إضافة الماء إلى الكاف، دون أن يقال ابلعي الماء، بما أن اتبع نداء الأرض، وأمرها بما هو شأنها نداء الماء، وأمرها كذلك بما يخصها، ثم إن قيل وغيض الماء وجاء الفعل على صيغة فعل مبني للمجهول، والدالة على أنه لم يعض إلا بالأمر، أمر وقدرة قادر، ثم تأكيد ذلك وتقديره بقوله تعالى: ﴿وقضي الأمر﴾، ثم ذكر ما فائدة هذه الأمور، وهو (استوت على الجودي)، ثم إضمار الغنية قبل الذكر، كما اشترط الفخامة والدلالة على عظم الشأن، ثم مقابلة قبل،

في الخاتمة يقيل في الفاتحة افترى لشيء من هذه الخصائص التي تملؤها بالإعجاز روعة، وتحضرها عند تصورك هيبة، تحيط بالنفس من أقطارها، تعلقا باللفظ من حيث هو صوت مسموع، وحروف تتوالى في المنطق؟ أم لكل ذلك لما بين معاني الألفاظ من الاتساق العجيب؟»[3]، وبهذا تكون قد نضجت على يد عبد القاهر الجرجاني قضية اللفظ والمعنى، أو الشكل والمضمون، أو الفكرة وقالبها الفني، وان رأيناه كسائر نقاد العرب، لم يتجه إلى فكرة وحدة العمل الأدبي باعتباره كلا، وإنما قصد إلى الصورة الأدبية المفردة، التي يتكون العمل الأدبي من مجموعها.

---

[1]- ينظر: دلائل الإعجاز، لعبد القاهر الجرجاني ص86

[2]- سورة هود الاية44 .

[3]-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص:93

المنظور النقدي للفظ والمعنى عند ابن قتيبة:

نظر ابن قتيبة إلى جودة الشعر، وذلك بمراعاة مبدأ القيمة الفنية والشعورية للنص، دون أن يحكم بمقاييس، وقال إن الشعر له أربع مستويات:

1. جيد المعنى وجيد اللفظ
2. جيد المعنى وضعيف اللفظ
3. ضعيف المعنى وجيد اللفظ
4. ضعيف المعنى وضعيف اللفظ

1-حسن لفظه ومعناه:

ومثال على ذلك، لما أهدر النعمان ابن المنذر دم النابغة، ففر النابغة، فدخل القرية مستجيرا، كان ينام في النهار ويمسي في الليل، فنصحوه أن يلبس كفنه لأنه جهز ثلاثة قصائد وخط بها، ومدح النابغة فقال:

عَلِقتُ ولم أتركْ لنفسِي ريبةً وليس وراء الله للمرء مذهبُ

فإنَّ كنت قد بلغت عنيّ لمبلغك الواشي أغشى واكذبُ

فإنّك شمس والملوك كواكبٌ إذا طلعتْ لم يبد منهن كوكبُ

2-ضرب حسن لفظه ولم يقو معناه:

مثل قول: جرير[1]

وانّ الذين غدوا وبرجك غادروُا ويلى بعينه ولا يزال معنياَ

فغيرنا من عباراتهنَ ماذا لقيت من الهواء واقيناَ

3-ضرب جاء معناه وقصرت ألفاظه:

كقول لبيد:

ما عاب المرء كريمٌ كنفسه والمرء يصلحهُ الجليس الصالحُ

[1]-جودت فخر الدين،شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن هجري، ص:99

البيت يشتمل على فكرتين:

الفكرة الأولى: إن المرء لا تهذبه إلا نفسه.

الفكرة الثانية: الجليس الصالح يصلح صاحبه.

4-لا يحسن لفظه ولا معناه: قول الأعشى:

ولقد غدوتُ إلى الحانوت تتبعني شاوٌ مشلٌ شلول شلشلٌ شبولُ

وقوله أيضا:

وفوه كأقاصي غذاه دائمُ الهطلِ عاشيب براح بارد من عسلِ النحلِ

ونستنتج من ذلك أن ابن قتيبة قد فصل في اللفظ والمعنى، بحيث قصر جودة الشعر على محتواه بعيدا عن صياغته، وبذلك قد أهمل الشكل في الشعر وأخذ بقدره كما لو كان شيئا خارجيا يغلف به المضمون، وبذلك نرجح أن ابن قتيبة فصل بين المضمون وبذلك نرجح أن ابن قتيبة فصل بين اللفظ والمعنى لأنه كان ينبغي باللفظ جماله الشكلي وحسن إيقاعه[1].

[1]- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن هجري، المرجع السابق، ص: 100.

الفصل الرابع:

نظرية النظم عند "عبد القاهر الجرجاني"

تميز عبد القاهر الجرجاني في رؤيته إلى آلية التأليف الشعري وتركيزه على كيفية هذا التأليف، وكأنه أراد للنقد أن يكون وصفيا ينطلق من النص، لذلك اختلف عبد القاهر عن النقاد الآخرين في فهمه للمعنى وعلاقته باللفظ، من خلال أرائه في ما يتعلق بترتيب المعاني وترتيب الألفاظ والعلاقة بين هذين الترتيبين أثناء عملية التأليف، لم يعط عبد القاهر اللفظة المفردة قيمة معنوية، فتقوم نظريته على تقديم المعنى، وجعل الألفاظ تابعة له وعنده ان التعبير لا يتعلق لمعان الألفاظ مفردة دون تقدير لمعان النحو.

فالمعنى هو كيفية النظم، على عكس ما كان يعتقد أن المعنى يوجد ما قبل النظم، فلقد جرّد اللفظة من كل قيمة ناجزة، وعمل على تقديرها تبعا لموضعها في الكلام، ووجد أن الشعر لا يقوم إلا بتجديد معاني النحو، أي ابتكار العلاقات والتراكيب النحوية، وهذا ما جعله يدرس التشبيه والاستعارة، وأدى بها إلى فهم خاص متصور للمعنى، فخصّ الشعر بالمعاني التخييلية، وترك المعاني العقلية للخطابة، ما ينطلق منه عبد القاهر هو النص، فاعترف عبد القاهر بشخصية النص أي يتوجب الكشف عن خصائص الكلام واحدة بواحدة «لا يكفي في علم الفصاحة أن تنصب لها قياسا ما، وأن تصفها وصفا مجملا، وتقول فيها قولا مرسلا، بل لا تكون من معرفتها في شيء حتى تفصل القول، وتحصل، وتضع اليد على الخصائص التي تعرف في نظم الكلام وتعدها واحدة، وتسميها شيئا فشيئا»[1]، وينطلق عبد القاهر من هذا القول على الذين قدموا اللفظ دون الحرقة بالمعنى، فميز بين الألفاظ وبين صورة المعنى، ويتضح هذا التميز عندما يتعرض لتفسير نظرية الجاحظ في المعاني مطروحة في قوله: «وذهب شيخ في استحسان المعاني والمعاني مطروحة وسط الطريق، يعرفها العربي والعجمي والحضري والبدوي، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير»[2]، فالمعنى لا يوجد بلا لفظ، إنه قائم ضمن عملية النظم فاللفظ والمعنى متوحدان في حيز الدلالة، إذ أن أي تغير في نظم الألفاظ، يؤدي إلى تغير في المعنى.

فموقفه الأساسي من النظم القائم على انتصاره للمعنى، ومناوئته لأنصار اللفظ، كما يرفض المفاضلة بين الألفاظ إن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي علم مفرد،

[1]- جودت فخر الدين شكل القصيدة في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن هجري ص:50-51.

[2]- مرجع نفسه ، ص: 52.

وإن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملائمته معنى اللفظة للمعنى التي تليها....الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر، معنى ذلك أن الألفاظ ترتبط بالمعنى، فكل لفظ له معناه الخاص به، فلفظة تكون في موضع لها معنى وفي موضع آخر لها معنى آخر.

ويفصّل عبد القاهر بين الأفكار وأشكالها اللغوية، أي أن الألفاظ سابقة للأشكال، فترتيب الألفاظ تأتي بعد أن يكون الفكر قد قدّر المعاني، وفي هذا إقرار بأولوية المعنى على اللفظ «لا يتصور أن تعرف للفظ موضعا من غير معناه، ولا أن تتوخى في الألفاظ من حيث هي الألفاظ ترتيبا ونظما»[1]، فعبد القاهر ينشأ هنا تناقض بأسبقية التحقق للمعنى أم للفظ، فالمعنى يتلازم باللفظ المنظوم (زمنيا)، ويؤدي هذا إلى تلازم عمليتين: ترتيب المعاني والألفاظ، هذا التلازم يعطي المعاني الأولوية، من حيث أن المعنى لا يوجد إلا ضمن عملية ترتيب الألفاظ، فتقوم اللفظة بذاتها مجردة، ثم تشترك مع غيرها من الألفاظ خدمة لتحقيق المعنى.

وما يفضي إلى حل هذا التناقض هو تمييز عبد القاهر بين المعاني والأفكار، فالمعاني يسميها عبد القاهر بمعاني النحو، والذي يترتب عنه تحقيق المعنى، أما الأفكار فتكون بانتظام الألفاظ، فنلاحظ أن عبد القاهر تميز عن سابقيه في دعوته لابتكار المعاني ، مناقضا الفهم التقليدي للطبع والصنعة، فيرى الصورة الثالثة للفظ والمعنى في النظم، فانه في كتابه (أسرار البلاغة الذي يعد تكريسا لعلم البيان، يشكل نظريته من خلال آرائه التحديثية فيما يتعلق بالصورة البيانية، من مجاز وتشبيه واستعارة، مستمرا في تقديمه للمعنى، معترضا على ما قاله أنصار اللفظ، من أن المحسنات البديعية والبيانية، تساق في الكلام تزيينا وتوشيحا للمعنى» فعبد القاهر يقول بان المتكلم لا يقود المعنى نحو التجنيس والسجع بل المعنى يقود إليهما.

وفي كلامه على الاستعارة والتشبيه، إنما كان يؤسس لذوق جديد، يخالف ما كان سائدا لدى النقاد من أن التشبيه لا يصلح إلا بين الأشياء المقاربة في صفاتها (إذا اقتربت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين، كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها اطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية اقرب»[2]، فهذه الأساليب البيانية تؤدي في الشعر غالى الغموض،

[1]- ينظر: جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن هجري، المرجع نفسه، ص:53.

[2]- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن هجري، ،المرجع السابق، ص:55-56.

والفصاحة عند عبد القاهر لا تدرك بالسمع بل بالعقل، وجعل الكلام الفصيح قسمين، قسم يرجع إلى اللفظ وقسم يرجع إلى النظم.

والقسم الأول هو الكناية والاستعارة والتمثيل، وضم فخر الدين كلامه على ما حققه عبد القاهر أنه وضع نظرية النظم حدا للآراء النقدية التي لا تعطي للنثر تقديرها الأول، وان كان انتصر للمعنى، ودحض ما قاله أنصار اللفظ، فانه جعل النظم مقياسا لجودة الكلام، فإعجاز القران لا يتمثل بألفاظه ومعانيه وبنظمه، جعل النظم كيفية أو طريقة في الكلام، كما لم يذكر عبد القاهر عبقرية اللغة بل اقرها وجعلها متمثلة لمعاني النحو، فنظرية النظم تأسيس لذوق نقدي، قوامه الاعتراف بالنص انطلاقا من تركيزه على طريقة التأليف، لذلك فانه ينكر الجمود والتقليد ويتلمس التجديد والابتكار.

.

الفصل الخامس:

عمود الشعر

وفي هذا الفصل، نتطرق إلى التصور الكامل لشكل القصيدة العربية المتمثل في عمود الشعر على حد تعبير فخر الدين، فتناوله أولا لدى المرزوقي، والقاضي الجرجاني اللذين عبرا عنه أفضل تعبير، ووضع له القواعد والمعايير، وثانيا لدى حازم القرطاجني الذي فصله تفصيل دقيق، الذي يمس بواقع الحياة العربية و خاصة العصر الجاهلي، فلقد تعدى الإطار النقدي ليظهر الأبعاد التاريخية والنفسية لعمود الشعر، ويقدم المسوغ الحضاري لشكل القصيدة العمودية

فكان شكل القصيدة موجود، لكن لم يستعملوا مصطلح الشكل والسبب في ذلك تفاوت ملامسة جزئياته، إلا أن وضع حازم التصور الأدق، « وعرف أن الشعر قول موزون مقفي يدل على معنى »[1]، فلم يكن اللفظ بالنسبة إلى النقاد شكلا، لم يكن إلا مظهر، أنه حلية المعنى وزينته، ووضع المرزوقي خطوط عريضة لعمود الشعر، تكلم في مستهل كتابه (شرح ديوان الحماسة) على انقسام النقاد إلى أنصار اللفظ وأنصار للمعنى، ورأى أن معاصريه من أنصار اللفظ كانوا على ثلاث درجات:

- فريق يرى أن تحسين نظم الألفاظ وجعلها سليمة من الأرض
- تتميم المقاطع وتلطيف المطالع، وعطف الأول على الأخر، وتناسب الوصل والفصل، وتعادل الأقسام والأوزان.
- أن يضاف إليه أنواع البديع وتجنيس واستعارة وتطبيق وغير ذلك من الصور البديعية.

وفي هذا التصنيف يرى المرزوقي العناية باللفظ تحسينا لمظهر الكلام، يعبر عن موقفه لا بد من الائتلاف بين اللفظ والمعنى ائتلافا تاما، وينطلق من تعريف قدامة ليضع عناصر عمود الشعر، تلك العناصر التي كان قد أقرها القاضي الجرجاني على الشكل التالي:

- شرف المعنى وصحته.
- جزالة اللفظ واستقامته.
- إصابة الوصف.
- المقاربة في التشبيه.
- الغزارة في التشبيه

[1]-جودت فخر الدين شكل القصيدة في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري ص: 57-58

- كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة[1].

فقد أثبت المرزوقي العناصر الأربعة الأولى وزاد عليها وهي:

- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن.
- مناسبة المستعار منه للمستعار له.
- مشاكلة اللفظ والمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما[2]

فنظرية عمود الشعر كما انتهى إليها المرزوقي، إنهاء للشعر، لأنها تأصيل يقوم على تمجيد القديم، وكان أول الدعاة إليه، الآمدي الذي وازن بين أبي تمام والبحتري، ورأى أن أبي تمام خارج على عمود الشعر لأنه «شديد التكلف صاحب صنعة ... وشعره لا يشبه شعر الأوائل ... ولا أجد من أقرنه به)ويرى إحسان عباس في كتابه «تاريخ النقد الأدبي عند العرب أن القاضي الجرجاني كان يتصور أن الصنعة البديعية الفارق الوحيد بين عمود الشعر»، وأن الجرجاني لم يصرح عن رأيه بصلة المتنبي بعمود الشعر، وانه اعتمد على مقاييس الآمدي في رفض اعتبار توليد المعاني أساسا في الشعر لكان موقفه من المتنبي كموقف الآمدي من أبي تمام، وهنا يرى إحسان عباس التناقض الذي وقع فيه الآمدي بشأن توليد المعاني، كما نقض عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم الكثير من الأسس التي قام عليها (عمود الشعر) كما كانت له مواقف مغايرة من الطبع والتشبيه والاستعارة وبالأخص من اللفظة.

فشكل القصيدة العربية المتمثل بعمود الشعر، لم يفصله سوى حازم القرطاجني الذي تطرق إلى المباني، بخفايا البناء الشعري للقصيدة العربية،لذا يقوم حازم بتفكيك البيت الشعري محاولا استخراج العناصر التي تكونه، مستغربا الأسس النفسية والتاريخية، التي جعلت من الشاعر العربي بانيا القصيدة كما يقف على الأساس النفسي لموقف الشاعر منذ العصر الجاهلي كما

[1]- ينظر: استشهد من كتاب شرح ديوان الحماسة، ص:56-58

[2]- المرجع نفسه، ص: 59-60

ينتقل حازم للكلام على بنية البيت الشعري، اعتمادا على الوزن والتقفية، فتأملوا للبيوت ووجدوا أنها كسورا، وأركانا وأقطارا ،أعمدة ،أسبابا وأوتادا[1].

وجعلوا ملتقى كل شطرين يفصل بين بعضها البعض بالسواكن، والوضع الذي يبنى عليه شطر البيت، وينقسم البيت عنده بنصفين بمنزلة عمود البيت الموضوع وسطه، والقافية بمنزلة تحصين منتهى الجناء والبيت، و العروض والضرب هما نهايتا شطري البيت، الاعتماد على السواكن وحفظ نظام الوزن.

فهذا التقابل يكشف عنه حازم عن وجوده بين عناصر البيت (المسكن) وعناصر البيت في القصيدة، يمضي تحليله لكيفية إنشاء البيت أي كيفية تركيب الأسباب والأوتاد من المتحركات والسواكن، فلم يترك بهذا الشأن ناحيته، إلا وعرض لها، مطلقا على المقاطع الصوتية إسم (الأرجل) والمقاطع تتألف منها أجزاء البيت (التفاعيل) وهي عند حازم على ستة أضرب:

- سبب خفيف مثل في /0
- سبب ثقيل مثل لَكَ //
- سبب متوال مثل قال توالي ساكنين.
- وتد مجموع مثل لقد //0
- وتد مفروق مثل منهُ /0/
- وتد مضاعف مثل: مقال توالي ساكنين.

ويعرض حازم ورود احتمالات (الأرجل) في أوائل الأجزاء، ويرى أن الخليل قد جعل من الأوتاد ما هو ضروري ومنها ما ليس ضروريا والأوتاد غير الضرورية هي الأسباب وهذا التأويل هو مدخلا لكلام على جوازات الشعر من زحافات وعلل.

ثم ينتقل الى المشابهة بين إطراد الحركات والسواكن في الأوزان، ويجعل الأقطار (3) متحركات والقطر الأصغر وهو توالي متحركين متحركات والقطر الأوسط هو (3)، متحركات، والقطر الأكبر هو

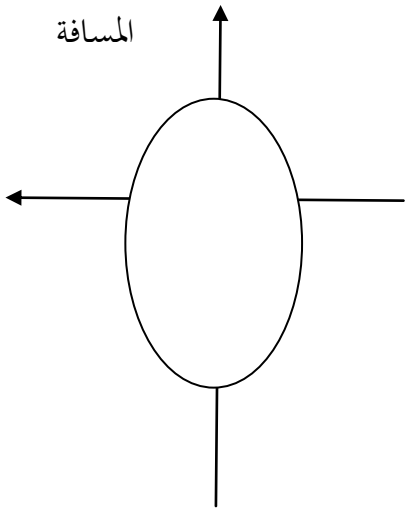
[1]- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن هجري، ص: 60-61.

أربعة متحركات، وهذه تعتبر إشارة بالنسبة إلى حازم وهو تشكيل القصيدة بما يناسب الترتيب المكاني الذي نجد عليه البيت المضروب[1].

فالعملية الشعرية تنطوي على نوعين من التشكيل زماني ومكاني، إذ أن تساوق الحركة الصوتية في الزمان المرحلي، ففكرة الترتيب الزماني للأوزان وتناسبها مع الترتيب المكاني للبيوت فيريد حازم إقامة التناسب بين حركة الدوران حول البناء وبين حركة التمازج الصوتي في أبيات القصيدة، فإذا كانت حركة الدوران انطلقت منها، لتبدأ من جديد حركة مماثلة للحركة الأولى، فإن الانفصال الحاصل في آخر البيت (أي في آخر القافية) هو اتصال مقدره على استدارة، هذا التقدير ناتج عن تساوي زمني الشطرين الأول والثاني، أولا وعن اعتبار آخر ساكن في قافية البيت ركن من البيت التالي ثانيا، أي أن نسبة الحركة الأولى (الدوران حول الجناء) إلى الحركة الثابتة (التمازج الصوتي)، كنسبة الحركة المرحلية الدائرية إلى الحركة المرحلية كما يبدو في التمثيل، والتمثيل يكمن في الحركة (2)، بالرسمين (2)، وهو تبسيط لهذه الحركة، بالنظر إلى الاختلاف في ترتيب التفعيلات من بحر إلى بحر، فمن البحور ما يتألف من تفعيلات متساوية، ومنها ما يتألف من تفعيلات مختلفة في عدد مقاطعها، وهناك تفعيلات متناسبة قسمها العروضيون على أساسها بحور الشعر إلى دوائر عروضية، وهذا ما رمى إليه حازم من تناسب بين النظام الإيقاعي للشعر العربي وإيقاع الحياة العربية، ويفصح عن أهمية القافية ويلح على ضرورة الاهتمام بتقويتها لأنها تعتبر موقع أساسي.

[1]- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن هجري، ص:62.

ضرورة الاهتمام بتقويتها لأنها تعتبر موقع أساسي

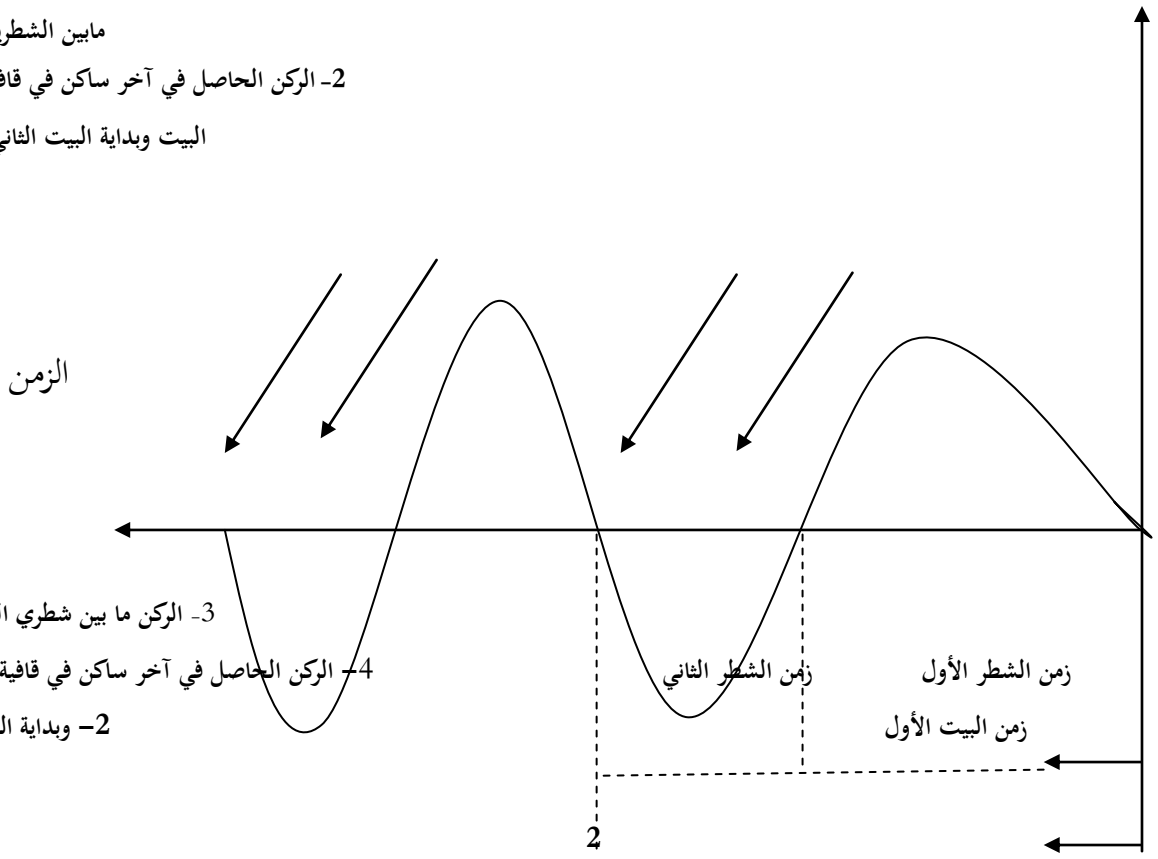


حركة دوران حول البيت بسرعة ثابتة.

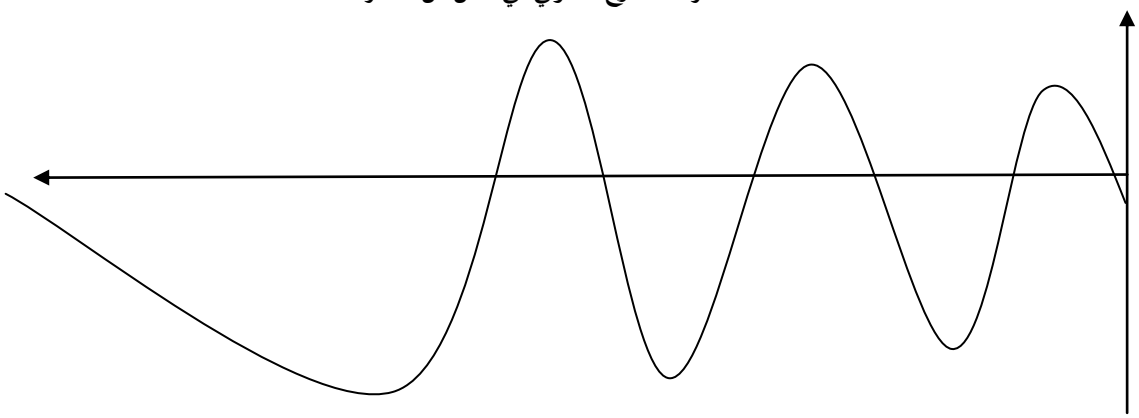
التمازج الصوتي:

1- الركن الحاصل في آخر عروض البيت الأول مابين الشطرين

2- الركن الحاصل في آخر ساكن في قافية البيت وبداية البيت الثاني.



– حركة التماوج الصوتي في بيتين من الشعر



3– تساوق أبيات القصيدة في الزمن

فأهمية القافية تأتى من كونها نهاية للبيت وبداية بيت آخر، إنها محطة في توالي الحركات المتناغمة المتمثلة بالأبيات وفي الوقت الذي تمثل فيه انفصالا بين بيتين، فإنها تنضوي على تقدير للاتصال بينهما وتزدادا أهميتها كما أورد حازم في بعض بحور المهمزة أو المقطوعة.

ويعرض حازم لأنواع الحافات والعلل التي هي نقص أو زيادة يشبع تحريكا لبعض السواكن أو إسكانا لبعض المتحركات في التفاعيل ويشير إلى ما كان مقبولا منها، وما كان مكروها، وهو الذي يؤدي إلى إخلال بتناسب الأوزان يزيل الكثير من حلاوتها.

فيستكمل دراسته لتركيب البيت الشعري من حيث الوزن والتقطيع، كما يعطي حازم الوزن صفات لذاته، ومن ثم فللوزن أهمية كبيرة في تأدية الغرض «فالطويل تجد فيه إبداع وبهاء وقوة، ويجد للبسيط بساطة وطلاوة، وتجد للكامل جمالة وحسن إطراء، وللخفيف جمالة ورشاقة وللمتقارب بساطة وسهولة، وللمديد رقة ولينا، مع رشاقة، وللرمل لينا وسهولة»[1]

فلا تجوز الموازنة بين شاعرين من خلال قصيدتين نظمتا على بحرين مختلفين، فإن وجود أوزان ذات مواصفات، لابد أن يبقى مجال للفصل بين اللفظ والمعنى، وأورد طريقتين في نظم البيت، بناء أول البيت على القافية، أو بناء القافية على أول البيت، وما يتبع ذلك من تبعية تكون تارة للفظ وتارة للمعنى.

[1]– جودت فخر الدين شكل القصيدة في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري ص: 68.

ثم يتحدث على كيفية بناء القصيدة من ناحية المطالع والمقاطع التي تكون في اواخر الأبيات، فالألفاظ في المطالع يجب أن تكون في أواخر الأبيات، فالألفاظ في المطالع يجب أن تكون مختارة، حسنة الدلالة على المعنى، إذ يحسن بمقطعها أن يكون مماثلا لمقطع الكلمة التي في القافية وهذا ما يسمى بالتصريع، ثم يتحدث على وحدة القصيدة التي هي عبارة عن مجموعة فصول ويجعل الفصول للقصيدة بمثابة الألفاظ للعبارة، كما تشكل الفصول على أربعة قوانين:

1. القانون الأول: استجادة الفصول وانتقاء جوهرها أي أن تكون البنية لفظية معنوية، مناسبة للغرض[1].
2. القانون الثاني: هو ترتيب بعض الفصول أي أن يكون الغرض هو المقصود بالكلام
3. القانون الثالث: هو ترتيب ما يقع في الفصول أي أن يكون المعنى هو عمدة معاني معاني الفصل
4. القانون الرابع: في وصل بعض الفصول ببعض أي أن التأليف يكون على ضروب:

- ✓ ضرب متصل العبارة والغرض.
- ✓ ضرب متصل العبارة دون العبارة.
- ✓ ضرب متصل الغرض دون العبارة.
- ✓ ضرب منفصل الغرض والعبارة.

فحازم يقصر مفهوم الوحدة بوقوف على الحالة الشعورية والمؤثرات الانفعالية التي تنشأ القصيدة في كنفها والتي كانت شبيهة بوحدة الحياة العربية المتقطعة، تلك الحياة التي أنتجت القصيدة النموذج الحافلة بالأغراض التي تعطي تجربة الشاعر تغطية مثبتة متكاملة، وبهذا فقد وقف جودت فخر الدين على التصور الكامل لشكل القصيدة العربية الذي تضمنه النقد العربي، بعدما تناولنا الفصول الأربعة الأولى أبرز القضايا والمسائل البلاغية والفكرية التي رافقت نشأة هذا التصور وتبلوره كما أشرنا في خلالها إلى آراء عبد القاهر الجرجاني التي لا تندرج في إطار عمود الشعر.

[1]- جودت فخر الدين شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حت القرن الثامن هجري ، ص:69.

الباب الثاني:

الشكل صورةً للمعنى

الفصل الأول:

المعنى العام والخاص

في هذا الفصل تناول فخر الدين المعنى العام والمعنى الخاص، بحيث كان مفهومه العام ينطوي على (مفهوم المعنى) لدى نقاد العرب هو المفردة أولا، والعبارة أو النص ثانيا، وهذا الفصل يكمن في مستويين، المستوى اللغوي وتناول فيه ما دعوناه بالمعنى العام، والمستوى الشعري وتناول فيه ما دعوناه بالمعنى الخاص.

1-المستوى اللغوي:

مفهوم المعنى العام: العلاقة بين اللفظة ومعناها علاقة وضعية لا ثابتة، فكل لفظة (اسما كانت أو فعلا) وضعته لكي تؤدي معنى، ولكي تربط بين أجزاء الجملة كما لا يكون لمعناها وجود كما هي الحال بالنسبة للحروف والعلاقة الوصفية تعني اللفظة قيمته خارج أي سياق.

هذا هو الفصل الذي أقره النقد، بين اللفظ والمعنى على مستوى المفردة ومن ثم على مستوى النظم، ولهذا وصدفت باللغة الشريفة والكريمة واللطيفة، وسار العلم بأسرارها جزء لا يتجزأ من السلوك وفقا لأحكام الشريعة.

هذا الموقف من اللغة، الذي أقره النقد العربي في جوهره لخصه أدونيس في مقدمة كتابه (الثابت والمتحول)، فاللغة بالمنظور لإتباعي «إرث روحي أو وحي كالدين»[1]، فالتعارض هذا يكون على منظورين بين الطبقة والوحي، فهذا الموقف من اللغة يجعل أي نشاط لغوي نشاطا في قيمها «فالقياس اللغوي مثلا اقترن بالقياس الفقهي»[2]، فاستنباط الأحكام النقدية يكون قياسا لاستنباط الأحكام الشرعية.

المعنى الخاص:

نقصد بالمعنى الخاص في دراستنا لنظرية عمود الشعر كيفية تناول المعنى العام، فإن نسبة اللفظ إلى المعنى في المنظور التقليدي، كما أوضح أدونيس في مقدمة الثابت والمتحول «كنسبة التفسير إلى الوحي

[1]- ودت فخر الدين شكل القصيدة في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري ، ص:75

[2]- المرجع السابق، ص: 76.

والمعنى في الشعر (نقصد المعنى العام) كالوحي في الزمن، كما أن الوحي يقوي الزمن ولا يقوى به»[1]، فإن المعنى يقوي الشعر ولا يقوى به فما مفهوم المعنى الخاص حسب عمود الشعر؟.

فالجاحظ يختصر مفهوم المعنى الخاص الذي جرى عليه معظم النقاد العرب فالشاعر في هذا المفهوم شارح ومفسر، إنه حسب نظرية الجاحظ في المعاني المطروحة صياغة وتصوير، من اختيار ألفاظ نثرية تناسب شرف المعاني «لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية وأسماء المعاني مقصورة معدودة ومحصلة محدودة»[2]، فالحسن يتحقق في صياغة الألفاظ (الموازنات)، فالمعنى الخاص بالشاعر يختمها الشاعر بالمعنى العام أخلاقيا فالمعنى الخاص رداء تزييني له، ويعني أيضا أن الشاعر لا يتفرد معنويا، إنما تتحقق فرداته في مستوى اللفظ، انطلاقا من المسلمة الشهيرة بأن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ وإذا كان التفرد الأول جوهريا، فالتفرد الثاني سطحي، فاستحالة الأولى إلى جانب إمكانية الثاني تنفيان الشعر الفردي، لتقول إن الشعر تراثي جماعي وإنه ديوان العرب فالشعر الحق بنظام القيم تستمر في الزمن، ونستخلص من ذلك أن العلاقة بين المعنى العام والمعنى الخاص شبيهة بالعلاقة بين باطن العبارة وظاهرها هذا هو المنظور الذي مثله (عمود الشعري) فالحق بالمعنى الخاص الظاهري صدفة التغير، هذا هو المنظور النقدي الذي تصدى له عبد القاهر الجرجاني وعارضه.

[1]- جودت فخر الدين،شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن هجري ص: 80

[2]- المرجع نفسه، ص: 83.

الفصل الثاني:

المعنى النحوي " عبد القاهر الجرجاني" والمعنى الثاني

لقد انتصر عبد القاهر الجرجاني للمعنى، لم يكن ينتصر للمعنى العام الذي لا يمكن للشاعر التفرد به، أي أنه كان ينتصر في الحقيقة للمعنى الخاص موضحا أن تقديمه للمعنى على اللفظ لا يقصر المزية على المعنى، بل يطلقها على النظم، فينكر عبد القاهر المعنى العام، ولا يمكن أن يكون مرجعا للحكم النقدي، مقدما عليه المعنى الخاص المتمثل بما يسميه صورة المعنى للحكم النقدي، مقدما عليه المعنى الخاص المتمثل بما يسميه صورة المعنى، تأكيد على طريقة التأليف الشعري التي يسميها بالنظم، والتي يعدها المرجع الأول والأخير «فليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت فلا تخل بشيء منها»[1].

فالنحو هو المعيار الداخلي الذي يهدف إلى تفكيك العبارة، التي هي وحدة الكلام، ويوضح ذلك بالقول «لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها، فإن قلت: فإذا أفادت هذه مالا تفيد تلك فليستا عبارتين عن معنى واحد بل هو عبارتان عن معنين اثنين قيل لك: إن قولنا (المعنى) في مثل هذا ما يريد به الغرض»[2]، فالمعنى إذا لا يكون هو في عبارتين تختلفان نظما وقد تشتركان في الغرض نفسه ومثال ذلك «إن تقصد تشبيه الرجل بالأسد فتقول زيد كالأسد، ثم تريد هذا المعنى بعينه، فتقول كأن زيدا الأسد، فتفيد تشبيهه أيضا بالأسد، إلا انك تزيد في معنى تشبيهه به زيادة لم تكن في الأول، وهي أن تجعله من فرط شجاعته وقوة قلبه وأنه لا يروعه شيء، بحيث لا يتميز عن الأسد، ولا يقصر عنه حتى يتوهم أنه أسد في صورة آدمي».

ووضح كلامه فيما يتعلق بالغرض، فيورد ما يلي: «الكلام على ضربين، ضرب أنت تتصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت إن تخبر عن زيد بالخروج على الحقيقة، وقلت خرج زيد، وبالانطلاق عن عمر فقلت: عمرو منطلق، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى غرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك معنى دلالة

[1]- جودت فحر الدين شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتي القرن الثامن هجري ص 87

[2]-المرجع نفسه ص88

ثابتة تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل»[1]، كأن تقول طويل النجاد وأنت تقصد طويل القامة أو كثير الرماد القدر وأنت تقصد الكريم المضياف، أو نؤوم الضحى، وأنت تقصد المرأة المترفة... الخ.

كما تطق عبد القاهر إلى وجود أصل المعنى، فإنه لم يقر بوجود المعنى عاريا يتناوله الشاعر يكسوه بالألفاظ، فالمعنى لا يتحقق إلا بعملية النظم، فالمعنى الخاص نستطيع تسميته بالمعنى النحوي لأنه يتحقق بتوخي معاني النحو في معاني الكلمات المفردة «فالنظم هو توخي معان النحو في معان الكلم»، فهذه تبعية الألفاظ للمعاني «فالنظم والترتيب عمل يعمله المؤلف في معان الكلم لا في ألفاظها»[2]، ومن معاني النحو الفصل والوصل والعطف مثل قوله تعالى:"هَلۡ أَتَىٰكَ حَدِيثُ ضَيۡفِ إِبۡرَٰهِيمَ ٱلۡمُكۡرَمِينَ ﴿٢٤﴾ إِذۡ دَخَلُواْ عَلَيۡهِ فَقَالُواْ سَلَٰمٗاۖ قَالَ سَلَٰمٞ قَوۡمٞ مُّنكَرُونَ ﴿٢٥﴾ فَرَاغَ إِلَىٰٓ أَهۡلِهِۦ فَجَآءَ بِعِجۡلٖ سَمِينٖ ﴿٢٦﴾ فَقَرَّبَهُۥٓ إِلَيۡهِمۡ قَالَ أَلَا تَأۡكُلُونَ ﴿٢٧﴾ فَأَوۡجَسَ مِنۡهُمۡ خِيفَةٗۖ قَالُواْ لَا تَخَفۡۖ وَبَشَّرُوهُ بِغُلَٰمٍ عَلِيمٖ ﴿٢٨﴾"[3]، يجيء على تقدير السؤال والجواب.

ومن الأمثلة التي تدل على أن ترك العطف أبلغ وأكثر تأكيدا على المعنى يورد عبد القاهر قوله تعالى:"... مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنۡ هَٰذَآ إِلَّا مَلَكٞ كَرِيمٞ ﴿٣١﴾"[4]، وقوله عز وجل: "وَمَا عَلَّمۡنَٰهُ ٱلشِّعۡرَ وَمَا يَنۢبَغِي لَهُۥٓۚ إِنۡ هُوَ إِلَّا ذِكۡرٞ وَقُرۡءَانٞ مُّبِينٞ ﴿٦٩﴾"[5]، وقوله:"وَمَا يَنطِقُ عَنِ ٱلۡهَوَىٰٓ ﴿٣﴾ إِنۡ هُوَ إِلَّا وَحۡيٞ يُوحَىٰ ﴿٤﴾"[6].

---

[1]-جودت فخر الدين شكل القصيدة في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري ;، ص:89.

[2]- المرجع نفسه، ص:97.

[3] - سورة الذاريات الآيات 24-28.

[4] - سورة يوسف الاية 31.

[5] -سورة يس الاية 69

[6] - سورة النجم الاية 03-04

لقد أعطى عبد القاهر لمعان النحو إمكانيات هائلة، ولأنه لم يجعل الاستعارة أصلا للإعجاز، أوضح بأن أحكام النحو تجري عليها وعلى غيرها من سائر ضروب المجاز، «وذلك لأن هذه المعاني التي هي استعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز»[1].

فلقد نهض عبد القاهر بالنحو محاولا لأن يقوم به الشعر وهو يعرف أن النحوي يهتم بمستوى المعنى، إلا أن عبد القاهر وجد في معان النحو ما يكفي لاستخراج مزايا الأدب، موحدا بين المعنى والتركيب، فأراد للنحو أن يقيض بالشعر، فاضطر الى إطلاق النحو وتفجير إمكانياته، فإذا كان المعنى النحوي، الذي جعله عبد القاهر بمثابة المعنى الشعري كلها، فغنه بتعبيره على الطريقة الخاصة في التأليف، واتصاله بالذوق، قد تجاوز مفهوم التزيين والتشويه الذي يجد أصحابه في توليد المعاني الشعرية توعرا وفسادا، نستطيع القول أن عبد القاهر أول المعنى وأكد على النحو.

[1] – جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري ص: 99-100.

الفصل الثالث:

المعنى الثاني

إذا كان عبد القاهر الجرجاني قد أول المعنى تأويلا نحويا، فهل استطاع النقاد والبلاغيون تأويله بيانيا، وخصوصا أن البيان يعد مبحثا بلاغيا مهما، كما أن المجاز يشكل النقطة المركزية له، فالبيان هو كشف والإيضاح وإظهار المقصود، فلم يستطع البلاغيون إقامة حدود حاسمة بين مختلف النشاطات البلاغية بالأخص الأساليب البيانية التي بقيت متشابكة ومتداخلة وهذه الأساليب هي(التشبيه، استعارة، كناية).فعلينا أن نقف ونكتفي لوظيفة الأساليب البيانية وفهم النقاد العرب لها وما تحققه من تأثير أو تعبير في المعنى الأدبي.

ويعرف المجاز بأنه الكلمة المستعملة في غير ماهي موضوعة له بالتحقيق، استعمالا في الغير بالنسبة إلي نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن، إرادة معناها في ذلك النوع.[1]

فالمجاز علي مستوي الكلمة من شأنه أن يكثر مداولاته وبالتالي أن يعقد المعنى الذي يأتي به سياق من الكلمات التي تستعمل مجازيا، فهنا يصبح من مهمة علم البيان، كشف الغموض والتعقيد وإيضاح الدلالات وقد عرف السكاكي البيان بأنه «إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه»

-فالاستعارة إذا ليست في أي مجال من مجالاته، إنها قوام التصوير الشعري، الذي ينبثق من التجربة الشعورية والقوى النفسية لدي الشاعر. ومن تعريفات الاستعارة لقدامه بن جعفر وابن المعتز والقاضي الجرجاني والروماني والاميدي والعسكري والسكاكي وابن الأثير وغيرهم. الذين تناولوها لونا من ألوان البديع، يتضح لنا أنهم يجمعون علي كون استعارة من محاسن الكلام، تساعد علي إيضاح المعني وتحسين الصورة ومن هذه التعريفات تتجلي الحقائق التالية:

1-الاستعارة ضرب من المجاز اللغوي علاقته المشابهة دائمين المعني الحقيقي والمعني المجاز.

2-وهي في حقيقتها تشبيه حذف أحد طرفيه.

3-تطلق الاستعارة على استعمال اسم المشبه به في المشبه، فيسمي المشبه به مستعارا منه والمشبه مستعارا له واللفظ مستعارا.

[1]-جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري،ص103-104

4-قرينة الاستعارة التي تمنع من إرادة المعني الحقيقي قد تكون لفظية أو حالية.[1]

ولقد رأى النقاد جميعهم في الاستعارة مستوي أدي من التشبيه في التعبير عن المعاني العامة، لقد جعلوها من البديع، بل من أهم ضروبه أي أنها تعمل إلي الزينة وهي تعبير صياغة عربية أصيلة التي يعقد التشبيه أحد أركانها.[2]

فيتضح من هذا أن النقد العربي آل إلى إمكانيات الاستعمال الاستعاري انسجاما مع ضرورة الاستجابة لذوق عام، يعبر عنه عمود الشعر الذي جعل المرزوقي من عناصره التناسب بين المستعار والمستعار له، لكي تكون الاستعارة مقبولة. أظهر النقد خوفه من أن يؤدي الاستعمال الاستعاري إلي توليد المعاني الجديدة وبالتالي الي اهتزاز النظام الشكلي المتمثل بعمود الشعر.

-فالقدماء أمثال الاميدي وابن معتز «وصلو في إنشاء الاستعارة إلي حدود تجاوزها أبو تمام فافسد صياغتها والتعبير بها»[3]

-فسار النقد العربي باتجاه الحيلولة دون تأويل المعنى، و كان في تنظير للاستعارة والمجاز أو للبيان بعامة، يجاهد ضدا هذا التأويل وإبقاء علي المعاني العامة المستمرة ف الزمن ثابتة في جواهرها لا تشكيل المعاني الخاصة إلا حللا خارجة لها.

-وإذا كان عبد القاهر قد أول المعني نحويا، ولم يختلف عن غيره في موقفه من الاستعارة، بل حاول أن يفتح كقوة لتأويل المعني بيانيا، وشكل بذلك علامة فارقة للنقد العربي من الناحية البيانية، وقد اتخذ من علم البيان، أقسام وفصول ليدرس فيما بعد، سلاحا من أسلحة عمود الشعر.

-فالمعني الخاص ذو وجود مفترض لا يعد وكونه مظهر ياء يكسو المعني العام سطحيا دون أن يمسه في العمق، فالمعني البياني الذي نجده في النظرية النقدية(عمود الشعر)مجرد زيادة خارجية يضيفها الأسلوب البياني علي مظهر المعني العام، فإذا كان المعني العام يتصف بالأولوية والثبات، فالمعني البياني قوامه الوضوح والتنميق.

---

[1]- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري ص 112-113

[2]- المرجع نفسه ،ص114

[3]-المرجع نفسه،ص115

نظرية المعني تتلخص في عمود الشعر بالعبارة التالية «هناك المعني العام السابق في وجوده لكل تعبير والثابت في جوهره عبر الزمن وليس المعني الخاص والمعني البياني سوى، إيضاح وتزين له.»

الباب الثالث:

المستوى الإيقاعي للشكل

لقد فرق النقاد العرب بوضوح بين الشعر والنثر وجعلوا الفارق بينهما قائما في الوزن والتقفية لذلك القدماء من علماء العربية في الشعر أمرا جديدا يميزه من النثر، إلا من يشتمل عليه، لذلك كان المستوى الإيقاعي عندهم مستوى لا غنى للقصيدة عنه، فاعتنوا به ووضعوا له المعايير والقواعد، وإذ كانت هناك بالنسبة إلى المستوى الآخر للقصيدة، ونقصد به المعنى آراء نقدية مخالفة أو مناقضة لما أتت به نظرية (عمود الشعر) كآراء عبد القاهر الجرجاني.

لهذا سنخصص في هذا الباب دراسة المستوى الإيقاعي للقصيدة، وذلك في ثلاثة فصول، بحيث يبين في الفصل الأول كيف فرق النقد العربي بين الشعر والنثر، وهل تنبه إلى اختلاف بين بنية التعبير الشعري وبنية التعبير النثري، بينما يبحث الفصل الثاني في مفهوم الوزن لدى النقاد والعروضيين خصوصا، أما الفصل الثالث فسوف نتناول رؤية النقاد والعروضيين العرب إلى القافية من حيث هي ظاهرة مكملة للوزن.

الفصل الأول:

الشعر والنثر

كثيرا ما ينحصر الكلام على شكل القصيدة في كلام على لغتها الشعرية، وذلك يؤكد الخصائص الشكلية لمادة الشعر (الكلمات)، فقد قال سوسير: «اللغة شكل لا مادة»، ووجدت الدراسات الشكلية الحديثة أن اللغة الشعرية ذات بنية تميزها عن بنية الكلام النثري، (فالنثر والشعر يميزان داخل اللغة نفسها نموذجين مختلفين في كتابة)، ويقيم كوهين الفصل بين النثر والشعر، على اختلاف شكل المعني (أو بنيته) في الصيغة الشعرية عنه في الصيغة النثرية، رافضا المقابلة التقليدية بين الشكل والمعنى، «في اللغة نقابل عادة الشكل بالمعنى ناسيين للشكل المستوى الصوتي وحده، ويجب علينا في الحقيقة أن نميز بين مستويين شكليين الأول على صعيد الصوت، والثاني على صعيد المعنى، فالمعنى شكل (أو بنية) يتغير عندما تنتقل من الصيغة الشعرية إلى ترجمتها النثرية فالترجمة تحافظ على مادة لكنها تفقدها الشكل»[1]، الشكل هو لسان حال الشعر، فترجمة القصيدة إلى النثر يمكن أن تكون صحيحة إلى أبعد مدى نريده، إن كوهين يركز على طبيعة العلاقات النحوية في الشعر مما يذكرنا بكلام عبد القاهر الجرجاني على معاني النحو التي هي في نظره أساس النظم، فكوهين لم يجد في الوزن عنصرا يضاف إلى النثر تحقيقا للشعر، فالوزن عنده «لا يوجد إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى، إنه تركيب صوتي دلالي وبذلك يتميز عن سائر وسائل النظم كالاستعارة مثلا التي تندرج في المستوى الدلالي فقط»[2]، وإذا كان الشعر حسب كوهين نقيضا للنثر فإنه جهة أخرى يختصه على نحو ما: (الشعر دائري والنثر خطوطي)، فهذا العلم جعل من (الرجوع) سمة منعزلة.

إن الكتابة الشعرية كما يوضح كوهين، دائرية على المستوى الصوتي (الإيقاعي) وخطوطية على المستوى المعنوي (الدلالي)، وتسعى إلى تحقيق الموازاة بين هذين المستوين المتناقضين من ناحية تشابه الأصوات واختلاف الدلالات: (الشعر كالنثر يؤلف مقالة، أي أنه يقوم بوصف مجموعات كاملة من التشابهات الصوتية وعلى قدر ما يقوم بذلك يكون شعرا)، أما النظريات الحديثة يتداخل فيها المستويان الصوتي والدلالي (الإيقاعي والمعنوي) للغة الشعرية، إذ يتعذر الكلام على واحد منهما بمعزل

[1]- جودت فخر الدين شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري منشورات دار الادب بيروت تشرين الثاني 1984نوفمبر ص:119

[2]- المرجع نفسه ص120

عن الآخر، بحيث لا يمكن للشعر أن يكون تأليفا لعناصر مستقلة أساسا، إنه حادثة لغوية يقوم على تفاعل عناصر حيوية، «فالشعر ليس فقط صوتا ومعنى، بل إنه (فعل) و(كيفية) لاتحادهما، انه حدث لغوي وفن في التعبير»، فالعروض عند ابن طباطبا ضروريا للشعر إلا أنه غير كاف، انه ميزان الشعر لكنه لا يغني من اضطراب عليه الذوق، والنظم يقتصد عنه على تخيير ألفاظ والوزن أولا، والصياغة في مرحلة تالية، مما يترتب عليه فهي ألفاظ والوزن أولا، والصياغة في مرحلة تالية، مما يترتب عليه فهم آلي لعملية الإبداع باعتبارها عملية تقوم على مراحل متعاقبة، أولها مرحلة التفكير ثم مراحل الصياغة، كيف تصور ابن طباطبا آلية بناء القصيدة: «إذا أراد الشاعر بناء قصيدة، لخص المعنى الذي يريد بناء شعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يلمس له القول عليه»[1]، فالشاعر حسب مفهوم الصنعة لابن طباطبا يفكر نثرا يأتي بمعانيه من النثر ليصوغها أو ينظمها شعرا، فابن طباطبا يلخص التباين في بنية المعنى بين الصيغة الشعرية النثرية، المعنى عنه نثري في كل حال وإنما الشعر ينظم في كل حال يقوم على عناصر الصياغة، التحيز والتركيب واستنساب وتنقيح... هذا التوجيه الذي أقره ابن طباطبا بين المعنى الشعري والمعنى اللفظي، جعله يقارب بين القصيدة والرسالة، فيرى أن الشعر (رسائل معقودة ورسائل الشعر محلول)، فمعنى الشعر عنده مستقل عن شعره الوزني، إذا الوزن في تقدير ابن طباطبا قالب خارجي، وقد أدى به ذلك إلى افتراض لذتين يولدهما الشعر: حسية، الإيقاع، اللذة العقلية، المعنى.

مفهوم وحدة القصيدة عنده هي مفهوم منطقي «يرد الوحدة إلى تناسب منطقي بين عناصر ثابتة، ذات كيان متميز بدلا أن يرده إلى تناغم حيوي بين عناصر متفاعلة»[2].

قد عرف قدامة ابن جعفر الشعر بأنه «قول موزون مقفى يدل على معنى»، ثم جعل التشجيع والتقفية بنية الشعر، عندما قال: «بنية الشعر إنما هو التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له من النثر»[3]، إذن فالوزن عنه مثل ما هو عند ابن

[1]- جودت فخر الدين شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري، ص:121

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص: 123.

[3]- المرجع نفسه ، ص:123

طباطبا يميز الشعر من النثر إلا أنه لا يكفي وحده، إذ يتطلب الشعر تناسبا لا يتطلبه النثر فتناسب إدا كان مصطلحا غير دقيق ولا يفي بأغراض نقدية واضحة بحيث كان هاجس نقاد العرب جميعا، كأنهم كانوا يقومون بعناصر متناقضة للشعر ينبغي على الشاعر أن يؤلف فيما بينها بشكل يوفر لها الانسجام.

لقد عبر قدامة عن هذا التناسب بكلمة التآلف فلما عرف الشعر وجعله قائما على أربعة عناصر هي : المعنى، اللفظ، الوزن، القافية، عمد إلى تقسيمه إلى ثمانية أجناس هي: «الأربعة المفردات، البسائط التي التي يدل عليها حده، والأربعة المؤتلفات: ائتلاف اللفظ مع المعنى، ائتلاف اللفظ مع المعنى، ائتلاف اللفظ مع الوزن، ائتلاف المعنى مع الوزن، ائتلاف المعنى مع القافية»[1]، ويجدر بنا أن نشير هنا إلى التفرقة التي أقامها قدامة بين الشعر والنثر «الشعر محصور بالوزن، محصور بالقافية يضيق على صاحبه، والنثر مطلق غير محصور فهو يتسع لقائله»[2]

كانت جهود ابن طباطبا وقدامة ابن جعفر إضافة إلى آراء الجاحظ المنثورة في كتبه الكثيرة وخاصة نظريته في المعاني المطروحة تأصيلا للاتجاه الذي ساد النقد العربي فيما بعد فالتفريق بين الشعر والنثر والنظم في هذا الاتجاه طريقة في التأليف معلومة محدودة لها قواعدها المعروفة التي يمكن تعلمها، إنها إقامة الوزن أو العروض هذا مع أن النقاد المشار إليهم قد انتبهوا إلى الوزن بذاته لا يكفي للشعر إذ لم يكن مطبوعا كالتي يلح عليها الجاحظ، من سهولة المخرج وكثرة الماء، وجودة السبك ...الخ، وقف وراء هذا الاتجاه –كما سبقت الإشارة– فهما للمعنى الشعري يجعله مساويا للمعنى النثري[3].

يورد أبو حيان في (الإمتاع والمؤانسة) آراء بعض المنتصرين للشعر، قال ابن نباتة: «من فضل النظم أن الشواهد لا توجد إلا فيه، والحجج لا تأخذ إلا منه، أعني أن العلماء والحكماء والفقهاء والنحويين واللغويين يقولون: (قال الشاعر) (وهذا أكبر في الشعر) و(الشعر قد أتى به) فعلى هذا

[1]– جودت فخر الدين شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري، ص:124.

[2]– المرجع نفسه، ص:125.

[3]– المرجع نفسه، ص: 127.

فالشاعر هو صاحب الحجة والشعر هو الحجة»[1]، كما يقال: ما أحسن هذه الرسالة لو كان فيها بيت من الشعر ولا يقال (ما أحسن هذا الشعر لو كان فيه شيء من النثر)، لأن صورة المنظوم محفوظة وصورة المنثور ضائعة أما سؤاله: أيهما أشد تأثيرا في النفس الشعر أم النثر؟، فقد أجاب عنه أبو سليمان المنطقي إذ قال: «النظم أدل على الطبيعة لأنه من حيث التركيب، والنثر أدل على العقل لأنه من حيث البساطة، وإنما تقبلنا المنظوم بأكثر مما تقبلنا المنثور لأن للطبيعة أكثر منا للعقل، والوزن معشوق للطبيعة والحس، لذلك يفتقد له عندما يعرض استكراه في اللفظ والعقل بطلب المعني.

رد المرزوقي هو أول رد على نظرية ابن طباطبا الذي أقام القصيدة على نموذج الرسالة، عندما جعل مبنى الشعر مختلفا عن مبنى الترسيل «وخلاصة قوله في هذه المسألة الدقيقة أن مبنى الترسيل فيه استرسال لابد من تحقيقه بحيث تصبح القطعة النثرية وحدة كاملة تقابلها الأفهام جميعا على اختلافها وتباينها أما الشعر فانه لا يكلف صاحبه هذا الجهد لأنه يعمل القصيدة بيتا بيت، فلا يتسع في التوضيح وإنما يكتفي بالإشارة والتلميح في بيان المعنى»[2].

لم يطرأ أي جديد جوهري على قضية العلاقة بين الشعر والنثر، والمفاضلة بينهما في القرنين السادس والسابع الهجري، إلا أن ابن كثير قد قلب مفهوم الصنعة عند ابن طباطبا رأسا على عقب، بأن جعل الشعر مادة للنثر بدلا أن يكون النثر مادة للشعر كما هي الحال عند ابن طباطبا.

تبين لنا أن آراء ابن الأثير كيف نظر إلى الشعر على قاعدة أخلاقية إنما ارتكز عليها جميع النقاد الذين فضلوا النثر على الشعر بالأخص، ومن الغريبا أن واحد منهم هو ابن عبد الغفور الكلاغي، قد عاب الشعر بسبب من وزنه: «فالوزن داع للترنيم، والترنيم من الغناء، وقد قال بعضهم الغناء رقية الزنا»، ويقضي هذا الناقد الشعر والنثر متنافران لتنافر طبائع أهلها، نستطيع القول أن التفريق بين الشعر والنثر لم يقم على أساس فني، فالشعر (المنظوم) هو كلام موزون مقفى والنثر أو (المنثور)، هو كلام مرسل بلا وزن، وبما أن الوزن قد عدّ في النقد العربي عنصرا شكليا مهما للشعر، فإننا سنخصص

[1]- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري ، ص: 129.

[2]- المرجع نفسه، ص: 131.

الفصل الثاني لدراسة الوزن، ونتبعه فيما بعد، بفصل خاص بالقافية، باعتبارها تعد ظاهرة إيقاعية مهمة، تكمل ظاهرة الوزن.

الفصل الثاني:

الوزن

في هذا الفصل سنقوم بالإحاطة برؤية النقاد العرب إلى الوزن وإلى فاعليته في عملية التأليف الشعري، «لقد كان القدماء من علماء العربية لا يرون في الشعر أمرا جديدا، يميزه من النثر، إلا ما يشتمل عليه من الوزن، والقوافي كما مر معنا من مفهوم العلاقة بين الشعر والنثر، الذي غلب على النقد العربي خاصة، ذلك المفهوم الذي يجعل المعاني مشتركة بين الشعر والنثر، فالوزن هو أحد وسائل الشعر، في تزيين المعنى وتسهيله على الحفظ.

يرى معظم نقاد العرب في عملية التأليف الشعري، تضافرا لعناصر مستقلة، بعضها عن بعض كما أنها تتنامى في مرحلة غير متزامنة، ومن هذه العناصر المتنقلة، الوزن والمفارقة الكبرى، التي يتسم بها النقاد للوزن هي كون هذه الأخيرة تأتي في مرحلة تالية (تخيير) لمرحلتين تخيير المعاني وتخيير الألفاظ، فالعروض الخليلي قد قنن الإيقاع الشعري في بحور معدودة، أي أنه جعل من الوزن (متمثلا بالبحر) مجرد قالب تستدعي المعاني والألفاظ.

لقد ابتدأ النقاد بابن طباطبا إلى حازم القرطاجي قد جعلوا من تبديد الوزن، الملائم للحالة والغرض الشعريين، تدبرا لاحقا، ويعبر أبو هلال العسكري، عن ذلك بقوله: (إذا أردت أن تعمل شعرا، فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك وأخطرها في قلبك، و أطلب لها وزنا يأتي فيه ايرادها وقافلة تحتملها)، لعل المؤرخين الأدب العربي لكثرة ما روي لنا من شعر القدماء، وكما هو معروف فإن حفظ الشعر وتذكره أيسر وأهون من النثر، ولعل السر في ذلك هو ما في الشعر من انسجام للمقاطع وتوليها لنظام خاص، وحتى دربة الآذان على هذا النظام الخاص ألفته وتوقعته في أثناء سماعها، بحيث يدرك المرء بسهولة سر توالي أجزاءه وتركيبه خيرا، مما يمكن أن يدرك المضطرب الأجزاء الخالية من النظام والانسجام.

نجد في تراثنا الشعري محاولات عديدة لنظم القواعد التي يصعب حفظها منثورة كقواعد اللغة العربية مثلا منظومة في ألفية ابن مالك ومن الشيق أن نجد محاولات لنظم قوانين الوزن نفسه، كما وصفها الخليل بن أحمد الفراهيدي ومن هذه المحاولات ما قام به مثلا ابن عبد ربه في كتابه العقد الفريد.

رأى النقاد العرب في الوزن مكونا أساسيا لا يستقيم الشعر إلا به «فالوزن أعظم أركان حدا الشعر وأولها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن وقد لا يكون عيبا نحو المخمسات ومشاكلها»[1]، ولم يعرف الشعر أحد من النقاد إلا وقال أنه موزون ومقفى لأنهم يرون الانسجام الموسيقي في توالي مقاطع الكلام وخضوعها لترنيم خاص، مضيفا إلى هذا تردد القوافي وتكرارها وهذه أهم خاصية تميز الشعر من النثر شكل الوزن متمثل بالنظام العروضي الخليلي مقياسا للشعر يقاس عليه للتحقيق من صحته أو سلامة انتظامه «فالعروض ميزان الشعر، بها يعرف صحيحه من مكسوره»[2].

قد أرسى الخليل بن أحمد باستقرائه لبحوره المعروفة، قوانين يعرض عليها الشعر للتأكد من انسجام عناصره المكونة وقد يكون الأصل تسمية هذه القوانين بالعروض، فالشعر في النقد العربي يتألف من كلمات، تنتظم فيما بينها انتظاما مخصوصا تبعا لتعاقب الحركة والسكون، مما يصنع للشعر وزنه المتميز وإيقاعه الخاص، لابد لنا من التطرق إلى أهم الأسس التي قام عليها نظام الخليل العروضي، والذي أقره النقد العربي ركنا أساسيا في نظريته الشكلية عمود الشعر.

جاء في كتاب الكافي «اعلم أن أول ما ينبغي لصاحب العروض أن يبتدئ به، معرفة الساكن والمتحرك، فإن الكلام كله لا يعد أن يكون ساكنا أو متحركا ....إنما يعد في العروض من ظهر على اللسان»[3]، لقد قسم العروضيون الشعر إلى وحدات أساسية هي الأسباب، والأوتاد، قال التبريزي: «الشعر كله مركب من سبب ووتد وفاصلة»[4].

والسبب سببان خفيف وثقيل، فالسبب الخفيف حرفان متحرك وساكن مثل (من) و(عن) وما أشبههما، والسبب الثقيل حرفان متحركان مثل- بك- و- لك — وماشبههما والوتد وتدان: مفروق ومجموع، فالوتد المجموع ثلاث أحرف متحركان وساكن مثل (على) و(إلى) وما أشبهها، والوتد المفروق

[1]- جودت فخر الدين شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري منشورات دار الادب بيروت تشرين الثاني 1984نوفمبر ص: 135.

[2]- المرجع نفسه، ص: 136.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 136.

[4]- كتااب لكافي في العروض والقوافي ص18 نقل من المرجع ص137

ثلاث أحرف ساكن بين متحركين مثل (أين) و(كيف)، والفاصلة فاصلتين: فالصغيرة ثلاثة أحرف متحركة بعدها حرف ساكن نحو (علما) و(ضربا) والكبيرة أربعة أحرف متحركة بعدها حرف ساكن نحو (علمتا) و(ضربتا) ولا يتوالى في الشعر أكثر من أربعة أحرف متحركات ولا يجتمع فيه ساكنان إلا في قوافي مخصوصة .

والعروض اسم الأخر جزء من النصف الأول من البيت ،والضرب اسم أخر جزء من نصف الأخر من البيت... والشعر كله أربع وثلاثون عروضا وثلاث وستون ضربا، وخمسة عشر بحرا تجمعهما خمس دوائر.

عدت بحور الخليل في النقد العربي نماذج تامة، وقد سمى زحافا، كل ما يلحق بأجزاء الشعر، من نقص أو زيادة أو تقديم حرف، أو تأخيره أو تسكينه، ولا يكاد يسلم منه شعر قد يتبادر إلى الذهن أن الزحاف خروج على النموذج المتمثل بالبحر الذي يجري عليه النظم، خروج قد يحدث الخليل من حيث الزيادة أو النقصان، في زمن النطق بهذه التفعيلة.

لو أن الخليل بن أحمد الفراهيدي وضع كتاب العروض ليتكلف الناس ما فيه من الزحاف ويجعلوه مثالا دون أن يعملوا أنها رخصة أتت بها العرب عند الضرورة، لوجب أن يتكلف ما صنعه من الشعر، مزاحفا ليدل بذلك عليه، ولسنا نرى الزحاف الظاهر في شعر محدث إلا القليل لمن يهتم كالبحتري، فقد أعجب به الناس، وكثر الغناء في شعره استطرافا لما فيه من الحلاوة على طبع البداوة [1]، لقد حاول النقاد، و العروضيون أن لا يتركوا الزحاف دون تقنين هو الآخر، فوضعوا له القواعد، وعينوا الحالات والمواضع التي يمكن أن يقع فيها، فالزحاف «لا يدخل في شيء من الأوتاد، وإنما يدخل في الأسباب خاصته»[2]، والتبريزي يجيز الزحاف طالما أنه لا يؤدي إلى الكسر فالزحاف جائز كالأصل والكسر ممتنع، وربما كان الزحاف في الذوق أطيب من الأصل والزحاف لا يقع إلا في الأسباب، والخرم والقطع لا يقعان إلا في الأوتاد، والخرم هو حذف أول متحرك من الوتد المجموع في أول البيت، يكون في مفعولين ومفاعيلن، مفاعلتن) أما المقطوع (ما أسقط ساكن وتده وأسكن متحركه) لقد طور حازم

[1]- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتي القرن الثامن هجري ، ص: 138.

[2]- المرجع نفسه، ص: 139.

القرطاجني مفهوم الزحاف إذ أعطاه ميزة إحداث التنوع الإيقاعي وكسر رتابة الوزن لأن النفس «جديرة أن تسأم التمادي على الشيء البسيط الذي لا تنوع فيه»، إن حازم يحاول أن يوضح التغيرات التي تلحق الأوزان في حالتي النقص والزيادة تفصيلان، وأن يحدد قيمة هذه التغيرات على أساس نقدي، يفيد فيه من علم الموسيقى إفادة واضحة.

لقد أدى مفهوم الوزن (الكمي) بالنقاد والعروضيين العرب، إلى وصف كل تنويع على بحور الخليل بالزيادة أو النقصان، اعترافا بتلك البحور كأصول تامة، لذلك نجد مصطلحات للأعاريض والبحور محكومة بنظرتهم المثالية إلى الأصل الخليلي، ومن مصطلحاتهم مثلا: المعتل، التام، الوافي، المجزوء، المنهوك ، ...الخ.

نلخص من الكلام على الزحاف إلى الكلام على علاقة الوزن بالغناء والموسيقى، كما رآها النقاد العرب.

لقد كان الشعر في البداية مرتبطا بالترنيم وحداء الإبل، ومن ثم بالإنشاد أي بالإلقاء أو الأداء، وأصبح يغنى في مراحل لاحقة، ولم يكن كل الشعر مما يصلح للغناء، وإنما تخير المغنون بعضا منه، رأوه أليق بالغناء واقبل للتنغيم والتلحين، أما لرقة ألفاظه أو تلاؤم مواضيعه مع الغناء ومجالس الطرب[1]، غير أنا المؤلفات القديمة التي عنيت بموسيقى الشعر، لم تفصل الكلام حول طريقة الإنشاد، بل تشابهت في إيراد المعلومات حول أوزان الشعر وقوافيه، لقد انتبه النقاد العرب إلى العلاقة بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي، وإن كان ذلك غير جلي تماما، فكلامهم على الإيقاع الشعري مقتصر على الأوزان، كقوالب أي أن هذا الكلام لم يتسم بالدقة، والفهم العميق لتأثيرات الإيقاع الداخلية على البنيتين، اللغوية والمعنوية للشعر، تنبهوا إلى مبدأ التناسب المشترك بين الشعر والموسيقى، (فالإيقاع الموسيقي يلتقي مع الوزن الشعري في مبدأ التناسب من حيث هو مبدأ جوهري في كل أشكال الفن وأنواعه ولكن صورة هذا المبدأ تختلف قطعا باختلاف الأداة)[2]، ومن المؤكد أن العرب والنقاد قد أعطوا

[1]- جودت فخر الدين شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري ، ص: 141.

[2]- ينظر: جودت فخر الدين شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري، ص: 141.

اللغة (كأداة) أهمية كبيرة لم يعطوها لأي عنصر آخر من عناصر التعبير الشعري في مستوى الوزن قدموا الانتظام اللغوي وتآلف الحروف والتفاعيل على تناسب ذاك الوزن.

لقد دافع ابن سينا على التفريق بين الإيقاع الموسيقي (اللحن) ووحدة النغم بين الإيقاع الشعري (الوزن)، ووحدة التفعيلة المؤلفة من حروف إذ يقول: «الإيقاع تقدير مالزمان النقرات، فان اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا»[1]، وهكذا وجد العرب في النطق أو التلفيظ مقياسا للانتظام أو التناسب الوزني للشعر أكثر مما وجدوا ذلك في التناسق النغمي

إن التصور الذي قدمه حازم القرطاجني عن الوزن، و(الذي عرضناه في الفصل الخامس من الباب الأول من هذا المبحث) هو انضج تصور نقدي في التراث فقد أفاد حازم من الأصول النظرية الفنية التي طرحها الفلاسفة في كتبهم المختلفة، وتوصلوا إلى ما لم يصل إليه العروضيون أنفسهم، فقد جعل حازم للأوزان قيما مسبقة تتجلى في القصائد تبعا للأغراض والمواقف الانفعالية وهو بذلك قد أبقى على مفهوم هذه الأوزان كقوالب، وأبقى على البنية الإيقاعية للقصيدة، بحيث أعطى للوزن خصائص سابقة للتأليف الشعري، مما سمح له أيضا بالمفاضلة بين الأوزان.

نستطيع القول وباختصار، أن النقاد العرب أعطوا الأوزان الشعرية كما صنفها الخليل بن أحمد وجودا سابقا للقصائد شبيها بوجود اللغة، بمعنى أنهم منعوا هذا الوجود شرعية التمتع بخصائص منفصلة عن الشاعر والنص الذي يكتبه أو سيكتبه شأن اللغة التي كانوا يستعملونها كأداة للتواصل، فالنقاد ينظروا إلى أوزان الخليل نظرة نقدية بل كانوا يحاولون تيسيرها لكي تسهل الاستعانة بها ولم ينظروا إلى مستوى الإيقاعي للقصيدة خارج إطار الوزن كما أتاهم عن الخليل، ففي وقتنا هذا لا تزال الدراسات في غالبيتها تقتصر في تناولها للأوزان الشعرية على تقديم المادة العروضية نفسها لتوضيح ما تتضمنه من كلام حول البحور والتفاعيل والقوافي والزحافات والعلل عدا بعض المؤلفات القليلة التي حاولت النظر إلى النظام الخليلي نظرية علمية تسعى إلى تطورها مستعينة ببغض المستشرقين المهتمين بالشعر العربي وسنستعين بدورنا بدورها ببعض هذه المؤلفات.

[1]- جودت فخر الدين شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري ، ص: 142.

يتناول (عياد) العروض من ناحيتي اللغة والموسيقى إذ يتكلم على العلاقة بين الوزن والإيقاع كحركتين منتظمتين، وحدات الأولى مقاطع، والوحدات الثانية أنغام، فيرى أن «الوزن أخص من الإيقاع وأنه نمط إيقاعي معين يلخص (عياد) الاختلاف بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي كما يلي: «تستطيع الموسيقى أنغاما بغير كلمات» أن توزع (النظم) الزمن بين الأنغام المفردة كما تريد، فتجعل للنغمة الواحدة أي كم زمن تشاء، أما العروض فلا يستطيع أن ينصرف بطول المقاطع، إلا تصرفا يسيرا لا يمكن أن يقارن بتصرف الموسيقى في طول النغمات[1]، كما أن النبر في الإيقاع الموسيقي يلعب الدور الرئيسي فالموسيقى أكثر ارتباطا بحركة الجسم في الرقص ... وغيرها.

المحاولة الأكثر جرأة بين الدراسات الحديثة هي محاولة كمال أبو ديب في كتابه: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، فقد وصف التشكيلات الإيقاعية لهذا الشعر متحررا بنسبة كبيرة من العروض الخليلي بل طامحا في إيجاد البديل له من منطلق الرفض للنموذج أي كان، ينطلق أبو ديب من أن «نظام الخليل طريقة في التحليل لا تنفي طرقا أخرى ممكنة، وان أسلم الطرق أقدرها على اكتشاف الفعليات الجذرية في الإيقاع الشعري العربي»[2]، يقوم النظام الإيقاعي الذي يقترحه أبو ديب على ركيزتين أساسيتين:

1. التركيب النووي بدلا من نظام التفاعيل أو المقاطع.
2. الطبيعة (النبرية) للإيقاع الشعري العربي، الذي هو تفاعيل بين الكلم والنبر.

تلخيص لرؤية أبي ديب إلى الإيقاع منطويا على التلاحم بين الكلم والنبر (الكلم بشكل عام، كتلة حركية لا تخلق إيقاعا، وتحتاج إلى النبر ليعطيها طبيعتها الحيوية وتركيبها الموسيقي في حقول موسيقية ، والنبر عنصر الحيوية في الإيقاع لا يأتي اعتباطا، ورغم الحرية الكبيرة في تحديد موقعه فإنه يرتبط جذريا بكم الكتلة الحركية، النبر يقع على كتلة كمية ويؤدي دوره الموسيقي عن طريق التنظيم.
الإيقاع إذا هو تفاعل للنبر والكم، على اختلاف الدرجة بين لغة وأخرى إن المؤلفات الحديثة في موسيقى الشعر توضح لمفهوم الوزن في النقد العربي ذلك، المفهوم الذي أخذ بنظام الخليل العروضي،

[1]- جودت فخر الدين شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري ، المرجع نفسه، ص: 147
[2]- المرجع نفسه، ص 150.

وعمل على تفسير قوانينه، نظرا للتصور النقدي لشكل القصيدة قد اتخذ من هذا النظام ركيزة أساسية فكان الوزن قواما للشعر لا يفرقه عن النثر بل يقوم له القوالب الإيقاعية ذات القيم المسبقة موسيقيا ومعنويا.

الفصل الثالث:

القافية

سنخصص هذا الفصل للقافية استكمالا لدراستنا شكل القصيدة في مستواه الإيقاعي، ذلك أن القافية عادت لدى النقاد والعروضيين ظاهرة مكملة لظاهرة الوزن، سنذهب أولا للتعريفات الأساسية في ما يتعلق بالقافية التي نجدها في جميع المؤلفات المختصة بالقافية أو العروض عموما، واعتمادا على كتاب الكافي في الأوزان والقوافي للتبريزي، وكتاب القوافي للتنوخي.

قالوا: القافية حرف الروي الذي يبنى عليه الشعر، ولا بد من تكريره في كل بيت، وقال الأخفش: هي الكلمة الأخيرة في البيت، ويوضح حازم القرطاجني تعريف الخليل كما يلي: «القافية هي ما بين اقرب متحرك يليه ساكن إلى منقطع القافية وبين منتهى مسموعات البيت المقفى»[1]، ويعرض في القافية من الحروف والحركات المسميات المراعيات ستة أحرف وست حركات، فالحروف هي الروي، والوصل والخروج والردف والتأسيس والدخيل.

الروي: هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فقال قصيدة رائية أو دالية... الخ ويلزم في كلام آخر كل بيت منها.

الوصل: هو حرف مد ناشئ عن إشباع الروي كالياء المتولدة من كسرة الباء في (ناصب) في قول النابغة:

كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطيءُ الكواكب

فلا يكون شيء من حروف المعجم وصلا غير هذه الحروف الأربعة: الألف والوا والياء والهاء، المكنية وسبب جواز كونها وصلا دون غيرها من الحروف أن الياء والألف والواو وحروف إعراب ليست أصليات بل تتولد مع الاعراب وتشبهت الهاء بها لأنها زائدة مثلها.

الخروج: هو إشباع هاء الوصل بالفتح أو الضم أو الكسرة إذا كانت الهاء متحركة وحروف الخروج هي الألف والواو والياء الناجمة عن الإشباع وإذا كانت هاء الوصل ساكنة لم يكن لها خروج كقول الشاعر:

ثار عجاج مستطيل قسطلة[2]

[1]- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري، ص: 151.

[2]- مرجع نفسه ، ص:151.

الردف: هو حروف المد واللين وهي الياء والواو والألف يدخل قبل حرف الروي وحركة ما قبل الردف بالفتح إذا كان الردف ألفا وبالضم إذا كان واوا، وبالكسرة إذا كان باء وقد تجتمع الياء والواو في شعر واحد لأن الضمة والكسرة أختان كما قال الشاعر:

أجارة بيتينا أبوك غيورُ ومسور ما يرجى لديك عسيرُ

أما الألف فتلزم القصيدة جمعاء.

التأسيس: هو ألف يكون بينها وبين حرف الروي حرف متحرك يسمى الدخيل ففي قول النابغة:

كليني لهم يا أميمة ناصب

الألف من ناصب تأسيس والصاد دخيل والباء روي

أما حركات القافية التي جاء بها الشاعر في مطلع قصيدته وجب عليه التزامها في سائر الأبيات.

الرس: وهو حركة ما قبل ألف التأسيس ولا يكون فتحة.

الحذو: وهو حركة الحرف الذي قبل الردف

التوجيه: وهو حركة الحرف الذي قبل حرف الروي المقيد (أي الساكن)

المجرى: وهو حركة حرف الروي[1].

النفاذ: وهو حركة هاء الوصل.

الإشباع: وهو حركة الدخيل.

وقد يجتمع في القافية الواحدة عدد من حروفها وحركاتها كاجتماع الرس والتأسيس والدخيل والروي والمجري والوصف والنفاذ والخروج.

وقد سميت القافية قافية لأنها تقفو أثر كل بيت وقال قوم لأنها تقفوا أخواتها»[2]، في حين يرى ابن رشيق أن الأول هو الصحيح «لأنه لو صح معنى القول الأخير لم يجز أن يسمى آخر البيت الأول

[1]- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري ،ص 151.

[2]- مرجع نفسه ، ص: 152.

قافية لأنه لم يقف ش، وقال قوم: «سميت قافية لأنها فاعلة، بمعنى مفعولة كما يقال راضية بمعنى مرضية كأن الشاعر أي يتبعها ويطيلها»[1]

القيمة الموسيقية القافية:

ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكررها هذا يكون جزءا مهما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن

لقد عدت القافية في النقد العربي بترددها المنتظم عنصرا أساسيا للوزن كتشكل إيقاعي يتمتع بقد كاف من التناسب والانسجام وقد تحدث حازم القرطاجي على ذلك «القوافي حوافر الشعر عليها جريانه واطراده وهي موافقة فان صحت استقامت حريته وحسنت مواقفه ونهاياته»[2]، وهنا إشارة إلى حركتين متناقضتين للقافية تقوم عليهما ميزتها الموسيقية الفريدة: التكرر والوقف فتوالي القوافي يعني تساوي المحطات الصوتية متشابهة عبر أزمنة متساوية، كأن القافية بمعنى آخر ثبات يتكرر ويكمن دورها الإيقاعي المنظم، فالقافية أداة تعيد الإيقاع الأصلي للوزن وذلك الإيقاع الذي يفترض ثباته كجزء من الشكل الشعري»[3] ولا باس هنا من الإشارة إلى أن هذا التقدير للقافية نجده أيضا في النظريات التي تعني بالشعر الأدبي الأجنبي، نمثل على ذلك بما يلي «القافية تنظيم للأبيات ويمكن أن نشبهها بمطرقة الآلة التي تصك النقود، ترتفع وتهبط أزمنة متساوية، وكلما هبطت دفعت البيت فاضفت عليه صورتها النهائية، ولولا القافية لكان ترجرج مدة المقاطع سبيلا إلى ترجرج البيت نفسه»[4]، ولئن كانت الأبيات المرسلة بلا قافية لا تخلو من الانسجام فانه انسجام غامض وإنما التخلق في الأذن ذلك الشعور الذي نشعر به، في حين نسمع سلسلة من الجمل الموسيقية المنسجمة في ذاتها حين تعزفها يد غير صاغ، فالأذن تتلمس مفاصل الجمل دون أن تستطيع اكتشافها وتضل تجيب في هذا المسعى توجس اللحن

[1]- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري ، ص: 153.

[2]-المرجع نفسه، ص: 154

[3]-مرجع نفسه ، ص: 154

[4]-ينظر، المرجع نفسه، ص: 147/146

دون أن تقبض عليه، فإذا جاءت القافية أدخلت على هذا الانسجام الغامض نظاما وغمرته بالنور فإذا نحن نستنشق في القصيدة تقابلا بين الأجزاء، وارتباطهما المتبادل كأن قوة الجاذبية قد شدت الأبيات بعضها إلى بعض وجعلتهما تدور جميعا في فلك واحد، على نظام في الحركات وعلة تناسق يذكر الأقدمون يسمونه موسيقى الأفلاك»[1]، أكد النقاد العرب أهمية القافية من الناحية الموسيقية عندما فصلوا الكلام على إمكانيات تكيفها مع الغناء أو الإنشاد أو الحداء ومع غيرها من أشكال التوقيع أو التلحين، يقول ابن رشيق: «ليس بين العرب اختلاف إذا أرادوا الترنم ومد الصوت في الغناء والحداء في إتباع القافية المطلقة مثلها من حروف المد واللين في حال الرفع والنصب والخفض، كانت مما ينون، فإذا لم يقصدوا ذلك اختلفوا: فمنهم من ينون ما ينون وما لا ينون إذ وصل الإنشاد أتى بنون خفيفة مكان الوصل»[2]، ويروي ابن رشيق عن بعض العرب أنهم قد يقفون على القافية المتحركة لمقتضيات الإنشاد وعن بعضهم أنهم يقفون على إشباع الحركة فتجر الضمة واوا والكسرة ياء والفتحة ألفا، كما يروى عن رؤية أنه أنشد قصيدته القافية المقيدة منونة فرد ذلك الزجاجي وأنكره وذكر أنه (أنشد) وهم من السامع وأن الوجه فيه أن من العرب من يزيد بعد كل قافية (إن) الخفيفة المكسورة إعلاما بانقضاء البيت فينشد:

وقاتم الأعماق خاوى المخترق إن مشتبه الأعلام لماع الخفق إن

بكل وفد الريح من حيث انخرق إن[3]

وفي تراثنا الشعري محاولات للتقفية التزمت أصواتا عديدة، وصلت أحيانا إلى ثمانية وذلك تحقيقا لأكبر قدر ممكن من التناسب الوزني عبر أكبر عدد ممكن من الأصوات في القوافي ولعل أشهر هذه المحاولات لزوميات أبي علاء المعري، الذي التزم في قوافيه ما لا يلزم ويرى بعضهم أن في المحاولات كهذه نزوعا لما يسمونه بالكمال الموسيقي، يأخذ بذلك إبراهيم أنيس إذ يقول: «لو أمكن فرضا أن تتكرر أصوات نصف شطر في كل أبيات القصيدة دون إخلال بالمعنى لكان هذا حسنا جيدا من

[1]- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري ، ص: 155.

[2]- المرجع نفسه، ص: 156.

[3]- المرجع نفسه ، ص: 156.

الناحية الموسيقية ولكن يظهر أن طبيعة اللغة وتركيب الكلمات فيها لا تطاوع على مثل هذا التكرار إلا من التكلف والتعسف»[1]، ثم يورد هذه الأبيات لأبي العلاء المعري:

إذا ما عراكم حادث فتحدثواُ فإن حديث القوم ينهي المصائبِا

وحيدوا عن الأشياء خيفة غيّها فلم تُجعلِ اللذاتُ إلاّ نصائبِا

ومازالتِ الأيّامُ وهي غوافِلُ تُسدّدُ سهما للمنيّةِ صائبِا

يقول راعي أبو العلاء: «هنا فوق الروي وحركته الهمة وكسرتها ثم الألف التأسيس وهي بمثابة حرف وحركة قصيرة ثم الحرف قبلها وبذلك يكون ما يتكرر في أبيات أبي العلاء عبارة عن ثلاث حركات + أربعة أحرف تلك هي القافية التامة للموسيقى والممكنة عمليا، دون إخلال بالمعنى فكل قافية تتكرر منها سبعة أصوات في أبيات القصيدة تكون أقصى ما يطمع إليه الشاعر العربي من ناحية الموسيقى، وإذا تصورنا أن هذه الأصوات السبعة تتطلب في إنشادها ما يقرب من ثانية ونصف ثانية أمكننا القول أن القافية التامة الموسيقى هي التي تتطلب أصواتها المتكررة للنطق بها ثانية ونصف الثانية»[2]، لذلك يقول أنيس في معرض كلامه على القافية ودورها في الموسيقى «لو طلب إلينا أن نقسم القافية حسب ما فيها من كمال موسيقي على مراتب لقلنا أن هناك مراتب تصاعدية»

1. تبدأ القافية المقيدة التي (تلتزم) تسبق رويها بحركة قصيرة ولا تلتزم هذه الحركة في أبياتها وتلك هي أقصر صورة القافية.
2. يليها تلك القافية المقيدة التي تلتزم في أبياتها الحركة القصيرة قبل الروي، وربما كانت القافية المطلقة التي تلتزم فيها هذه الحركة في مستوى واحد مهما من الناحية الموسيقية.
3. يليها القافية المقيدة التي تراعي فيها الحركة القصيرة قبل الروي ومثلها في مستوى واحد تلك التي يسبق رويها بواو المد وياء المد مع التناوب بينهما.
4. يليها تلك القافية التي سبق رويها بحرف مد معين يلتزم في كل أبيات القصيدة[3]

[1]- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري ،156.

[2]- المرجع نفسه، ص: 157.

[3]- المرجع نفسه ، ص: 157.

فقد اعترف أبو العلاء في هذه المقدمة بمعاناة من تكلف في نظم قوافيه «تكلفت في هذا التأليف ثلاث الأولى أنه ينظم حروف المعجم في آخرها والثانية أن يجيء رويه بالحركات الثلاث وبالسكون بعد ذلك، والثالثة أنه لزم مع كل روي فيه شيء لا يلزم من ياء أو تاء وغير من الحروف»[1]، قد يكون من المفيد إضافة إلى ذلك أن نشير إلى أن أبا العلاء في لزومياته «لم يستوح موسيقى القافية من حاسته الموسيقية بقدر ما استوحاها من قواعد العروض التي درسها دراسة تامة كما كان يدرسها أهل العروض في زمانه هذا تلك المقدمة التي مهد بها للزومياته.

2- القيمة المعنوية للقافية:

للقافية وظيفة وزنية «ويفوق ذلك أهمية أن لها معنى وأنها بذلك عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشعري»[2].

إن التشابك بين القيم الصوتية والقيم المعنوية للشم، يجعل من الصعب أن نفصل بينهما إلا لمقتضيات منهجية «إننا لا نفكر أبدا في القيم الصوتية منفصلة عن المعنى بل نفكر من خلال مستويات متعددة تتجاوب تجاوبا لا يسمح بالتميز بينهما ولا يسمح بالتفكير فيها منفصلة عن غيرها، وهناك فرق بين التجريد الذي يتوسل به الناقد ليفصل نظريا فحسب بين العناصر في دراسته للشعر وبين التسليم باستقلال العناصر ذاتها»، وإذا كان النقد العربي بعامة قد أقر بأولية المعنى واستقلاليته عن كل تشكل لغوي أو إيقاعي (وزني) لاحقا، فإننا نستكشف مفارقة كبيرة عندما نجد بعض النقاد يلحقون بالأوزان (كقوالب أو تصورات مجردة) خصائص معينة تبعا للأغراض أو المواقف التي تتلاءم معها أي تبعا للمعاني، التي سوف تمتلئ بها تلك القوالب الوزنية، وكأنهم بذلك يحدسون بوجود علاقة ما بين القيم المعنوية والقيم الإيقاعية للشعر دون أن يتوصل بهم ذلك الحدس إلى التخلي عن القول بوجود هذه القيم منفصلة عن تلك.

لقد وجد حازم القرطاجني في القافية لكونها توقفا يشير إلى نهاية البيت وقفة معنوية مهمة «فقد التزمت العرب إجراء اللواحق المصوتة على أعقاب الكلام ونهايتها لأنها لاحتاجت إلى فروق بين المعاني

[1]- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن الهجري ، ص: 158.

[2]- المرجع نفسه، ص: 159

وقد كان يمكنها أن تجعل لذلك علامات غير اختلاف مجاري الأواخر كما فعل غيرها من الأمم ، لكنها اختصرت وجعلت مجاري الأواخر التي احتاجت الي التنويع مجاري القوافي والأسجاع وتحسين نهايات الكلمة بالجملة، فروقا بين المعاني فاجتمع لها في إجراء الأواخر على ما أجرتها فائدتان»[1]، كما وجد في تكررها بانتظام يبعث على الالتذاذ إذ «لو كان الأمر على نظام لما كان للنفوس في ذلك تعجيب ولكانت الفصاحة مرقاة غير معجزة أحد ولأن القافية علامة تفرق بين المعاني الأبيات، فقد رأى حازم أنه من المستحسن أن تكون «مستقلة منفصلة غير مفتقرة إلى ما بعدها ولا مفتقرة ما بعدها إليها»[2]، وللقافية عند حازم أهمية كبيرة على مستوى بناء البيت الشعري ويفصل حازم الكلام على هاتين الطريقتين في اعتمادهما على المقابلة بين المعاني للأبيات وصدورها وأعجازها.

فيما يتعلق بالطريقة الأولى يقول حازم أن بناء صدور الأبيات على القوافي «يتأتى له حسن النظم لكون الملائمة بين أوائل البيوت، وما تقدمها التي هي واجبة للنظم متأتية له أكثر الأمر، إذ لكل معنى معان تناظره وتنتسب إليه من جهات المماثلة والمناسبة والمخالفة والمضادة والمشابهة والمقاسمة فإذا وضع المعنى في القافية أو ما يلي القافية، وحاول أن يقابله ويجعل بإزائه في الصدر معنى من هذه الأنحاء لم يبعد عليه أن يجد في المعاني ما يكون له علاقة بمعنى القافية وانتساب إليه من بعض هذه الجهات وعلاقة بما تقدم، من معنى البيت الذي قبله»[3].

فيما تعلق بالطريقة الثانية فيقول حازم إن الشاعر الذي يبني قوافيه على الصدور «يضع المعنى في أول البيت، ثم ينظر فيما يمكن أن يكون بنفسه قافية أو ما يمكن أن توصل به قافية مما يكون له زيادة إفادة في المعنى»[4] فيقابل به المعنى الأول لكن صاحب هذا المذهب وإن وسع على نفسه أولا في كونه يختار ما يضعه في صدر بيته ويبني عليه كلامه مما له علاقة بما تقدم فقد ضيق على نفسه بكونه لا يمكن أن يقابل المعنى المتقدم من المعاني المتناظرات إلا بما مقطع عبارته وصيغتها موافق للروي أو بما

[1]- جودت فخر الدين ،شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري، ص: 160.

[2]- المرجع نفسه، ص:160.

[3]- المرجع نفسه ، ص: 161.

[4]- المرجع نفسه، ن ص.

يمكن أن يوصل بما يصلح للروي بالصيغة والمقطع والأول معوز جدا، والثاني قريب منه في العوز فكثيرا ما يتكلف هذا، ويتسامح نفسه في أخذ المنافر على أنه مخالف أو مناسب ونحو من هذا قول المتنبي:

كاثرت نائل الأمير من الما ل بما نولت من الأيراق[1]

ويرى حازم أن الطريقة الأولى أيسر من الثانية وأبعد من التكلف بالنسبة إلى «من تنبه لحسن تقابل المعاني»، نستغرق من عرض حازم لهاتين الطريقتين في بناء البيت الشعري خصائص للتأليف الآلي الذي يعتمد على عناصر منفصلة يقوم بتركيبها مقابلا بينهما ساعيا إلى تعليق معانيها بعضها ببعض والشاعر الذي يعتمد إحدى هاتين الطريقتين لن ينجو من التكلف.

في نهاية كلامنا على القافية إن النقاد العرب رأوا في التقفية ظاهرة أساسية للنظم تقوم أهميتها على دور مزدوج للقافية من ناحيتي الوزن والمعنى.

لذلك فقد دعوا إلى تجنب العيوب التي قد تطرأ على القوافي تلك العيوب التي نجدها مصنفة في كتب العروضيين وبعض النقاد والتي تعبر في حال وقوعها عن خلل في البنية الإيقاعية أو اللغوية (المعنوية) للشعر، ومن هذه العيوب مثلا التضمين الذي مر بنا الكلام عليه ويسمى أيضا بالمفاضلة[2]، وهو تمام وزن البيت قبل تمام المعنى كقول النابغة:

هم وردوا الفجار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ

شهدت له مواطن صادقات بخيرهم بنصح الصدر مني

ومنها أيضا الإقواء والإكفاء والإبطاء، والإكفاء اختلاف حركة الروي في قصيدة واحدة وهو أن يجيء بيت مرفوعا وبيت مجرورا نحو قول النابغة:

أمن آل مية رائح أو مغتدي عجـــلان ذا زاد وغير مزود

زعم البوارح أن رحلتنا غدا وبذلك خبرنا الغراب الأسود

والاكفاء اختلاف حرف الروي في قصيدة واحدة وأكثر ما يقع ذلك في الحروف المتقاربة المخارج مثل قول رؤبة بن العجاج:

---

[1]- المرجع نفسه، 162.

[2]- جودت فخر الدين شكل القصيدى العربية في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري ، 162.

قبحت من سالفة من صدغْ كأنها كبشية ضبٍ في صفغْ

والإيطاء أن تتكرر القافية في قصيدة واحدة بمعني واحد فان كان بمعنين، لم يكن ايطاء نحو ذهب بمعني فعل وذهب بمعني جوهر وهناك عيوب أخرى كالسناد والإجازة والبدل والرمل والتجريد والنصب وغيرها[1]، وهكذا جعل النقاد القافية مكملة للوزن الذي يقوم عليه الشعر إلا أنهم تناولوا التقفية كظاهرة مستقلة تدليلا على الأهمية البالغة التي وجدوها في القافية نظرا لكونها محطة موسيقية ومعنوية في آن واحد، محطة ترتكز عليها القصيدة في تساوقها المنتظم الموقع وبعد انتهاءنا من هذا الفصل نكون قد وقفنا على رؤية النقد العربي إلى المستوى الإيقاعي لشكل القصيدة العمودية.

[1]- المرجع نفسه، ص: 163.

الباب الرابع:

الشكل في النظريات الحديثة

والشكل في النقد العربي

(دراسة مقارنة)

لقد درسنا في الأبواب السابقة شكل القصيدة العربية في النظرية النقدية المتمثلة بعمود الشعر، دون أن نغفل الآراء التي عارضت هذه النظرية، وذلك بعدما وضعنا في الفصل الأول من الباب الأول مقابلا لمصطلح الشكل لدى النقاد العرب يشير إلى جميع جوانب القصيدة ومستوياتها المعنوية والصوتية، ولما كان الشكل مصطلحا حديثا، رأينا من المفيد أن نعقد بابا للمقارنة بين الشكل في النظريات الغربية الحديثة خصوصا لدى الرمزيين، والألسنيين وبينيويين وبين الشكل والمضمون في النقد العربي، وذلك في ثلاثة فصول، يتناول الأول الشكل والمادة والثاني الشكل والمضمون، والثالث الشكل والأسلوب، وقد عمدنا في تناولنا لهذه الثنائيات الثلاث أن نبدأ في كل فصل بعرض الآراء المستمدة من النظريات الحديثة أولا، لنأتي بعدئذ إلى إثبات ما يقابلها في النقد العربي، مما كنا قد أتينا عليه أو على شيء منه في الأبواب السابقة، ومن ثم تنتهي بنا المقارنة إلى استخلاص نتيجة عامة.

الفصل الأول:

الشكل والمادة

نبدأ بتناول قضية الشكل والمادة في إطارها الفلسفي، ثم ننتقل إلى تناولها في الفن، وذلك من خلال بعض النظريات الغربية الحديثة فلسفية كانت أو فنية، أو لغوية، ثم نقف بعد ذلك على الآراء النقدية العربية حول المادة الشعرية وعلاقتها بشكل القصيدة.

نستطيع أن نقصد بالشكل كل تهيئة للمادة، تمسك على نحو مفارق بملامح خاصة، ومحددة لهذه المادة، دافعة هذه الملامح إلى حدها الأقصى، لينتقل المعطى المادة إلى حيز، يصبح فيه وحدة وكلية totalité وتهيئة المادة ليست حركة من خارج، إنما هي انبثاق «فالأشكال في مختلف حالاتها ومراحلها لا تتنزل من حيز مجرد فوق الأرض والإنسان، إنها تختلط بالحياة، تنبثق منها، معبرة في الزمان والمكان عن حركات وتغيرات في الرؤيا»[1].

يقول بلزاك: في إحدى مقالاته السياسية :(كل شيء شكل والحياة نفسها شكل)، ويقول أرنست فيشر: (إن كل ما في العالم مكون من شكل ومادة، وبقدر ما يتسلط الشكل تتضاءل مقاومة المادة، وتعظم قيمة الاتفاق المحقق)

يفصل فيشير في كتابه (ضرورة الفن) الكلام حول وجهتي النظر الميتافيزيقية والمادة في ما يتعلق بالتفاعل بين المادة والشكل ففي حين يقول الميتفازيقيون بأسبقية الشكل على المادة ويرى الماديون أن الشكل ليس إلا توقفا مؤقتا للمادة في سياق تطورها المستمر، فالميتفازيقيون يجعلون فعالية كل مجموع مادة متمثلة بالشكل الذي هو المصدر الأصلي للكمال، والذي (هو المصدر) يتجه نحو غاية أو هدفن وبذلك فإن الشكل يطابق جوهر الأشياء، وترد المادة إلى درجة ثانوية[2]، إلا أن الماديين يجعلون حركة التفاعل بين الشكل والمادة شبيهة بالحركة تطور المجتمع الذي يحكمه صراع الطبقات، وهم في ذلك يركزون على ما يسمونه بالمحتوى المادي فالعلاقة الجدلية بين الشكل والمحتوي يمكن أن تلاحظ بدقة في البلوريات أي في بنية المادة الصلبة والمنظمة.وما نسميه بالشكل ليس سوى تجمع خاص وترتيب خاص، وحالة خاصة من توازن المادة، إنما التعبير عن الاتجاه المحافظ باستمرار فهو تارة يتبدل

[1]- جودت فخر الدين شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري منشورات دار الاداب بيروت تشرين الثاني ص: 167.

[2]- المرجع نفسه، ن ص.

بشكل خفي وتارة أخرى يتبدل بحذف، فهو يدخل في نزاع مع الشكل، فيفجره ويخلق أشكالا جديدة يستقر فيها المحتوى المكيف من جديد لفترة ما.

يقول فوسيون في كتابه (حياة الأشكال) إن المواد تتضمن قدرا ما، أو إذا أردنا دعوة ما للتشكل، إنما تمتلك كثافة ولونا وطابعا وتركيبا، إنها أشكال[1]، إلا أنه يقول في مكان آخر من كتابه «إن حياة الشكل في الوعي تمهد للحياة في المكان حتى قبل أن ينفصل عن الفكرة، ويجسم تقنيا بالمادة، فإن الشكل هو تجسيم مادي وتقني، كما أن المادة تستدعي الشكل فان الشكل يستدعي المادة التي تتشكل أولا في الحياة الداخلية» ، وهنا فوسيون يقول «فكرة الفنان شكل .. وميزته أنه يتخيل يتذكر ويفكر، ويحس بالأشكال أو بواسطة الأشكال، ويجب أن تأخذ هذه النظرية مداها في الاتجاهين إننا لا نقول بأن الشكل تمثيل أو رمز للإحساس، بل هو حيويته لنقل –إذا أردنا– أن الفن لا يكتفي بأن يقدم الشكل رداء للإحساس، بل انه يوقظ الإحساس بالشكل»[2].

إذ ليس هناك وساطة بين المادة وشكلها بل هناك –إذا شئنا– حركة فنية، أي حركة تحويل للمادة يعمد إليها الفنان عبر تفكيره وأحاسيسه بالأشكال بغية خلق أشكال جديدة «فحياة الأشكال المتجددة باستمرار لا تتهيأ تبعا لمعطيات دائمة واضحة بشكل عام ودائم، بل إنها تولد هندسات مختلفة داخل الهندسة نفسها وكأنها تخترق المواد التي تحتاج إليها»[3]، هكذا يحل فوسيون التناقض الناجم عن كلامه حول الحياة المزدوجة للأشكال الفنية في العالم المحسوس وهي الوعي بقوله إن الأفكار أشكال، وإن المادة فن متحولة «ليست معطى ثانيا، إنما تحول وتجدد». يوحد كروتشه إذا بين المضمون والصورة أو حسب استعمالاته لمعاني هذه المصطلحات بين المادة والشكل، وما يترتب على ذلك من إشكالات تتعلق بخصائص التمويل الفني للمعطى الانفعالي يمكن حله بالقول أن أي تغيير يطرأ على الصورة إنما هو تعبير عن تغيير طرأه الوقت نفسه على المضمون أي انه تعبير عن مضمون جديد.

---

[1]– جودت فخر الدين شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن هجري،ص 170

[2]– المرجع نفسه، ص 171.

[3]– المرجع نفسه، ن ص.

هكذا ينطلق كروتشه من تأكيد على وحدة خصائص المضمون(المادة) وخصائص الصورة (الشكل) ليؤكد على وحدة العمل الفني مضيفا إلى ذلك تأكيده على وظيفة الفن كفعل تحرير وتطهير «فالإنسان إذ يصوغ انطباعاته يتحرر منها واذا يجسدها يفصلها في ذاته فيسمو عليها فوظيفة الفن كمحرر مطهر هي صيغة أخرى كونه نشاطا لفعل محرر إلا أنه يطرد الانفعال»[1]، وبما أن الألفاظ في الأساس أشكال للتعبير عن المدلولات أو معادن فقد اتحدت المادة الأدبية عند الليسانس بشكل أدبي، يقول جاكبسون «الكلمة وحدة ذات وجهين: المادة أي الدال من جهة، والروح أي المدلول من جهة أخرى»[2]، وإذا كان الاتحاد واضحا بين هذين الوجهين فإن جاكبسون يقر بأنه بنية غير معروفة

حيال أراء فاليري التي يصدر فيها عن تجربة شعرية متميزة قد يكون من الأجدى الفصل بين شكلين هما الأصل غير قابلين للانفصال: الشكل الشعري والشكل القصيدي، هذا إذا أمكننا الفصل بين مادتين: مادة الشعر ومادة القصيدة وعدّ الأولى مجردة أي مجموعة من الأفكار والانفعالات أو الأحاسيس، كما عبر عنها كروتشه، والثانية متجسدة بالكلمات عندئذ نستطيع أن نقول أن فاليري قارب الكلام على الشكل الشعري عندما وجد سابقا لكل فكرة، لم ينصح فاليري بالبدء بكتابة القصيدة انطلاقا من الأفكار والتوسع بها منطلقا كما يقول «إذا أردت كتابة شعر مبتدأ بالأفكار تبدأ بالنثر ففي النثر نستطيع ان نضع مخططا ونتبعه ولأن الشعر ذو طبيعة مختلفة بل نقيضة لطبيعة النثر[3]، تختلط في هذا الكلام لفاليري مصطلحات عدة: الشكل، المحتوى، الفكرة، المضمون، المضمون، الفكرة، غير أننا نستخلص أن فاليري يعكس الآلية التقليدية في كتابه القصيدة انطلاقا من المحتوى باتجاه الشكل (محتوى ـــــ شكل) يجعلها انطلاقا من الشكل باتجاه المحتوى (شكل ـــــ محتوى).

سنلخص ما تقدم بالقول أن مادة الشعر في المفهومات الغربية هي الانطباعات أو الانفعالات المتصلة بالتجربة الفردية للشاعر إلا أن إنشاء القصيدة يحتاج إلى مواد أخرى هي الكلمات أو اللغة وهذه الكلمات، المواد ليست علامات فارغة بل إنها مضخمة بتجربة الشاعر إضافة إلى ذلك تعد

[1]- جودت فخر الدين شكل القصيدة في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري ، ص: 172.

[2]- المرجع نفسه، ص: 173.

[3]- المرجع نفسه، ص: 176

المادة الشرعة في هذه المفهومات عرضة للتحول خلال عملية إعطائها شكلا أي أنها تتغير جوهريا تندمج في شكلها وتنصهر فيه

إذا كانت النظريات الحديثة تقول بتحول المادة عبر تشكلها، فان نظرية عمود الشعر تقول بثباتها، بتعبير آخر لا تتحد المادة في عمود الشعر بشكلها بل تبقى منفصلة عنه، تتخذه وشاحا لا تلبث أن تستبدله بآخر (ظاهريا) شبه به(جوهريا) من شاعر إلى شاعر أو من قصيدة إلى قصيدة[1]، ونخلص إلى القول أن المادة الشعرية (أو الفنية عامة) في المفهومات الغربية الحديثة تتصل مباشرة بتجربة الشاعر (الفنان) بل هي نتاج له، بينما في عمود الشعر السابقة للشاعر وللقصيدة لا تتصل بتجربة الحسية.

[1]. جودت فخر الدين شكل القصيدى العربية في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري ، ص: 179

الفصل الثاني:

الشكل والمضمون

لقد شغلت قضية الشكل والمضمون والعلاقة بينهما حيزا كبيرا من النقد الحديث لما أثارته من جدل حول طبيعة النص الأدبي التي تتصف بالتناقض والوحدة في الوقت نفسه، فالشكل والمضمون بالنسبة إلى هذا النص قد يعنيا شيئين متناقضين

وفي هذا الفصل، سنعرض للقضية في المفهومات الغربية الحديثة أولا، وفي النقد العربي ثانيا، بعد أن نضع مقابلات للمضمون في هذا النقد كما فعلناها سابقا بالنسبة إلى الشكل، ذلك أن المضمون كالشكل، لم يستعمل كمصطلح نقدي لدى نقاد العرب القدامى

هنا لا شك في وجود مأزق مزدوج حول علاقة الشكل بالمضمون على مستوى العمل الفني ذاته وعلى مستوى تناوله في محاولة فهمه أو تذوقه، في المستوى الأول، أي في المستوى الكياني أو الأنطولوجي للعمل الفني، نستطيع تسجيل اعتراضات كثيرة على الفصل بين الشكل والمضمون اللذين يشبهان عادة بوجهي الورقة الواحدة «فقد اعترض الشكلانيون الروس مثلا أشد الاعتراض على القسمة الثنائية القديمة (المضمون ضد الشكل)التي تقسم العمل الفني إلى نصفين مضمون نافع وشكل خارجي تمام مفروض من فوق، من الجلي أن المفعول الجمالي للعمل الفني يكمن فيما يسمى عادة مضمونة، فقلة هي الأعمال الفنية التي لا تبدوا عديمة المعنى أو مثيرة للسخرية بعد تلخيصها (وما من تبرير لذلك إلا بأنه وسيلة تربوية[1]، أما المستوى الثاني أي المستوى التفسيري أو النقدي للعمل الفني، فإن تعدد مناهج بتعدد الجوانب التي تتقدم من خلالها للكشف عن خصائص ذلك العمل يوحي بإمكانية إيجاد الفروقات ما بين شكل ومضمون أو على الأقل إيجاد مميزات لكل منها، هذه التعددية أو التنوع في مقال الوحدة التي أشرنا إليها في كلامنا على المستوى الأول تجعل العلاقة بين الشكل والمضمون مليئة بالتناقضات مما يدفع أحيانا للقول أن المضمون هو الشكل وليس هو في الوقت نفسه، وهكذا تختلف النظرة إلى قضية الشكل عند غير الفنان، تصبح المضمونات بالنسبة إليه أشكالا، ويتحول الفن إلى تشكيل حرف كما يبين فينوغرداف «أن الفكرة تبدو كمضمون للصورة والصورة كشكل داخلي للعمل الأدبي يبدو هو في حد ذاته كمضمونه بالنسبة إلى الشكل الخارجي (الصياغة

[1]. جودت فخر الدين شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري ، ص: 182

اللفظية) ولهذا كانت القاعدة النظرية: (الفكرة: مضمون، وكل ما تبقى هو شكل صوري)»[1]، بحيث يجعل فينوغرادوف الشكل الأدبي شكلين: الأول داخلي والثاني: خارجي الأول هو الصورة أو المضمون الصوري والثاني هو السرد اللفظي، إلا أنه يبقى على الفكرة خارج تقسيماته الشكلية يجعلها المضمون الحرف- إذا صح التعبير- معتمدا على ذلك على بوسبيلوف: «المضمون هو فكرة العمل، وصورة مطابقة للحياة في صورة عاطفية، الشكل هو التفصيلات المتصلة بالموضوع وبالتفصيلات التركيبية واللفظية، والتي تؤخذ منها الصورة، والتي تتجلى الفكرة من خلالها»[2]

على أي حال يمكننا القول أن معظم الاتجاهات الفنية والنقدية الحديثة تلح على تقديم الشكل على أي مصطلح آخر في ما يتعلق بالعمل الفني حتى تلك الاتجاهات التي تعطي أهمية بالغة للمضمون أو المحتوى لا تكف عن رؤية الشكل علة لوجود العمل الفني يقول فيشر: «إن تركيز انتباهنا على المحتوى وإرجاء الشكل إلى مرتبة القضايا الثانوية لضرب من العبث، ذلك لأن الفن يقوم على تقديم الشكل، والشكل وحده هو الذي يجعل من الشيء المنتج أثرا فنيا»[3].

بالنسبة إلى فاليري الشكل هو خالق المحتوى،هو السابق له والشاعر من تنبعث الأفكار من أشكاله وليس العكس، ومن هنا مثلا تقديره للقافية التي يفضل أن تعطي الفكرة لا أن تأتي وفقها، وعندما يتكلم فاليري على مضمون فإنه يعني المحتوى أو الأفكار أو الموضوع، أو كل ذلك مما يعده، كما هي الحال ، نتيجة للشكل وليس سببا له)

وهكذا نرى أن المضمون بالنسبة إلى فاليري ليس شكلا ناقصا أو بالأحرى غير صاف، تمتزج فيه المشاعر والصور من كل نوع والكلمات المعزولة والجمل والمقاطع ... وغير ذلك، ولكن ينبعث من هذا السديم من العناصر المتجانسة خطاب أو نص فان على تلك العناصر أن تتمثل في نظام لغوي موحد وهذا يعني الانتقال من شكل الى شكل أكثر نقاء»[4].

---

[1]- جودت فخر الدين،شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن هجري، ص: 183.

[2]- المرجع نفسه ن ص.

[3]- المرجع نفسه، ص: 184.

[4]- المرجع نفسه ، ص: 185.

قضية الصوت والمعنى بالنسبة الى فاليري هي قضية أكثر تحديدا وأقل شمولية من قضية الشكل والمضمون، لقد رأى الى القضية الأولى في معرض كلامه على اللغة الشعرية حيث يتطرق الى كلام على طريقة في البناء أو التأليف هذه الطريقة تسعى بالنهوض بالصوت والمعنى معا، ولهذا يرى فاليري أن عملية التأليف الشعري غير قابلة للتجزئة عندما قال: «ليس للمحتوى زمن، وللشكل من آخر»[1]، هذا على مستوى التأليف كعملية واعية لا تتعارض مع ما تقدم بنا من كلام حول مرحلة من اللاوعي ينشأ خلالها الشكل من تكامل شروط معينة تخص تجربة الشاعر من هذه الناحية أو تلك، إلا أن القول بتطابق الصوت والمعنى أو باتحادهما، تبسيط كالقول بتطابق الشكل والمضمون على مستوى الكلمة أو الجملة أو النص فالكلمة قد تكون في الوقت نفسه عدة أصوات وعدة معان تبعا لاستعمالاتها المختلفة إلا أن (فاليري) قد ألحق بكل منهما سلسلة من المكونات من ناحية الخصائص الحسية للغة، الإيقاع، النبرات، الرنات، الحركات، أو بكلمة كل ما هو صوتي حسي ومن ناحية ثانية: الصور الأفكار، المشاعر، التخيلات ...الخ.

«يلخص فاليري رؤيته إلى العلاقة بين الصوت والمعنى أو الشكل والمضمون كما يلي: المبدأ الأساسي للحركية الشعرية أي شروط إنتاج الحالة الشعرية بالكلام هو تبادل التناغمي بين التعبير والانفعال بين الصوت والفكرة بين الحضور والغياب حيث يتأرجح الرقاص الشعري»[2].

بحيث حدد جاكبسون مراحل البحث عن خصائص النص كعمل متميز موضحا أهم الأسس التي قامت عليها آراء الشكلايين الروس، مضيفا إلى ذلك مفهومه الخاص حول القيمة المهيمنة في الأدب نجد شيئا من ذلك في مايلي: يمكن للمراحل الثلاث الأولى للبحث الشكلي أن تتلخص كالآتي:

1. تحليل المظاهر الصوتية للعمل الأدبي.
2. تناول مشكلات التعبير.
3. النظر إلى تكامل الصوت والمعنى في كل لا يقبل التجزئة.

[1]- جودت فخر الدين،شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن هجري ، ص: 186.
[2]- المرجع نفسه ، ص: 187.

يتابع جاكبسون دراسة الفونيم قائلا: «إنه يختلف عن بقية القيم اللسانية بأنه لا يكتسي أية دلالة خاصة»[1]، فالكلمة هي وحدة الكلام الدلالية أما القيمة اللسانية للفونيم فهي في قدرته على تمييز كلمة تحتويه عن بقية الكلمات الشبيهة بها إلا أنها تحتوي فونيما آخر محله

يخلص جاكبسون إلى تصور خاص حول علاقة الصوت بالمعنى على مستوى الكلمة التي تعد في رأيه وحدة دلالية للكلام متجاوزا فيه وجهة نظر العالمين سوسير وبابانفيست أو بالأحرى موفقا بينهما بينهما، ففي حين سوسير عشوائية، إذ يشبه اختيار الفاظ اللغة بلعبة الشطرنج ويراها بانفينيست ضرورية يجعل جاكوبسون هذه العلاقة علاقتين: خارجية، داخلية، الأولى علاقة تجاوز وتماس والثانية علاقة تماثل وتشابه، وفي ذلك يعكس طبيعتين متناقضتين للغة، طبيعة التناسب بين الألفاظ معانيها تناسبا أشبه ما يكون بالمصادقة وطبيعة التلازم بين الألفاظ والمعاني تلازما يبلغ درجة الإتحاد الذي تتعذر معه كل إمكانية للفصل، وهكذا تناول اللغة الشعرية، رصد للانحراف الذي تحققه حيال اللغة العادية، (أو النثر بمعنى من المعاني)، وقد فصل جان كوهين في كتابة (بنية اللغة الشعرية)، الكلام حول هذا الانحرافي وشدد على فعالية الوسائل الإحصائية في تقدير مداه.

يقول جاكبسون «تقوم اللغة الشعرية على منهج أولى هو التقريب بين وحدتين من المؤلفات

1. المؤلفات الدلالية: كالتوازي والمقارنة (حالة خاصة من التوازي) والاستعارة.
2. المؤلفات الصوتية: كالقافية والسجع والمجانسة ... الخ»[2]، وتنزع اللغة الشعرية –حسب جاكبسون– الى تحقيق الوحدة بين هذه المؤلفات فالظاهرة الصوتية وما تنطوي عليه من ترنيم وتطريب (تركيز على تمثلات صوتية قادرة على الاتحاد بتمثلات دلالية»[3].

[1]– جودت فخر الدين شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري، ص: 191.

[2]– المرجع نفسه ، ص: 192.

[3]– المرجع نفسه، ص: 193.

الفصل الثالث:

الشكل والأسلوب

الشكل والأسلوب:

سوف نأتي في هذا الفصل ببعض الآراء المهمة التي تضمنتها بعض هذه الأسلوبيات تقربا لما نرمي اليه من إيضاح نحو قضية الشكل والأسلوب، بعد بيارجيرو فاليري وباشلار ممهين للنقد الحديث تندرج آرائهم في سياق الأسلوبية التوليدية التي ترى أن العمل الأدبي، وان كان على ارتباط وثيق بالظروف والمؤثرات المحيطة به هو تعبير عن تجربة فردية ، وبالتالي فان الأسلوب شخصيا كان أم جماعيا يجب أن يستقرأ من العمل أو الاعمال الأدبية، يقول فاليري: «خالق العمل ليس حياة المؤلف بل عبقريته أو رؤياه. أما الأسلوب بالنسبة إلى سبيتزر تعبير عن الشخص أو المجتمع أو العصر لان هناك أساليب فردية أو جماعية الأسلوب أي الشكل يعبر عن نمط الحياة عن المثال الجمالي أو الاخلاقي لمنشئه وهكذا يطابق سبيترز بين الشكل والاسلوب في التعبير الادبي عن نمط الحياة إلا أن هذا التعبير —لديه—ابتعاد عن الاستعمال العادي للغة كيفية في التكلم انحراف أسلوبي»[1]، وهذا التطابق بين الأسلوب والشكل الذي يقره سبيتزر ليس إلا تبسيطا لقضية العلاقة بينهما وطرحا لإشكالية جديدة حول كون الشكل فرديا أم جماعيا، وحول الأثر الاجتماعي في نشوء أسلوب ما أو شكل ما

ويرى سبيتزر أنه ينبغي دراسته أسلوب العمل الأدبي تبعا لانحرافه في اللغة كما تستعمل في العادة ، وذلك للكشف عن بنيته الخاصة فكما يقول «نصل إلى مركز العمل، عبر إحدى تفصيلاته التي يمكن عدها سمة أسلوبية، أي وجها خاصا للكتابة التي تقع على مسافة من الاستعمال العادي للغة فانطلاقا من هذا الانحراف (الفردي) تكون بنية العمل قد نشأ شيئا فشيئا»[2]، أما باشلار يرى أن لكل شخص تجربة خاصة حيال ما بالمواد الأم بتعامل معها بحميمية خاصة ويكون واعيا بنسبة أو بأخري عندما يلتحق بيها قيمة تجعلها كائنة في تمثيلات أو رموز خاصة، ويأخذ مثالا على هذا: القبرة، ذلك العصفور الذي يتناوله الشعراء بكثرة فيورد بعض ما قيل فيها: يقول ميشيله أنها تحمل إلى السماء فرح

[1]- جودت فخر الدين شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري ، ص:200.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص: 201.

الأرض وأدولف ريسيه أنها لون اللانهاية، وشللي: انها فرحة بلا جسم، ليجد كيف تصبح القبرة عصفورة لم يره أحد تتحول إلى رمز، رمز لتجربة شخصية[1].

أما الأسلوب بالنسبة الى ريفاتير، ليفان، وريبه وغيرهم «فيتحدد ببنية النص، أي بشبكة العلاقات بين الكلمات، التراكيب، الصور، والأوزان داخلة فظاهرة الأسلوب عندهم ترتكز على موقع الكلمة في النص وليس على قيمتها المسبقة في اللغة»[2]، وهنا يجب علينا أن نوضح ما يقصد عادة بالبنية، عسى أن يكون في ذلك توضيح لعلاقتهما بالشكل والأسلوب.

فيما تقدم يمكننا إيجاد ايحاء أن كل استخدام للغة قد يخترق العادة حتى وإن كانت في حيز التوقع اذن يمكننا القول أن الكلام هو استخدام خاص لعناصر وقواعد اللغة إذن بأن العلامات في اللغة لها قيمة مختلفة عن تلك التي لها في النص حسب تعبير (غيوم)، فبنية النص إذن قد تكون مجموعة المواد اللغوية (علامات وقواعد) المنتقاة على نحو خاص كي تخضع لتركيب أو بناء خاص، إن كتابة النص تعني بالنسبة إلى أي كاتب أن يخط طريقه الخاص، أن يمتلك أسلوبه الخاص، يقول باختين «في كل أسلوب جديد يعو كل كلمة صراع داخليا ضد اساليب الاخرين، ضد نفسه في أساليب الآخرين، وبالتالي يكون مصحوبا بانحراف صريح»[3].

تنشأ البنية الخاصة للنص إذا من بين الاحتمالات الكثيرة التي يمكن للبنية العامة (بنية اللغة أو الأدب) أن تتجلى من خلالها عندما يبدأ الكاتب بشق طريقه الخاص، إلا أن هذه البنية ليست واحدة، بل هي بنيات عديدة قد تطغى إحداهما على الأخرى يقول تودوروف «يمكن لكل نص أن يتجزأ إلى وحدات صغرى وتسمح لنا أنماط العلاقات القائمة بين هذه الوحدات أن نفرق بين بنيات النص العديدة»[4]، ومن جهة أخرى يقول رولان بارت: «إن اللغة ليست زاد من المواد بقدر ما هي أفق»، جاعلا الكتابة واقعا شكليا يوجد بين اللغة والأسلوب مبينا بذلك ارتباط البنية الخاصة لأي نص بنية اجتماعية تاريخية إذ تظل الكتابة مملئة بذكرى استعمالاتها السابقة لأن اللغة لا تكون بريئة

[1]- جودت فخر الدين شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري ، ص: 202.

[2]- المرجع نفسه، ص203

[3]-المرجع نفسه، ص 204

[4]- المرجع نفسه، ن ص.

قط، فالكلمات لها ذاكرة ثانية، تمتد بغموض وسط دلالات جديدة، والكتابة تدقيقا هي تلك التسوية ما بين حرية وذكرى هي تلك الحرية المتذكرة بقوة، والكتابة عند بارت تفاعل بين معطيين سابقين اللغة والأسلوب «إن اللغة والأسلوب معطيان سابقان على كل إشكالية للغة التاريخية»، ولهذا فإن الكتابة مرتبطة بذات متميزة عن الذات الفردية هي الذات التاريخية تتولد بنية النص الأدبي من بنية أشمل هي بمثابة وعي جماعي يطلق عليه قولدمان اسم (رؤية العالم) يجعله خاصا بالطبقة الاجتماعية التي تنتج داخلها الأعمال الفنية المقصودة بالدراسة كما يجعلها بنية متوسطة ما بين الأساس الاجتماعي الطبقي الذي تصدر عنه، والأنساق الفنية والأدبية التي تحكمها تلك الرؤية.

فالبنيوية التوليدية أكدت وجود الذات الفردية غير منفصلة عن الذات التاريخية المجاوزة للفرد والأخير في نظرها هي العنصر الفعال في البنية (بنية العمل الفني) والفاعل الذي يحدد وظيفتها.

تعد البنيوية«فالبنيوية التوليدية كمنهج تؤكد أن البنية ليست كيانا منغلقا يسجن الإنسان أو يستبعده من التاريخ ليحل محله شكلانية مطلقة بل مضمون أو معنى أو وظيفة أو ذات، بل يؤكد المنهج على العكس من ذلك النية من حيث هي خاصية متميزة لنشاط فاعلية خلاقة تضع النسق وتخلق الأنظمة في حركتها التاريخية، أي في ممارستها الدالة»[1]، وبهذا العرض يمكننا القول أن بنية النص تنشأ من عملية اختيار للمادة اللغوية، واستعمالها استعمالا خاصا ينأى بها قليلا أو كثيرا، عن طريقة استعمالها الشائعة أو المعروفة أو بتعبير آخر ينحرف بها عن نماذج الاستعمال المتداولة «ويرى كثير من المؤلفين في الأسلوب نتاجا لذلك الاختيار كما يراه آخرون في الانحراف عن النموذج»[2]، الكلام كما يعبر جاكسبون «هو اختيار الأشكال لغوية تنضوي في النص بنقل العلاقة من محور الانتقال إلى محور التركيب ويجب حسب جاكبسون النظر إلى بنية النص على هذين المحورين «فقد يجب الكاتب نفسه أمام طرق عديدة للتعبير عن الشيء نفسه، ذلك أن اللغة كنظام من العلامات تمنحه أكثر من إمكانية تضعه أمام احتمالات كثيرة وهنا تقع قضية الأسلوب إذا كانت هناك طرق متعددة لقول الشيء

[1]- جودت فخر الدين شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري ، ص: 206.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص: 207.

نفسه، يجب أن تكون هنالك واحد ة أكثر استعمالا أو أكثر لغة، ومن هنا مفهوم النموذج الذي تمثل لاستعمالات مختلفة بالنسبة اليه انحرافات معينة.

يعرض جير لآراء بارت ولآراء أخرى حول هذه المسألة فجول رنار مثلا يتكلم على كتابة فنية يراها طريقة خاصة بالجماعة، أي نمطا مدرسة، كما أن مارلو يرى في الكتابة نمطا في تمثل العالم بينما يعكس الأسلوب تصورا أو إدراكا ليقدم بعد ذلك رأيه فيما يتعلق بالثنائية الكتابة والأسلوب كما يلي: «الكتابة ويربطها بالبلاغة تطرح قضية الاستعمال الخاص للغة في مقابل الاستعمال المشترك أو العام ، -الأسلوب – ويلحق به صفة الشخص أو الفرد يطرح قضية الحرية وخلق الطرق الجديدة في التعبير»[1]، وهنا يستدرك جيرو بالقول أن هذه المشكلة ليست مطروحة، فكل نص يتمتع بازدواجية شكلية فشكل التعبير متعلق المحتوى وهدف الأسلوبية تحديد طبيعة هذه العلاقة، ومن هنا نستطيع القول أن نتبين مما تقدم من كلام على اللغة والبنية والكلام كيف وجهت الألسنية البنيوية الأسلوبيات إلى دراسة الأدب كنوع خاص من التواصل اللغوي، ومن ناحية ثانية هل يتحدد أسلوب بالعمل الأدبي تبعا لوظيفته؟ (هذا ما تقول به البلاغة الكلاسيكية انطلاقا من نظرية الأنواع الأدبية أو العكس؟هنا نستطيع القول أن الاسلوبين والرمزيين من قبلهم قد رأو أن الوظيفة الأدبية لا تنتج النص (شكله أو أسلوبه أو بنيته) بل تترتب عليه أي تنتج عنه.

لهذا يمكننا النظر إلى الأسلوب كخصوصية أدبية إلا إذا أخذنا بمقولة الإنحراف عن العادي أو المألوف اللغوي، أي أنه لا يمكننا البحث عن هذه الخصوصية انطلاقا من نظرية جاهزة في الأنواع، تقتضي أسلوبا معينا للشعر، وأسلوبا آخر للرواية أو القصة... لخ[2].

سنحاول استناد إلى كل ما تقدم إلى استخلاص ما يجمع أو يفرق بين هذه المصطلحات الثلاثة: الشكل البنية، الأسلوب، وسنسعى في ما يلي إلى محاولة التفريق بين مستويين لكلامنا مستوى الأدب بعامة ومستوى النص الأدبي بخاصة.

[1]- جودت فخر الدين شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري ، ص: 208.

[2]- المرجع نفسه، ص: 209.

إذا قلنا بوجود بنية عامة للأدب، هي مجموعة من العلامات والعلاقات والقواعد المنتقاة من بنية أشمل هي اللغة، مرتبطة بسائر البنى الاجتماعية الأخرى، ويشترك في عملية الانتقاء هذه جميع الأفراد والمضطلعين بالأدب من كتاب ومتذوقي في جماعة معينة، والانتقاء الثاني سوف ينبثق منه الشكل الخاص الذي لا يقوم إلا بقيام النص فكل عمل أدبي له شكله حتى لدى الكاتب الواحد، استخدام اللغة لا يمكنه أن يتكرر مرتين بالطريقة ذاتها[1].

إلى حد الآن يمكننا القول إن الشكل أخص من البنية بالنسبة إلى نص ما، إذ البنية (الخاصة) نتيجة اختيار واحد بينما الشكل (الخاص) نتيجة اختيارين اثنين لكن كيف ننظر إلى خصوصية الشكل من خلال الأسلوب لأنه هو الشخص هو الطريقة الشخصية في كتابة النص، إذن فلنعرف الأسلوب بأنه خصوصية الشكل ولنقل بالتالي أنه أخص من الشكل فيصبح السلم التراتبي من العام الخاص في مستوى الأدبي على الوجه التالي: (بنية ← شكل ← أسلوب) مع الإشارة إلى أن هذا ليس إلا تبسيطا، والشكل شأن البنية، يمكنه أن يكون عاما في مستوى الأدب، عندما يكون مجموعة من الخطوط النظرية العامة تتحكم بكتابات جماعة معينة كما هيا الحال مثلا بالنسبة لنظرية عمود الشعر في النقد العربي، التي يمكن عدها تصورا لشكل عام للشعر تتحدد من خلاله المزايا الأساسية للقصيدة هذه المزايا تشكل نموذجا على الشاعر تمثله) في هذه الحالة يبقى الأسلوب هو الذي يميز بين شاعر وشاعر آخر.

وكما يرى ابن رشيق أن يجعل الشعر سهلا على الحفظ، وفي هذا تكمن أهمية ذلك أن الشعر كان يعد مصدر معرفة ثانية إلى جانب الوحي، مصدر المعرفة الأولى، وكان عليه القيام بدور المروج للأفكار وبالأخص عند المعتزلة ومنهم الجاحظ، كان على الأسلوب وما يتصل به من سبك، أو إفراغ وتجاوز الشاعر أو الذات الفردية نظر لارتباطه برؤيا جماعية.

أما الناقد الذي أسهب الكلام فهو حازم القرطاجني إذ جعل القسم الثالث والأخير من كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) خاصة به، إلا أنه هو الآخر قد ربطه بالأغراض أو المقاصد التي يختص كل منها بمعان معينة معروفة لدى الجمهور يسميها حازم بالمعاني (الجمهورية) وليس كلامه على

[1]- جودت فخر الدين شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري ، ص: 210.

الطريقة (أو الأسلوب) كلاما على الخصوصية في بنية التعبير بل على ما يجب التزامه وفقا لمقتضى الحال، أي أنه ليس إلا كلاما على المذهب «فالشعر ينقسم أولا إلى طريق جد وطريق هزل، وله قسمة أخرى من جهة ما تتنوع إليه المقاصد والأغراض)[1]، ويسهب حازم كذلك في الكلام على ما يجب أن يتوفر بالأساليب الشعرية لكي تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها، ويلحق في ذلك الأسلوب بالمعنى «فالأسلوب هيأة تحصل على التأليفات المعنوية، والنظم هيأة تحصل عن التأليفات اللفظية»[2]، وفي هذا دليل على الآلية التركيبية التي يسم بها حازم التأليف الشعري، حيث يصبح هذا الأخير عبارة عن مجموعة من التأليفات وتصبح القصيدة ذات بنية ملفقة أو مصطنعة.

لا يمكننا الأخذ بآراء عبد القاهر طابق للنقد العربي، بل علينا تقديرها علامة فارقة في محيط متجانس من الآراء التي تشكلت هذا النقد الذي لم يرى من خلال نظريته الشكلية (عمود الشعر) إلى الأسلوب إلا متصلا بالثوابت الأساسية النظرية (عناصر المعنى والمبنى) في محاولة للتقرب (بدل التحرر) منها حتى الأساليب البيانية والبديعية التي عدت في النقد العربي مظاهر تزيينية، قد نظر إليها في هذا النقد، وسائل تستعمل في خدمة المعنى، لا يسمح لها بتخطي حدود مرسومة، إذن هذا التخطي من شأنه أن يؤدي إلى الأعراب وأن يعكر صفاء الذوق.

وهكذا يبدو لنا أن (عمود الشعر) من حيث هو نظرية شكلية أراد للخاص في الشعر أن يكون منضويا في العام، أو بتعبير آخر، أن يكف عن كونه خاصا في انضوائه هذا، حتى الأسلوب الذي هو معيار التمايز بين الشعراء أراد له أن يكون منوالا في التأليف[3].

نستطيع القول أن المعايير التي يقوم عليها عمود الشعر من حيث هو نظرية نقدية، ليست معايير فنية بالمعنى الدقيق، نظر لغائية النظرية التي ترى في الشعر صياغات مستمرة للمعاني نفسها التي عبر عنها الوحي بشكل أكمل، والمفاضلة بين الشعراء على أساس هذه المعايير، إنما تقيس مدى خضوع الشاعر لها أو التمرد عليها، وقد استعمل النقاد لهذه الغاية مصطلحات كالمطبوع والمصنوع، فالإجابة تلتقي مع الطبع والتوتر مع الصنعة أو التكلف.

---

[1]- جودت فخر الدين شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتي القرن الثامن هجري ، ص 212.

[2]- المرجع السابق ص 214

[3]- المرجع السابق، ص:215.

خلاصة:

أحاط عمود الشعر بكل جوانب القصيدة، ووضع لها قواعد، إذ نحن نرى هذه النظرية الشكلية (عمود الشعر) لنحاول الحكم على مدى تماسكها حيث يتمثل الأساسي الأخلاقي لعمود الشعر في كون الشعر في هذه النظرية فاعلية اجتماعية، وعندما أتى النقاد العرب لقياس الشعر بمقاييس البلاغة أي المقاييس الأخلاقية لها، لم يجدوا حاجة لتوليد معاني جديدة، أي أنهم لم يجدوا في الشعر طاقة خلاقة، وألحقوا الشعر بالفكر، إن عمود الشعر نظرية متماسكة من الناحية الأخلاقية.

والذي توصلنا إليه في هذا الفصل يفصح لنا المجال أمام التفكير والبحث في العلاقة بين النقد وخاصة عمود الشعر، وبين تجاربه الشعرية التي تلته كما يشير هذا الفصل إلى بعض القضايا المتعلقة بالشكل الأدبي كقضية تطور الشكل.[1]

[1] - جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، ص217-218

الآراء النقدية

أهم القضايا التى تناولها جودت فخر الدين في القصيدة والشكل في النقد العربي

الشكل والقصيدة في النقد العربي:

ورد لفظ القصيدة في كثير من المؤلفات العربية والغربية أما فيما يخص بتعريفها اللغوي، فقد جاءت في المعاجم القديمة وعرفها ابن منظور: «بأن القصيدة من القصد وهو ما تم شطر أبياته أو شطر أبنيته»[1]، وفي المعجمات المعاصرة نجد معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب يعرف القصيدة على أنها «مجموعة من الأبيات الشعرية متحدة في الوزن والقافية والروي»[2].

أما النقد العربي القديم فقد اهتم بعدد أبيات القصيدة يقول ابن رشيق: «إذا بلغت سبعة أبيات فهي قصيدة ومن الناس من لا يعد القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ببيت واحد»[3].

ويقول البلاقلاني أن العرب تسمى البيت الواحد يتيما، فإذا بلغ البيتين والثلاثة فهي نتفة وإلى العشرة تسمى قطعة، وإذا بلغ العشرين استحق أن يسمى قصيدا»[4].

كما يعرف جبور عبد النور القصيدة: «هي التي تنظم كلها على بحر معين حسب تفعيلات ثابتة لا يتغير عددها تبدأ ببيت مصرع وتنتهي كل أبياتها بقافية واحدة وهي تتضمن شتى الموضوعات الغنائية والتعليمية والملحمية»[5].

فاستعان النقاد القدامى بموسيقى الشعر، ورأو ان الأوزان الشعرية القديمة تطور الحياة الاجتماعية، ومن أهم الأوزان التي استعانوا بها (الرجز، الرمل، الطويل، الكامل، المديد، المضارع)، فركزوا على بحر الرجز وبحر الطويل، ولم تسلم القافية بدورها من التغير وهي وحدة صوتية مطردة على نحو منتظم في نهاية الأبيات[6].

ابن رشيق القيرواني:

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، تحك احمد عام حيدر، دار الكتب، بيروت لبنان، 200.، ص169.

[2]- وهبة المجدي، المهندس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة ابنان، بيروت، ط2، 1984،م، ص239.

[3]- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص183.

[4]- ابو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق السيد احمد صقر، دار المعارف، د ط ، 1963، ص257.

[5]- جبور عبد النور، العجم الأدبي، دار العلم للملاني، بيروت، ط1، 1979، ص213.

[6]- محمد مصطفى أبو شوارب، إيقاع الشعر العربي، تطوره وتجديده، دار الوفاء، الحديث الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2005، ص19.

«لا يمتنع الرجز على المقتصد امتناع القصيد على الراجز، ألا ترى أن كل مقصد يستطيع أن يرجز، وليس كل راجز يستطيع أن يقصد أن يقصد واسم الشاعر وان عم المقصد والراجز، فهو بالمقصد أعلق وعليه أوقع، فقيل لهذا الشاعر، ولذلك راجز كأنه ليس بشاعر، كما يقال خطيب أو مرسل أو نحو ذلك ، فكان عمر بن لجا راجزا مقصدا، ومثله حميد الأرقط والعماني أيضا وأقلهم رجزا الفرزدق»[1]، و«الشاعر إذا قطع وقصد ورجز فهو كامل ومن المحدثين أبو نواس، ابن الرومي»[2].

أبو العلاء المعري:

أبو العلاء المعري تعرض للرجز وقال أن الرجز أحفظ طبقة من الشعر فكأنه لم يجعله شعرا، ثم قال فيه مرة أخرى، والرجز أضعف من الشعر، فجعله شعر داني المقام، ويجعل للرجال في الجنة بيوتا منخفضة ليس لها سموق أبيات الجنة، لأن الرجز من سفساف القريض وإذا رقي رؤية في جنته قال له: «ما كان أكلفك بقواف ليست بالمعجبة لوشبك رجزك ورجز أبيك لم تخرج منه قصيدة مستحسنة، وقد كنت تأخذ جوائز الملوك بغير استحقاق»[3].

ومن هذا كله نستخلص أن نظرية الشكل والقصيدة هي قالب لفظي، وزني وأن الشكل متمثل بعمود الشعر وأن القصيدة تقوم على مستويين معنى+ مبنى، فالمعنى يكون ثابت ، أما المبنى يتغير ظاهريا فقط فينطوي على ثوابت ألا وهو الوزن (البحور) + تركيب الألفاظ، فإذن الشعر هو القصيدة والقصيدة هي ما تتعلق بالمعنى والمبنى، المعنى هو (الشعر) والمبنى هو المادة اللفظية و الإيقاعية) فالشكل هو جميع مستويات القصيدة.

الشكل مصطلح نقدي مقتبس من المفهومات الغربية فهو مصطلح حديث فالشكل يساوي المعنى+ المبنى، فهو خاص بتجربة الشاعر أو الفنان، فالنقاد العرب ربطوا مفهوم القصيدة والشكل بموسيقى الشعر العربي «وأن الشعر يقوم على أربعة أشياء، اللفظ والمعنى والوزن والقافية، هذا هو حد الشعر، لأن في الكلام موزونا مقفى وليس بشعر لعدم القصد والنية.

---

[1]- ابن رشيق القيرواني ، العمدة، ص297.

[2]- المصدر نفسه، ص303.

[3]- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن 2، حتى القرن 8 هـ، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1391، 1971م، ص388.

والمتزن ما عرض عن الوزن فقبله»[1]، على حد تعبير ابن رشيق القيرواني.

ابن رشيق القيرواني:

الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية، فعندما تختلف القوافي، فيكون عيبا في التقفية لا في الوزن، فأول من ألف الأوزان وجمع الأعاريض والغروب هو أحمد بن خليل الفراهيدي[2].

-فالقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يستمر شعرا حتى يكون له وزن وقافية، وهذا على رأي من يرى أن الشعر ما جاوز بيتا واتفقت أوزانه وقوافيه[3].

فنلاحظ من خلال هذا القول أن الشعر يكمن في الوزن والقافية، ولا وجود لشعر دونهما، فالوزن هو الأصل، والمحور الأساسي في القصيدة لها يكمن في الشكل.

-فنلاحظ من خلال هذا القول أن الشعر يكمن في الوزن والقافية، ولا وجود للشعر دونهما، فالوزن هو الأصل، والمحرر الأساسي في القصيدة لها يكمن الشكل.

النقد والبلاغة:

اتجهت الدراسات النقدية والبلاغية الى الاهتمام بتاريخ النقد الادبي، ورصد خطواته في مراحل حياته الأولى، إن موضوع النقد والبلاغة، موضوع هام شغل حيزا واسعا في الدراسات العربية، فالنقد يعد من أهم المقومات التي ترتكز عليها الأمم في تطورها، وتبني به الشعوب قواعدها، وترتقي به الحضارات نحو التقدم، فالنقد يقف على حدود دراسة الأعمال الأدبية ومعرفة مواطن القوة والضعف فيها، أما البلاغة فهي من أرقى علوم اللغة مراتب الكلام كونها وضعت مقاييس نقدية، تبنى عليها البلاغة، ويبنى عليها النقد، مما جعل النقد يرتبط بالبلاغة.

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر وزهده، تح: بنوي عبد واحد شعلان، مكتبة الخانجي، بالقاهرة، ط1، 1920، 2000،،ص 193.

[2]- المصدر نفسه، ص217.

[3]- المصدر نفسه، ص243.

مفهوم النقد:

محمد كريم كواز: النقد لغة

لقد أعطانا محمد كريم كوار تعريف جزئي عن النقد، فلقد جاء تصور المتقدمين لمفهوم كلمة النقد من الدلالة اللغوية لمادة النقد «جاء في اللغة، نقدت الدراهم وانتقدتها، إذا مرت جيدها من رديئها، وأخرجت زائفها، ومنها العيب، كما في قولهم: إن نقدت الناس نقدوك، وان تركتهم تركوك ومعنى نقدهم عبتهم»[1]، وتدور الدلالة في هذه المادة حول محورين:

1-يتصل بنقد الدراهم لتميز جيدها من رديئها.

2-يتمثل بذم الآخرين وعيبهم.

«والمعنيان قريبان، ولكن المعنى الأول أوسع دائرة من الثاني لما يشمل عليه من معنى فحص الجيد من الرديء ، اما الثاني فيقتصر على معنى الذم وإظهار العيوب، ثم نقلت دلالة المعنى الأول من مجالها السابق (نقد الدراهم)، إلى نقد الأساليب ، وذلك لقابلية التمييز بين اللاشياء التي تتضمنها كلمة النقد في أصلها اللغوي، ويبقى المعنى الثاني، ظل مؤثرة تحكم في جوانب غير قليلة من النقد»[2].

النقد في الاصطلاح: محمد عبد الرحمن إبراهيم:

محمد عبد الرحمن عرّف النقد على أنه عملية تستهدف قراءة العمل الأدبي ومقاربته من اجل بلوغ مواطن الجودة والرداءة وتبيانها، ويدعي القائم على هذه الوظيفة بالناقد لأنه يكشف كما هو حسن ويميل في النص وتميز على ما هو مبدل «فن دراسة النصوص الادبية لمعرفة اتجاهها الأدبي وتحديد مكانها في سيرة الآداب والتعرف على مواصلة الحسن والقبح مع التفسير والتعليل»[3].

إحسان عباس:

ويعرف النقد أيضا «بأنه تعبير عن موقف كلي متكامل في النظرة إلى الفن عامة ، ويبدأ بالتذوق أي القدرة على التميز، ويعبر منها إلى التغيير والتعليل والتقييم، خطوات لا تغني إحداهما على

[1]- محمد كريم كواز، البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2006، بيروت، لبنان، ص46.

[2]- المرجع نفسه، ص46.

[3]- محمد عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة، ص46.

الأخرى، وهي متدرجة على هذا النسق كي يتخذ المواقف نهجا واضحا، مؤصلا على قواعد جزئية أو عامة مؤيدة الملكة بعد قوة التميز»[1].

«من التعريفات السابقة نخلص أن النقد دراسة النصوص الأدبية وتحليل القطع الأدبية وتقدير مالها من قيمة فنية»[2]، على حد تعبير شوقي ضيف.

ولا يمارس النقد إلا من امتلك سعة اطلاع، وطول مران وقد اختاره قدامه بن جعفر عنوانا لمؤلفه (نقد الشعر)، وقد صرح بأن النقد تمييز جيد الشعر من رديئه، ومعنى العلماء بعده باتخاذ النقد في عناوين مؤلفاتهم كما في كتاب القيرواني (463هـ)، العمدة في صناعة الشعر ونقده.

محمد كريم كواز: البلاغة لغة:

يعرف محمد كريم كوار في الأصل اللغوي تعني الانتهاء والوصول، يقال بلغ الشيء أي وصل إليه، وانتهى إليه ، وتبلغ بالشيء وصل مراده، والبلاغ ما يتبلغ به، ويتوصل إلى الشيء المطلوب»[3].

وتأتي بمعنى الفصاحة، فيقال البلغ والبلغ، البليغ من الرجال والرجل البليغ، بلغ حسن الكلام وفصيحه، يبلغ بعبارة لسانه عنه ما في قلبه والجملي بلغاء.

وقد أشار أبو هلال العسكري إلى أصلها اللغوي فقال «البلاغة، أي بلوغ الغاية، ومبلغ الشيء منتهاه، والمبالغة في الشيء الانتهاء إلى غايته، فسميت البلاغة لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه، وسميت البلاغة بلغة لأنك تتبلغ بما إلى فوقها وهي البلاغ أيضا.

وأبدى رأيه في دلالتها بقوله (البلاغة كل ما تبلغ به قلب السامع ، فتمكنه في نفسه، كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن والبلاغة عنده من صفة الكلام لا من مقبولة ومعرض حسن، والبلاغة عنده من صفة الكلام لا من صفة المتكلم[4].

والبلاغة الكلام تستجمع أمور ثلاثة:

1. صحة اللغة وصوابها، ويعني سلامة الألفاظ من العيوب اي الفصاحة.

---

[1]- احسان عباس، تاريخ النقد عند العرب، دار الثقافة، ط4، سنة 1983، بيروت لبنان، ص05.

[2]- المرجع نفسه، ص09.

[3]- محمد كريم كواز، البلاغة والنقد، ص11.

[4]- المرجع نفسه، ص13.

2. أن يكون المعنى مقصود المتكلم، مطابق ومنسجم مع الألفاظ التي استعملها المتكلم.

3. أن يكون صادقا في نفسه[1].

فلقد أدرك أكثر من باحث في تعريف البلاغة، وفصاحة اللفظ أولا وموافقة المعنى المقصود والتأثير النفسي لأنه هو الذي يستطيع أن يؤثر في النفوس.

محمد كريم كواز: البلاغة اصطلاحا:

ذهب القزويني إلى أن «البلاغة في الكلام مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته ... فالبلاغة راجعة الى اللفظ باعتبار إفادته المعنى بالتركيب»[2] فالبلاغة إذن تقوم على دعائم وهي:

اختيار اللفظ، وحسن التركيب وصحة اختيار الأسلوب الذي يصلح للمخاطبين، مع حسن ابتداء وحسن انتهاء.

البلاغة إذن لابد فيها من ذوق وذكاء، بحيث يدرك المتكلم متى يتكلم، ومتى ينتهي، وما هي القوالب التي تصب فيها المعاني ، فرب كلام يكون جميل في نفسه، لكنه لم تراع فيه هذه الظروف فتكون النتائج سلبية غير متوقعة.

مقتضى الحال: هو لب البلاغة وجوهرها، يضع الكلمة المناسبة في المكان المناسب، فالبلاغة تتوجه إلى العقل أو إلى القلب، ا واليهما معا، تبعا لما تقتضيه حالات المخاطبين (من مقاومة الجهل والرأي والهوى منفردة أو مجتمعة).

فلكي نؤثر في نفوس المخاطبين، لا يصح إن نخاطبهم بما لا يستطيع أن تدركه عقولهم، أو بما يجرحهم في مشاعرهم وعواطفهم أو بما لا يتفق وينسجم مع اهتماماتهم وحاجاتهم»[3].

فنستنتج مما سبق أن البلاغة مجموعة من القوانين والمقاييس التي يسعى النقد إلى تقويم الشعر، وكما قال أحمد مطلوب البلاغة معروفة لا بمعناها التعريفي وإنما بدلالتها الفنية عند العرب، فيقال أن البلاغة معروفة من العصر الجاهلي.

---

[1]- محمد كريم كواز، البلاغة والنقد ، ص16.

[2]- المصدر نفسه، ص17.

[3]- المصدر نفسه، من ص 18-20.

كما نستنتج أن النقد له ارتباط وثيق مع البلاغة وما يوحي ذلك أن أول كتاب نقدي بلاغي هو كتاب الجاحظ (البيان والتبيين)، لابن معتز.

العلاقة بين النقد والبلاغة: محمد كريم الكواز

الأدب بين النقد والبلاغة:

النقد الأدبي يبحث في ظاهرة الأدب ويتخذها موضوعا له، فإذا قلنا أن الأدب تعبير اقتضى هذا أن نبحث في أصول التعبير، ومنابع الجمال فيه التعبير وحاول تحليلها والتعليل لها.

فالبلاغة أمام الجانب المعنوي من الجمال، قاصرة عن الاكتشاف والتحليل، ذلك لأنها لا تملك الوسائل اللازمة ، إذ أنها مقصورة على نظم الكلام في علم المعاني، أو على صور البيان في علم البيان، أو على المحسنات البديعية في علم البديع، وهذا بعض من فروق بين البلاغة والنقد حيث«وقفوا بالنقد الأدبي عند البلاغة وكانوا لا يعدونها، لأنهم كانوا شاخصين إلى الجمال الأدبي أو جمال التعبير أو النظم وجمال الأسلوب، فامنعوا النظر في تركيبه من تقديم وتأخير، وصنوف البديع و جعلوا كل ذلك علم البلاغة»[1].

إلى جانب هذا فإن البلاغة تشتمل على عناصر جمالية وفنية، والنقد يستند إلى هذه العناصر من أجل فهم النص، فالعلاقة بينهما علاقة الجزء وهي البلاغة بالكل، وهو النقد ، فالنقد غايته البحث عن الجمال، وإحصاء مظاهره والتحذير مما قد يشوح به من قبح

فإن البلاغة نتيجة هذا البحث مشتمل مظاهره، وبهذا يعد النقطة نواة البلاغة والمقصود من هذا إن النقد الذي اختلفت ألوانه ومناهجه أو تلك الآراء والأحكام الأدبية، كانت نواة علم جديد من علوم العربية أو العلوم اللسانية هو (علم البلاغة)، فان هذه الملاحظات وتلك الآراء قد استحالت فيما بعد إلى قوانين علمية ترشد الكتاب والشعراء إلى ما يجب إتباعه في التعبير عن العقل والشعور وهي قوانين البلاغة، فالبلاغة تأخذ بين الأديب، وتهديه إلى الصواب، والنقد يوقفه على ما أصاب من حسن، وما تورط فيه من قبح، فهما متحدان موضوعا»[2].

[1]-محمد كريم الكوار، البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد، ص199.

[2]- المصدر السابق، ص259.

اختلاف بين النقد والبلاغة:

-إذا كان هنالك من اختلاف بين النقد والبلاغة في منهج كل منهما وغايته من هذه الوجوه:

- ✓ إن البلاغة ايجابية سابقة.
- ✓ هي التي تصنع للأديب القوانين التي تساعده على التعبير أو التأليف.
- ✓ النقد متأخر الوظيفة عن البلاغة.
- ✓ اعتماد البلاغة على الأساليب العلمية والتقييمات العقلية والمنطقية والجدل، واعتماد النقد أكثر ما يعتمد على الذوق أو ما يثيره من اثر أدبي في نفس القارئ أو السامع من الأحاسيس وانفعالاته»[1].

البلاغة إذن هي مجموعة قوانين ومقاييس، فالنقد يسعى إلى تقويم الشعر على هديها، فالبلاغة ذات قيم ثابتة تسعى إلى التزام الشكل لتحديداته الثابتة، فالنقد في القرن الثاني والقرن الثامن هجري لم يكن سوى تطبيق لعلوم البلاغة التي قسمت إلى مصنفات بلاغية فرعية وهي (المعاني والبيان والبديع).

نشأة النقد:

كما هو معروف عن النقد فإنه ظهر عند العرب منذ العصر الجاهلي فكان يتميز باعتماده على الذوق كأساس لإطلاق الأحكام بالجودة أو القبح وعلى «استنتاجات ذاتية وعلى ملاحظات على الشعر والشعراء قوامها الذوق الطبيعي الساذج»

ولم يكن مستقلا بل يدور في محيط الشعر في شكل توجيهات تدل على وعي نقدي عند صاحبه مشبعه بسمات ذوقية فطرية.

أما في العصر الإسلامي فقد لوحظ بأنه تأثر بأحكام الدين فلا تستحسن القصيدة أو تستهجن إلا بمقدار التزامها بالأخلاق وتعاليم الإسلام وبعدها عن عادات المشتركين وبعبارة أدق ساد ما يمكن أن نسميه المعيار الأخلاقي.

ولكن النقد بعدما أخذ مسار مغاير لما عرفه عنه، فلقد تحول من مجرد ذوق وإحساس يطبق على العمل الأدبي إلى قواعد وأحكام مبنية على أس علمية، فسعى للابتعاد عن الأحكام الذوقية للناقد

[1]- محمد كريم كواز، البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد ، ص260. بتصرف يسير.

والاعتماد على التحليل والبرهان، فشهد تطورا كبيرا لم يشهد له من قبل فأصبح له مناهج جديدة واتجاهات تتميز بالرقي والتعقيد.

2-نشأة البلاغة:

بلغ العرب في الجاهلية مرتبة رفيعة من البلاغة والبيان وقد صور الذكر الحكيم ذلك في غير موضع منه مثل ﴿ٱلرَّحۡمَٰنُ ۝١ عَلَّمَ ٱلۡقُرۡءَانَ ۝٢ خَلَقَ ٱلۡإِنسَٰنَ ۝٣ عَلَّمَهُ ٱلۡبَيَانَ ۝٤﴾[1].

ومن اكبر الدلالة على ما حذفوه من حسن البيان إن كانت معجزة الرسول صلى الله عليه وسلم، وحجته القاطعة لهم أن دعا أقصاهم وأدناهم إلى معارضة القرآن في بلاغته الباهر[2].

قضية اللفظ والمعني:

تعد مسألة اللفظ والمعنى من المسائل الكبيرة التي شغلت النقاد، وكانت محض اهتمام للعديد من النقاد والأدباء، لمعرفة وجه الحق في كل ما ذكر وقرر. فالجدال كان قائم حول تحديد هذا المصطلح وأيهما كان يعتل الريادة والأولوية في تقويم شخصية كل منهما،وإعطاء النص الأدبي.قيمته الفنية،ولعل المحفز الأول لهذا الجدال هو الإعجاز القرآني، وارتباطه بالفكر النقدي والبلاغي، فكان هذا الخصام يعتبر الشعر الجيد،في اللفظ وتأليفه أو في المعنى ودلالته أو كلهما معا؟فضرورة الائتلاف تحقق التناسب والتناغم في التأليف الشعري فهناك من أل إلى تفصيل الألفاظ ويمثلها كل من الجاحظ255هـ،وأبو هلال العسكري 395هـ،وقدامه بن جعفر337هـ،أما فيما يتعلق بالوحدة اللفظ والمعنى يمثلها كل من ابن رشيق القيرواني 441-637هـ،أما العلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى يمثلها عبد القاهر الجرجاني 471هـ

1-الجاحظ:هو أول من عرج إلى هذه المسألة وهو في كل ذلك يضع الأناقة والجمال في صورة الألفاظ، فالقيمة الأدبية عنده ترتكز على جزالة الألفاظ، وجودة السبك، وحسن التركيب، وجمالية

[1]- سورة الرحمن، الاية 4

[2]- ينظر شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص09.

الأسلوب، وما ينطوي تحته من طلاوة «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي، والقروي، والبدوي، إنما الشأن في إقامة الوزن، وتميز اللفظ، وسهولة المخرج وفي صحة الطبع وجودة السبك»[1]

بعد قراءتنا لهذا الموقف وتبينه، فقد قرر الجاحظ أن الأفضلية للشكل لا للمعني معتمدا على فكرة القائلة «أن القران معجزة بلفظه لا بمعناه.» فهو يرتكز على اللفظ دون المعنى

2-قدامه بن جعفر: ومن الذين توجهوا نحو اللفظ، قدامه بن جعفر337هـ،وهو يقول أن المعاني في الشعر كالخشب، فليس رداءة الخشب عيبا في ذاته، وإنما الذي يعيب التجارة صنعها وشكلها الخارجي، فيجعل الإبداع الفني، وقفا على الشكل أما المحتوي فلا يهمه، فهو يهتم بالشكل الخارجي من تنميق وإجادة وتزويق ويقول «إن المعاني كلها معروضة للشاعر وله أن يتكلم منها فيما أحب، وأثر من غير أن يخطر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة لابد فيها من شئ موضوع يقبل تأثير الصورة منها مثل الخشب للنجارة والفضة للصناعة.»[2]

كما ذكر أن أجناس الشعر ثمانية ويقصد بها اللفظ والمعنى والوزن والقافية، وهي أربعة مفردات البسائط، وأربعة المؤتلفات، وهي كالتالي:

1-ائتلاف اللفظ مع المعني، وائتلاف اللفظ مع الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن و ائتلاف المعنى مع القافية[3]

ويصنف على أن الشعر حافل بالتشجيع والتقفية، فيجعل القصيدة تختلف عن النثر، وهذه الميزة اعتبرها أساسية، فقد أوردها قدامه من خلال حديثه عن اللفظ والمعنى ومما عرضناه يظهر لنا أن النقاد استعانوا، باللفظ أكثر من المعنى ويقرون بأسبقية اللفظ على المعنى، واعتبروا أن المعنى ثابت على عكس اللفظ الذي هو قابل للتحول والتغير، على حد تعبيرهم، كما اهتما بالأسلوب والجمال والصياغة الفنية في الشعر والتنميق اللفظي، فكانت آراؤهما تعبيرا عما يعتقدان[4]

---

[1] -أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبين،تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة 1945ص131-132

[2] -لأبي فرج قدامه بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفي، مكتبة الخانجي، القاهرة ،ط2،1987م،ص6-9

[3] -جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن هجري ص43-44

[4] -المرجع نفسه ص45

الجمع بين اللفظ والمعنى:

ابن قتيبه276هـ:الذي رأي أن الإبداع في الشعر أساس المعاني فهو من أنصار المعنى يعتمد على الجانب الأخلاقي القائم على الحكمة والمثل، والافتخار بالقيم الإنسانية النبيلة،فهو ينظر إلى جودة الشعر وذلك بمراعاة القيمة الفنية والشعورية،وقال أن الشعر له أربع مستويات:1-ضرب حسن لفظه وجاد معناه2-ضرب منه حسن لفظه فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى 3-ضرب منه جاء معناه وقصرت ألفاظه4-ضرب منه تأخر معناه، وتأخر لفظه[1] فالفظ والمعنى عند ابن قتيبه يتعرضان معا للجودة والقبح وقد يكون اللفظ حسنا وكذلك المعنى، وقد يفرقان

ويستشهد بهذه الأبيات في القرن الثاني من قول الأبتر:

ولما قضينا من مني كل حاجة ومسّح بالأركانِ ماسحُ

وشدّت على دهِم المهارى رحالُنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائحُ

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطيّ الا باطحُ

وعلق على هذه الأبيات بقوله «هذه الألفاظ كما ترى، أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع أيام مني،واسلمنا الأركان وعالينا أبلنا ومضي الناس لا ينتظر الغادي ابتدأنا في الحديث وسارت المطي في الأبطح»[2] فابن قتيبه يحكم على سذاجة المعنى، وجودة المخارج، وحسن المقاطع.

عبد القاهر الجرجاني: خالف عبد القاهر الجرجاني ابن قتيبه في موصفين:

1-اعتبر الألفاظ جيدة المخارج والمقاطع في سياقها، فيؤخذ على هذه الألفاظ توالي حروف الحلق في (ح،هـ،ع،غ) مما يمنع جريانها في النطق وهي كالتالي: حاجة، ومسّح، ماسح، على حدب المهارى رحالنا ....لأن كثرة توالي حروف الحلق وازدحامها في الكلام تؤدي إلى خلل في الفصاحة وهو ماعرف عند البلاغيين بالتنافي

2-ان المعاني التي عالجها ونثرها نثرا، وكشف جمالها وبيان روعها وقد تناولها بالتعليق في قوله ان أول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر أنه قال:{ولما قضينا من مني كل حاجة}فعبر عن قضاء المناسك بأجمعها

[1] -لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاكر-القاهرة 1966ض6-9

[2] -نقد الشعر ص194-214

والخروج من فروضها، وسننها من طريق أمكنه أن يقتصر معه اللّفظ، ثم نبه بقوله (ومسّح بالأركان من هو ماسح)على طواف الوداع الذي هو أخر الأمر ثم قال{أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا}فوصل بذكر مسح الأركان وما فيها من ركوب الركبان، ثم دل بلفظه (الأطراف)على الصفة التي يختص بها الرفاق في السفر من التطرف فى فنون القول، وشجون الحديث، وأجر بعد ذلك بسرعة السير ووطئه الفهم، إذا جعل سلاسة سيرها لهم كالماء تسيل به الأباطح

فما رأيناه في الألفاظ وما قرره عبد القاهر للمعاني[1]كان سبب مخالفتنا لما ذهب إليه، ابن قتيبه قد فصل بين اللفظ والمعني، بحيث قصر جودة الشعر على محتواه بعيدا عن صياغته، وبذلك قد أهمل الشكل.

المرزوقي: ومن الذين انتصروا للمعنى المرزوقي421هـ،على واجب الثناء في العملية الإبداعية أن يعترف بمنابع المعنى، ليسقي جنان اللفظ، لأن اللغة لا تتم استقامتها واتساقها إلا بالأفكار الجيدة الخفية، وان إفراغ للمعنى في وعائه الجاهز لكي يتم لهما التناسب والائتلاف ««متى اعترف اللفظ والمعنى بما تصوب به العقول فتعانقا وتاتبسا متظاهلاين في الاشتراك، وتوافقا»[2]

غياب التجربة جعلت النقاد لا يعطون تصور واضح للفظ وتصور أكثر وضوح للمعنى، فكان فهمهم قاصر، ولانجد أي شاعر له علاقة بين تجربته وبين معاينه على حد تعبير المرزاقي.

وحدة اللفظ والمعنى:

ابن رشيق القيرواني456هـ:قال{أن اللفظ والمعنى والمبنى شيئان متلازمان ملازمة الروح للجسد، فلا يمكن الفصل بينهما}وفى طليعة القدماء ابن الأثير الذي يري أن «عناية العرب بألفاظها، إنما هو عناية لمعانيها»[3] لأنهما شريكان في الأهمية خاصة في نظرية النظم، على أن أصله قائم على علم النحو «فقال في النظم تارة، وبالتأليف تارة أخرى...وأن النظم عبارة عن العلاقة بين الألفاظ والمباني وأنها تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل»[4]

---

[1] -عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق هـ رتير، اسطنبول، مط:وزارة المعارف 1954،ص22-23

[2] -جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن هجري،ص46

[3] -لأبي الحسن بن رشيق القيرواني،في محاسن الشعر وآدابه ونقده ط2،مطبعة السعادة بمصر،1955،ص126

[4] -عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز،تحقيق محمد شاكر ص45

نستنتج مما قاله عبد القاهر الجرجاني أن قضية اللفظ والمعنى من القضايا النقدية التي كان حولها غموض كبير في دراستها إلا أنه آل إلى أن اللفظ هو الجسد والمعنى هو الروح، فهما أشبه بقطعة نقدية وجهها الظاهر هو اللفظ ووجهها الباطن هو المعنى.

نظرية النظم للإمام عبد القاهر الجرجاني:

نظرية النظم نظرية قديمة في التراث العربي، وأول من قالها الجاحظ في كتابه البيان والتبيين، والآمدي في كتابه الموازنة، وأبو هلال العسكري تطرق لها في كتابه الصناعيتين، وابن رشيق القيرواني في العمدة، وأخص بالذكر الإمام عبد القاهر الجرجاني الذي تناولها في كتابه دلائل الإعجاز، وقد فات هؤلاء كونه ركز على المعنى الدقيق والمسائل النحوية التي عالجها لإثبات نظرية النظم التي طالما نادي بها ودافع عنها بكل ما أوتي به من دلائل عقلية منطقية قياسية واستنتاجيه

فنظرية النظم من أهم النظريات في البلاغة العربية والتي تقوى على توخي المعاني النحوية في أجزاء العبارة والتعمق في تحليلها وكشف الغبار عنها

1- ابن منظور: ورد في لسان العرب لابن منظور «نظم، النظم، التأليف، نظمه نظاما ونظمه فانتظم وتنظم ونظمت اللؤلؤ أي جمعته، والتنظيم مثله، ومنه نظمت الشعر»[1].

3-صالح بلعيد:

يعرف النظم على انه «تعليق وتأليف وترتيب الكلم بعضها ببعض، لذلك صنف النظم في علوم البلاغة، باعتبارها يسعى إلى ترتيب الكلمات، حيث إن قديما قبل لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة، حتى يسابق معناه لفظه، وبهذا عد النظم من الأساليب التي يحسن فيها الكلام باستكمال المعاني»[2].

4-شفيع السيد:

[1] – ابن منظور، لسان العرب، تح: أحمد عامر حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2003، ص: 696.

[2] – صالح بلعيد، نظرية النظم، د ط، ص92-108.

«نجد عبد القاهر الجرجاني يؤكد انه لا يمكن إن يكون هناك كلام يوصف، بصحة أو بفساد إلا ويرجع كله إلى معان النحو، وأحكامه، كما يشير إلى أمر هام، فالبدوي لما كان ينطق لغته لم يكن يعرف المبتدأ والخبر والصفة والحال»[1].

من خلال هذه التعاريف نستنتج مايلي:

- ✓ إن نظرية النظم تنسيق لدلالة الألفاظ.
- ✓ وتلاقي معانيها بما تقوم عليه من معان النحو على الوضع الذي يقتضيه العقل على حد تعبير عبد القاهر الجرجاني.
- ✓ أما صالح بلعيد عرفها على إنها تعليق تأليف وترتيب للكلام، أي أن من وراء النظم
- ✓ والكلام هو توخي معان النحو وتلاقي المعاني بين اللفظة وجاراتها.
- ✓ كل كلام يرجع إلى معان النحو الذي أشار إليها شفيع السيد.

فلقد تميز القرن الخامس بنضج العلم والتأليف والإبداع وتكاملت فيه شتى العلوم الغربية من نحو وبلاغة وفقه ونقد وغيرها، وجمعت فيه كل دواوين الشعر، كما أبرزت فيه طوائف مختلفة من متكلمين وأشاعرة ومعتزلة، هؤلاء هم الذين عالجوا مختلف القضايا العلمية والأدبية والدينية بمنطق العقل، كما يميز هذا العصر ببروز أهم شخصية ورئيس الفصحاء ونابغة بلغاء أبو بكر عبد القاهر الجرجاني بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، ولد في مطلع القرن 05هـ»[2].

1-عبد القاهر الجرجاني:

التعريف الاصطلاحي:

[1]- شفيع السيد، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، ط1، القاهرة دار غريب، للطباعة والنشر والتوزيع، 2006 ص10،11.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تع: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، (مقدمة).

النظم يدل على مجموعة من العلاقات بين الكلمات والنظم عند الجرجاني ليس سوى توخي معان النحو، وهذا ما يتبين في قوله «ليس النظم إلا توخي معان النحو، أحكامه، وجوهره، وفروقه فيما بين معاني الكلم»[1].

ومن هنا نستنتج أن النظم يعتمد على مسائل نحوية وعلى معان الكلم، أي ترتيب الكلمات فيما بينها.

2-أحمد مطلوب:

فرؤية احمد مطلوب في إشارته إلى نظرية النظم، حيث عالج فيها الفصاحة والبلاغة والاستعارة والكناية والتشبيه، كما أشار إلى نظرية النظم، والتي بها أحس بجمال النظم العربي وبلاغته فبين أن الناظم إذا أراد أن ينظم كلاما، فإنه يبدأ بترتيب المعاني في نفسه أولا، ثم يأتي دور الألفاظ، ويطلق على النظم ترتيب المعاني في النفس، واستعان بالصور البيانية في إثباتها وأطال في الحديث عنها»[2].

بعد تحليله ودراسته وتعريفه لهذه القضية (نظرية النظم)، فكانت دراساته ترتكز على النحو واللغة، فوجد أن اللفظ والمعنى أساء إلى الدرس الأدبي، ولا سيما بعد أن أهمل المعنى في دراسته للظاهرة اللغوية، التي تقوم على المنطق، قرأ وأكد أن الألفاظ تخدم المعاني ليخلص أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي علم مفردة، يعني هذا أنه لا يمكن لأحد أن يقول هذه اللفظة فصيحة، ألا وهو يعتبر مكانها من النظم، كما تطرق إلى الفصاحة والبلاغة.

-فالمغزى من النظم هو ترسم المعاني النحوية ومعرفة استعمالها، قائمة على الدقة اللغوية بحيث تقع كل كلمة في مكانها دون زيادة أو نقصان، فهو بالحق عالم لغوي قبل أن يكون عالم بلاغي، «وجملة الأمر إن النظم إنما هو الحمد من قوله تعالى: ﴿الحمد لله رب العالمين، الرحمن الرحيم﴾، مبتدأ الله، حتى خبره ورب صفة الاسم الله تعالى والعالمين مضاف إليه، الرحمن الرحيم صفتان كالرب».

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق وقراءة: محمود شاكر ابو فهر، مطبعة المدى، ط3، جدة، 1411هـ، 1986، ص403.

[2]- ينظر: أحمد مطلوب، دراسات بلاغية ونقدية، دار الرشيد للنشر، العراق، ص 250.

4-النظم إذن هو الطريق التي اختارها الباقلاني لإثبات الإعجاز، وليس انعدام التفاوت هو المظهر الوحيد الدال على إعجاز ذلك النظم، بل هناك عنصران آخران احدهما الطول الذي استوعبه ذلك النظم دون تفاوت ، مع أن المعروف في حال الشعر والنثر لان الشاعر لايجيد إلا في أبيات أو قصائد وان الحكيم ليس له كلمات معدودة[1].

وثانيهما أن هذا النظم قد ورد على غير المعهود من نظم الكلام جميعه عند العرب، وذلك أن كلام العرب، يقع تحت النماذج الآتية:

1. أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه.
2. أنواع الكلام الموزون غير المقفى.
3. أصناف الكلام المعدل المسجع.
4. أصناف الكلام المعدل الموزون غير المسجع.
5. أنواع الكلام المرسل[2].

فإذا تدبرنا نظم القرآن وجدنا أنه لا يسير على واحد من هذه النماذج ولذلك ذهب الباقلاني ينفي أن يكون فيه شعرا أو سجع دونما حاجة إلى نفي الإرسال لان ذلك واضح في أسلوبه لا يتطلب نفيا، «والكلام الفصيح ينقسم إلى قسمين قسم تعزي المزية والجنس فيه إلى اللفظ وقسم يعزى ذلك فيه إلى النظم»[3].

الفرق بين نظم الحروف ونظم الكلم: عبد القاهر الجرجاني.

نظم الحروف:

هو تواليها في النطق وليس نظمها بهذه الظاهرة وتناولها كما يلي: أنو واضع اللغة كان قد قال(ربض) مكان (ضرب) لما كان في ذلك يؤدي إلى فساد.

نظم الكلم:

[1]- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب،نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن هجري، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1391هـ-1971م، ص349.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص429.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ن ص.

تقتضي في نظمها آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعنى في النفس وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف اتفق.

خلاصة:

النظم هو توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم من علاقات حيث يقول واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت فلا تبخل بشيء منها[1]».

الفرق بين النظم والنحو: هناك تفرق واضح بين النظم والنحو فمعاني النحو ثابت لا تحتاج إلى جهد ومعانات، أما النظم فينظر في صور الخبر والأساليب، من شرط وتخصيص وتوكيد، فطبق الجرجاني قواعد النظم على النصوص ومن ذلك:

الباب التقديم والتأخير وهو على وجهين:1-تقديم على نية التأخير كخبر المبتدأ في قول(منطلق زيد) لم تخرج بالتقديم كونها خبر للمبتدأ مرفوعة

أو بأن يكون تمييزا قد جلاه منصبا عن تمام الاسم ومعنى تمام الاسم أن يكون ما يمنع فيه من إضافة وبذلك بأن يكون فيه نون تثنية نحو (قنيزان برا) أو نون جمع نحو (عشرون درهما)، أو تنوين نحو (وما في السماء قدر راحة سحابا) أو تقدير تنوين نحو (خمسة عشر رجلا) أو قد يكون قد أضيف إلى شيء، فلا يمكن إضافته مرة أخرى، (لي ملؤه عسلا) وكقوله تعالى ﴿مِلءُ الأرضِ ذَهَبا﴾[2].

2-تعلق اسم بفعل:

إما أن يكون فاعلا أو مفعول به أو مصدر مثال (ضربت ضربا) المفعول المطلق أو مفعول به (ضربت زيدا) أو مفعول فيه، خرجت يوم الاثنين ووقفت ورائك .أو مفعول معه في قوله تعالى: ﴿ومن يفعل ذلك ابتغاء مرضات الله﴾[3].

3-تعلق حرف بهما:

---

[1]- ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تع: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، المقدمة.

[2]- آل عمران، الآية 91.

[3]- النساء، الآية 114.

لديه ثلاث أضرب:

-الضرب الول: وهو أن يتوسط الحرف بين الفعل والاسم فيكون ذلك في حروف الجر مثال (مررت بزيد وعمرو أو على زيد).

-الضرب الثاني: يتعلق الحرف بباب العطف مثال (جاء زيد وعمرو).

الضرب الثالث: تعلق بمجموع الجملة كتعلق حرف النفي والاستفهام والشرط والجزم، إذا قلت (ما خرج زيد) (وما زيد بخارج) لم يكن النفي الواقع بهما متناول الخروج، بل الخروج واقع، من زيد مسندا إليه، وإذا قلت (هل خرج زيد) لم تكن قد استفهمت عن الخروج مطلقا ولكن عنه واقع من زيد»[1].

بأمثلة من القرآن الكريم، فقدم إضافات قيمة في المعاني كالتقديم والتأخير، تعريف المسند إليه وتنكيره تقييد الفعل بالشرط، ومواقعها في التعبير، والقصر والمعاني المجازية لأساليب الإنشاء».[2]

فتحدث عبد القاهر الجرجاني عن نظرية النظم وأطال الحديث عنها خاصة البلاغة والفصاحة ومسائل كثيرة كموضوعات التشبيه والاستعارة والكناية وعلم البديع، موضوعات الجناس والطباق والمقابلة، «ففي دلائل الإعجاز ذكر الكناية والتشبيه والاستعارة، لبيان ارتباطهما بالنظم والمعنى، إما في كتابة أسرار البلاغة فيكشف عن البلاغة والجمال فيها بإنجازه عظيم المتمثل في نظرية النظم، يوضح لنا نقطتين وهما المحور الأساسي بالنسبة له وهما قضية اللفظ والمعنى»[3]، فتحدث «عن هدف إصدار كتاب أسرار البلاغة انه يختلف عن هدف دلائل الإعجاز كونه انه لم يؤلف الكتاب لغرض ديني او مسألة تتعلق بالإعجاز، وإنما الغاية بلاغية وهي وضع الأصول والقوانين، وذكر الفروق بين العبارات والفنون البيانية»[4].

بعد تحليله وقراءته لقضية الخلاف بين اللفظ والمعنى رأى ان هناك من انجاز الى جانب اللفظ دون المعنى، وهناك من فصل بينهما، اهتم بقضية النظم القائمة على الصياغة وتوفي معان النحو، ولها علاقة

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص04-16.

[2]- احمد سياد عمار، نظرية الإعجاز القرآني و أثرها في النقد العربي القديم، ص168.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص252.

[4]- المصدر السابق، ص75.

قائمة باللفظ والمعنى من وجهة لغوية، ولذلك عرف بقيمة اللفظ في النظم وجمع بينهما، ورأى أن اللفظ جسد والمعنى روح لا يمكن الفصل بينهما»[1]، فهو ينادي بثنائية اللفظ والمعنى في قوله ما في اللفظ لولا المعنى، والكلام لا يكون إلا بمعناها.

عمود الشعر:

من أهم القضايا التي عالجها جودت فخر الدين في كتابه قضية عمود الشعر، بحيث تعتبر قضية عمود الشعر من أهم القضايا النقدية في الشعر العربي القديم، إذا اهتم بها العديد من النقاد والدارسين، خاصة الامدي، والمرزوقي، والجرجاني على وجه الخصوص، للحفاظ على الشعرية العربية، إذا اهتز العمود اهتز بيت الشعر وكذلك بناء القصيدة، كما يعرف عمود الشعر في المعاجم العربية:

العمود لغة: ((عمود البيت وهو الخشبة القائمة في وسط الجدار وجمع أعمدة، وعمد قوامه الذي لا يستقيم، إلا به والعميد السيد المعتمد عليه في الأمور أو المعمود إليه، وعمود الأمر ما يقوم به))[2]، على حد تعبير ابن منظور.

اصطلاحا: هو طريقة العرب في نظم الشعر لا ما أحدثه المولدون والمتأخرون او هي قواعد الكلاسيكية للشعر العربي، التي يجب على الشعر أن يأخذ بها، فيحكم له او عليه بمقتضاه.

ويعرف بأنه التقاليد الشعرية المتوارثة أو السنن المتبعة عند الشعراء العربية، فمن سار على هذه السنن وراعى تلك التقاليد قيل عنه إنه التزم بعمود الشعر، واتبع طريقة العرب، ومن حاد عن تلك التقاليد، وعدل عن تلك السنن قيل عنه انه قد خرج على عمود الشعر وخالف طريقة العرب[3]، على حد تعبير وليد قصاب.

إذن يقصد بعمود الشعر توالي الأوزان فلقد جاء الخليل بن أحمد الفراهيدي قام بوضع علم العروض، الذي أخذ منه العرب واستنسخها في شعرها، على خمسة عشر بحر وأصبح الشاعر يقول قصيدته من أولاها إلى أخرها، على نفس النسق الموسيقي وكان أشهر هذه الأوزان(الطويل، الكامل،

---

[1]- المصدر نفسه، ص373.

[2]- ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، المجلد: 8، (ع غ)، فصل العين، ص332.

[3]- وليد قصاب، قضية عمود الشعر، المكتبة الحديثة، ط2، ص140.

البسيط.....)هذا هو مفهوم الأول لعمود الشعر العربي إذن عمود الشعر العربي يقصد به ((المحافظة على وزن الشعر العربي التقليدي الذي جاء عن العرب ووضع أصول قواعده الخليل الذي عرف بعلم العروض، من حيث الشكل للموسيقى الإيقاعية في الوزن)، على حد تعبير بديع يعقوب[1].

2-إحسان عباس:

قال أن عناصر عمود الشعر استقرت عند المرزوقي وصدرت عن طريقة العرب في قول الشعر، والمقومات الأساسية لعمود الشعر كالآتي:

- ✓ عيار الإصابة في الوصف، الذكاء، وحسن التمييز.
- ✓ عيار اللفظ، فهو المختار المستقيم، وهذا في مفرداته وجمله، لان اللفظة تستكرم بانفرادها.
- ✓ عيار المقاربة: في التشبيه، الفطنة، وحسن التقدير، حتى قيل أن أقسامه ثلاثة: مثل سائر، تشبيه نادر، استعارة قريبة.
- ✓ عيار التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الورقة فلم يتعثر الطبع ولم يتحسس اللسان.
- ✓ عيار الاستعارة الذهن والفطنة وتقريب التشبيه في الأصل.
- ✓ عيار مشاكلة اللفظ والمعنى وشدة اقتضائهما للقافية، وهذه المعايير التي استعملها المرزوقي (العقل الصحيح، الفهم الثابت)
- ✓ الطبع، الرواية، الاستعمال، الذكاء، وحسن التمييز، الفطنة، وحسن التقدير) فانه يتحدث عن توفرها في المتلقي او المتذوق او الناقد))[2].

[1]- اميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص338-332.

[2]- احسان عباس، تاريخ النقد الادبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ص406.

✓ ونستنتج مما سبق أن عمود الشعر هو التصور الكامل للقصيدة العربية، كما يحافظ على وزن الشعر العربي من حيث الشكل ومن حيث الوزن وحيث الإيقاع، ووقف المرزوقي والعديد من النقاد أمثال الامدي والجرجاني والمرزوقي.

إحسان عباس:

تطرق في مقولة أيضا أن عمود الشعر يرتبط بالمرزوقي وقام عليه.

عمود الشعر عند المرزوقي: المرزوقي وتصوره لمصطلح عمود الشعر

تعرض المرزوقي احمد بن محمد المرزوقي المتوفى 421هـ، للحديث عن عمود الشعر في المقدمة التي كتبها على شرحه لحماسة أبي تمام، فقد مهد لشرحه، بمقدمة نقدية عالج فيها عددا من القضايا النقدية المهمة وذكر فيها عمود الشعر، وان نظرية عمود الشعر ارتبطت بالمرزوقي، عرف العرب عن عمود الشعر أنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، الإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاث كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم ومناسبة المستعار منه والمستعار له ومشاكلة اللفظ والمعنى وشدة افتضاهما لوقايته حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ولكل باب منها معيار[1].

فهذه العناصر هي معالم واضحة عند النقاد أمثال الآمدي والجرجاني، فاعتمد المرزوقي على كلام كل من الآمدي والجرجاني فعاد المرزوقي في تحديد العناصر الستة التي ذكرها الجرجاني من قبل في وساطته، فاعتمد على أربع منها:

-شرف المعنى وصحته.

-جزالة اللفظ واستقامته.

الإصابة في الوصف.

-المقاربة في التشبيه.

[1]- احسان عباس، تاريخ النقد الادبي عند العرب ، ص406-417.

واستغن عن العصرين الآخرين (سوائر الأمثال وشوارد الأبيات والغزارة في البديهة)، فالمرزوقي يختلف عن الآمدي، هذا الأخير حدد عناصره ضمن الشعر القديم، والبحتري نموذجا له، أما المرزوقي والجرجاني جعلها عامة للشعر الجيد.[1].

بعد قراءتنا لهذا الموقف وتحليله تبين لنا أن المرزوقي بوصفه لعمود الشعر أرجعه إلى اللفظ، والى الأسلوب حينا آخر ، والى الخيال أحيانا أخرى، فاللفظ يطلب من المرزوقي الشرف والرفعة، والصحة، والصواب، أما الأسلوب فيطلب منه المتانة، والانسجام، والألفاظ المتميزة، والقافية المواتية للمعنى، أما الخيال: فيطلب منه قرب التشبيه، ومناسبة المستعار للمستعار له. فنظرية عمود الشعر برزت في العصر العباسي وعالجها المرزوقي بعد أن أطلع على كل الآراء النقدية أمثال ابن قتيبه ،ابن طباطبا ،وقدامه، والجرجاني، والامدي

نلاحظ أن الجرجاني من أحسن النقاد ومن أحسن ما أثاره من آراء نقدية سابقة، فهو ناقد فذ في ناهة الحكم فالآمدي ذكر بصراحة أن البحتري التزم بعمود الشعر على عكس ابي تمام الذي خالف طريقة العرب، وخرج وفارق عمود الشعر، فعمود الشعر عند الجرجاني يلتقي مع عمود الشعر عند الآمدي فهو ينفر من المعاني المعقدة الغامضة التي تستخرج بالتأمل والنظر والغوص في الأفكار والمعاني.

إبتسام صقار:

ترى صاحبة كتاب محاضرات في تاريخ النقد عند العرب أن الجرجاني كان ناجحا أكثر من الآمدي عند دفاعه عن المتنبي «وما كان الآمدي الا معلما للجرجاني فنجح الآمدي نظريا فقط، أما في الآراء والنظريات النقدية فإن الجرجاني لم يأت بشيء جديد وإنما استقت عنده أكثر الآراء والنظريات النقدية السابقة فأحسن استغلالها في التطبيق والعرض»[2]

[1]- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى نهاية القرن الثامن هجري، ص58-59.

[2]- ابتسام صقار، محاضرات في تاريخ النقد عند العرب ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ص316.

الباب الثاني:

المعنى العام والمعنى الخاص، المعنى النحوي للجرجاني، والمعنى البياني.

سنسلط الضوء في هذا العمل على أهم المصطلحات والمفاهيم التي تناولها النقاد العرب الآخذين بعمود الشعر وذلك بالنسبة للمفردة أولا وللنص ثانيا، وفي هذا الفصل مستويين، مستوى لغوي والذي أطلق عليه جودت فخر الدّين، المستوى العام، المستوى الشعري الذي أطلقوا عليه بالمعنى الخاص، فعلماء اللغة تناولوا مصطلحات ومفاهيم لها أبعاد كبيرة لها علاقة وطيدة بالعلوم، كونها تخدم الجانب اللغوي في إنتاج واكتساب اللغة، وباعتبار أن اللغة أداة تواصل بين الأفراد نذكر منها ما يلى:

ابن منظور: عرّف ابن منظور اللغة في لسان العرب أن «(لغا) اللغو، السقط، وما يعدد به من كلام ومن غيره ولا يحصل منه على فائدة ولا فائدة ولا نفع»

و منه نستنتج أن اللغة هي المحور الأساسي للتواصل مع الآخرين، وهي عبارة عن علامات لغوية تشمل النطق والكتابة وعلامات غير لغوية كالإشارات والصور وغير ذلك، فاللغة شبكة من العلاقات ونظام من الرموز والقواعد.

كما نجد أن فردناند دي سوسير ميّز بين مفهوم اللغة والكلام واللسان، فهو يرى أن ظاهرة لغوية تتمثل في ثلاث مصطلحات أساسية وهي اللسان واللغة والكلام، حيث انها ظاهرة اجتماعية بدرجة الأولى موجودة في ذهن لا إنسان

اللفظة:

إبراهيم أنيس:

في هذا المجال في قضية اللفظة «ذكر أن اللفظ يدل على معنى معين، وكل لفظ له دلالة معينة لا نجدها عند لفظ آخر وبهذا هنا يكمن تميز الألفاظ، كما ذكر أن القدامى جعلوا اللفظ في مقام الكلام، أي كل لفظ له مقام خاص في الكلام»[1].

[1]- ينظر: إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ط5، مكتبة المصرية، 1984، ص38.

و من هذا الكلام نرى أن اللفظة لها علاقة بالمعنى، فكل لفظة سواء كانت اسما أو فعلا تربط أجزاء الجملة، فالدلالة اللفظ مرتبطة بمعنى اللفظ، أي تخصيص اللفظ بالمعنى، إذا تصورنا اللفظ فإننا نتصور معناه.

المعنى الخاص:

جودت فخر الدين:

نقصد بالمعنى الخاص في دراستنا لنظرية عمود الشعر، كيف نتناول المعنى العام الذي لن يتأثر إلا مظهريا، إن نسبة اللفظ إلى المعنى في المنظور التقليدي، كم قال ادونيس في الثابت والمتحول، كنسبة التفسير إلى الوحي، والمعنى في الشعر(نقصد المعنى العام) كالوحي في الزمن، وكما أن الوحي يقوي الزمن ولا يقوى به»[1]، فمفهوم المعنى الخاص حسب عمود الشعر: في المستوي الشعري فعبد القاهر الجرجاني أقر بأن هناك علاقة وثيقة بين المعنى والنظم. أي أن كل يغير في اللفظ يؤدي إلى تغير في معني العبارة، كما أخذ برأي ابن الجني أن الألفاظ خدم للمعاني لا غير. فالمعنى الخاص بالشاعر، هو إذا حلّه يخصها الشاعر بالمعنى العام، وإذا كان المعنى العام أخلاقيا، فالمعنى الخاص رداء تزييني له، يعني ذلك أن المعنى الخاص، لا وجود له فعليا أن وجوده مفترض، يوهم به المظهر الخارجي، فمنظور النقد التقليدي، قرر استحالة التفرد المعنوي، وأقر بإمكانية التفرد اللفظي، انطلاقا من المسلمة الشهيرة بأن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ، وإذا كان التفرد الأول جوهري، فالتفرد الثاني سطحي، فاستحالة الأول إلى جانب إمكانية الثاني تنفي الشعر الفردي، لتقول أن الشعر تراث جماعي»[2].

فنستنتج مما سبق ان العلاقة بين المعنى العام والمعنى الخاص أنها شبيهة بالعلاقة بين باطن العبارة وظاهرها، فالمعنى الخاص لا يكمن ولا يكتمل إلا بالمعنى العام فالمعنى الخاص فلا فائدة له دون وجود معنى عام.

ومن خلال ما سبق ذكره عن نشأة النحو يتضح لنا أن النحو العربي وضع صونا للقرآن الكريم.

المعنى البياني:

[1]- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن هجري، ص83.

[2]- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن هجري ، ص84.

العلوم البلاغية من العلوم الشريفة التي نشأت في ظل الدراسات القرآنية وسائر علوم العربية والفلسفية، وخاصة علم الكلام والأدب واللغة، ولقد كان عبد القاهر الجرجاني له أثر كبير ومكانة عظيمة في تاريخ البلاغة العربية، فقد أول المعنى تأويلا نحويا كما أعطى للبلاغة حقها وأزاح كل ما هو غامض، ووضع أسس في علم المعاني وعلم البيان، واستطاع النقاد العرب والبلاغيون تأويل المعنى بيانيا، وأن المجاز يشكل النقطة المركزية له.

وقد تكلم عبد القاهر في دلائل الإعجاز حيث يقول: «ثم انك لا ترى علما هو ارسخ أصلا، واحلي جني، وأعذب وردا، وأكرم نتاجا، وأنور سراجا من علم البيان»[1]،فهو في هذا القول يعظم علم البيان بصفة خاصة، كما تحدث أيضا عن الفصاحة والبلاغة وخاصة الاستعارة، الكناية، التشبيه، ولم يفرق بين ألفاظ البلاغة والبيان واستعان بالصور البيانية في إثبات المعنى البياني.فعلم البيان له شرف وعلو وكل الصور البيانية تعمل على إثبات علم البيان.

والتقديم عند الجرجاني على وجهين:

1-التقديم على نية التأخير:

مثال تقديم الخبر على المبتدأ نحو (منطلق زيد) فيظل (منطلق) خبرا مرفوعا.

2-تقديم المفعول على الفاعل:

نحو ضرب رضا يونس[2]، ولا ينفي الجرجاني أن العناية والاهتمام من العناصر المقررة لمسألة التقديم والتأخير[3].

من هذا كله نستخلص أن الجرجاني اتسم بمناهج النحو بتجاوز مسألة الطلاقة اللغوية، فالنحاة بحثوا عن أسرار وجماليات تذوق تلك التراكيب اللغوية، فالجرجاني حلل المسائل النحوية بالأدلة والبراهين والتمحيص، فإذا كان المعنى النحوي الذي جعله عبد القاهر الجرجاني بمثابة المعنى الخاص،

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: خليل عبد القادر بن خرم، ط10، بيروت، ص05.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص34.

[3]- المصدر نفسه، ص112.

الذي يحقق للشاعر تفرده لا يؤدي إلى التعرف على مستويات المعنى الشعري فأول المعنى وأكد على النحو. كما أنه أوّل المعنى وأكد على النحو.

فعلم البيان يرتبط بعلوم البلاغة، ويفرق بين الحقيقة والمجاز فكل كلمة لها دلالة خاصة بها وقد قسم البلاغيون الدلالة إلى ثلاثة أنواع:

1. دلالة المطابقة.
2. دلالة التضمن.
3. دلالة الالتزام.

1-دلالة المطابقة: كدلالة الإنسان على مجموع الحيوان الناطق.

2-دلالة التضمن: كدلالة الإنسان على الحيوان فقط.

3-دلالة الالتزام كدلالة الإنسان على معنى الضاحك .

فسميت دلالة المطابق عند البلاغيين هو معرفة الوضع فقط دون حاجة الى شيء آخر على حد تعبير جودت[1]، فهنا تصبح مهمة علم البيان كشف الغرض والتعقيد وإيضاح الدلالات، وقد عرف السكاكي البيان بأنه «إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه»[2].

عبد القاهر الجرجاني:

وضع في كتابه دلائل لإعجاز علم البيان رغم أن الاستعارة والتشبيه والكناية كانت معروفة عند العلماء السابقين إلا أن الجرجاني درس الأسرار والدقائق التي تشتمل عليها الصور البيانية من استعارة وتمثيل وتشبيه ومجاز، وحدد أقسامها وفروعها ، وكان للإمام فضل في تقسيمها وتحديثها وبيان سر الجمال فيها[3]، فعلوم البلاغة تتآلف مع علم البلاغة وخصائصه الجمالية.

ويعرف المجاز بأنه الكلمة المستعملة في غير موضعها مع قرينة مانعة من إرادة معناها الحقيقي، فالمجاز على مستوى الكلمة من شانه ان يكثر مدلولاته، فعلم البيان يرتكز على المجاز بالدرجة الأولى

[1]- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية، في النقد العربي، ص102. 103.

[2]- المرجع نفسه، ص104.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 80.

وقد رعى الجاحظ النشأة الأولى لعلم البيان، وأقر بظاهر المجاز وخاصة المجاز القرآني واعتبر المجا لونا من ألوان الصياغة[1]

لكن اعتبره بعض النقاد مجرد لعبة تنميقية واعتبره مجرد مظهر من مظاهر الإخراج فحسب أي تعبير تمثيلي تخييلي.

ابن رشيق القيرواني:

باب البيان: «قال أبو الحسن الرماني في البيان هو إحضار المعنى للنفس بسرعة إدراك»[2]، وقيل «ذلك لئلا يلتبس بالدلالة، لأنها إحضار المعنى للنفس، وقال البيان الكشف عن المعنى حتى تدركه النفس من غير عقله»[3].

وكذلك قول عمرو بن الأهثم في الزبر قان بين يدي الرسول صلى الله عليه وسلم حين قال النبي صلى الله عليه وسلم «إنَّ منَ البيانِ لسِحْرًا»[4]

ومن البيان الموجز الذي لا يقرن به شيء من الكلام، قول الله تعالى ﴿ولكُمْ في القِصَاصِ حياةٌ﴾[5].

كانت العرب كثيرا ما تستعمل المجاز وتعده مفاخر كلامها فانه دليل الفصاحة ورأس البلاغة، ومعنى المجاز طريق القول ومأخذه، وهو مصدر جزتُ مجازا، ومن كلام عبد الله بن مسلم بن قتيبه في المجاز (لو كان المجاز كذبا لكان أكثر كلامنا باطل لأننا نقول ثبت النقل وطالت الشجرة وأينعت الثمرة، وأقام الجبل، ورخص السفر)، والمجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، لاحتماله وجود التأويل فصار التشبيه والاستعارة وغيرها من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز، وذلك أن يسمى الشيء باسم ما قاربه.

---

[1]- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية، ص: 107/106

[2]-ابن رشيق القيرواني في صناعة الشعر ودقته، حققه الدكتور النبوي عبد الواحد سقلان، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط 1، 1420هـ/2000م، الجزء الأول، ص: 407

[3]- المصدر نفسه، ص:409-429

[4]- ديوان العرب، روي الإمام البخاري في صحيحه كتاب الطب

[5]- سورة البقرة، الآية 179.

وقوله تعالى: ﴿... وَٱللَّهُ خَيۡرُ ٱلۡمَٰكِرِينَ ﴿٣٠﴾ ﴾[1]، وإنما سمي ذلك مكرا منه لكونه مجازاة عن مكر.

الاستعارة أفضل المجاز عندهم، والو أبواب البديع، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، وزلت موضعها، ومنهم من يخرجها مخرج التشبيه.

قال أبو الحسن الرماني الاستعارة استعمال العبرات على غير ما وضعت له في أصل اللغة، كقوله تعالي: ﴿...سَمِعُواْ لَهَا شَهِيقًا وَهِيَ تَفُورُ ﴿٧﴾ تَكَادُ تَمَيَّزُ مِنَ ٱلۡغَيۡظِ ... ﴿٨﴾ ﴾[2]، فالشهيق والغيظ استعارتان.

إذن علم البيان قائم على الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز، والبلاغيون اعتبروها لونا من ألوان البديع وأن الاستعارة تساعد على إيضاح المعنى وتحسين الصورة فتعتبر من محاسن الكلام، فهي ضرب من المجاز، بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، وهي تشبيه حذف أحد طرفيه إما المشبه به فيسمى المشبه به مستعارا والمشبه مستعارا له، واللفظ مستعار.

فسار النقد العربي في تنظيره للاستعارة والمجاز أو البيان بعامة، يضيفها الشاعر في أسلوبه البياني، لتزيد من جمالها ورونقها في القصيدة، فالمعنى البياني قوامه الوضوح والتنميق، والتزيين الجوهري، فالمعنى البياني سوى توضيح وتزيين للمعنى العام والمعنى الخاص.

الشعر :

يعبر الأديب عن أفكاره وعواطفه، فينتج عن ذلك روائع خالدة من الكلمات المناسبة فالكلام الأدبي كله يصاغ بوثقتين اثنين، اما أن يكون أبيات منظومة فيكون شعرا، اما أن يكون يتدفق في خط متناسق ومتناغم، فيكون بذلك قولا منثورا نثر ان النثر كلام الفني الجميل بحيث يعبر عن المشاعر والانفعالات ولا يتقيد بوزن ولا قافية-كما هو حال الشعر-أي أنه تميز اللغة المنتقاة والفكرة الجلية والمنطق السليم المقنع المؤثر في المتلقي، وبما أن الشعر من رحم الأدب وهذا الأخير من رحم الأم اللغة الضاد والتي أشرت الى أنها تتميز بالمرونة والتكثيف مع تطور الحضارة، فكذلك الشعر لا يوجد له

[1]- سورة الأنفال الآية:30

[2]- سورة الملك،الآية 07-08

تعريفات ثابت بل هو مرن يتكيف بتغير الشعراء وبيئتهم وشخصيتهم وبهذا قد وضع للشعر عدة تعريفات مختلفة فطالت، وقصرت وضاقت واتسعت تبعا لعصر وعلم وثقافة كل واحد منهم

يقول ابن سرين الشعر هو كلام المعقود، حيث تم عقده بالقوافي بمعني أن الشعر في نظر ابن سرين هو ذلك الكلام الموزون المنظم الذي يعتمد علي ظوابط تظبطه [1]

ويقول ابن رشيق أن الشعر يقوم أربعة أمور، أو ما يعرف بحد الشعر وهي: اللفظ- الوزن-المعني- القافية ويقول أحدهم مختصرا الشعر هو كلام موزون مقفي يدل على المعني، وقال اخرون هو كلام مفصل الى قطع متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير الذي تتفق نية رويا وقافية وقالو عنه أيضا الشعر هو كلام يعتمد على استخدام ايقاع خاص به يطلق عليها مسمي الوزن الشعري كما يعرف الشعر بأنه نوع من أنواع الكلام يعتمد على وزن دقيق ويقصد فيه الفكرة عامة لوصف وتوضيح الفكرة الرئيسية الخاصة بالقصيدة.

لقد تضاربت الآراء الأدبية حول أسبقية ظهور الشعر والنثر، ولكن الغالبية أشارت الى أن الأقدمية في الظهور تعود للشعر، وهناك عدة فروقات بين النثر والشعر وتتضمن ما يلي :[2]

1- الشعر يدرج عدة أغراض كالمدح والرثاء والهجاء والغزل ويلتزم بنظام القوافي، أما النثر من أغراضه السجع ولا يخضع لأسلوب القوافي

2- يطلق على من ينظم الشعر ويكتبه اسم ناظم، أما كاتب النثر فانه لا ينظمه بل يسرده سردا.

3- يعتمد النثر على السد الأساليب الانشائية، أما الشعر فيعتمد علي القوافي والأوزان الشعرية

4- يستخدم في النثر أسلوب الحوار، أما الشعر فيعتمد على الاختزال والايجار

[1]-شاكر العزي 18-3-2007 مفهوم الشعر وتعريفه، بحث تحليلي نقدي، اطلع بتاريخ 2019/04/18 www.maktaba-arg

[2]- الفرق بين الشعر والنثر بواسطة ،ايمان الحياري اخر تحديث 15:48 16نوفمبر 2018 منوعات ادبية https://mawdoo3.com

ولقد عرض ابن قتيبة في القرن الثاني هجري في كتابه الشعر والشعراء قائلا: لأمر عرفه النقد العربي قبل عصره بزمان وهو أن الشعر في تصور العرب مصدر رئيسي من مصادر المعرفة الموثوقة، فقد قال أمير المؤمنين عمر بن الخطاب-رضي الله عنه-قولته المشهورة كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علمٌ منه ولقد عرفه ابن طباطبا في القرن الثالث هجري في كتابه عيار الشعر بقوله الشعر-أسعدك الله-كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي ان عدل عن جبهته لأسماع، وفسد علي الذوق ونظمه معلوم محدود....[1]

وقال الجرجاني وهو من علماء القرن الرابع هجري مؤسس علم البلاغة الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء وعرفه ابن منظور في لسان العرب في القرن السادس هجري يقول:

منظوم القول غلب عليه الوزن والقافية وان كان كل علم شعرا

أما أحمد بن محمد بن علي الفيومي وهو أحد اللغويين في القرن السابع هجري قال في الشعر هو النظم الموزون وحده ما تركب تركبا متعاضدا وكان مقفي موزونا، موزونا مقصودا به ذلك، خلا من هذه القيود أو بعضها فلا يسمي شعرا ولا يسمي قائله شاعرا ولهذا كان ما ورد في الكتاب أو السنة موزونا فليس بشعر لعدم القصد والتقفية و كذالك ما يجري على لسان الناس من غير قصد لأنه مأخوذ من شعرت.

أما عبد الكريم عاصد فكان له رأي مخالف تماما فهو لم يؤمن بالتعريف أصلا فقال لا أحبذ التعريفات كثيرا فهي تجرد الاشياء والمخلوقات من حياتها وتحليلها الى هيكل فارغ، خذ مثلا تعريف الانسان (بحيوان ناطق)أو التعريفات العديدة منذ أرسطو وحتي الان هل عمقت هذه التعريفات للإنسان والشعر؟ ألا يبدوا أن الفارق بين الشعر والاجناس الأدبية الأخرى أخذ بالتقلص الى حد التلاشي؟ ألا تري بعض هذه الأجناس كالرواية والمسرح تقترب من الشعر مثلما يقترب الشعر منها؟ واذا كان للشعر ايقاعه الذي يتميز به عن النثر فانه للنثر ايقاعه الخفي أيضا، وقد تكون القصيدة الموزونة صوتا خارجيا هو صوت التفعيلات ذاتها مجردة من الشعر[2]

---

[1]-عيار الشعر ابن طباطبا ص 9

[2]-حسان الحديثي،ماهوالشعر؟23مايو 2017 مجلة الصدى نت. قراءات نقديةelsada.net

ومن هنا نستطيع أن نقول أن الشعر هو ما عرفه وألفه الناس، عند نزول القران بصيغته التي يعرفها العرب في ذلك الحين، نزول القران فهو شعر ونقول لا شعر بغير فن ولا فن بغير قاعدة

القافية والوزن:

هي ما يلتزم تكراره في أواخر الأبيات من شعر المقفّي من أحرف وحركات[1] الوافي بمعرفة القوافي وسميت قافية، لان الشاعر يقفوها أي: يتبعها لأنها تقفو ما قبلها بمعني تتبعه[2]

وتطلق القافية على الأبيات أو القصيدة كما في القول حسان

فنحْكُم بالقوافي من هجانا ونضرب حين تختلطُ الدّماء

وقول الخنساء

وقافية مثْل حد السّنا نِ تبقى ويهْلكُ من قالها

وقيل أيضا سميت قافية لأن الشاعر يتتبعها ويطلبها فهي اذن فاعلة بمعنى مفعولة أي:مقْفُوّة، ولعل هذا المعنى يتأكد بقول بعض الشعراء أنفسهم، حين يكشفوه عن معاناتهم في طلب القوافي والسهر عليها يقول سويد بن كراع:

أبيت بأبواب القوافي كأنما أصادى بها سربا من الوحش نزعا

أكالئها حتى أعرّس بعدما يكون سحيرٌأو بعيد فأهجعا[3]

ويروى ابن الجني في خصائص قول شاعر

أعددت للحرب التى أعننى بها قوافيا لم أعْني باجتلابها

ولهذا اعتبرت القافية أهم جانب في الشعر العرب، فهي تنظم ايقاع الشعر وتسهم في نقل رواسب الشعور وتطابق المعنى مما لا تفلح مفردات البيت في أدائها و القدامي تنبهوا الى الأثر الموسيقي الذي تحدثه القافية

---

[1]-كتاب الوافي بمعرفة القوافي للأندلسي ص 42

[2]-المرجع نفسه ص 42

[3]-البناء العروضي للقصيدة العربية،محمد حماسة عبد اللطيف،تاريخ النشر 2008،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،شركة ذات مسؤلية محددودة د.ط

والقافية في الشعر كالوعد المنتظر، يتشوقه المعني بحقة واللفظ بقسطه ولا كانت قلقة في مقرها،وقول المرزوقي يبين أن القافية ليست شيئا إضافيا على البيت الشعري بل هي جزء من نسيجه في جانب من المعني وجزء من موسيقاه تتعاون مع بقية ألفاظ البيت وعند المرزوقي نجد ناقدا يرفع من منزلة القافية،وهو صلاح الصفدي الذي يقول:القافية روح البيت جسد،فمتى قلت فيه ضعف تركيبه وفسد،وتكون القوافي دليل على قوة الناظم في فنه،، أدل على وقوف قريحة وجمود ذهنه[1]

ومكانة القافية لا تقتصر على النقاد العرب، فإنها تبرر في اللغات الأجنبية أيضا وهذا سابير أحد رواد الألسنة(علم اللغة الحديث)يرى أن عدم تمايز المقاطع في اللغة الفرنسية من حيث الكم والشدة،قد جعل القافية في اللغة الفرنسية وسيلة توشك أن تكون ضرورية لإبراز الحركة أو تقسيمها.ولعل ما قاله الشاعر سليمان البستاني في الجزء الأول من ترجمة لإلياذة يبرز أهمية القافية،ودورها في الشعر العربي يقول البستاني«والعربية لا يصلح شعرها بدون قافية،لأنها لغة قياسية رنانة وفيها من القوافي المتناسبة ما يتعذر وجود نظيرة في سائر ألغات..»[2]

وهناك من يرى أن القافية هي الكلمة الأخيرة من البيت وشيء قبلها ويفسره أبو الحسن الأخفشي بقوله:كأنه يريد الكلام الذي في قلّ و كثر ويعلق التنويخي على هذا الرأى بقوله:وهذا قول ضعيف[3] ويذهب الاخفش الأوسط،سعيد بن مسعدة الى أن القافية هي الكلمة الأخيرة من البيت واحتج بأن قائلا لو قال لك: اجمع لي قوافي تصلح مع (كتاب)لأتيت له(شباب)و(باب)و(ركاب) وما أشبه ذلك في حين رجع بعضهم مذهب لأخفش بأن العرب يقولون البيت حتي اذا لم يبقي منه الا الكلمة الأخيرة قالو: بقيت القافية يقول ابن رشيق: كلام مختصر مليح الظاهر، الا اذا تأملته —كلام الخليل بعينه لا زيادة فيه ولا نقصان–ويحدد الخليل بن أحمد الفراهيدي القافية بأنها:من أخر حرف في البيت الى اول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن والقافية على هذا الرأي وهو الصحيح —تكون كلمة كقول امرئ القيس:

[1]–أساسيات علم العروض،حضر أبو العينين،دار أسامة للنشر والتوزيع عمان–الأردن الطبعة الاولي 2010ص58–59

[2]–نفس المرجع ص59

[3]–كتاب القوافي لابي يعلي التنويخي ص 35

على العقب جياش كأن اهتزامه اذا جاش فيه ذمْيُة من مِرْجلِ

فالقافية هنا(مِرْجلي)من الياء الساكنة الناتجة عن الاشباع الى الميم المتحركة قبل الراء الساكنة ويعد رأي الخليل هو الأرجح ،يقول ابن رشيق :ورأي الخليل عندى أوب وميزانه أرجح «لأنه مبني على أساس صوتي اذل تتدخل القافية مع مقاطع البيت كلها سواء أكانت مقاطع القافية في بعض كلمة أم في كلمة او كلمتين،فالأساس هنا هو التوالي المقطعي» وقد قال ان رشيق ما قاله على الترجيح رأي الخليل في مقارنة بين رأيي الخليل والاخفش يقول «لان الاخفش إن كان إنما فر من جعل القافية بعض الكلمة،دون بعضها فقد نجد من القوافي ما يكون فيها حرف الروي وحده[1]

ويقول ابن سينا «فلا يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقفي»[2]

ولهذا حافظوا على اطراد حركة الروى حتى تتساوي أواخر الأبيات في حين يرى القدماء أن «القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر،ولا يسمى الشعر شعرا حتى يكون له وزن وقافية»[3]

فالوزن اطار عام للموسيقي تشكل القصيدة وفقا لها والقافية علاقات أبيات أي علاقات نهاية البيت يليه،وليست شرطا من شروط الوزن،لان الوزن ينتهي بنهاية البيت الواحد يقول قدامة عن الوزن «ان بها أبيات قد خرجت عن العروض ألبتهُ»[4] ومعنى ذلك أن هذه القصيدة في معظمها تسير وفق قواعد العروض وكأن الخروج عن العروض في بعض أبياتها أمر غريب لا يتفق وفق قواعد المقررة لموسيقي القصيدة

الوزن كما قال ابن رشيق في كتابه العمدة أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة الا أن تختلف القوافي فيكون عيبا في التقفية لا في الوزن وقد لا يكون عيبا نحو المخمسات ول شاكلها فقد جعل الوزن والقافية قيمة عالية في باب الشعر[5]

[1]-كتاب العمدة لابن رشيق ج1 ص 152-153

[2]-جوامع علم الموسيقي لابن سينا ص122-123

[3]-كتاب العمدة لابن رشيق ص 151

[4]-نقد الشعر قدامة بن جعفر ص 178

[5]-ملامح التجديد في موسيقي الشعرالعربي،لعبد الهادي عبد الله عطية،كلية التربية جامعة الاسكندرية فرع دمنهور 2002ص15

وقال ايضا: ومن الزحاف ما هو أخف من التمام وأحسن، فجعل لزحافات في بعض مواقعه في الشعر خفة وحسنا أفضل من التمام بغير زحاف.

وقال الأصمعي: الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يقدم عليها الا فقيه ولو أن الخليل-رحمة الله-وضع كتاب العروض ليتكلف الناس ما فيه من الزحاف ويجعلوه مثالا، دون أن يعلموا أنها رخصة أتت بها العرب عند الضرورة لوجب ان يتكلف ما صنعه من الشعر مزاحف ليدل بذلك على علمه، وفضل مانحا اليه، وهذا نمط القصيدة لا يلتزم الوزن الشعري العروضي وهي ترجع الى عصر الخليل أي الى اخر القرن الثاني الهجري وهي قصيدة رُزين العروضي شاعر مدح الحسن بن سهل، وهي كما رواها ياقوت في معجم الأدباء

قرّبوا جمالهم للرّحيل غدوة أحبتُك الأقربوكْ

خلّفوك ثم مضوا مدلجين منفردا بهمّك ما ودعوكْ

وقال ياقوت بعد ذكر الأبيات «القصيدة غريبة العروض» يمكن أن تخرج من وزن المهمل هو عكس الوزن المنسرح وأجزاءه «مفعولات، مستفعلن، فاعلن»[1]

وكذلك ما فعله الأسود بن يعفر له أبيات نقلها قدامة بن جعفر الذي نوع الأوزان،اذا أتي بأربعة أوزان في خمسة أبيات حتي جاء وزن بحرين هما: البسيط والرجز في قوله:

انّا ذممنا على ما خيّلت سعُد بن زيدٍوعمروٌ من تميم

وضبّة المشتري العار بنا وذلك عمٌّ بنا غير رحيم

لا ينتهون الدهر عن مولى لنا قوْرك بالسهم حافاتِ

ونحن قومٌلنا رماحٌ وثروةٌ من موالِ وصميم

لا نشتكي الوصم في الحرب ولا نئنّ كنأناتِ السليم[2]

[1]-موسيقي الشعر العربي والخروج عن العروض،باقر قرباني زرّين ،أستاذ مشارك بجامعة ازاد الاسلامية-فرع طهران المركزية مجلة الاستاذ العدد217 المجلد الاول سنة2016م 1437هـ ص 6qarbanizb.@.gmail.com

[2]-المرجع نفسه ص 6

والأوزان التي وردت في هذه الأبيات هي مجزوء البسيط بوزنيين، ومخلع البسيط بوزن والرجز، ومع أن ما فعله الأسود يعد لونا من ألوان التجديد الموسيقي فالوزن الا في الوقت ذاته يعد التزاما بالأوزان البحور المعرفة، مما يدل على أنه لم يخرج عن العروض، اذا التزم أوزان بحرين، وان كان قد زاوج بينهما، فهو لم يترك الأوزان مطلقا وانما نوع فيها

الأوزان قواعد وليست قيودا والشعر لا ينبغي أبدا أن يهمل القواعد، فهي التي تحدد له طريقهُ الصحيح، وترسم له منهجه القويم، أما القيود فهي تكبح وتكبل، ونحن نريد للشعر الانطلاق، والسمو فلا بأس بالقواعد أما القيود فلا نوافق عليها متي كانت الأوزان قيودا؟ وعلي من؟ ولو سرنا وراء كل من يفسد نظام الوزن في الشعر العربي، فسوف نضيع الشعر فأولي بهؤلاء أن يعبر عما يريدون التعبير عنه في النثر فني وأن يتركوا مجال الشعر للمبرزين فيه، فهم أولي بالسبق في ميدانه ولا بأس أن يكون النثر مجال للبراعة، والفصاحة كالشعر فليس كل أديب شاعرا.

نقد وتقويم

- **مدى تطابق العنوان مع المتن:**

لقد لاحظنا بعد دراستنا لهذا الكتاب والمعنون بشكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن هجري لجودت فخر الدين، أن العنوان مطابق للمحتوى ويمكننا أن نقول عن صاحب الكتاب أنه وُفق من وجهة نظرنا فيما تناوله من مواضيع لها صلة مباشرة بشكل القصيدة العربية في النقد العربي وقضاياها .

- **الحكم عن الكتاب في الحقل المعرفي:**

إن الحكم على الكتاب ليس بالأمر الهين أو اليسير بالنسبة لنا، وهذا مرده إلى توسيع محتوى الكتاب ولملمته لمواضيع كثيرة و متنوعة.

- **الإضافة:**

فمن أبرز الإضافات التي جاء بها الكاتب هو التفصيل الدقيق في الفصول واعتمد في هذا على أمهات الكتب العربية وحتى الغربية منها، وبذلك تكمن إضافة الكاتب في أنه فصل في شكل القصيدة بإحداثه قفزة نوعية .

- **فيما يخص الشواهد:**

عند اطلاعنا على كتاب "شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن هجري" لجودت فخر الدين، فأول ما نلاحظه هو تقسيم الكتاب إلى أبواب، والأبواب تندرج تحتها فصول فالكتاب عبارة عن أطروحة دكتوراه وجودت لم يضف أي جديد في محتوى القصيدة العربية فقط من ناحية العنوان، فمصطلح الشكل هو مصطلح جديد وبهذا نستنتج أنه يريد قراءة التراث بآليات حديثة بمعنى الجمع بين مصطلح الشكل الذي هو مصطلح جديد على القصيدة، على عكس الكتب الأخرى والتي اهتمت بالمضمون أكثر من الشكل.

وتوجد طبعة ثالثة للكتاب صدرت حديثا عن دار الحرف العربي، ودار المناهل في بيروت. وقد خص هذه الطبعة مقدمة جديدة و جاء فيها فترة ازدهار النقد الأدبي عند العرب كانت في القرنين الرابع والخامس هجريين. ولعل السبب الأساسي للازدهار هو انفتاحه على مختلف الحقول الثقافة في هذين

القرنين، ولقد ارتكز هذا النقد على علوم البلاغة وغيرها من العلوم العربية، ولكنه أقام في الوقت نفسه، علاقات مع علوم وافدة كالفلسفة والمنطق وغيرهما.

لقد جسد النقد العربي القديم رؤية ثقافية شاملة، تمثلت في النظرية الشهيرة "عمود الشعر"، ويبدو واضحا مع اسم النظرية أن ذلك النقد كان نقدا للشعر، فن العرب الأول لخرقهم النظرية النقدية من جهتين الشعر ومن جهة النقد، كان هنالك جوّ ثقافي تصب فيه الروافد من كل جانب، وتتعدد فيه الاتجاهات من كل نوع.

وفي مناسبة صدور الطبعة الثالثة من هذا الكتاب، أود القول أنه يضع أمام المعنيين بشؤون النقد الأدبي صورة لما مثله نقدنا العربي القديم من انفتاح وتفاعل مابين مختلف الحقول الثقافية التي واكبت نشأته وتطوره.

هذا الكتاب المختص بنقدنا القديم، يستحدث نقدنا الحديث على التصدي لمشكلاته بتبصر وجرأة. يستحثه على أن يكون مساهما في التأسيس لفكر نقدي يستطيع أن يخضع كل شيء للمساءلة، يستطيع أن يضع دور العقل فوق كل دور[1].

[1]- موقع الكتروني الحياة،www.alhayat.com منذ 27 ديسمبر2003،ساعة 00:00

خـاتـمـــــة

وبهذا ينتهي العرض الذي أنجزناه مع أنه عرض موجز جدا مقارنة بما يحتويه الكتاب، من أفكار وأراء، ونظرا لقيمة الكتاب في مجال النقدي والبلاغي عند العرب وذلك من خلال اطلاعنا إلى ما جاء بيه جودت فخر الدين في كتابه شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتى القرن الثامن هجري، وبذلك تضاربت الآراء حولها، فما استنتج مما سبق تتضح لنا النقاط التالية:

1-أن نظرية الشكل والقصيدة هي قالب لفظي ووزني، وأن الشكل متمثل بعمود الشعر

2-الأفضلية للشكل لا للمعنى، معتمدا على فكرة القائلة أن القران معجزة بلفظه لا بمعناه فهو يرتكز على اللفظ دون المعنى.

3- أن النقد يرتكز على البلاغة بصفة خاصة، لأنها تقوي معارفه البيانية والبديعية

4-نظرية النظم تنسيق لدلالة الألفاظ وتلاقي معانيها بما تقوم عليه من معان النحو على الوضع الذي يقتضيه العقل

5-المعنى الخاص لا يكمن ولا يكتمل الا بمعنى العام فلا فائدة له دون وجود المعنى العام

6- المعنى البياني قوامه الوضوح والتنميق

7-القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر،ولا يسمي شعرا حتي يكون له وزن وقافية.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر والمراجع:

1. ابراهيم أنيس،دلالة الألفاظ،ط5،مكتبة المصرية 1984.
2. ابن رشيق القيرواني،العمدة في صناعة الشعر وزهده، تح:بنوي عبد واحد شعلان، مكتبة الخانجي بالقاهرة،ط1920،1-2000
3. ابن مالك،شرح التسهيل، دار هجر القاهر 1990،ج1.
4. ابن منظور،لسان العرب، تح أحمد حيدر دار الكتب،بيروت-لبنان.
5. ابن منظور الأنصاري،لسان العرب،دار الكتب العلمية بيروت-لبنان،المجلد الثامن (ع غ)فصل العين.
6. أبو البقاء الكفوي، الكليات مؤسسة الرسالة،بيروت،ط2.
7. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح عبد السلام هارون القاهرة 1945.
8. أبوبكر محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القران، تح السيد احمد صقر،دار المعارف،د.ط، 1963.
9. ابي حسن ابن رشيق القيرواني،في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ط2،مطبعة السعادة بمصر 1955.
10. ابي فرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح كمال مصطفي، مكتبة الخانجي القاهرة ط1 1987،
11. ابي محند عبد الله بن مسلم بن قتيبه، الشعر والشعراء، تح أحمد شاكر القاهرة 1966.
12. احسان عباس،تاريخ النقد الأدبي عند العرب،نقد الشعر من القرن الثاني حتي قرن الثامن هجري،دار الثقافة،بيرون-لبنان،ط1971،1-1391.
13. أحمد سياد عمار،نظرية الإعجاز القرآني وأثرها في النقد العربي القديم.

14. اميل بديع يعقوب،المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر،دار الكتب العلمية،بيروت–لبنان.
15. البكري محمد توفيق، أراجيز العرب، القاهرة، ط2، 1342.
16. جبور عبد النور،المعجم الأدبي،دار العلم للملاني،بيروت–لبنان،ط1، 1979
17. جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القن الثامن الهجري، منشورات دار الآداب ، بيروت، ط1، 1984.
18. وليد قصاب،قضية عمود الشعر،المكتبة الحديثة ط2.
19. وهبة المجدى، المهندس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية في اللغة والأدب،مكتبة أبنان،بيروت ط2، 1984.
20. حازم القرطاجني، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد خوجة، بيروت، ط2، 1981.
21. محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط) 2008.
22. محمد عبد الرحمن إبراهيم،في النقد الأدبي القديم عند العرب،مكة للطباعة.
23. محمد كريم كواز، البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد،مؤسسة الانتشار العربي،ط1 ،2006بيروت–لبنان.
24. محمد مصطفي أبو شوارب،إيقاع الشعر العربي،تطوره وتجديده،دار الوفاء الحديث ،الطباعة والنشر الإسكندرية،ط 1.
25. محمد عبد المنعم خفاجي،مقدمة تحقيق دلائل الاعجاز ،مكتبة القاهرة
26. المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، نشره: أحمد امين– عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والنشر والترجمة، ط1.د س ن.
27. ناصف مصطفى، في نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981.
28. عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة ،تح هـ رتير اسطنبول،مط وزارة المعارف.

29. عبد الهادي عبد الله عطية، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، كلية التربية جامعة الإسكندرية فرع دميتو، 2002.

30. صالح بلعيد، نظرية النظم، د ط.

31. الفيروز أبادي،قاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، دار الريان للتراث بيروت،ط2،مادة لفظ.

32. شفيع السيد النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، ط1،القاهرة دار غريب، للطباعة والنشر والتوزيع 2006.

33. الشمري، النكت في تفسير كتاب سيبويه، وزارة الاوقاف، المغرب، ج1، 1999.

34. شوقي ضيف النقد، دار المعارف ط2 القاهر.

35. جلال الدين السيوطي،الأشباه و النظائر في النحو،مؤسسة الرسالة بيروت،ط1،ج1985،1

36. خضر أبو العينين، أساسيات علم العروض، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2010.

37. خالد الأزهري،شرح التصريح، دار احياء الكتب الأدبية القاهرة،ج1

1. محاضرات:

1-ابتسام صقار ،محاضرات في تاريخ النقد عند العرب وزارة التعليم العالي والبحث العلمي،بغداد.

2-باقر قرباني زرين،أستاذ مشارك بجامعة أزاد الاسلامية-فرع طهران المركزية،موسيقي الشعر العربي والخروج عن العروض.

مجلات:

سنة qarbamizb.@.gmil.com1-مجلة الاستاذالعدد 217المجلد الاول 1437-2016هـ

2-حسان الحديثي،ماهو الشعر؟23مايو 2017مجلة الصدى نت،قراءات نقدية.elsada.net

مواقع الالكترونية:

1-شاكر العزي:18-3-2007مفهوم الشعر وتعريفه،بحث تحليلي

اطلع بتاريخ18-4-2019. www.maktaba.argنقدي

2-الفرق بين الشعر والنثر بواسطة ايمان الحياري اخر تحديث 15:48 نوفمبر 2018 منوعات أدبية

https://mawdoo3.com

فهرس الموضوعات

كلمة شكر وتقدير	
إهداءات	
بطاقة فنّية	
مقدّمة	أ
الباب الأول: النظرية الشكلية في النقد القديم	
الفصل الأول: القصيد و والشكل	
الفصل الثاني: النقد والبلاغة	
الفصل الثالث: اللفظ والمعنى	
الفصل الرابع: نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني	
الفصل الخامس: عمود الشعر	
الباب الثاني: الشكل صورة للمعنى	
الفصل الأول: المعنى العام والمعنى الخاص	
الفصل الثاني: المعنى النحوي	
الفصل الثالث: المعنى البياني	
الباب الثالث: المستوى الإيقاعي للشكل	
الفصل الأول: الشعر والنثر	
الفصل الثاني: الوزن	
الفصل الثالث: القافية	
الباب الرابع: الشكل في النظريات الحديثة والشكل في النقد العربي(دراسة مقارنة)	
الفصل الأول: الشكل والمادة	
الفصل الثاني: الشكل والمضمون	

الفصل الثالث: الشكل والاسلوب	
خلاصة	
الآراء النقدية	
نقد وتقويم	
خاتمة	
قائمة المصادر والمراجع	
فهرس الموضوعات	