الشعرية العربية بين الأصالة والمعاصرة

دكتور/ مصطفى فتحي أبوشارب

أستاذ مساعد – كلية الآداب

جامعة طنطا

دأبت بعض الكتابات النقديّة العربيّة الحديثة في تحرير المفاهيم النقديّة في النصوص التراثيّة، وبيان أصولها وحدودها الوظيفيّة، ومدّ الجسور بينها وبين المنجز النقديّ المعاصر عن طريق "ثقافة التقويل والتهويل"، ومحاولة إرجاع المفاهيم الجديدة إلى تلك النصوص قسرًا بغضّ النظر عن المعالجة الموضوعيّة.

والحقيقة، أنّ محاولة استكشاف الجهد النقديّ في تراثنا العربيّ، ومواشجته مع النظريّة النقديّة الحديثة، بل عَدَّه منطويًا على مفاهيمَ تعمل – الآن – في صلب النظريّة النقديّة الحديثة، هذه المحاولة لا تنطوي – ضرورة – على أيّ "تقويل" لذلك التراث، وأشير – تخصيصًا – إلى أنّ معالجات عبد القاهر الجرجانيّ وحازم القرطاجنيّ للشعر تخترق الزمن لتتواشج – حقيقة – مع المعالجات الحديثة له، وربّما تكون محاولة المواشجة هذه ليست فريدة عند بعض النقاد المعاصرين، فالمسألة عامة تتصل بتراث كلّ أمّة ولغتها.

ولا شكّ في أنّ القضايا المتعلّقة بالفكر الإبداعي والنقد متصلة منذ اليونان والرومان وخصوصًا قضية "الهوية الجمالية"، ويعدّ كتاب "أبُوطِيقَا" أي: الشعر، لأرسطو الذي نَقَلَهُ أبو بِشْرِ مَتَّى بن يونس (ت٣٢٨هـ) من السُّرْيَانِيّ إلى العَرَبِيّ[1] الركيزة الثابتة لنظرية الأجناس الأدبيّة؛ فهو أوّل كتاب خصّص بكامله لنظريّة الأدب، والوقوف على خصائص أنماط الخطاب الأدبيّ. ولم يطلق عليه العرب اسم "الشعريّة" وإنما سمّوه "أبُوطِيقَا" أو "الشعر"، واشتهر بالاسم الأخير ولخّصه الفلاسفة المسلمون، ووجد طريقه إلى كتبهم، وانعكست أفكاره في الكتابات البلاغيّة والنقديّة.

والحقيقة، أنّ المصطلح ذاته قديم يعود إلى أرسطو تحديدًا من حيث كونه باحثًا في القوانين العلميّة التي تحكم الإبداع، وقد تطور واتخذ مسمّيات متعددة: الشعريّة، الشاعريّة، الأدبيّة، الجماليّة، الإنشائيّة وغيرها من المسميات. أما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته، وما فتئت البحوث والدراسات النقديّة منذ القدم تتواتر من أجل تحديد عناصر هذه الهويّة الجماليّة عند المبدع وكيفية الكشف عنها عند الناقد بوصفه المتلقّي الأوّل المدرك لهذا

---

١ – كتاب الفهرست، لأبي الفرج محمد بن إسحاق النديم، قابله على أصوله وعلق عليه وقدم له: أيمن فؤاد سيد، ط: مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، لندن، ٢٠٠٩م، مج١٦٥/١/٢.

العمل، فالشعريّة (Poetics) في مفهومها العام تعني البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع في الخطاب الأدبيّ أو مجموعة المبادئ الجماليّة التي تقود المبدع في خطابه لتكسبه فرادته وتميّزه عن غيره من الخطابات غير الأدبيّة.

وإشكاليّة هذا المصطلح تبدو محيّرة في نقدنا العربيّ؛ حيث نواجه – من جهة أولى – مفهومًا واحدًا بمصطلحات مختلفة، ونواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية، ويظهر هذا الأمر في التراث النقديّ الغربيّ أكثر جلاء؛ وهذه الأخيرة تتلخص في النظريات التي وضعت في إطار مصطلح "الشعريّة" ذاته مع اختلاف التصور في سرِّ الإبداع وقوانينه، كما هو الحال في نظريّة (التماثل equivalence) عند (رومان جاكوبسون R. Jakobson)، ونظريّة (الانزياح deviation) عند (جان كوهن J. Cohen)، ونظريّة (الفجوة gap: مسافة التوتّر tension distance) عند (كمال أبو ديب).

ولذا يجب الإقرار بصعوبة تحديد مفهوم (الشعريّة)، فالشعر بوصفه مصطلحًا أو مفهومًا أدبيًّا يسهل تصوّره أما (الشعريّة) فهي مفهوم غامض وتجريدي وصعب التحديد، والصعوبة تكمن في تحديد طبيعة الخصائص أو العناصر التي تكوّنها.

و(الشعريّة) من الألفاظ التي حاول الشكلانيون الروس بعثها[٢]، أما في تراثنا النقديّ فقد تردّدت مصطلحات مختلفة مثل: "الشاعريّة" و"شعر شاعر"[٣] و"القول الشعريّ" و"القول غير الشعريّ"[٤] و"الأقاويل الشعريّة"[٥]، وربّما نواجه المصطلح نفسه "الشعريّة" إلّا أنّ مفهومها مختلف عمّا تعنيه الشعريّة بمعناها العام:

---

٢ – الشعرية، تزفيطان طودوروف، ترجمة:شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط:٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠م، ص:٢٤.

٣ – نثر الدر، لأبي سعد منصور بن الحسين الآبي، تحقيق: خالد عبد الغني محفوظ، ط:١، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٤م، ١٨/٣.

٤ – القول الشعري: هو القول المخيَّل المؤلَّف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفَّاة. ويراد به الشعر، ... والتخييلُ هو المحاكاةُ والتمثيلُ، وهو عمودُ الشعر إذ كان به جوهرُ القول الشعري وطبيعتُه، ووجودُه بالفعل، وخلافه "القول غير الشعري" أي: النثر أو اللغة غير المنظومة. راجع: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، لأبي محمد القاسم الأنصاري السجلماسي، تقديم وتحقيق: علال الغازي، ط:١، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ١٩٨٠م، ص: ٤٠٦ فما بعدها.

١- يقول الفارابي (ت٢٦٠هـ): "فإذا استقرّت الألفاظ على المعاني التي جُعلت علامات لها ... صار الناس بعد ذلك إلى النسخ والتجوّز في العبارة بالألفاظ، فعُبِّر بالمعنى بغير اسمه الذي جُعل له أوّلا وجُعل الاسم الذي كان لمعنى مّا راتبًا له دالًّا على ذاته عبارة عن شيء آخر متى كان له به تعلُّق ولو كان يسيرا إمّا لشبه بعيد وإمّا لغير ذلك، من غير أن يُجعَل ذلك راتبًا للثاني دالًّا على ذاته. فيحدث حينئذ الاستعارات والمجازات والتحرّد بلفظ معنى مّا عن التصريح بلفظ المعنى الذي يتلوه متى كان الثاني يفهم من الأوّل،... والتوسُّع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها. فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبيّة أوّلاً ثمّ الشعريّة قليلاً قليلاً"[٦].

٢- يقول ابن سينا (ت٤٢٨هـ): "إن السبب المولِّد للشعر في قوة الإنسان، شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة ... والسبب الثاني حبّ الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، ثمّ وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلّتين تولّدت الشعريّة وجعلت تنمو يسيرًا يسيرًا تابعة للطباع. وأكثر تولّدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعا. وانبعثت الشعريّة منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصته وبحسب خلقه وعادته"[٧].

٣- يقتبس ابن رشد (ت٥٢٠هـ) قول أرسطو: "وكثيرًا ما يوجد من الأقاويل التي تسمى (أشعارًا) ما ليس فيها من معنى الشعريّة إلّا الوزن فقط، كأقاويل سقراط الموزونة، وأقاويل أنبادقليس في الطبيعيات، بخلاف الأمر في أشعار أوميرش، فإنّه يوجد فيها الأمران جميعا"[٨].

---

٥ – استخدم حازم القرطاجني هذا المصطلح في مواضع كثيرة. راجع: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط:٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦م.

٦ – كتاب الحروف، لأبي نصر الفارابي، تحقيق: محسن مهدي، ط:٢، دار المشرق، بيروت، ١٩٩٠م، ص: ١٤١.

٧ – فن الشعر، ابن سينا، من كتاب الشفاء، ضمن كتاب: فن الشعر، لأرسطو، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ط:٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م، ص: ١٧٢.

٨ – تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، لأبي الوليد بن رشد، ومعه جوامع الشعر، للفارابي، تحقيق: محمد سليم سالم، ط: لجنة إحياء التراث الإسلامي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧١م،ص:٦٢.

٤- ويناقش حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) من يدّعي أنّ صناعة الشعر إنّما تقوم على الطبع وحده، فيقول: "وكذلك ظنَّ هذا أنَّ الشعريّة في الشعر إنَّما هي نظم أيّ لفظ اتّفق كيف اتّفق نظمه وتضمينه أيّ غرض اتّفق على أيّ صفة اتّفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع. وإنّما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية"[٩].

ويقول أيضا: "وليس ما سوى الأقاويل الشعريّة في حسن الموقع من النفوس مماثلاً للأقاويل الشعريّة؛ لأنّ الأقاويل التي ليست بشعريّة ولا خطابيّة ينحى بها نحو الشعريّة لا يُحتاج فيها إلى ما يُحتاج إليه في الأقاويل الشعريّة، إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته"[١٠].

إنّ تأمّل النصوص السابقة التي وردت فيها لفظة "الشعريّة" يثير لدينا بعض الاستنباطات. فاللفظة "الشعريّة" لا تمتلك مقومّات الاصطلاح فهي غير مشبّعة بمفهوم معين، كما أنّها لم تكرّس تماما في النصوص النقديّة العربيّة القديمة، فضلا عن النصوص المترجمة عن أرسطو والنصوص التي شرحت كتابه (في الشعريّة)، ولهذا لا يمكننا أن نعدّها مصطلحًا ناجزًا ولّدته الكتابات العربية القديمة. أما المعاني التي تحيل عليها لفظة "الشعريّة" في النصوص السابقة فهي مختلفة، فالفارابي يعني بلفظة "الشعريّة" السمات التي تظهر على النصّ بفعل ترتيب وتحسين معينين، حيث تؤدي هذه السمات – في الأخير– إلى ظهور أسلوب شعريّ يطغى على النصّ، في حين يعني ابن سينا بلفظة "الشعريّة" علل تأليف الشعر التي يحصرها بالمتعة المتأتّية من المحاكاة وتناسب التأليف والموسيقى بمعناها العام، ويجعل المتعة والتناسب المحفزين على تأليف الشعر، وكأنه يشرح وجهة النظر الأرسطيّة في تفسير الميول الفطريّة في الإنسان تجاه الشعر، تلك التي حددها بالرغبة في المعرفة والإيقاع والانسجام؛ ولهذا فإنّ معنى لفظة "الشعريّة" في نصّ ابن سينا يتخذ منحى نفسيًا يرتبط بغريزة الإنسان الذي تحقق له المحاكاة والتناسب تلك المتعة، وتفسيريًا يعالج أسباب جنوح الغريزة إلى ممارسة الشعر. أما ابن رشد فترد عنده لفظة "الشعريّة" بمعنى الأدوات التي

---

٩ – منهاج البلغاء، ص:٢٨.

١٠ – المصدر نفسه، ص:١١٩.

توظف في الشعر، فيشكّ – عبر ذلك – في شعريّة بعض (الأقاويل) التي لا تستخدم من أدوات الشعر إلا الوزن.

بيد أنّ نصَّ حازم القرطاجنِّي يشير إلى معنى للفظة "الشعريّة" يقترب – إلى حدّ ما – من معناها العام، أي قوانين الأدب ومنه الشعر. لكنها لم تتبلور مصطلحًا ناجزًا ولم تكن ذات فاعلية إجرائية، فضلاً عن أنّ حازمًا يستفيد من نصوص الفلاسفة السابقين عليه ويقتبس منها، وهذا ما يجعل الدلالة للفظة "الشعريّة" الواردة في نصه متواشجة – مرة – مع مجال الدلالة للفظة ذاتها في نصوص الفلاسفة، بينما تكون – مرة أخرى – ذات دلالة مغايرة تقرّبها من معنى "الشعريّة" العام، ويتجلى ذلك في نصّه الأوّل. فلا شكّ في أنَّه ينكر أن تكون "الشعريّة في الشعر" نظمًا للألفاظ والأغراض بصورة اعتباطيّة؛ فهو يبحث عن "قانون أو رسم موضوع" – كما يعبر – يمنح الشعر شعريّته أو بالأحرى يجعل من النصّ اللغويّ نصًّا شعريًّا.

أما عن مصطلح الشعريّة (Poetics) في الدراسات الحديثة فقد حاول الشكلانيون الروس بعثها كما أشرنا، وطبيعة البحث تفرض ضرورة البدء بترجمة هذا المصطلح إلى العربية، وقد سلك النقاد والمترجمون شعابًا وزوايا متباينة لمعالجته، يمكن عرض بعضها فيما يلي:

يترجمه سعيد علوش إلى (الشاعريّة) ويعطيه المدلولات الآتية:

"أ – مصطلح يستعمله (طودوروف)،كشبه مرادف لـ "علم"/"نظريّة" الأدب.

ب – و(الشاعريّة)، درس، يتكفّل باكتشاف الملكة الفرديّة، التي تضع فرديّة الحدث الأدبيّ: أي الأدبيّة، عند (ميشونيك).

ج – أما (ج.كوهن)، فيكتفي بتحديد المعنى التقليدي، لـ (الشاعريّة)، كعلم موضوعه الشعر.

د – كما تعرف (الشاعريّة) كنظريّة عامة، للأعمال الأدبيّة"[١١].

وقد اقترح الغذّاميّ هذه الترجمة في الخطيئة والتكفير، فهو يراها مصطلحًا جامعًا يصف (اللغة الأدبيّة) في الشعر والنثر على السواء. ويقوم في نفس العربي مقام (Poetics) في نفس الغربي، ويشمل – فيما يشمل – مصطلحَيّ (الأدبيّة) و(الأسلوبية)[١٢].

وفي المقابل ينتقد الغذّاميّ ترجمته إلى (الشعريّة)؛ لكون هذا اللفظ "يتوجّه بحركة زئبقيّة نافرة نحو (الشعر)"[١٣]، ويبدو لي أنّ هذا التسويغ لا يؤدي مهمته إطلاقًا، فلفظة (الشاعريّة) ليس لها المؤهلات الكافية – بما هي لفظة فحسب – لتصف أو تشير إلى اللغة الأدبيّة في الشعر والنثر، فـ (الشاعريّة) هي – في الأخير – مشتقّة عن (شاعر) وبالتالي فهي ألصق بالشعر، وبالتالي يوجه إليها الانتقاد نفسه الذي وجهه الغذاميّ إلى لفظة (الشعريّة)، وبذلك يصبح لفظ (الشاعريّة) متوجّها – هو الآخر – "بحركة زئبقيّة نافرة نحو (الشعر)"، فينتفي – بهذا – الاستناد الذي اتخذه الغذّاميّ ذريعة في تفضيل لفظة (الشاعريّة) على لفظة (الشعريّة)؛ ليصبحا – على حدّ سواء – لصيقين بالشعر من دون النثر.

ولا يمكننا في هذا الموضع تتبع مقاصد ترجمات المصطلح بأكملها، وتكفي الإشارة إلى أنّه يتراوح بين (الإنشائيّة) و(بويطيقا) و(نظريّة الشعر) و(فنّ الشعر) و(فنّ النَّظْم) و(الفنّ الإبداعي) و(علم الأدب)[١٤]. أما ترجمته إلى (الشعريّة) فقد تبناها كثير من المهتمين بقضاياها، منهم: عبد السلام المسدي وإن كان يراوح بين ترجمتين هما: (الإنشائيّة) و(الشعريّة)، ومحمد الولي ومحمد العمري في ترجمتهما كتاب جان كوهن (بنية اللغة الشعريّة)، وشكري المبخوت ورجاء بن سلامة في ترجمتهما كتاب طودوروف (الشعريّة).

---

١١ – معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة: سعيد علوش، ط:١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ١٩٨٥م،ص: ١٢٧.

١٢ – الخطيئة والتكفير، عبد الله الغذامي، ط:٦، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ٢٠٠٦م، ص:٢٢.

١٣ – المرجع نفسه، ص:٢٢.

١٤ – ينظر: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، حسن ناظم، ط:١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٤م، ص: ١٥، ١٦.

كما تبنى هذه الترجمة أحمد مطلوب في بحثه (الشعريّة)، وأشار إلى أن (الشعريّة) مصدر صناعي ينحصر معناه في اتجاهين يمثل الأوّل "فن الشعر وأصوله التي تتبع للوصول إلى شعر يدلّ على شاعريّة ذات تميّز وحضور"[١٥]، ويمثل الثاني "الطاقة المتفجرة في الكلام المتميّز بقدرته على الانزياح والتفرّد، وخلق حالة من التوتّر"[١٦]، ولا شكّ في أنّ هذا التقسيم استنباط من تعريفات (الشعريّة)، وعلى الرغم من أنّه يوضّح أنّ الاتجاه الأوّل يمثل الأصول والاتجاه الثاني يمثل نتيجة تلك الأصول، إلّا أنّه ليس ثمة معيار دقيق يستند إليه ذلك التقسيم، فالشعريّة – مثلا – بوصفها "علمًا موضوعه الشعر" – حسب (ج.كوهن) – تندرج ضمن الاتجاه الأوّل، والشعريّة بوصفها "انزياحًا" – حسب (ج.كوهن) أيضا – تندرج ضمن الاتجاه الثاني، وكلا المفهومين عائدان لجان كوهن؛ وبهذا يتأرجح المعيار أو بالأحرى ليس هناك معيار نستطيع من خلاله تصنيف شعريّة كوهن، وهكذا يصبح من الصعب محاولة إخضاع الشعريّات إلى تصنيف يؤطرها في اتجاهات عامة، وذلك عائد – ببساطة – إلى مفاهيم متنوعة وخاضعة إلى مناهج متعدّدة.

وعلى أيّة حال، فإنّ هذه الترجمات المتنوعة والمتباينة تسهم – من دون ريب – في تصعيد أزمة إشكالية المصطلح التي يعاني منها النقد العربي الحديث، إذ لا مسوغ لاقتراح ترجمات عديدة لمصطلح غربي واحد، في الوقت الذي يدعو فيه هؤلاء المقترحون إلى ضرورة حلّ أزمة المصطلح في نقدنا العربي، وذلك عن طريق المناقشة والاتفاق من دون أيّة مماحكة وتحذلق يحلو لبعض النقاد ممارستها، واستنادا إلى هذا، فإنّي أرى أنّ لفظة (الشعريّة) – سواء أكانت بصيغة المفرد أم بصيغة الجمع – مقابل مناسب لـ (Poetics) من دون محاولة خلق جدل يزيد المسألة تشابكًا وتعقيدًا، وأغلب الظن أنّ وجهة النظر هذه مستندة إلى أنّ لفظة (الشعريّة) قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد، فضلاً عن الكتب المترجمة إلى العربيّة؛ ويعدّ هذا ترسيخًا لقضية توحيد المصطلح، في الوقت الذي يخبو فيه كثير من بريق البدائل الأخرى.

---

١٥ – الشعريّة، أحمد مطلوب، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج ٣، ٤ ، المجلد: ٤٠ ، ١٩٨٩م،ص:٤٥.

١٦ – المرجع نفسه، ص:٤٦.

لقد "جاءت (الشعريّة) فوضعت حدًّا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبيّة. وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعيّة، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كلّ عمل، ولكنّها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع...إلخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته. فالشعريّة إذن مقاربة للأدب "مجرّدة" و"باطنيّة" في الآن نفسه"[١٧]. والشعريّة (مقاربة الأدب) لا تعني تناول العمل الأدبيّ في ذاته، وإنّما تكريس الجهد لاستنطاق خصائص الخطاب الأدبيّ بوصفه تجلّيًا لبنية محدّدة وعامّة لا يشكّل فيها هذا الخطاب إلّا إنجازًا من إنجازاتها الممكنة؛ ومن أجل ذلك، فإنّ هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقيّ فحسب، وإنّما بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى "يُعنى بتلك الخصائص المجرّدة التي تصْنعُ فرَادَةَ الحدث الأدبيّ، أي الأدبيّة"[١٨].

وما عادت غاية هذه الدراسة صياغة كلام فضفاض عن النصّ أو تلخيص فطن للعمل الملموس، وإنّما اقتراح نظريّة لبنية الخطاب الأدبيّ واشتغاله، نظريّة تقدِّم جدولاً للإمكانات الأدبيّة، كما تُظهر الأعمال الأدبيّة بوصفها حالات خاصة منجزة. وسيصبح العمل عندئذ مسقطًا على شيء آخر غير ذاته، ولكنّ هذا الشيء الآخر لن يكوّن عندها بنية غير متجانسة معه بل سيكوّن بنية الخطاب الأدبيّ نفسها. ولن يكون النصّ النوعيّ – في هذه الحالة – إلا حُجّة تسمح بوصف خصائص الأدب، والنظر النقديّ هو المعني بالكشف عنها وعن قيمها ونقلها من الخفاء إلى التجلّي؛ فقد تقرأ قصيدتين جيدتين لشاعر أو أكثر فَتُحْدث فيك كلّ واحدة منهما أثرًا مختلفًا فَتُدرك هذا الاختلاف ولكنّك تعجز عن وصفه. ومهما يكن فإنّ هذا الجانب من الشعريّة لا يجب أن يثبطنا عن البحث فيما هو ممكن إدراكه ووصفه في نقدنا العربيّ القديم.

وبداية ينبغي الإقرار بأنّ (الشعريّة) – التي لم تقتصر على أدب أمّة دون أمّة – هي من أسس دراسة الأدب؛ ولذا تطرّق إليها نقادنا العرب، وفي تراثهم الحيّ كثير ممّا يصوّر

---

١٧ – الشعرية، طودوروف، ص:٢٣.

١٨ – المرجع نفسه، ص:٢٣.

موقفهم. وأنّ ما دام هناك شعر فهناك شعريّة، ويجب أنْ نسلّم منذ البداية أيضا أنّ الشعر العربيّ وما رافقه من نظر نقديّ قد مرّ بمراحل تطور مختلفة وبالتالي فإنّ البنية الذهنيّة في إدراك الشعريّة في التراث النقديّ قد تطورت أيضا، وسأحاول الوقوف عند محطات هذا التطور وحصر العناصر الشعريّة كما أدركها النقاد في كلِّ مرحلة وإنْ لم يسمّوها باسمها.

والحقيقة أنَّ ما نقلته لنا المصادر عن النظر النقديّ في مرحلة ما قبل الإسلام – إذا جاز هذا التعبير – قليل ومشكوك في صحّة بعضه لأسباب كثيرة لا جدوى من الخوض فيها هنا. ولكن المؤكّد أنّ النقد في العصر الجاهليّ لم يكن يسمي الأشياء بمسمياتها فالمسميات والمصطلحات لم تكن معروفة حتّى إنّهم إذا أرادوا التعبير عن جيد الشعر ورديئه شبّهوا القصيدة بأشياء أخرى من محيطهم وبيئتهم[١٩].

والملاحظ أنَّ جلّ النصوص النقديّة التي تؤشر لحركة النقد في هذه الفترة هي من نوع الموازنات التي يحاول فيها النقاد المفاضلة بين شاعرين أو أكثر، وقد لاحظنا أيضا أنَّ النقاد يحكون الذوق في أحكامهم، وعجزوا عن تحديد خصائص الجودة أو تعليلها بالوقوف على السمات التي تميّز شاعرًا عن آخر، وأنَّ مقاييسهم في المفاضلة غالبًا ما تكون خارج نصيّة مما لا يساعد على تحديد مفهوم الشعريّة عندهم، بل لا نجد في نقدهم أيّة إشارة إلى العناصر الأساسية التي يُبْنَى عليها الشعر كالموسيقى (الوزن، القافية، الرويّ)، والصورة البلاغية (التشبيه، الاستعارة...)، واللغة (لفظًا ومعنى) وهو ما يعني أنّ هذه المصطلحات لم تكن معروفة آنذاك.

ثم ظهر في القرن الثاني للهجرة مصطلح "الفحولة" الذي تتلخص فيه جودة الشعر، والفحولة كما عرّفها الأصمعي (ت ٢١٦هـ) عندما سئل عن معناها قال: "يريد أنّ له مَزِيَّةً على غيرِه، كمزِيَّةِ الفحلِ على الحِقاق"[٢٠].

---

١٩ – راجع: الموشح، المرزباني، تحقيق: علي محمد البجاوي، ط: نهضة مصر، القاهرة، (د/ت) ص: ٩١.

٢٠ – فحولة الشعراء، للأصمعي، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي وطه محمد الزيني، ط:١، المطبعة المنيرية، القاهرة، ١٩٥٣م ، ص:١٣. والحِقاق: جمع حِقّ، من الإبل ما كان ابن ثلاث سنين وقد دخل في الرابعة.

ومعنى هذا أنّ الفحولة تعني القوة. ومقياس الفحولة عند الأصمعي – كما يبدو – مقياس لغوي بالدرجة الأولى يركّز من ناحية على جودة السبك، وبراعة المعنى، ووفرة الشعر معًا، وينحصر من ناحية أخرى على الشعراء الجاهليين والمخضرمين، وهو مقياس غير كاف لتحديد جودة الشعر أو تحديد الشعريّة.

أما الفحولة عند ابن سلام الجمحيّ (ت٢٣١هـ) فهي أكثر وضوحًا وأكثر موضوعيّة في فهم جودة الشعر، فهو لم يحصرها في الجاهليين والمخضرمين، بل امتدّ بها في الزمن إلى شعراء بني أميّة وإن كان قد قسّم الفحولة إلى قسمين؛ قسم أوّل خاص بالجاهليين والمخضرمين وقسم ثانٍ خاص بالإسلاميين، وكلّ قسم وزّع شعراءه على عشر طبقات متكافئين معتدلين. وحاول أن يضع معايير فنية في توزيع الشعراء على الطبقات العشر الأولى والثانية، كما وضع معايير أخرى في توزيع الشعراء داخل الطبقة الواحدة. ويمكننا أن نطلق على الأولى معايير الترتيب الخارجي، والثانية معايير الترتيب الداخلي. فمن معايير الترتيب الخارجي ما يلي:

١– اللغة: فقد أخر رتبة عديّ بن زيدٍ إلى الطبقة الرابعة من الجاهليين والسبب في تأخيره أنّه "كان يسكُنُ الحِيرَة ويُراكِنِ الرّيف، فَلانَ لسانُه وسَهُل مَنْطِقُه"[٢١]، وهو في هذا يشبه الأصمعي ولكن بأقلّ حدّة.

٢– أن يكون للشاعر عدد من القصائد الجياد: فالأسود بن يَعْفُر "له واحدةٌ رائِعةٌ طويلة، لاحقةٌ بأَجْودِ الشعر، ولو كان شَفَعها بمثلها قدَّمناه على مرتبته"[٢٢]، علمًا أنّه من فحول الطبقة الخامسة.

٣– غزارة الشعر: فهو يرى أنّ شعراء الطبقة الرابعة فحول "موضعهم مع الأوائل، وإنّما أخلَّ بهم قلَّة شِعْرهم بأَيدِي الرُّوَاة"[٢٣]، وكذلك شعراء الطبقة السابعة "مُحْكِمُون مُقِلُّون، وفي أشعارهم قِلَّةٌ، فذاك الذي أَخَّرَهم"[٢٤].

---

٢١ – طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ١٩٨٠م، ٤٠/١.

٢٢ – المصدر نفسه، ١٤٧/١

٢٣ – المصدر نفسه، ١٣٧/١.

٤- تنوع الأغراض: يقول: "وكان لكُثَيِّر في التَّشْبيب نَصِيبٌ وَافِرٌ، وجميلٌ مُقَدَّمٌ عليه وعلى أَصْحاب النَّسِيبِ جميعا في النَّسيب، وله في فُنون الشِّعر ما ليس لجميل. وكان جَميلٌ صادقَ الصَّبابة، وكان كُثَيِّر يتقَوَّلُ، ولم يكن عاشقًا، وكان رَاويةَ جميلٍ"[٢٥]، ومع ذلك وضع كُثَيِّرًا في الطبقة الثانية من الإسلاميين وجميلاً بن مَعْمَر في الطبقة السادسة ذلك أنّ كُثَيِّرًا نوّع في أغراض الشعر في حين اقتصر جميل على النسيب.

أما معايير ابن سلام الجمحيّ الداخلية التي تميّز كلّ شاعر عن الآخرين داخل الطبقة الواحدة، فنذكر منها ما يميّز شعراء الطبقة الأولى من الجاهليين بعضهم عن بعض. فامرؤ القيس "سبق العربَ إلى أشياء ابتدَعها، واستَحْسنَتها العربُ، واتَّبعتْه فيها الشعراء: استيقافُ صحْبه، والتَّبْكاءُ في الديار، ورقّةُ النَّسيبِ، وقُرْبُ المأخذ، وشَبَّه النِّساء بالظِّباء والبَيْض، وشَبَّه الخَيْل بالعِقْبان والعِصِيَّ، وقَيَّدَ الأوَابد، وأجاد في التشبيه، وفَصَل بين النَّسيب وبَيْنَ المعنَي. وكان أحسن أهل طبقته تشبيهًا"[٢٦]. فأهم ما يميّز امرأ القيس عن شعراء طبقته أنّ له قصب السبق في طرق بعض المعاني وتفوقًا ملحوظًا في عقد التشبيهات.

كما يرى أنّ شعر النابغة يتميّز بمتانة نسجه، وحسن حكمه وصفائه وجزالة لغته، وشعره مطبوع خال من التكلف، فيقول مميّزا إيّاه عن شعراء طبقته: إنّه كان "أحسنَهُم دِيباجةَ شِعْر، وأكثَرهم رَوْنقَ كلامٍ، وأجزلَهم بَيْتًا، كأنَّ شِعْرَه كلامٌ ليس فيه تكلُّف"[٢٧].

وأما ما يميّز زهيرًا فإنّه أكثرهم تنقيحاً لشعره وأكثرهم مبالغة في مدحه وأكثرهم أمثالاً سائرة، فيقول: كان "أَحْصَفَهُمْ شعرًا، وأبعدَهم من سُخفٍ، وأجمَعهم لكثير من المعنَي في قليل من المنطِق، وأشدَّهم مبالغةً في المدح، وأكثرهم أمثالاً في شعرِه"[٢٨].

---

٢٤ – المصدر نفسه، ١/١٥٥.

٢٥ – المصدر نفسه، ٢/٥٤٥.

٢٦ – المصدر نفسه، ١/٥٥.

٢٧ – المصدر نفسه، ١/٥٦.

٢٨ – المصدر نفسه، ١/٦٤.

في حين أنّ الأعشى هو "أكثرُهم عَروضاً، وأذهبُهم في فنون الشعر، وأكثرُهم طويلةً جيدةً، وأكثرُهم مدحاً وهِجاءً وفَخْرًا ووَصْفًا"[٢٩].

بعد هذا العرض الذي استخلصنا فيه معايير ابن سلام الجمحيّ في وضع طبقات الشعراء يمكننا القول بأن هذه المعايير – في مجملها – خارج نصيّة فهي تتعلق بقدرات الشاعر على غزارة الإنتاج، وتنوع الأغراض وفصاحة اللسان أكثر مما تتعلق بتحليل النصّ الشعريّ والوقوف على جماليّاته.

أما معايير الترتيب الداخلي فهي معايير داخل نصيّة، وهي لذلك أكثر نجاحًا في تحديد سمات الشعريّة، حيث نلاحظ أنّ جلّ صفات الجودة عند الشعراء الأربعة صفات تتصل ببنية الشعر؛ فشاعريّة امرئ القيس تتميّز بالقدرة على التعبير بالصورة، بل تفوَّق على أقرانه في عقد التشبيهات، والتعبير بالصورة بخاصة الصور التشبيهية من أكثر الجماليات التي احتفى بها النقاد القدماء.

وشاعريّة زهير بن أبي سلمى تتميّز بقوة البناء نتيجة إحكامه وتنقيحه لشعره، كما تميّز بتطعيم شعره بالحكم والأمثال السائرة، والمبالغة في معاني المديح، وهي كلّها صفات جودة في الفكر النقديّ العربيّ.

هذه الصفات هي مقاييس جودة متأصلة في النقد العربيّ القديم. كما وردت في طبقات ابن سلام عبارات أخرى أكثر دلالة على شعريّة الشعر مثل (الابتداع، الرقّة، قرب المأخذ، حسن الديباجة، الرونق، عدم التكلف، الحلاوة)، وهي تشير إلى اللّذة التي يثيرها الشعر في المتلقّي، وهي من جوانب حدّ الشعر، فعادة يعرف الشعر ببنيته أو بوظيفته، وابن سلام جمع بين البنية والوظيفة في تحديد جماليّات الشعر.

والحق أنّ ابن سلام قد اعتمد في طبقاته على الجمع والتصنيف أكثر مما اعتمد على تحليل النصوص وهو عمل ليس بالهيّن إذ يعكس وعيًا وإدراكًا للعناصر المكوّنة للشعر وخصائصه الجمالية.

---

٢٩ – المصدر نفسه، ٦٥/١.

وقد فتح هذا الكتاب أعين النقاد على قضايا ومصطلحات ومعايير نقديّة تتصل مباشرة بحقيقة الشعر وحده وجماليّاته، فظهرت بعد ذلك مؤلفات متخصصة تنطوي على نظر نقديّ أكثر نضجًا، وإدراكًا للشعريّة العربيّة. فظهرت "نظرية عمود الشعر" التي تمثل عناصر الشعر وجماليّاته في الفكر النقديّ العربيّ حتّى القرن الرابع الهجري على الأقلّ، وأوّل من خلَّصها في نصٍّ واحد القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت٣٦٦هـ) في قوله: "وكانت العرب إنما تُفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحّته، وجزالةِ اللفظ واستقامته، وتُسَلِّم السَّبْق فيه لِمَنْ وصف فأصاب، وشبَّه فقارب، وبدَهَ فأغزَر، ولِمَنْ كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته؛ ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفِل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض"[٣٠].

عناصر عمود الشعر بهذه الصفات ليست من وضع الجرجانيّ وإنّما هي خلاصة ما استقاه النقاد – من تقاليد وجماليّات – من قراءتهم للشعر العربي المنسوب للجاهليين والمخضرمين بوجه خاص، وهي التقاليد التي يطلق عليها عادة "طريقة العرب".

وقد صاغ المرزوقي (ت٤٢١هـ) عمود الشعر بعد ذلك صياغة مختلفة من حيث إضافة عناصر شعريّة أخرى، منها ما أغفله القاضي الجرجانيّ ومنها ما ذكره ولم يعدّه من عمود الشعر. والسبب في هذا الاختلاف أن القاضي الجرجانيّ وضع عمود الشعر البدويّ (الجاهليّ والمخضرم) في حين قصد المرزوقي عمود الشعر العربيّ حتّى عصره والدليل على ذلك قول الجرجانيّ: إنَّ العرب "لم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفِل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض". يفهم من هذا النصّ أنّ هذه العناصر مضافة حديثًا إلى عمود الشعر العربيّ أضافها شعراء عصره وهي عناصر تحسين جمالية لم تكن العرب (تعبأ ولا تحفِل) بها ، وهو ما يعني أنها كانت ترد في أشعارهم دون إفراط في حين أفرط المحدثون في النسج على منوالها .

---

٣٠ – الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط:١، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٦م، ص: ٣٨.

أما عمود الشعر العربيّ عند المرزوقي فقد حدده بقوله: "إنّهم كانوا يحاولون شرفَ المعنى وصحَّتَهُ، وجزالةَ اللفظِ واستقامته، والإصابةَ في الوصف – ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثُرت سوائرُ الأمثال، وشواردُ الأبيات – والمقاربةَ في التشبيه، والتحامَ أجزاء النَّظْم والتئامَها على تخيُّرٍ من لذيذِ الوزنِ، ومناسَبةَ المستعارِ منه للمستعارِ له، ومشاكَلَةَ اللفظ للمعنى وشِدَّة اقتضائهما للقافية حتّى لا منافرة بينهما. فهذه سبعة أبواب هي عمودُ الشعر، ولكلِّ باب مِعْيار"[٣١].

وواضح من هذه الأبواب التي استفاد المرزوقي (ت٤٢١هـ) في جمعها من آراء الآمديّ (ت٣٧٠هـ) والقاضي الجرجانيّ (ت٣٦٦هـ) ومن قبلهما قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ) وابن طباطبا العلويّ (ت٣٢٢هـ) أيضا، واضح أنّه لم يضمّن في هذه الأبواب (الغزارة في البديهة) و(كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة)؛ لأنّهما متضمنان في تفسير بعض هذه الأبواب التي عدّها المرزوقي. وواضح أيضا أنّه لم يفرد (للوزن والقافية) بابًا؛ لأنّه لا خلاف في ضرورتهما؛ ولأنّهما دخلا في الأبواب الأخرى، فالوزن من "التحام أجزاء النَّظْم والتئامها" والقافية من "مشاكَلَة اللفظ للمعنى".

ومجمل القول في نظرية عمود الشعر كما وضعها صاحب شرح الحماسة كما يقول الدكتور إحسان عباس بحقّ: "هي خلاصة الآراء النقديّة في القرن الرابع، على نحو لم يسبق إليه ولا تجاوزه أحد من بعده، فلو لم يكن عمود الشعر هو الصيغة التي اختارها شعراء العربية، لكان في أقلّ تقدير هو الصورة التي اتفق عليها النقاد"[٣٢].

ويمكن تقسيم عمود الشعر إلى عناصر تكوينية وعناصر جماليّة وعناصر بنائيّة وأخيرًا عناصر إنتاجية وهذه الأخيرة في بنية الشعر:

١ – شرف المعنى وصحته: لا يقصد بالشرف والصحة في المعنى الجانب الأخلاقيّ فيه – فلا يوجد في التراث النقديّ ما يدعم ذلك – ولعلّ المقصود بالشرف "قصد الغرض

٣١ – شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط:١، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١م، ٩/١.

٣٢ – تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس، ط:٤، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٣م، ص: ٤٠٥.

المطلوب على حقِّه وترك العدول عنه إلى ما لا يشبهه"[٣٣]، على شاكلة موقف أمِّ جَنْدب حين استهجنت وصف امرئ القيس فرسه بالبطء وأنّه لا يسرع في سيره إلّا بالزجر والضرب، وكذلك الأمر بالنسبة للأغراض الشعريّة، ففي المدح مثلاً "لا يمدح الرجال إلا بما يكون لهم وفيهم، فكذا يجب أن لا يمدح شيء[٣٤] غيره (أي غير الرجل) إلا بما يكون له وفيه، وبما يليق به ولا ينافره"[٣٥].

كما يجب "أن يكون النسيب الذي يتم به الغرض هو ما كثرت فيه الأدلة على التهالك في الصبابة، وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة، وما كان فيه من التصابي والرقّة أكثر مما يكون فيه من الخشن والجلادة، ومن الخشوع والذلّة، أكثر مما يكون فيه من الإباء والعزّ، وأن يكون جماع الأمر فيه ما ضاد التحافظ والعزيمة، ووافق الانحلال والرخاوة، فإذا كان النسيب كذلك فهو المصاب به الغرض"[٣٦].

إنّ شعريّة المعنى لا تتحقق إذا وصف الشاعر الشيء بصفة ليست من صفاته، أو وسم الشيء بمعنى ليس من معانيه، أو خالف العرف وأتى بما ليس في العادة.

٢ – جزالة اللفظ واستقامته: الجزالة صفة لطبيعة لغة الشعر، وهي النمط الأوسط في الاستخدام اللغوي أو كما عرّفها القاضي الجرجانيّ "النّمَط الأوسط؛ ما ارتفع عن الساقط السّوقيّ، وانحطّ عن البدويّ الوحشي"[٣٧]، "بحيث تعرفه العامّة إذا سمعته ولا تستخدمه في محاوراتها"[٣٨].

وتعني استقامة اللفظ أيضا انسجام حروفه حتى يكون سهلاً على اللسان. كما أن من الاستقامة أن تكون الكلمة جارية على العرف العربيّ الصحيح غير شاذَّة، ويدخل في

---

٣٣ – نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، ط: دار الكتب العلمية، بيروت، (د/ت)، ص:٩٦.

٣٤ – وردت هكذا في جميع طبعات الكتاب، والصواب: (شيئا).

٣٥ – المصدر نفسه، ص: ٩٥.

٣٦ – المصدر نفسه. ص:١٣٤.

٣٧ – الوساطة، ص: ٢٢.

٣٨ – كتاب الصناعتين، لأبي هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط:١، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٢م، ص:٦٤ فما بعدها.

هذا كل ما ينكره أهل اللغة، ويرده علماء النحو من التصرف الفاسد في الكلمة، وقد يكون ذلك لأجل أنّ اللفظة بعينها غير عربية، وقد تكون الكلمة عربية إلّا أنّها قد عُبر بها عن غير ما وضعت له في عرف اللغة،كما قال أبو تمام:[٣٩]

وَصَنِيعَةٍ لَكَ ثَيِّبٍ أَهْدَيْتَها وَهْيَ الكَعَابُ لِعائِذٍ بِكَ مُصْرِمِ
حَلَّتْ مَحَلَّ البِكْرِ مِنْ مُعْطًى وَقَدْ زُفَّتْ مِنَ المُعطى زِفافَ الأَيِّمِ

قال الآمدي: غَلَّطَه قومٌ في البيتين جميعا، وقالوا: والكعَاب هي التي قد كعَبَ ثدْيُها، فقد تكون بكرًا، وتكون ثيبًا، فليست ضدًّا للثيب في البيت، ولا تصحّ بها قسمته؛ لأنَّ اسم الكعاب لا يزول عنها إذا افتُرِعت حتّى يَنْهدَ ثديها ويرتفع.

قالوا: واعتمد أن يشرح هذا المعنى في البيت الثاني فقال:

≅ حَلَّتْ مَحَلَّ البِكْرِ مِنْ مُعْطًى ≅

وذلك هو معنى قوله: "وَهْيَ الكَعَابُ لِعائِذٍ بِكَ" ثم قال: "زُفَّتْ مِنَ الْمُعطى زِفافَ الأَيِّمِ"، وهو يريد معنى قوله: "وَصَنِيعَةٍ لَكَ ثَيِّبٍ". على أن الأيم هي الثيب.

وقالوا: هذا خطأ؛ لأنّ الأيم هي التي لا زوج لها، بكرًا كانت أو ثيبًا.

قال عزّ وجلّ: (وَأَنْكِحُوا الْأَيَامَى مِنْكُمْ وَالصَّالِحِينَ مِنْ عِبَادِكُمْ وَإِمَائِكُمْ)[٤٠]، أفتراه أراد أنكحوا الثيبات من النساء دون الأبكار؟ إنما أراد تبارك اسمُه: أنكحوا النساء اللواتي لا أزواج لهن. فالثيب والبكر والصغيرة والكبيرة ممن لا زوج لها تدخل في الآية، قال الشماخ:[٤١]

يَقرُّ بِعيْنِي أَنْ أُحَـدَّثَ أَنَّهَا وَإِنْ لَمْ أَنَلْهَا أَيِّمٌ لَمْ تَزَوَّجِ

---

٣٩ ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، ط:٤، دار المعارف بمصر، ١٩٨٢م، ٢٥٣/٣. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق: السيد أحمد صقر، ط:٤، دار المعارف بمصر، ١٩٩٢م، ١٦٦/١.

٤٠ – سورة النور، من الآية: ٣٢.

٤١ – ينظر: ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، حققه وشرحه: صلاح الدين الهادي، ط: دار المعارف بمصر، ١٩٦٨م، ص: ٧٦ .

وهذا هو المعنى المعروف في كلامهم[٤٢].

وإذا كانت الاستقامة صفة ثابتة في اللغة بعامّة وأنّها شعريّة في ذاتها فإنّ الجزالة صفة غير ثابتة؛ لأنّ مفهوم الجزالة مفهوم متحوّل فلكلّ عصر لغة جزلة فالجزالة عند الجاهليّ ليست هي عند الأمويّ كما أنّها ليست هي الجزالة عند الشاعر المعاصر، لأنَّ كلّ شاعر يكتب بلغة عصره.

٣ – مشاكلة اللفظ للمعنى مع شدة اقتضائهما للقافية: تعني المشاكلة بين اللفظ والمعنى التناسب بينهما، يقول المرزوقي موضحًا ذلك: "وكان اللفظ مقسومًا على رُتَب المعاني: قد جُعِلَ الأخَصُّ للأخصِّ، والأخسُّ للأخسِّ"[٤٣].

نظر القدماء إلى الألفاظ والمعاني نظرتهم إلى الناس فكما أنّ الناس رُتّبٌ وطبقات فكذلك هي أيضا، والغاية تحقيق الانسجام بين إيقاع المعاني وإيقاع الألفاظ ثم لا بدّ في الشعر أن ينسجم هذان الإيقاعان مع إيقاع القافية، وهو ما يعني أنّ القدماء قد سبقونا إلى إدراك أهمية موسيقى الشعر في تعميق إحساسنا بالمعنى؛ "وأما القافيةُ فيجبُ أن تكون كالموعودِ به المنتظر، يتشوَّفُها المعنى بحقِّه واللفظ بِقِسْطِهِ، وإلّا كانت قَلِقَةً في مَقَرِّها، مُجْتَلبَةً لمستغنٍ عنها"[٤٤]. وهنا يقتبس المرزوقي قول بشر بن المعتمر (ت٢١٠هـ) وتأكيده على أنّ القافية إذا لم تواتيك ولا تعتريك و"لم تحُلّ في مركزها وفي نِصابها، ولم تتَّصل بشكلها، وكانت قلقةً في مكانها، نافرةً مِن موضعها، فلا تُكْرِهْها على اغتصاب الأماكن، والنزولِ في غير أوطانها"[٤٥].

والقافية القلقة، المجتلبة هي التي يسمّيها أبو هلال العسكري "القافية المستدعاة التي لا تُفيد معنى، وإنما أوردت ليستوي الرويّ فقط، مثل قول أبي تمام:[٤٦]

---

٤٢ – الموازنة، ١٦٦/١ فما بعدها.

٤٣ – شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، مقدمة الشارح، ١١/١.

٤٤ – المصدر نفسه.

٤٥ – البيان والتبيين، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط:٧، مكتبة الخانجي، القاهرة،١٩٩٨م، ١٣٨/١.

٤٦ – كتاب الصناعتين، ص: ٤٥٠، وديوان أبي تمام، ٣١٢/١.

كالظَّبْيَةِ الأَدْمَاءِ صَافَتْ فارْتَعَتْ زَهَرَ العَرَارِ الغَضِّ والجُثْجَاثَا

ليس في وصف الظبية أنّها تَرْتَعِي الجُثْجَاث فائدة سوى اكتمال الوزن، وسواء رعَتِ الجُثْجَاث أو القُلّام أو غير ذلك من النبت، وإذا قُصِد لنعت الظبية بزيادة حسن قيل إنّها تَعْطو الشجر؛ لأنّها حينئذ ترفع رأسَها، فيطول جيدُها وتظهر محاسنُها[٤٧].

فالقافية بهذا المعنى تشكل مركز ثقل في الشعر، وعليها المعوّل في اكتمال بنية البيت الشعريّ دلاليّا وموسيقيّا؛ ولذلك وجدنا القدماء يدعون إلى وحدة البيت الشعريّ ويرفضون القِران. والحق أنّ المشاكلة لا تكون بين اللفظ والمعنى والقافية فحسب وإنّما أيضا بينها جميعاً وبين الوزن باعتبار القافية هي خاتمة الجملة الموسيقية في البيت الشعريّ، وباعتبار الوزن "مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"[٤٨].

٤ – المقاربة في التشبيه: هو عنصر جمالي يتعلق بتصوير المعاني، واشتراط المقاربة في التشبيه تعني الوضوح في الصور التشبيهية، ولهذا "فأصْدَقُه ما لا ينتقِض عند العكس، وأحسَنُه ما أُوقع بين شيئين اشتراكُهما في الصفات أكثر من انفرادهما، ليَبِينَ وجهُ التشبيه بلا كُلْفَة، إلّا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهرَ صفات المشَبَّه به وأمْلَكَها له، لأنّه حينئذ يدلُّ على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس"[٤٩].

٥ – مناسبة المستعار منه للمستعار له:

الاستعارة كالتشبيه من أهم أدوات الشعر الجمالية، فهي وسيلة من وسائل التعبير بالصورة، بل إنّ الاستعارة "أفضل المجاز، وأوّل أبواب البديع، وليس في حِليَ الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت مَوْقِعَهَا"[٥٠]، وهي ليست بديلاً عن الحقيقة، بل

٤٧ – كتاب الصناعتين، ص: ٤٥٠،

٤٨ – العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، ط: ٥ ، دار الجيل بيروت، ١٩٨١م، ١/١٣٤.

٤٩ – شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، مقدمة الشارح، ١/١١.

٥٠ – العمدة،١/ ٢٦٨.

هي أبلغ تعبيرًا عنها، فالاستعارة الحسنة هي التي "توجب بلاغة بيان لا تنوب منابه الحقيقة"[٥١]، وفضلها على الحقيقة "أنّها تفعل في نَفْس السامع ما لا تفعل الحقيقة"[٥٢].

واشتراط المقاربة بين المستعار له والمستعار منه مطلب للوضوح في الصورة الاستعارية مثلما اشترطوه في الصورة التشبيهيّة، ولكنّ المؤكّد أنّ وضوح الصورة في الشعر لم يكن مطلبًا نقديًّا جماليًّا ثابتًا في التراث النقديّ العربيّ؛ فالقاضي الجرجانيّ – على سبيل المثال – لا يعدّ الاستعارة من عمود الشعر، لا لكون القدماء أهملوها في أشعارهم، ولكن لعدم إفراطهم في استخدامها، أما المتأخرون فقد أفرطوا في استخدامها، حتى أضحت عندهم" أحد أعمِدة الكلام، وعليها المعَوَّل في التوسّع والتصرّف، وبها يتوصّل إلى تزيين اللفظ وتحسين النَّظْم والنثر"[٥٣].

وغدا الشعراء والنقاد مختلفين حول القرب أو البعد في الاستعارة، بل وجدنا القاضي الجرجانيّ نفسه يميّز بين الإفراط في الاستعارة، والمبالغة فيها، ويرى أنّ الأولى عيب، لأنّها خروج عن حدّ الاستعمال والعادة، أمّا الثانية فهي من طبيعة الشعر العربي وتطوره، فيقول: "فأمّا الإفراطُ فمذهب عام في المُحْدَثين، وموجود كثير في الأوائل، والناس فيه مختلفون، فمستحسِن قابل، ومستقبِح رادّ، وله رسوم متى وقف الشاعرُ عندَها، ولم يتجاوز الوصفُ حدَّها جمع بين القَصْد والاسْتِيفَاء، وسلم من النقْص والاعتداء، فإذا تجاوزها اتسعت له الغاية، وأدته الحال إلى الإحالة، وإنما الإحالة نتيجة الإفراط، وشُعْبَةٌ من الإغراق، والباب واحد، ولكن له دَرَج ومراتب"[٥٤].

ثم يسرد القاضي الجرجانيّ عدة شواهد من أشعارهم؛ ليؤكّد مذهبه، فيقول: "فإذا سمع المحدَث قول الأوّل:

---

٥١ – النكت في إعجاز القرآن، للرماني، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، الرماني والخطابي والجرجاني، تحقيق وتعليق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام. ط:٣، دار المعارف بمصر، ١٩٧٦م، ص: ٨٦.

٥٢ – كتاب الصناعتين. ص: ٢٦٩.

٥٣ – الوساطة، ص: ٣٥٥.

٥٤ – المصدر نفسه، ص: ٣٤٨.

إلا إنَّما غـادَرْتِ يا أمَّ مـالكٍ صدًى أينما تذهبْ به الريحُ يَذْهب

وقول آخر من المتقدّمين:

ولو أنّ مـا أبْقَيْتِ مِنّي مُعَـلَّقٌ بعـــودِ ثمـــامٍ مـا تأوَّد عُـــودُها

جَسَر على أن يقول:

أُسَرّ إذا نَحِلتُ وذاب جسمي لعـلّ الريـــح تَسْـــفِي بي إلَيْـــهِ

واستحسن غيره أن يقول:

ذَابَ فَلَـوْ زُجَّ بِجُسْـــــمَانِهِ في نَاظِـــرِ الوَسْـــنَان لم يَنْتَبِـــهْ

وسهّل لأبي الطيب الطريق فقال:

كَفَى بِجِسْمِي نُحُولاً أَنَّني رَجُلٌ لَـوْلَا مُخَـاطَبَتِي إيَّـاك لَـمْ تَرَنـــي

وأمثال هذا مما لو قصدنا جمعه لم يعوز الاستكثار منه وجد مَن بَعْدَهُم سبيلاً مسلوكًا وطريقًا مُوَطَّأً، فقصدوا، وجاروا، واقتصدوا وأسرفوا وطلب المتأخر الزيادة، واشتاق إلى الفضل فتجاوز غاية الأوّل، ولم يقف عند حدِّ المتقدّم، فاجْتَذَبَهُ الإفراطُ إلى النقص، وعَدَل به الإسرافُ نحو الذمّ"[٥٥]. ويردّ على من ذمّ الغموض في الشعر بقوله: "وليس في الأرض بيتٌ من أبْياتِ المعاني لقديم أو محدث إلّا ومعناه غامض مستتر؛ ولولا ذلك لم تكن إلَّا كغيرها من الشعر، ولم تُفْرَدْ فيها الكتبُ المصنّفة، وتُشْغل باستخراجها الأفكارُ الفارغة[٥٦].

والحقّ أنّ الجرجانيّ يقول هذا الكلام في معرض دفاعه عن أبي الطيب المتنبي ضدّ من عابوا عليه غموض شعره، ولولا ذلك لكان متميّزًا بين نقاد عصره في تحسس جماليّات الغموض في الشعر. ولعلّ ابن وكيع التنيسيّ (ت٣٩٣هـ) من الأوائل الذين خرجوا على شرط المقاربة في الاستعارة إلى ضدّها في قوله: "خير الاستعارة ما بعد، وعلم في أوّل وَهْلَة

٥٥ – المصدر نفسه، ص: ٣٥٠.

٥٦ – المصدر نفسه، ص: ٣٤٥ فما بعدها.

أنّه مستعار، فلم يدخله لبس"[٥٧] وإن كان يقصد بالمباعدة هنا، ألّا يستعير للشيء صفة هي من صفاته، وعندها لا يأمن اللبس.

٦- الإصابة في الوصف:

الوصف محاكاة وتمثيل لفظي للشيء الموصوف بإيراد أكثر معانيه وعرض أظهر وجوهه ومعظم جوانبه لكي يتمثل للقارئ وكأنّه باد للعيان[٥٨]، كما قال النابغة الجعدي يصف ذئبًا افترس جُؤْذَرًا:[٥٩]

فَبَاتَ يُذَكِّيــهِ بغيرِ حَــدِيدَةٍ أخو قَنَصٍ يُمسي ويُصْبحُ مُفْطِرا
إِذَا مَا رَأَى مِنْهُ كُراعًا تَحَرَّكَتْ أَصَاب مَكَانَ القَلْبِ مِنْهُ فَفَـرْفَرَا

والوصف وسيلة أخرى من وسائل التعبير بالصورة وهو بالمعنى الذي أوردناه أكثر من التشبيه والاستعارة تحقيقًا للوضوح في الصورة الشعريّة. والفرق بينهما وبين الوصف أنّ الوصف إخبار عن حقيقة الشيء وأنّ التشبيه مجاز وتمثيل[٦٠].

وشعريّة هذه العناصر الجماليّة الثلاثة (التشبيه والاستعارة والوصف) تكمن فيما تضفيه على اللغة من جمال بانزياحها عن اللغة المألوفة في التعبير العادي، وهي نوع من التلميح بوصفها إشارة دالة، ومن ثم تجاوز كثير من النقاد عن قيد الوضوح في الصورة؛ لأنّه يعني تكبيل خيال الشاعر والحدّ من جموحه. والتعبير بالصورة من العناصر الشعرية الثابتة في الشعر العربي قديمه وحديثه، وإنّما المتحوّل في الصورة طبيعتها من حيث الوضوح والغموض.

٧- التحام أجزاء النَّظْم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن:

مما لا شكّ فيه أنّ النقاد القدماء لم يهتموا بهذا الجانب فالقصيدة عندهم وضمن ثقافتهم العربية الخالصة أغراض شعريّة متعددة لا يربط بينها رابط بحيث يمكن حذف غرض

---

٥٧ – العمدة، ١/٢٧٠.

٥٨ – انظر نقد الشعر، ص: ١٣٠، وكتاب الصناعتين، ص: ١٢٨.

٥٩ – ديوان النابغة الجعدي، جمع: واضح الصمد، ط:١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨م، ص: ٦٠. وراجع أيضا: العمدة، ٢/٢٩٤، وفيه: (وفرفرا).

٦٠ – العمدة، ٢/٢٩٤.

من الأغراض، بل في كثير من القصائد يمكنك أن تحذف بيتًا أو أكثر دون أن تحدث خللاً في بنائها، حتّى ثار الجدل بين النقاد الأوائل فمنهم من رأى خلو أشعار القدماء من الوحدة حتّى نظر إلى القران على أنه عيب، ورأى أنّ المحدثين اهتموا ببناء قصائدهم ذات الموضوع الواحد سواء بالربط بين أجزائها أو بين أبياتها. ومنهم من عزَّ عليه أن تبلغ القصيدة العربية القديمة هذا المستوى الرفيع في الصياغة الشعريّة والصنعة الفنية ثم تتهم بأنّها ليست وحدة متماسكة الأجزاء، وإنّما تأتيها الوحدة من الوزن والقافية.

من أجل ذلك، لم يتعرض القاضي الجرجانيّ لهذا المبدأ، وهو مبدأ متعلق ببناء القصيدة واتساق أجزائها، وهو من مظاهر تطور الشعر عند المحدثين وقد لاحظه المرزوقي في أشعارهم، وتنبّه إليه – قبلهما – ابن طباطبا العلوي فنراه يطالب الشاعر بأن يكون "كالنَّسَّاج الحَاذِقِ الذي يُفَوِّفُ وَشْيَهُ بأحسَنِ التَّفْويفِ ويُسَدِّيه ويُنيرُهُ، ولا يُهَلْهِلُ شيئا منهُ فَيَشِينُه"[٦١].

ويؤكد هذا المبدأ في أكثر من موضع، فيقول: "وأحسَنُ الشِّعْرِ ما يَنْتَظِمُ فيه القول انتظاماً يَتَّسِقُ به أوَّلُهَ مع آخِرِهِ على ما يُنَسِّقُهُ قائِلُهُ، فإنْ قَدَّم بَيْتٌ على بَيْتٍ دَخَلَهُ الخَلَلُ ... بل يَجِبُ أنْ تكونَ القَصِيدةُ كُلُّها كَلِمَةً واحدةً في اشتباه أوَّلِها بآخِرِها نَسْجًا وحُسْنًا وفَصَاحةً وجزالةَ ألفاظٍ ودِقَّةَ مَعَانٍ وصَوابَ تأليفٍ"[٦٢].

ويقول في موضع آخر: "ويَنْبَغِي للشَّاعِرِ أنْ يتأمَّلَ تأليفَ شِعْرِهِ وتَنْسِيقَ أبياتِهِ، وَيَقِفَ على حُسْنِ تجاوُرِهَا أو قُبْحِهِ فَيُلائمُ بينها لتَنْتَظِمَ له معانيها ويَتَّصِلَ كَلَامُه فيها، ولا يَجْعَل بين ما قَدِ ابتَدَأ وَصْفَهُ أو بين تَمَامِهِ فضلاً من حَشْوٍ ليس من جِنْسِ ما هو فيه فَيُنْسِيَ السَّامِعَ المَعْنَى الذي يَسُوقُ القَوْلَ إليه. كما أنَّه يَحْتَرِزُ مِنْ ذلك في كُلِّ بَيْتٍ فلا يُبَاعِدُ كَلِمَةً عن أخْتِها، ولا يَحْجِزُ بينها وبين تَمَامِهَا بِحَشْوٍ يَشِينُهَا،..."[٦٣].

---

٦١ – كتاب عيار الشعر، لابن طباطبا العلوي، تحقيق: عبد العزيز المانع، ط:١، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٥م، ص: ٨.

٦٢ – المصدر نفسه، ص: ٢١٣.

٦٣ – المصدر نفسه، ص: ٢٠٩.

ثم يشير إلى حسن التخلّص في قوله: "فيحتَاجُ الشَّاعِرُ إلى أنْ يَصِلَ كلامَهُ – على تَصَرُّفِهِ في فُنُونِهِ – صِلَةً لطيفةً فيتخلَّصُ ... بألْطَفِ تَخَلُّصٍ وأحْسَنِ حكايةٍ بلا انفصالٍ للمَعْنَى الثَّاني عَمَّا قبلَهُ بل يكونُ مُتَّصِلاً به ومُمْتَزِجاً معه، ..."[٦٤].

قد يبدو في هذه النصوص أنّ ابن طباطبا يدعو إلى الوحدة العضوية في القصيدة العربية القديمة، وهذا أمر يصعب تصوّره أو الجزم به؛ لأنّ الهدف الرئيس الذي توخّاه من وضع كتابه جمع مختلف آليات الشعريّة في إطار الذوق الأدبيّ الذي كان سائدًا حتّى عصره، كما أنّ في سياق النصوص نفسها إشارات تبين بوضوح أنّه يقصد حسن التخلّص الذي اهتمّ به المحدثون في بناء قصائدهم، وبه تفوقوا على غيرهم من القدماء، والدليل على ذلك قوله: "ويكون خُرُوجُ الشَّاعِرِ من كُلِّ مَعْنًى يُضِيفُهُ إلى غَيرِه من المعَاني خُروجًا لطِيفًا، ... حتى تَخْرُجَ القَصِيدةُ كأنَّها مُفْرَغَةٌ إفْراغًا، ... لا تناقُضَ في معانيها، ولا وَهْيَ في مَبانيها، ولا تكلُّفَ في نَسْجِها، تَقْتَضِي كُلُّ كَلِمَةٍ ما بَعْدَها، ويكونُ ما بَعْدَها مُتَعَلِّقًا بها مُفْتَقِرًا إليها"[٦٥].

فالمقصود بالمعنى في هذا النصّ هو الغرض الشعريّ. والقصيدة ذات الأغراض المتعددة لا يمكن أن نتحدث فيها عن وحدة الموضوع أو الوحدة العضويّة، فالمقصود بالوحدة في القصيدة المركّبة تناسب عناصرها المستقلة في ذاتها، بحيث تترابط منطقيًا في إطار الشكل العام أو ما يمكن أن نسميّه وحدّة الفكر أو الشعور.

أما الجزء الثاني من هذا المبدأ والمتمثل في (تخيّر من لذيذ الوزن) فهو متعلق بموسيقى الشعر بوصفها عنصرًا من أهم عناصر الشعر بل إنّ القدماء فرّقوا بين الشعر والنثر بالوزن على وجه خاص، فلا نجد ناقدًا من النقاد القدماء أهمل الوزن في تعريف الشعر، أو في تمييزه عن غيره من الفنون القوليّة.

أمّا المراد من العبارة فهو ما حاول المرزوقي نفسه توضيحه "وإنّما قلنا: "على تَخَيُّرٍ من لذيذ الوزنِ"؛ لأنّ لذيذَهُ يَطْرَبُ الطَّبْع لإيقاعه، ويُمازجُهُ بصفائِهِ، كما يَطْرَبُ الفهمُ

---

٦٤ – المصدر نفسه، ص: ٩.

٦٥ – المصدر نفسه، ص: ٢١٣.

لصواب تركيبه، واعتدالِ نظومِهِ"[٦٦]. والظاهر أنّ المرزوقي هنا يستقي ممن سبقوه وبخاصة ابن طباطبا حيث يقول: "وللشِّعر المَوْزون إيقاعٌ يَطْربُ الفَهْمُ لصَوابِه وَمَا يَرِدُ عَلَيْهِ من حُسْنِ تَرْكيبِهِ واعتدالِ أَجْزائِهِ، ... وإنْ نَقَصَ جزءٌ من أجزائِهِ الَّتِي يكمُلُ بهَا – وَهِي اعتدالُ الوَزْنِ، ... – كَانَ إِنْكَارُ الفَهْمِ إيَّاهُ على قَدْرِ نُقْصان أَجْزائِه"[٦٧]. ولذيذ الوزن لا يخرج عن أن يكون معتدله حسب ابن طباطبا، أو سهل العروض حسب قدامة بن جعفر[٦٨].

وهذا يعني أنّ القدماء كانوا يميّزون بين نوعين من الأوزان الشعريّة؛ السهلة المعتدلة، والعويصة المستكرهة، وينبغي للشاعر "أن يركب مستعمل الأعاريض ووطيئها، وأن يستحلي الضروب ويأتي بألطفها موقعًا، وأخفها مستمعًا، وأن يجتنب عويصها ومستكرهها؛ فإنّ العويص مما يشغله، ويمسك من عِنانه، ويُوهِنُ قواه، ويَفُتُّ في عضده، ويخرجه عن مقصده"[٦٩].

ولا شكّ في أنّ تعاقب أصوات الحركات والسكنات في فترات زمنية منتظمة يصنع التشكيل العروضي للبحر أو الوزن. وتوجد بعض هذه الأوزان –كما يرى حازم القرطاجنيّ (٦٨٤هـ) – "متلائمة خفيفة، وبعضها متنافرة ثقيلة"[٧٠]. وهذا التعاقب ليس أمرا عشوائيا، بل هو عملية تناسب داخل نظام متّحد لحركة منتظمة في الزمن، تتآلف داخلها في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها، فيتشكّل – بهذا التآلف – كل وزن على حده، ويتميّز – في الوقت نفسه – عن غيره من الأوزان. "وكلَّما وردت أنواع الشيء وضروبه مترتّبة على نظام متشاكل وتأليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجيب النفس وإيلاعها بالاستماع من الشيء، ووقع منها الموقع الذي ترتاح له"[٧١].

---

٦٦ – شرح ديوان الحماسة، ١/١٠.

٦٧ – عيار الشعر، ص: ٢١.

٦٨ – نقد الشعر، ص: ٧٨.

٦٩ – العمدة، ١/١٤٠.

٧٠ – منهاج البلغاء، ص: ٢٣٠.

٧١ – المصدر نفسه، ص: ٢٤٥.

ويُرجع حازم القرطاجنّي سهولة الأوزان أو صعوبتها، حلوها أو مستكرهها إلى الأوزان في حدّ ذاتها من حيث تناسب المتحركات والسواكن المكوّنة للتفعيلات المشكّلة للبحور الشعريّة. ويرى جابر عصفور أنّ الأشكال التي تكوّن البحور ترجع إلى تناسب يبدأ من أصغر عناصر الوزن، هي المتحركات والسواكن، ويمتدّ ليشمل التفاعيل من حيث هي في ذاتها، ومن حيث علاقتها بغيرها. وإذا امتدّ التناسب من أصغر العناصر إلى أكبرها تحققت الخاصية الجمالية للوزن، أو تحقق ما يسميه حازم "حلاوة المسموع"، وإذا لم يمتدّ التناسب افتقدنا "حلاوة المسموع" وواجهنا الثقل والتنافر والتضاد، وبالتالي تختفي الخاصيّة الجماليّة للوزن، فلا يصبح وزنًا شعريًّا، حتّى وإن كان له نظام محفوظ "لأنَّا نشترط في نظام الشعر أن يكون مستطابًا"[٧٢].

ونحن إذا عدنا إلى البحور الخليلية المشهورة وجدنا هذا التناسب متحققًا في تفعيلات البحور جميعها (الخماسية أو السباعية أو التساعية)، أو في تركيباتها المختلفة البسيطة أو المركبة؛ ولذلك، "ليس يوجد أصلاً في ضروب التركيبات والوضع الذي للحركات والسكنات والأجزاء المؤتلفة من ذلك أفضلُ ممّا وضعته العرب من الأوزان"[٧٣].

الخلاصة أنَّ الفكر النقديّ العربيّ قد توصّل – ابتداءً من القرن الرابع الهجري – إلى الكشف عن جانب مهمّ من شعريّة الشعر بالنصّ على حقيقته (إبداع) ومصدره (شعور)، ووظيفته (هزّ النفوس وتحريك الطباع). فالموسيقى إذن لا تجعل من الشعر شعرًا، وإنّما الأحاسيس والمشاعر تخرج من وجدان الشاعر لتستقرّ في وجدان المتلقّي، وتبقى بعد ذلك الموسيقى عنصرًا متجاوبًا مع تلك الأحاسيس تكثّفها وتضخّم إحساسنا بها.

أما العنصر الثاني من عناصر الشعر الجمالية الواردة في عمود الشعر، فهو التعبير بالصورة، وقد لاحظنا أنَّ الصورة الشعريّة عند الأوائل تكتسب جماليتها، وشعريّتها من وضوحها. لكن الوضوح صفة غير ثابتة في شعريّة الصورة في النقد القديم، فقد جاء بعد

---

٧٢ – مفهوم الشعر – دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، ط:٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م، ص: ٣٠٩.

٧٣ – منهاج البلغاء، ص: ٢٣٢.

المرزوقي مَنْ نصَّ على الغموض جماليّة من جماليّات الشعر، ونقصد بهم الفلاسفة المسلمين وبخاصة شرّاح أرسطو الذين أدخلوا مصطلح "التخييل" إلى النقد العربيّ، وأضحى الشعر عندهم "كلامًا مخيّلاً مؤلَّفًا من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفّاة"[٧٤]، فالشعر كلام موزون مخيّل، والمخيّل "هو الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رويّة وفكر واختيار"[٧٥]، وللكلام المخيّل فعل السحر في النفوس، بل إنّ الكلام المخيّل هو وسيلة الشاعر للتأثير في المتلقّين، والعلاقة بين موسيقى الشعر والكلام المخيّل، أنّ الوزن الموسيقى يقوي الإيحاء الذي يثيره الخيال، "فيحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمّن من حسن تخيّل..."[٧٦]. وهنا نخلص إلى التأكيد أنّ فاعلية الخيال في الشعر لا تنفصل عن فاعلية الوزن، بل لا تنفصل عن فاعلية كل العناصر الشعريّة.

هذه هي أسس الشعريّة العربيّة ومن خرج عليها كان خارجا على "طريقة العرب"، وحامت آراء النقاد على أبواب "عمود الشعر" وتنوعت، ومع أنّهم حاولوا شرح معاييرها وتوضيحها، إلّا أنّه يمكن الإشارة إلى أنّها لم تكن تستند على أساس شمولي يصف أبواب عمود الشعر في انتظامها داخل القصيدة، وكانت سرّ الخلاف في موقفهم من البحتري وأبي تمام، فالأوّل "أعرابيُّ الشعر، مطبوعٌ، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمُودَ الشعر المعروف، وكان يتجنَّب التعقيد ومُسْتَكره الألفاظ ووحْشِيَّ الكلام"، والثاني "شديدُ التّكلُّف، صاحبُ صنعةٍ، ويستكرهُ الألفاظ والمعاني، وشعرهُ لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولَّدة"[٧٧].

لقد كانت قضية عمود الشعر إرهاصا متقدما لوضع أسس علميّة تفسّر عمليّة الإبداع الشعريّ، ولم تتضح الشعريّة وأسسها بدرجة عالية إلّا في دراسات عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١ أو ٤٧٤هـ) الذي انطلق في فهم الأدب من خلال نظريّة النَّظْم التي

---

٧٤ – تلخيص كتاب أرسطو طاليس، لابن سيدة، ضمن كتاب فن الشعر، ص:١٦١.

٧٥ – المصدر نفسه.

٧٦ – منهاج البلغاء، ص:٧١ .

٧٧ – الموازنة، ٤/١ فما بعدها.

حاولت أن تستنبط قوانين الإبداع عامّة والإعجاز خاصّة، كما أنّها حاولت أن تضع أساسًا صحيحًا للبلاغة العربية. الأمر الذي دفع الدكتور مصطفى ناصف إلى التصريح بأنّ عبد القاهر الجرجاني: "حرّض الباحثين على أن يعيدوا قراءة الشعر العربي في ضوء فكرة تنظيم الكلمات"[٧٨].

والنَّظْمُ في الكَلِمِ "تعليقُ بعضِها ببعضٍ، وجَعْلُ بعْضِها بسَببٍ من بعض "[٧٩]. أي اقتفاء "آثارِ المعاني وتَرَتُّبِهَا على حسبِ ترتُّبِ المعاني في النَّفس. فهو إذن نظْمٌ يُعتبر فيه حال المنْظُوم بعضه مع بعض، وليس هو "النَّظم" الذي معناه ضَمُّ الشَيءِ إلى الشّيءِ كيف جَاء واتَّفق. ولذلك كانَ عندهم نظيرًا للنَّسْجِ والتّأليفِ والصِّياغةِ والبناءِ والوَشْيِ والتّحبير وما أشبه ذلك، ممّا يُوجِب اعتبارَ الأجزاءِ بعضِها معَ بعضٍ حتّ يكونَ لوضعِ كلٍّ حيثُ وُضِع، عِلَّةٌ تَقْتضي كونَهُ هناك، وحتى لو وُضِع في مكانٍ غيرِه لم يَصلُح"[٨٠].

وليس من نَظْمٍ في الكَلمِ ولا ترتيبٍ، "حتى يُعلَّق بعضُها ببعضٍ، ويُبْنَى بعضُها على بَعض، وتُجْعَل هذه بسبَبٍ من تلك"[٨١]. أي "أن تضعَ كلامَك الوضعَ الذي يَقتضيهِ "علمُ النّحو"، وتعملَ على قوانينهِ وأُصولِه، وتعرفَ مَناهجَهُ التي نُهِجَتْ فلا تزيغ عنها، وتحْفَظَ الرّسومَ التي رُسِمتْ لك، فلا تُخِلُّ بشيءٍ منها"[٨٢]. فالنَّظم "تَوَخّي معاني النحو وأحكامِه ووُجُوهِه وفروقِه فيما بَيْن معاني الكلم"[٨٣]. ومدار أمره "على مَعاني النّحو وعلى الوجُوهِ والفُروق التي من شأنها أن تكونَ فيه" وهي فروق ووجوه "كثيرةٌ ليسَ لها غايةٌ تقفُ عندها، ونهايةٌ لا تجدُ لها ازديادًا بعدها" وليستِ مزيّتُها "بواجبةٍ لها في أنْفُسِها، ومن حيثُ هي على

---

٧٨ – نظرية المعنى في النقد العربي، مصطفى ناصف، ط:٢، دار الأندلس، بيروت،١٩٨١م، ص: ١٨.

٧٩ – كتاب دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، ط:٥، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص:٤٦٦.

٨٠ – المصدر نفسه، ص: ٤٩.

٨١ – المصدر نفسه، ص: ٥٥.

٨٢ – المصدر نفسه، ص: ٨١.

٨٣ – المصدر نفسه، ص: ٥٢٥.

الإطلاق، ولكن تَعْرِض بسببِ المعاني والأغراض التي يُوضَع لها الكلام، ثم بحَسَبِ موقعِ بعضِها من بعضٍ، واستعمالِ بعضِها معَ بعض"[٨٤].

والنَّظْمُ عملٌ في معاني الكَلِم لا في ألفاظها؛ لأنّ "توخّيَهَا في مُتُونِ الألفاظِ محالٌ"[٨٥]، وشأنه عظيم إذ "لا فَضْلَ معَ عَدَمِه، ولا قدرَ لكلامٍ إذا هو لم يستقمْ لَهُ، ولو بَلَغَ في غَرابةِ معناه ما بلغ" وأنّه "لا تَمامَ دونَه، ولا قِوامَ إلّا بهِ، وأنَّه القُطْب الذي عليه المدار، والعمود الذي به الاستقلال"[٨٦]، وهو دقيق المسْلك، وعمدته "أنْ تَتَّحدَ أجزاءُ الكلامِ ويَدْخُلَ بعضُها في بعضٍ، ويَشتدَّ ارتباطُ ثانٍ مِنْها بأَوَّلٍ، وأنْ تحتاجَ في الجملةِ إلى أن تَضَعَها في النفس وَضْعًا واحدًا، وأن يكونَ حالُكَ فيها حالَ الباني يضع بيَمينهِ ههُنا في حالٍ ما يضع بيسارهِ هناك. نَعَمْ، وفي حالِ ما يُبْصرُ مكانٌ ثالثٌ ورابعٌ يَضَعُها بعدَ الأَوَّلين. وليس لِمَا شأنُه أن يجيءَ على هذا الوصفِ حَدٌّ يحصرهُ، وقانونٌ يحيطُ به، فإنَّه يجيءُ على وجوهٍ شَتَّى، وأنحاءٍ مختلفةٍ"[٨٧]. وهذا سرّ تفاوت الأدباء فيما يصوغون من كلام، وهذا منطلق الشعريّة في الأدب، ولولا هذا التفاوت، وتلك الدقّة ما تميّز الأدباء، وأبدع بعضهم، ووقع في أسر التقليد آخرون.

إنّ فضيلة الكلام كلّها ترجع إلى النَّظْم وإلى ما بين الكَلِم من علاقات وهو ما قرره بعد عبد القاهر بقرون العالم اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير (١٨٥٧–١٩١٣ Ferdinand de Saussure) في كتابه "دروس في الألسنية العامة"[٨٨]. وهو ما قرره أيضا رواد علم اللغة النصيّ – وفي مقدمتهم: فان ديك، ورقيّة حسن، وهاليدي، وبيوغراند، ودرسلر، وغيرهم من اللغويين – فيما يسمى عندهم نحو النصّ أو قواعد

---

٨٤ – المصدر نفسه، ص: ٨٧.

٨٥ – المصدر نفسه، ص: ٣٥٩، ٣٦١.

٨٦ – المصدر نفسه، ص: ٨٠.

٨٧ – المصدر نفسه، ص: ٩٣.

٨٨ – دروس في الألسنية العامة، فرديناند دي سوسير، تعريب: صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، ط: الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ١٩٨٥م.

التماسك النحويّ للنصوص، ومنها: العطف، والإحالة، والتقديم، والتأخير، والتعريف، والربط بالاسم الموصول، وبالتكرار، وبالحذف، ولا سيما حذف المفعول به... إلخ[٨٩].

والنَّظْم عند عبد القاهر هو "الأساس في الكشف عن شعريّة الكتابة أو النصّ"[٩٠]، وهو في طريقة إثبات المعنى عن طريق النظر إلى النصّ "بالقلب، والاستعانة بالفكر، وإعمال الرويّة، ومراجعة العقل، والاستنجاد بالفهم"[٩١]. ويعدّ عبد القاهر أدقّ من صاغوا "مبادئ الشعريّة الكتابيّة فيما كان يصوغ نظرية النَّظْم القرآنيّ"[٩٢]، وكان المتقدّمون قد اهتموا بالألفاظ من حيث هي ألفاظ مفردة ووصفوها، ووضعوا شروطًا للفصاحة، وميّزوا بين ألفاظ الشعر وألفاظ النثر، فقد كانت "للشعراء ألفاظ معروفة، وأمثلةٌ مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يَستعمل غيرها، كما أنّ الكُتَّاب اصطلحوا على ألفاظ بأعيانها سمّوها الكتابيّة لا يتجاوزونها إلى سواها"[٩٣].

ولم يهتم عبد القاهر باللفظة المفردة، ولم يعطها قيمة إلّا من خلال النَّظْم، والألفاظ عنده رموز للمعاني المفردة التي تدلّ عليها هذه الرموز؛ لأنّ "اللغة تجري مجرى العلامات والسِّمات، ولا معنى للعلامة والسِّمة حتّى يحتمل الشيءُ ما جُعلت العلامةُ دليلاً عليه وخلافَه"[٩٤]. أي أنّها مجرد علامات للإشارة إلى شيء ما وليست للدلالة على حقيقته، والإنسان يعرف مدلول اللفظ المفرد أولاً ثم يعرف هذا اللفظ الذي يدلّ عليه ثانيا. والألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة "لم توضع لِتُعْرفَ معانيها في أنْفُسها، ولكن لأن يُضَمَّ بعضها إلى بعضٍ، فيعرف فيما بينهما فوائدُ"[٩٥]. فليس للألفاظ مَزيّة وهي منفردة،

---

٨٩ – ينظر الفصل الأول من القسم الثاني من كتاب: في نظرية الأدب وعلم النص؛ بحوث وقراءات، إبراهيم خليل، ط:١، الدار العربية للعلوم (ناشرون)، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٠م، ص: ٢٠٥ فما بعدها.

٩٠ – الشعرية العربية، أدونيس، ط:٢، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩م، ص:٤٤.

٩١ – دلائل الإعجاز، ص:٦٤، وراجع أيضا: الشعرية العربية،ص: ٤٦

٩٢ – الشعرية العربية،ص: ٤٢.

٩٣ – العمدة، ١٢٨/١.

٩٤ – أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، ط:١، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ١٩٩١م، ص: ٣٧٦.

٩٥ – دلائل الإعجاز،ص:٥٣٩.

وإنّما تختص إذا توخّى فيها النَّظْم. ويشير إلى التماسك النَّصيّ فيرى أنَّ الألفاظ أوعية للمعاني تتبعها في مواقعها، وهي سمات لها وأوضاع قد وضعت لتدلّ عليها، فليس لها كبير قيمة من غير تأليف، "فلو أنّك عَمَدت إلى بيت شعرٍ أو فَصْل نثرٍ فعددت كلماته عَدًّا كيف جاء واتَّفق، وأبطلتَ نَضَدَهُ ونظامه الذي عليه بُني، وفيه أُفْرِغ المعنى وأجرِي، وغيّرتَ ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد ما أفاد، وبنَسَقِه المخصوص أبان المراد، نحو أن تقول في: "قِفا نَبْكِ من ذِكْرَى حَبيبٍ ومنزل" "منزل قفا ذكرى من نبك حبيب"، أخرجته من كمال البيان، إلى مجَال الهَذَيان. نعم، وأسقطت نسبتَهُ من صاحبه"[٩٦]. وفي "ثبوت هذا الأصل ما تَعْلم به أنّ المعنى الذي له كانت هذه الكَلِم بيتَ شعرٍ أو فصلَ خطابٍ، هو ترتيبها على طريقة معلومة، وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة"[٩٧]، وهذا كلّه يحدث بسبب نسق يقتضيه المعنى؛ "أفلا تَرى أَنَّكَ لو فرَضْتَ في قولهِ:

≅ قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ ≅

أنْ لا يكُونَ "نبْكِ" جوابًا للأمْر، ولا يكونَ مُعدًّى "بِمنْ" إلى "ذِكْرى" ولا يكونَ "ذكرى" مضافةً إلى "حبيبٍ"، ولا يكونَ "منزلِ" معطوفًا بالواو على "حبيبٍ" خَرَجَ ما تَرى فيه مِنَ التقديم والتأخيرِ عن أن يكونَ "نَسَقًا"؟ ذاك لأنَّه إنّما يكونُ تقديمُ الشيءِ على الشيءِ نَسَقًا وتَرتيبًا، إذا كان ذلكَ التقديمُ قَدْ كان لِمُوجِبٍ أوْجَبَ أنْ يقدَّمَ هذا ويُؤخَّر ذاك، فأَمَّا أنْ يكونَ مع عدم المُوجِبِ نَسَقًا، فَمُحَالٌ؛ لأنَّه لو كان يكونُ تقديمُ اللفظِ على اللفظِ مِنْ غَيْرِ أنْ يكونَ لهُ مُوْجِبٌ "نَسقًا"، لكان يَنبغي أن يكونَ تَوَالي الألفاظِ في النُّطْقِ على أَيّ وجْهٍ كان "نَسَقًا"، حتّى إنَّك لو قلْتَ: "نَبْكِ قِفَا حبيبٍ ذِكْرى مِنْ"، لم تَكنْ قد أعدَمْتَه النسَقَ والنَّظْم، وإنّما أعدَمْتَه الوزْنَ فقط"[٩٨].

إنّ نظريّة النَّظْم الجرجانيّة – في جوهرها – تدل على تهميش مبدأ اشتراط الوزن والقافية بوصفه معيارًا للشعريّة، وعلى الرغم من إجماع النقاد العرب القدماء على أنّه من

---

٩٦ – أسرار البلاغة، ص:٤، ٥. وراجع أيضا: دلائل الإعجاز، ص: ٣٦٣، ٤١٠، ٤٦٨.

٩٧ – أسرار البلاغة، ص:٥.

٩٨ – دلائل الإعجاز، ص: ٤٦٨. وراجع أيضا: ص:٤٧٢.

مقوّمات الشعر، إلّا أنّهم لم يفردوا له بابًا مستقلاً في أبواب عمود الشعر؛ لأنّهم أدخلوه في باب "التحام أجزاء النَّظْم والتئامها". ولم يذهب أحد منهم إلى نفي الوزن من الشعر وإن قالوا: إنّ الشعر يراد لأمر خارج الوزن ويطلب لشيء سواه[٩٩]؛ لذا تجاوزوا الحديث عن حصر شعريّة النصوص في إيقاعها.

ومن ثمّ يرى عبد القاهر أنّ شعريّة النصّ لا تجيء من الوزن، بالضرورة، وأنّه ليس"بالوزْنِ ما كان الكَلامُ كلامًا، ولا به كان كلامٌ خَيرًا من كلام"[١٠٠] أي أنّه "ليس لِلْوزنِ مدخلٌ في ذلك"[١٠١]. وإنّما تجيء مما سمّاه طريقة النَّظْم، "ويعني النَّسق الذي تأخذه الكلمات. وهذا ما نسمّيه اليوم طريقة الأداء أو التعبير أو بنية الكلام"[١٠٢].

وبالتّالي لا تراد الألفاظ لأنفسها، وإنّما تراد لتجعل أدلة على المعاني، وأنَّ تغييرها قد يفقد الكلام مذاقه وغرضه. فعبد القاهر لا يؤمن بقيمة اللفظة المفردة ولا بما يسمى "اللغة الشعريّة" وإنّما يرى أنّ كلّ لفظة تصلح للكلام إذا وضعت في موضع يليق بها، وهي تكتسب الشعريّة من خلال النَّظْم، ولإيضاح ذلك ينبغي "أن يُنْظَر إلى الكلمةِ قبلَ دخولها في التأليف، وقبْلَ أنْ تصيرَ إلى الصورة التي بها يكونُ الكَلِمُ إخبارًا وأمْرًا ونَهيًا واستخبارًا وتعجبًا، وتُؤَدِّيَ في الجملة معنًى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلَّا بضَمِّ كلمةٍ إلى كلمةٍ، وبناءِ لفظةٍ على لفظةٍ، هل يُتَصوَّر أن يكونَ بين اللفظتين/ تَفاضُلٌ في الدَّلالة حتّى تكونَ هذه أدَلَّ على معناها الذي وُضعتْ له من صاحبتها على ما هيَ موسومةٌ به، حتّى يقالَ إنَّ "رجُلاً" أدلُّ على معناه مِنْ "فرسٍ" على ما سُمِّي به"[١٠٣].

---

٩٩ – المصدر نفسه، ص: ٢٥،٢٦.

١٠٠ – المصدر نفسه، ص: ٤٧٤.

١٠١ – المصدر نفسه، ص: ٣٦٤.

١٠٢ – الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، (الجزء الثالث صدمة الحداثة)، أدونيس، علي أحمد سعيد، ط: ١ ، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨م، ٢٨٧/٣.

١٠٣ – المصدر نفسه، ص: ٤٤.

وقد تروقُ الكلمة وتُؤنس في موضعٍ، وتَثْقُلُ وتُوحِشُ في موضعٍ آخرَ، كلفظِ "الأَخدع" في بيت الحماسة:[١٠٤]

تَلَفَّتُّ نَحْـوَ الحَيِّ حَتَّى وَجَدْتُنِي وَجِعْتُ من الإصْـغَاء لِيتًا وأَخْدَعَا

وبيت البحترى:

وإِنِّي وإِنْ بَلَّغْتَنِي شَـرَفَ الغِنَـى وَأَعْتَقْتَ مِنْ رِقِّ المَطَامِعِ أَخْدَعِي

فإنَّ لها في هذين المكانين ما لا يَخْفى مِن الحُسْن، ثم إنّكَ تتأَمّلها في بيت أبي تمام:

يا دَهْـرُ قَوِّمْ مِنْ أَخْدَعَيْكَ، فَقَدْ أَضْجَجْتَ هَـذَا الأَنَامَ مِنْ خُرُقِكْ

فتَجد لها مِنَ الثِّقَل على النفس، ومن التنغيصِ والتكْدير، أضعافَ ما وجدتَ هناك منَ الرَّوْح والخِفَّة، ومن الإيناس والبهجة.

ومِنْ أَعجب ذلك لفظةُ "الشَّيءِ"، فإنّكَ تَراهَا مقبولةً حسنةً في موضعٍ، وضعيفةً مستكْرَهةً في موضع. وإنْ أردْتَ أن تَعْرف ذلك، فانظرْ إلى قولِ عُمَر بن أبي ربيعة المخزوميّ:

وَمِنْ مَالِىءٍ عَيْنَيْهِ مِنْ شَيْءِ غَيْرِهِ إِذَا رَاحَ نَحْوَ الجَمْرَةِ البِيضُ كالدُّمَى

وقوله أبي حَيَّةَ:

إِذَا ما تَقَـاضَى المَرْءَ يَوْمٌ وَلَيْـلَةٌ تَقَاضَـاهُ شَـيْءٌ لا يَمَلُّ التَّقَاضِـيَا

فإنّك تَعرف حُسْنَها ومكانها من القَبُول، ثم انظر إليها في بيت المتنبي:

لَو الفَلَكُ الدَّوَّارُ أَبْغَضْتَ سَـعْيَه لَعَوَّقَـهُ شَـيْءٌ عَنِ الدَّوَرَانِ[١٠٥]

لقد اكتسبت الألفاظ في هذه الأبيات شعريّتها من النَّظْم فحسنت تارة ولم تحسن تارة أخرى، ولو كانت "الكلمةُ إذا حَسُنَتْ حَسُنَتْ من حيث هي لفظٌ، وإذا اسْتَحقَّت المزيَّةَ والشرفَ استحقَّتْ ذلك في ذاتِها وعلى انفرادِها، دونَ أن يكونَ السببَ في ذلك حالٌ

---

١٠٤ – لـ "الصمة بن عبد الله القشيري"، راجع: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، ١٢١٨/٣.

١٠٥ – دلائل الإعجاز، ص: ٤٦: ٤٨.

لها مع أَخَواتها المجاورةِ لها في النَّظْم، لَمَا اختلفَ بها الحالُ، / ولكانت إمَّا أنْ تَحْسُن أبدًا، أو لا تَحْسُن أبدًا"[١٠٦].

أي: أن الألفاظ "لا تتفاضَلُ من حيث هي ألفاظٌ مجرَّدةٌ، ولا من حيثُ هي كَلِمٌ مفردةٌ، وأن الفضيلةَ وخِلَافَها، في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، وما أشبهَ ذلك، مما لا تعلُّق له بصريحِ اللفظ"[١٠٧]. وفي هذا إنكار لأن تكون الفصاحة مَزِيَّةً بالمتكلم دون واضع اللغة؛ لأنّه "لا يستطيعُ أن يصْنَعَ باللفظِ شيئًا أصْلاً، ولا أن يحدث فيها وصفًا". وهو "إن فَعلَ ذلك أفسَدَ على نفسِه، وأبْطلَ أن يكونَ متكلِّمًا، لأنّه لا يكون متكلِّمًا حتّى يَسْتَعمِل أوضاعَ لُغَةٍ على ما وُضعت عليه". وإذا ثبت ذلك كانت الفصاحةُ مَزِيَّةً "أفَادها المتكلّم في المعنى"[١٠٨].

وهذا يعطي الأديب مجالاً واسعًا للتصرف في فنون القول والإبداع؛ لأنّه يخلق من ألفاظ اللغة لغته الشعريّة التي "تتجسد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة، وأن هذا التنظيم يخلق فجوة: مسافة توتر على درجات مختلفة من السعة والحدّة بين اللغة الشعريّة وبين اللغة اللاشعريّة – ولتكن لغة النثر مثلاً –، وأنّ هذه الفجوة تميّز الشعريّة تمييزًا موضوعيًّا لا قيميًّا، وأنّ خلوّ اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها أو أوصوليتها أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية مبدأ التنظيم"[١٠٩]. فقدرة الشاعر هي التي تعطي اللفظة قيمة، وهنا تتجلى مهاراته الفنية في استعمال اللغة للوصول إلى شعريّة متميّزة، وإبداع متفرّد.

لقد أراد البحتري أن يمدح الفتح بن خاقان فلم يغرب في الألفاظ والمعاني، ولم ينحرف عن اللغة وعمود الشعر، وإنّما جاء بألفاظ واضحة، ومعان بيّنة، وصاغها صياغة أنيقة أكسبتها شعريّة لا تظهر لو صيغت بأسلوب آخر. قال:

بَلَوْنَا ضَرَائبَ مَنْ قَدْ نَرَى فَمَا إِنْ رَأَيْنَا لِ "فَتْحٍ" ضَرِيبَا

---

١٠٦ – المصدر نفسه، ص: ٤٨.

١٠٧ – المصدر نفسه، ص: ٤٦.

١٠٨ – المصدر نفسه، ص: ٤٠١، ٤٠٢.

١٠٩ – في الشعرية، كمال أبو ديب، ط:١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧م، ص: ٨٥.

هُوَ المَرْءُ أَبْدَتْ لَهُ الحَادِثَا تُ عَزْمًا وَشِيكًا وَرَأيا صَلِيبَا
تَنَقَّلَ فِي خُلُقَيْ سُؤْدُدٍ: سَمَاحًا مُرجًّى، وبَأسًا مَهِيبَا
فَكَالسَّيْفِ إنْ جِئْتَهُ صَارِخًا، وكَالبَحْرِ إن جِئْتَهُ مُسْتثِيبَا

فهو لم يتكلّف في هذه الأبيات الرائقة، وكلّ ما فعله أنّه "قدَّم وأخَّر، وعرَّف ونكَّر، وحَذَفَ وأضمرَ، وأعادَ وكرَّر، وتوخَّى على الجُملةِ وَجْهًا منَ الوُجوهِ التي يَقْتضيها "علْمُ النحو"، فأصاب في ذلك كلِّه، ثم لَطَّف مَوضعَ صَوابه، وأتى مَأْتًى يُوجِبُ الفضيلة"[١١٠].

وأولُ ما يَروقُ منها "قولُه: "هُوَ المرءُ أبدت لها الحادثات" ثم قولُه: "تنقَّل في خُلُقَيْ سُؤدُدٍ" بتنكير "السؤدد" وإضافة "الخُلُقَين" إليه، ثم قولُه: "فكالسَّيف" وعطفُه بالفاء مع حَذفهِ المبتدأَ؛ لأنَّ المعنى – لا مَحَالةَ –: "فهو كالسَّيف" ثم تكريرُهُ "الكاف" في قولِه: "وكالبحر"، ثم أنْ قَرَنَ إلى كلَّ واحدٍ منَ التَّشبيهين شرطًا جوابُه فيه، ثم أَنْ أخرجَ من كلَّ واحدٍ منَ الشَّرطين/ حالاً على مثالِ ما أخرَجَ مِن الآخر، وذلك قولهُ "صارخًا" هناك "ومستثيبًا" ههنا"[١١١]. لقد أكسبت هذه الصياغة الكلام حُسنًا وأضفت عليه الشعريّة، يرجع ذلك إلى الألفاظ وإنّما إلى نَظْمِهَا ووضعها الوضع الذي يقتضي المعنى.

ومثل ذلك استعارة الكلمة فإنّ شعريّتها تتغيّر بتغيّر موقعها في التعبير، فتكون لها ملاحة في موضع ليست في غيره، ومن ذلك لفظة "الجِسْر" في قولِ أبي تمام:

لا يَطْمَعُ المَرْءُ أنْ يَجْتَابَ لُجَّتَهُ بِالقَوْلِ ما لَمْ يَكُنْ جِسْراً لَهُ العَمَلُ[١١٢]

وقوله:

بَصُرْتَ بالرَّاحَةِ العُظْمَى فلَمْ تَرَها تُنَالُ إلّا عَلَى جِسْرٍ مِنَ التَّعَبِ[١١٣]

---

١١٠ – دلائل الإعجاز، ص: ٨٥. والأبيات في ديوانه، راجع: ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، ط:٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧م، ١/ ١٥١.

١١١ – دلائل الإعجاز، ص: ٨٥، ٨٦.

١١٢ – في ديوانه، ٣/ ١٦، وروايته: "أن يَجْتَابَ غَمْرَتَهُ".

١١٣ – في ديوانه، ١/ ٧٣، وروايته: "بالراحة الكبرى".

فإنّ لها حُسْنًا في الثاني ليس في الأَوّل، ثم يكون لها لُطْف وخَلابةٌ وحُسْنٌ ليس الفَضْلُ فيه بقليل كما في قول ربيعة الرَّقيّ:

قُولِي: نَعمْ، ونَعَمْ إنْ قُلْتِ وَاجِبةٌ قَالتْ: عَسى، وعَسَى جِسْرٌ إلى نَعَمِ[١١٤]

لقد تفاوت حسن استعارة لفظة "الجسر" باختلاف موقعها في الجملة أو الكلام، ولو أنّ للفظة المستعارة مَزِيّةً وهي منفردة لبقيت محتفظة بمزيّتها أينما جاءت وكيف وضعت، ولمَّا اختلفت شعريّتها دلّت على أنَّها تكتسب الفضيلة وتفقدها بحسب موضعها، "وذلك لأنَّ هذه المعاني التي هي "الاستعارة"، و"الكناية" و"التمثيل"، وسائرُ ضُروبِ "المجاز" مِن بَعْدِها من مُقْتَضَياتِ "النَّظْم"، وعنه يحدث وبه يكونُ؛ لأنّه لا يُتَصَوَّر أن يَدخُلَ شَيْءٌ منها في الكَلِم وهي أفرادٌ لم يُتَوَخَّ فيما بينَها حكْمٌ من أحكام النحو. فلا يُتَصَّورُ أن يكونَ ههُنا "فعلٌ" أو "اسمٌ" قد دَخلَتْهُ الاستعارةُ، مِن دونِ أنْ يكونَ قد أُلِّفَ مع غيره؛ أفلا تَرى أَنَّه إنْ قُدِّر في "اشتعلَ" من قوله تعالى: (وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا)[١١٥]، أنْ لا يكونَ "الرأسُ"، فاعلاً له، ويكونَ "شيبًا" منصوبًا عنه عَلَى التمييز، لم يُتَصَوَّرْ أن يكونَ مستعارًا؟"[١١٦].

إنّ النصوص السابقة تؤكّد خضوع الكلمة – عند الجرجانيّ – لمحوري الاختيار والتأليف وما يضيفه النَّظْم من معاني جديدة للكلمة تكتسبها بفعل العلاقة النحوية بين الألفاظ، "وهو بذلك يؤكد منابع التفسير الدلالي المتكامل للجملة"[١١٧].

فالشعريّة ليست في اللفظة المفردة وإنّما في النَّظْم، وهو ما قرره الجاحظ (ت٢٥٥هـ) من قبل، حين أكّد أنّ المعاني مطروحة في الطريق، وأنّ "الشعريّة ليست في

---

١١٤ – دلائل الإعجاز، ص: ٧٨، ٧٩. وبيت ربيعة الرقي ورد في شعره المجموع على هذا النحو:

قُولِي: نَعمْ، إنّما إنْ قُلْتِ نَافعةٌ قَالتْ: عَسى، وعَسَى جِسْرٌ إلى نَعَمِ

راجع: شعر ربيعة الرَّقيّ، صنعة: زكي ذاكر العاني، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٠م، ص: ٥٥.

١١٥ – سورة مريم، من الآية: ٤.

١١٦ – دلائل الإعجاز، ص: ٣٩٣.

١١٧ – النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي– الدلالي، محمد حماسة عبد اللطيف، ط:١، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص: ١٠٢.

المعنى وإنّما هي في اللفظ"[١١٨]؛ لأنّ الكلام عنده هو التصوير لا اللفظ "فإنّما الشّعرُ صناعةٌ، وضَرْب من النَّسج، وجنسٌ من التَّصوير"[١١٩]. ولن يتم إقامة الوزن واختيار اللفظ إلّا للمبدع، ولن يتم التفوق وجودة السبك إلّا في صناعة الكلام التي هي لون من ألوان التصوير.

وهذا ما قرره عبد القاهر مستندًا إلى رأي الجاحظ: "وليس العبارة عن ذلك بالصورةِ شيئًا نحنُ ابتدأناه فيُنْكِرَهُ مُنْكِرٌ، بل هو مُستعمَلُ مشهورٌ في كلام العلماءِ، ويكفيك قول الجاحظ: "وإنّما الشعر صِيَاغَةٌ وضربٌ من التَّصوير"[١٢٠]. وسبيل المعاني عنده "سبيلُ الأَصباغِ التي تُعْمَلُ منها الصورُ والنقوشُ، فكما أَنّك ترَى الرجلَ قد تَهَدَّى في الأصباغ التي عَمِلَ منها الصُّورةَ والنّقشَ في ثوبِه الذي نَسَج، إلى ضرب من التّخيُّر والتّدبُّر في أَنفُس الأَصباغِ وفي مواقِعها ومقاديرِها وكيفيّةِ مَزْجه لها وتَرتيبه إياها، إلى ما لَمَ يَتَهدَّ إليه صاحبُه، فجاء نَقشُه من أجْل ذلك أَعجَبَ، وصورتُه أغرَبَ، كذلك حالُ الشاعرِ والشاعرِ في توخّيهما مَعاني النَّحو ووجوهِه التي علمت أنّها محصول "النَّظْم"[١٢١]. وسبيلها – أيضا – "سَبيلُ أَشكالِ الحُلِيّ، كالخاتَم والشَّنْفِ والسِّوار، فكما أَنَّ مِنْ شأْنِ هذه الأشكالِ أن يكونَ الواحدُ منها غُفْلاً ساذجًا، لم يعمَلْ صانِعُه فيه شيئًا أكثرَ من أن أتَى بما يَقَعُ عليه اسْمُ الخاتَمِ إن كان خاتَمًا، والشَّنْفِ إن كان شَنْفًا، وأن يكونَ مَصْنوعًا / بَدِيعًا قد أَغْرَب صانعُه فيه. كذلك سبيلُ المعاني، أن تَرى الواحدَ منها غُفْلاً ساذَجًا عامّيًّا موجودًا في كلام الناس كُلِّهِم، ثم تَراه نفْسَه وقد عَمَد إليه البَصيرُ بشأنِ البلاغةِ وإحداثِ الصُّوَرِ في المعاني، فيَصْنَعُ فيه ما يَصْنَع الصَّنَعُ الحاذِق، حتى يُغْرِبَ في الصَّنْعةِ، ويُدِقَّ في العمل، ويُبْدِعَ في الصّياغَة. وشواهدُ ذلك حاضِرةٌ لك كيف شئتَ، وأمْثِلَتُه نُصْب عينك من أينَ نظَرْتَ.

تَنْظُرُ إلى قولِ النَّاس: "الطبع لا يَتَغَيَّر"، و"لستَ تَسْتطيعُ أَنّ تُخْرِجَ الإنسانَ عَمَّا جُبِلَ عليه"، فترَى معنى غُفَلاً عامِيًّا معروفًا في كلّ جِيلٍ وأُمةٍ، ثم تنظرُ إليه في قولِ المتنبي:

---

١١٨ – الشعريّة العربية، أدونيس، ص: ٣٤.

١١٩ – الحيوان، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، ط:٢، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥م، ١٣٢/٣.

١٢٠ – دلائل الإعجاز، ص: ٥٠٨.

١٢١ – المصدر نفسه، ص: ٨٧، ٨٨.

يُرَادُ مِنَ القَلْبِ نِسْيَانُكُمْ وَتَأْبَى الطِّبَــاعُ عَلَى النَّاقِلِ

فتَجدُه قد خَرجَ في أحْسَنِ صورة، وترَاه قد تَحوَّلَ جوهرةً بعد أنْ كانَ خَرَزَةً، وصارَ أعجبَ شيءٍ بعد أنْ لم يكن شيئًا"[١٢٢]. والفضل يرجع إلى شاعرية المتنبي التي التقطت معنى غفلاً عاميًّا وحوّلته إلى بيت تكاد صلته تنقطع عن المعنى الأوّل.

وهو في ذلك يتفق مع الجاحظ الذي قال بالتصوير، ولا يحدث التصوير باللفظة المفردة وإنّما بالنَّظْم. وإذا كان النَّظْمُ سرَّ الشعريّة، فما يكون سِرُّ النَّظْم؟ إنّه كما يجيب عبد القاهر: "المجاز"؛ لأنَّ جُلَّ محاسن الكلام إن لم تكن كُلُّها متفرّعة عن صناعة المجاز وأدواته، وراجعة إليها[١٢٣]، فاللغة المجازيّة "سحر" –كما يعبر – إنّها تبرز الكلام "أبدًا في صورةٍ مُستجَدَّةٍ"، و"تُعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ"، وبهذه اللغة ترى "الجمادَ حيًّا ناطقًا، والأجسامَ الخُرسَ مُبينةً"، وهي تريك "المعانيَ اللطيفةَ التي هي من خبايا العقل، كأنّها قد جُسِّمت"، وتلطِّف "الأوصاف الجسمانية حتّى تعود رُوحانية لا تنالها إلّا الظنون"[١٢٤].

إن الشعريّة لا تتحقق في التفسير الحرفي وإنّما في التفسير المجازيّ الذي يبعث معنى آخر للنصّ غير المعنى الذي يمتلكه سلفًا، أي البحث عن "معنى المعنى"؛ لأنّ صناعة الكلام بخلاف صناعة النسيج أو صياغة الذهب، فهي تقع على ضربين: "ضربٌ أنتَ تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده" وهو الكلام النثري الخالي من أي انزياح في اللغة. "وضربٌ آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلُّك اللفظُ على معناه الذي يقتضيه موضوعُه في اللغة، ثم نجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدارُ هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل". أي الكلام المجازيّ أو الاستعاريّ الذي ينطوي على انزياح في اللغة، كثير أو قليل. وبعبارة أخرى أن "تعني بالمعنَى المفهومَ من ظاهرِ اللفظِ والذي تَصِلُ إليه بغير واسطة و"بمعنى المعنى"، أن تَعْقِل من اللَّفظِ معنًى، ثم يُفضي بكَ ذلكَ المعنى إلى معنى آخرَ"[١٢٥].

---

١٢٢ – المصدر نفسه، ص: ٤٢٢، ٤٢٣.

١٢٣ – أسرار البلاغة، ص:٢٧.

١٢٤ – المصدر نفسه، ص: ٤٢، ٤٣.

١٢٥ – دلائل الإعجاز، ص: ٢٦٣.

ولا يكون هذا – أي معنى المعنى – إلاّ بأن يكون هناك اتساع ومجاز، وحتّى لا يُراد من الألفاظ ظواهرُ ما وُضعت له في اللغة. ولكنْ يُشار بمعانيها إلى معانٍ أخر. وهذا يعني أن الجرجانيّ جعل المجازَ "مندرجًا في علم دلالات اللغة" من جهة. وأدخل مفهوم (الواسطة) "كمميّز نوعي للدلالة الأدبية" من جهة أخرى. حيث منح المجازات المرتبة الأولى في خلق الأدب وتمثُّلِهِ. "فالواسطةُ هي البؤرة التي تستوعب الصورة وتمكن من صياغة اللغة بكيفية تستجيب لحاجة الإنسان إلى التعبير عن حاجيات متطورة لديه"[١٢٦]. كما أنّ إدخال مفهوم الواسطة يفتح الطريق أمام الإبداع الفردي، فيتصرف كلُّ واحد في اللغة بحسب منزلته الأدبيّة ودقّة وعيه وحدّة شعوره بما لا يشعر به غيره[١٢٧].

ويُفهم ممَّا سبق أنَّ لديْنا مستويين للغة:

الأوَّل: المستوى المثالي/ المألوف في الأداء العادي/ النمطي، الجاري على السنن المألوف للقاعدة.

الثاني: المستوى المنحرف/ الإبداعي الَّذي يعتمد على انحراف الكلام عن هذه المثاليَّة أو العدول عنها أو تجاوُزها أو انتهاكها[١٢٨].

ولا يبعد المعاصرون عن هذا الفهم للشعريّة وإن اختلفت وسائل وصولهم إليها، فلم يكن التحديد المنهجي الذي اقترحه أدونيس في كتابه "الشعريّة العربيّة" المتمثل في صور المجاز ودلالاته الغامضة[١٢٩] منضبطًا بحيث يمكن من التبصر بحقيقة الشعريّة في نصّ من

---

١٢٦ – التفكير البلاغي عند العرب – أسسه وتطوره إلى القرن السادس، حمادي صمو، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية،١٩٨١م، ص: ٤١٣.

١٢٧ – المرجع نفسه، ص: ٤١٤.

١٢٨ – عقد الدكتور عبد الحكيم راضي فصلاً بعنوان "المثالي والمنحرف"، فصَّل فيه القول عن الانحراف عند اللغويين والنحاة والبلاغيين في كتابه "نظرية اللغة في النقد العربي" ص: ١٩٣ فما بعدها، راجع: نظرية اللغة في النقد العربي (دراسة في خصائص اللغة الأدبية من منظور النقاد العرب)، عبد الحكيم راضي، ط: ١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣م. وقد قام الدكتور محمد عبد المطلب بتقديم خلاصة مركَّزة لهذا الفصل في كتابه "البلاغة والأسلوبية" تحت عنوان: "العدول" ص ٢٦٨، فما بعدها. راجع: البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، ط:١، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة،١٩٩٤م.

١٢٩ – الشعريّة العربية، أدونيس، ص: ٤٧.

النصوص، فالمجاز مهما تعدّدت دلالاته يحيل على علاقات داخلية في النصّ، وهو من ثمة وسيلة للتعبير الشعريّ والنثريّ في آن واحد، بمعنى أنّ قيمته لا تتحدّد بأشكال المجازات فيما هو خارج السياق النصيّ المدروس، إذ المجاز في الشعر أداة، كما هو في النثر أداة أيضًا، والسؤال المهم كيف يتحوّل المجاز في الشعر إلى سمة شعريّة أو علامة شعريّة فارقة؟.

ولا شكّ في أنّ المجاز بأنواعه – ولا سيما الاستعارة – أساس التصوير الذي يعتمد على النَّظْم والتخييل؛ ولذا كانت الشعريّة تعتمد عليها، فهي "انحراف عن الأسلوب الواضح الدقيق"[١٣٠] و"علامة العبقرية المميّزة"[١٣١]؛ لأنّها "تحدث نوعًا من الدهشة والمفاجأة الممتعة"[١٣٢] التي تؤدي إلى "الفجوة – مسافة التوتّر"[١٣٣]. وهي واسعة المدى رحيبة الفضاء لا حدود لها[١٣٤]، وهذا يمنح الشاعر حرية التعبير والانطلاق في رسم الصور الفنية[١٣٥].

وتأتي أهمّيتها من أنّها انحراف في بنية اللغة deviation[١٣٦]، أو انزياح وخرق لقانون اللغة يؤدي إلى خلق الصور البلاغيّة[١٣٧]، إلا أنّ هذا "الانزياح لا يكون شعريّا إلّا إذا كان محكوما بقانون يجعله مختلفًا عن غير المعقول"[١٣٨]، ولا يصل إلى الدرجة الحرجة إذ "بتجاوزها تكفّ القصيدة عن إنجاز وظيفتها باعتبارها لغة دالة، وربّما كان الطلاق الحاصل بين الشعر المعاصر والجمهور حاصلا بسبب تجاوز الشعر بسهولة لهذه العتبة، ذلك الطلاق

---

١٣٠ – نظرية المعنى في النقد العربي، ص: ٨٥.

١٣١ – في الشعرية، أبو ديب، ص: ١٢٢.

١٣٢ – نظرية المعنى في النقد العربي، ص: ٨٥.

١٣٣ – في الشعرية، أبو ديب، ص: ٣١ فما بعدها.

١٣٤ – المرجع نفسه، ص: ٢١.

١٣٥ – المرجع نفسه، ص: ١٢٩.

١٣٦ – المرجع نفسه، ص: ٨٥، ١٤٠.

١٣٧ – ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد العمري ومحمد الولي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦م، ص: ٤٢، ٤٤. وليس الانزياح خاصا بالاستعارة إذ يوجد انزياح سياقي يقابله ما تمثله القافية على المستوى الصوتي، والتقديم والتأخير على المستوى التركيبي. راجع: المرجع نفسه، ص: ١١١.

١٣٨ – المرجع نفسه، ص: ٦.

الذي يشكو منه الشبان المعاصرون"[١٣٩].ولا يكون هذا الانزياح في المستوى الدلالي "تاما أبدا، وليست هناك – فيما يبدو – قصيدة شعرية مائة في المائة"[١٤٠].

أراد كمال أبو ديب أن يتابع جهود أدونيس في استكمال التوصيف النقدي لمشكلة الشعريّة، فخالفه في طريقة تشخيص المشكلة ووافقه في النتيجة، فكلاهما أراد حصر السمة الشعريّة في حدود النصّ أو ما هو داخلي فيه؛ لهذا أشار إلى عدم جدوى تحديد الشعريّة على أساس الظاهرة المفردة كالوزن والقافية أو الإيقاع الداخلي، أو الصورة، أو الرؤيا، أو الانفعال، أو الموقف الفكري، أو العقائدي، إذ إنّ أيًّا من هذه العناصر في وجوده النظري المجرد عاجز على منح اللغة طبيعة دون أخرى، ولا يؤدي مثل هذا الدور إلا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكّلة في بنية كلّية[١٤١].

ومن الواضح أنّ الفارق في التوصيف عند هذين الباحثين لم يلغ الالتقاء عند نتيجة واحدة مثل أن يتفقا حول حصر الشعريّة داخل النصّ الشعريّ، "والبنية الكلّية هي وحدها القادرة على امتلاك طبيعة متميّزة بإزاء بنية أخرى مغايرة لها. وانطلاقًا من هذا المبدأ الجوهري لا يمكن أن توصف الشعريّة إلّا حيث يمكن أن تتكوّن أو تتبلور، أي في بنية كلّية. فالشعريّة – إذن – خصّيصة علائقيّة، أي إنّها تجسّد في النصّ لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكوّنات أوّليّة سمتها الأساسية أنّ كلّا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريّا لكنّه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواجشة مع مكوّنات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحوّل إلى فاعلية خلق للشعريّة ومؤشر على وجودها"[١٤٢].

وهذا معنى كلام عبد القاهر في النَّظْم وفي استدلاله على تحوّل اللفظة من تعبير إلى آخر فتكون حسنة حينًا، وتفقد ذلك الحسن حينًا آخر، أي إنّ استعمال الكلمة بمعناها المعجمي لا ينتج الشعريّة وإنّما "ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة

---

١٣٩ – المرجع نفسه، ص: ١٧٩.

١٤٠ – المرجع نفسه، ص: ٢٣.

١٤١ – في الشعريّة، أبو ديب، ص: ١٣.

١٤٢ – المرجع نفسه، ص: ١٣، ١٤.

جديدة"[١٤٣]. وهذا ما ذهب إليه الجرجانيّ في كلامه على النَّظْم حين دخل في عمق المسألة الشعريّة، من الجهة التي تحدد المسافة الموضوعية بين القاعدة والانزياح، وهو الأمر الذي دعا إليه الألسنيون والبنيويون والمهتمون بقضايا الشعريّة أمثال رومان جاكبسون حيث يقول: "ينبغي للخطاب أيّ خطاب أن يكون قابلاً للفهم. تلك هي البديهة الأساسية لقواعد الكلام، والقواعد بأتمّها ليست سوى مظاهر لتحقيقها. وقابلية الفهم هنا ينبغي أخذها بمعنى توفر المعنى القابل للإدراك من طرف المتلقي، ولذلك لا يكفي احترام قواعد اللغة بل ينبغي فوق ذلك أن يكون تفكيك الرسالة ممكنًا، وهذا بالذات ما يجعل حرية الكلام خاضعة لمجموعة من القيود التي تتجسّد في مجموعة من القواعد"[١٤٤].

إنّ القيود التي يتحدث عنها جاكبسون تعني معايير الكلام، التي لا تنافي إنتاج الدلالة في أثناء الاستخدام اللغوي الخاص، ولكن ضمن حدود ما تعترف به القواعد نفسها، فالنحو كما أشرنا سابقًا ليس قيدًا متصلبًا بمقدار ما هو معيار لين يسمح بمسافة معينة من التجاوز، ولا يسمح من ناحية أخرى بالخروج الكلّي على المعيار، فللقواعد وظيفة نحويّة غايتها كما أشار جاكبسون تحقيق الفهم، كما أنّ لها وظيفة دلاليّة تسمح لمستعمل اللغة أن يعبر عن ذاته ضمن ما هو مسموح نحويًّا، أعني هنالك إمكانية للانزياح ضمن القاعدة تترك مسافة جماليّة مقبولة من جهة القانون من شأنها أن تنتج دلالة ما تحظى من حيث وظيفتها باعتراف القاعدة، وتشكّل في الوقت نفسه انزياحًا عن القاعدة لأنّها ليست مطابقة لها تماماً، وهذه هي الوظيفة المزدوجة التي يقوم بها النحو بحسب تصوّر الجرجاني حين أشار إلى علاقة النَّظْم بالنحو، وبحسب تصور كوهن حيث قال: "كلّ جملة تتكوّن من كلمات، أي من وحدات معجمية داخل الجملة القادرة دلاليًّا على الاضطلاع بهذه الوظيفة، وهذه القاعدة ليست أكثر مما يسمى على المستوى الدلاليّ بديهة قابلة للفهم. ونحن سنعمل على تشخيص اللغة الشعريّة باعتبارها انحرافًا عن قواعد قانون الكلام"[١٤٥].

---

١٤٣ – المرجع نفسه، ص: ٣٨.

١٤٤ – بنية اللغة الشعرية، ص: ٣٨.

١٤٥ – المرجع نفسه.

فاللفظة لا تظل أسيرة المعجم وإنّما هي طاقة تتفجر معاني وصورًا جديدة، وبذلك كان الشعر الأصيل أو الشعريّة المتميّزة تحطيمًا للغة لا بمعنى الهدم وتركها ركامًا وإنّما "ليعيد بناءها على مستوى أعلى"[١٤٦]. ولغة الشاعر شاذة وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها فرادة وجدّة وطرافة، أي إنّ اللغة الشعريّة انحراف عن قوانين الكلام، وهي "لغة يبدعها الشاعر لأجل أن يقول شيئًا لا يمكن قوله بشكل آخر"[١٤٧].

ولما كان الشعر هو اللغة في وظيفتها الجمالية – بحسب جاكوبسون – وأنّ موضوع علم الأدب ليس الأدب وإنّما الأدبيّة التي تجعل من إنتاج ما إنتاجًا أدبيًا. فلا بدّ أن يكون لكل مستوى من مستويات اللغة دور ووظيفة شعريّة يدعم بها شعريّة النصّ وجماليته[١٤٨]. وقانون هذه اللغة يقوم على "التجربة الباطنية" التي تعتمد على التأويل بخلاف قانون اللغة العامة الذي يقوم على "التجربة الخارجية"[١٤٩]، وفيها يستوي الناطقون بها في حين أنّ الإبداع يكون في الأخرى.

من أجل ذلك لم ترتبط الشعريّة بقوانين اللغة العامة وجماليات التلقّي وحسب، وإنّما ارتبطت كذلك بالتأويل وإنتاج المعنى، ومع مفهوم "الانزياح" – عند "جان كوهن" حيث يمثل وظيفة جمالية تصبّ في شعريّة النصّ[١٥٠] – أصبحت الشعريّة أكثر عملية من حيث الدراسة الأدبية، فالعدول عن الاستعمال المتداول إلى لغة المبدع المنتجة للدلالة والمثيرة لتفاعل المتلقي، فتح للشعريّة آفاقًا جديدة للتأصيل، ومن هنا، تستند الشعريّة عند "أبو ديب" على مصطلح أساسي يتميّز به، هو الفجوة: مسافة التوتّر، وهي الفاعلية التي تشترك مع مفهوم "الانزياح" عند كوهن، وهذه الفاعلية تسوّغ وصف العبارة بالشعريّة، وتنبثق من:

---

١٤٦ – المرجع نفسه، ص: ٤٩، وتنظر أيضا، ص: ٦.

١٤٧ – المرجع نفسه، ص: ١٥٥.

١٤٨ – اللغة العليا، (الجزء الأول من النظرية الشعرية) ، جون كوين، ترجمة: أحمد درويش، ط: ٢، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ١٩٩٩م، ص:٩.

١٤٩ – بنية اللغة الشعرية، ص: ٢٠٢.

١٥٠ – المرجع نفسه ، ص: ١٩٢.

أ – عنصر المفاجأة، الذي يحقق الاندهاش ويأخذ الانتباه من المتلقي، على حين غفلة منه، فتصدمه العبارة فتنقله من المألوف إلى غير المألوف.

ب – عنصر خلخلة بنية التوقعات، فتأتي اللغة بغير ما يتنبأ به المتلقّي، فتنحرف اللغة وتنزاح عن طريقها المألوف، وأسلوبها المعهود؛ فتكسر حاجز التوقّعات المتعارف عليه، بفضل تلك الفجوة بين عالم وآخر.

فهي طريقة في استعمال اللغة للانتقال من المتوقّع إلى المفاجئ، و العدول عن المألوف إلى المدهش، وتكمن مهمتها في فتح الدلالة على آفاق متنوعة. "هذه الفجوة هي انتقال من كون إلى كون، أي خلق لمسافة توتّر شاسعة بين كونين، وفعل الخلق هو ما يولِّد الشعريّة"[١٥١]؛ لتشمل جميع المستويات اللغوية، حيث "تحدد طبيعة الفجوة على مستويات متعددة: تصورية وصوتية وتركيبية وإيقاعية وتشكيلية"[١٥٢] وعلى مستوى التصوّر والفكر عندما تحدث فجوة ومسافة توتّر بين تصوّر فكري بديهي وبين تصوّر جديد يضعه المبدع لا يستقيم إلّا وفق رؤيا فنية بالتأويل، واتِّساع الدلالات في النُّصوص الأدبيّة.

والحقيقة أنَّ هذه الظاهرة متأصِّلة في التراث الأدبيّ والنَّقديّ، ولم تكن في انتظار فُتوحات الحداثيّين حتَّى تَخْرج إلى النُّور، وكم بُنِيَت كثيرٌ من خلافات اللُّغويين والنقاد والفقهاء والأصوليّين على سبَب اختلاف التَّأويل، والاتِّساع في تغيُّر النُّصوص، من مُنطلَق الإيمان بأنَّ النصَّ الأدبي الرَّائع غنيٌّ بالدلالات، مكتَنِز بالمعاني، وأنَّه مِن أجْلِ ذلك قد يحتمل وجوهًا متعدِّدة من التأويل، وقد يتَّسِع فيه مجالُ التَّفسير والقراءة، وإبداء الرَّأي.

ها هو ذا القاضي الجرجانيُّ ينصُّ صراحةً في موطن تأويله لبعض شِعْر أبي الطيّب، فيقول: "باب التَّأويل واسع، والمقاصد مغيَّبة"[١٥٣].

---

١٥١ – في الشعرية ، أبوديب ، ص ٢٨.

١٥٢ – المرجع نفسه، ص: ٤.

١٥٣ – الوساطة، ص: ٣١٢.

ويقول ابنُ الأثير (ت٦٣٧هـ) في "المثل السائر" المعنى المحمول على ظاهره لا يقع في تفسيره خلاف والمعنى المعدول عن ظاهره إلى التأويل يقع فيه الخلاف إذ باب التأويل غير محصور"[١٥٤].

ويتعمَّق ابنُ رشيق في هذه القضية أكثر، فيُشير إلى ظاهرة تعدُّد القراءات، وإلى غِنَى النُّصوص الشعريّة خاصة بالدلالة؛ مِمَّا يفتح الباب في تأويلها واسعًا، ويؤسِّس ثقافة التعدُّد، التي يَنْفيها "أبو ديب" عن التُّراث، ويجعلها من ينابيع الرُّؤيا الحديثة للعالَم، فيقول في باب الاتِّساع مبيّنا أسبابه: "وذلك أن يَقول الشاعر بيتًا يتَّسِع فيه التأويل؛ فيأتي كلُّ واحد بِمَعنى، وإنَّما يقَعُ ذلك لاحتمالِ اللَّفظ، وقوَّتِه، واتِّساع المعنى"[١٥٥].

وتتجلَّى ملامحُ هذه القضيَّة بَعْد ذلك كثيرًا في أجيج الخُصومة النقديَّة، الَّتي شبَّتْ حول أبي تَمَّام؛ إذِ اتَّسَع مجالُ القول في معاني الطَّائي بسبب ما اتَّسمَتْ به من عُمْق وغموض؛ مِمَّا فتح باب التأويل فيها، وفهم دلالاتها، على مِصْراعيه، يقول التبريزيُّ عن بعض أبيات أبي تمام: "ورُبَّما احتملَ البيتُ معنيَيْن ويكون أحَدُ المعنَيَيْن أقوى من الآخر، فلا يُميِّز بينهما إلَّا مَن حَسُنَ فهْمُه، وصَفا ذِهْنُه؛ لأنَّ نقد الشعرِ أصعبُ مِن نَظْمِه"[١٥٦].

أما عبد القاهر الجرجانيُّ فيؤكِّد في نصٍّ بالغِ الدلالة أهميَّةَ مرجعية النصّ، وأنَّ احتمالية ألفاظه هي الأساس في كلِّ ما يذهب إليه المؤوِّل، أو يَعْدل إليه المفسِّر، وهو ينعي على قومٍ يُفْرِطون في التأويل، والتكثُّر من الْتِماس دلالات متعدِّدة من النَّصّ من غيرِ سنَدٍ لفظي في النَّصّ يُرشِدُهم إلى ذلك، قاصدًا بيان عِظَم الآفة في الجهل بحقيقة المجاز وتحصيله، وأنّ الخطأ فيه مُورِّطٌ صاحبَه، وفاضحٌ له، ومُسقطٌ قَدْرَه، وجاعله ضُحْكةً يُتفَكَّهُ به، وكاسِيهِ عارًا يبقى على وجه الدهر، فيقول: "فأمَّا الإفراطُ، فما يتعاطاه قوم يُحبُّون الإغراب في التأويل، ويَحْرِصون على تكثير الوجوه، وينسَوْن أنّ احتمال اللفظ شرطٌ في كلّ ما يُعدَل به

---

١٥٤ – المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط: مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩م، ١/ ٣٢.

١٥٥ – العمدة، ٢/ ٩٣.

١٥٦ – ديوان أبي تمام، ١/ ٢.

عن الظاهر، فهم يستكرهون الألفاظ على ما لا تُقِلُّه من المعاني"[١٥٧]. وكلُّ كلام يستوجب الفضْل والمزيَّة "ما كانَ فيه، على الجملةِ، مَجازٌ واتساعٌ وعُدُولٌ باللفظ عن الظاهر"[١٥٨].

إنَّ الصيد في جوف النَّصِّ، وليس بالهَيِّن أن يستخرجه القارئ، ولن يستطيع أن يستَخْرِجه – دائمًا – إلاَّ الماهر الحاذق والدَّرِبُ المتمرِّس، وبذلك نحترم طرفَي المعادلة في العمَلِيَّة الأدبيّة: النصّ والقارئ، ولا نَسْتهين بأحدهما أو نُسْقِطه؛ انحيازًا للطَّرَف الآخَر.

إنّ حصر مجالات الشعريّة في العناصر الشعريّة مجتمعة أو منفردة، بحسب علاقاتها البنيوية التي تفترضها سياقات الشعر أو بمعزل عن تلك العلاقات لا يؤدي من حيث الإجراء النقدي إلى بيان واضح لمعالم الشعريّة، لأنّنا في هذه الحال نؤسس دراسة داخلية أو ربما موضعيّة لشعريّة الشعر، وهذا خطأ في التقدير – كما أظن – لأنّ الشعريّة تتجلى بصورة أساسية بقياس درجة الانزياح بين ما هو شعريّ وما هو غير شعريّ. بعبارة أخرى بيان ما يتّصف به الشعر وما يتميّز به عن سائر ضروب الكلام، وللوصول إلى هذه النتيجة ينبغي التأكيد على أهمية دراسة العلاقة بين ما هو داخلي في الشعر وما هو خارجي عنه، على مستوى المكوّن الفني، وعلى مستوى السياق الذي يرتدّ إليه ذلك الشعر، ثم تشمل الدراسة العلائقيّة الشعر والنثر، وربما اتسعت الدائرة في دراسة العلاقات لتشمل ضروب الفنّ عامّة.

إنّ البحث في شعريّة النصوص الإبداعية سيبقى دائما مجالاً خصبًا لتصورات ونظريات مختلفة، ذلك أنّ الشعر – كما قال يونس بن حبيب (ت١٨٢هـ أو ١٨٣هـ):– "كالسراء والشجاعة والجمال، لا يُنتهَى منه إلى غاية"[١٥٩]، وسيبقى البحث في الشعريّة محاولة فحسب للعثور على بنية مفهوميّة هاربة دائمًا وأبدًا، وعلّة ذلك – في تقديري – هو أنّ الفنون جميعها بما فيها الخطاب الشعري جسم عجيب زئبقيّ يشبه السمكة في البحر

١٥٧ – أسرار البلاغة، ص: ٣٩٣.

١٥٨ – دلائل الإعجاز، ص: ٤٣٠.

١٥٩ – طبقات فحول الشعراء، ٦٦/١.

عبثًا تحاول إمساكه باليد، فهو ينفلت من كلّ شيء: من المنهج، وسوط الناقد، بل إنّه ينفلت حتّى من ذاته، ومن السلطة، والأنظمة الجائرة.

ومهما نظَّر المنظّرون في الشعريّة، وعلى الرغم من كلّ الدراسات التي تناولتها، فسيكون من الأجدى جماليّا أن نعدّ الشعريّة قضيّة مسكوتا عنها لكي نفتح في النهاية أفقًا جديدًا للاستكشاف، وندشِّن أرضية بكرًا لا تحدّها حدود تعسّفية تكبح حيويتها.

وهذا دليل على أن للتراث النقديّ العربيّ عواملَ تدعوه إلى الصمود كامنةً فيه، من أجل ذلك نراه بين حين وآخر يثبت شئنا أم أبينا حضوره في مساحات شاسعة من تفكيرنا، إنّه بكلمة أخرى يخرج على الدوام من تاريخه ومن سياقه ليباغتنا ونحن نظن أنّنا بمعزل عنه ليدخل في صميم قضايانا المعاصرة، مدلّلاً بذلك على وجودنا فيه وحضوره فينا على الدوام.

ثبت المصادر والمراجع

١– البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، ط:١، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة،١٩٩٤م.

٢– بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد العمري ومحمد الولي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.

٣– البيان والتبيين، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط:٧، مكتبة الخانجي، القاهرة،١٩٩٨م.

٤– تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس، ط:٤، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٣م.

٥– التفكير البلاغي عند العرب – أسسه وتطوره إلى القرن السادس، حمادي صمو، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية،١٩٨١م.

٦– تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، لأبي الوليد بن رشد، ومعه جوامع الشعر، للفارابي، تحقيق: محمد سليم سالم، ط: لجنة إحياء التراث الإسلامي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧١م.

٧– الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، (الجزء الثالث صدمة الحداثة)، أدونيس، علي أحمد سعيد، ط: ١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨م.

٨– الحيوان، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، ط:٢، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٥م.

٩– الخطيئة والتكفير، عبد الله الغذامي، ط:٦، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ٢٠٠٦م.

١٠– دروس في الألسنية العامة، فردينان دي سوسير، تعريب: صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، ط: الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ١٩٨٥م.

١١- ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، ط:٤، دار المعارف بمصر، ١٩٨٢م.

١٢- ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، ط:٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧م.

١٣- ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، حققه وشرحه: صلاح الدين الهادي، ط: دار المعارف بمصر، ١٩٦٨م.

١٤- ديوان النابغة الجعدي، جمع: واضح الصمد، ط:١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨م.

١٥- شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط:١، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١م.

١٦- شعر ربيعة الرَّقيّ، صنعة: زكي ذاكر العاني، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٠م.

١٧- الشعريّة، أحمد مطلوب، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج ٣، ٤ ، المجلد: ٤٠، ١٩٨٩م.

١٨- الشعريّة، تزفيطان طودوروف، ترجمة:شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط:٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠م.

١٩- الشعريّة العربية، أدونيس، ط:٢، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩م.

٢٠- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ١٩٨٠م.

٢١- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط: ٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١م.

٢٢- فحولة الشعراء، للأصمعي، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي وطه محمد الزيني، ط:١، المطبعة المنيرية، القاهرة، ١٩٥٣م.

٢٣- فن الشعر، لأرسطو، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ط:٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م.

٢٤- في الشعرية، كمال أبو ديب، ط:١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧م.

٢٥- في نظرية الأدب وعلم النص؛ بحوث وقراءات، إبراهيم خليل، ط:١، الدار العربية للعلوم (ناشرون)، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٠م،

٢٦- كتاب أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، ط:١، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ١٩٩١م.

٢٧- كتاب الحروف، لأبي نصر الفارابي، تحقيق: محسن مهدي، ط:٢، دار المشرق، بيروت، ١٩٩٠م.

٢٨- كتاب دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، ط:٥، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٢٠٠٤م.

٢٩- كتاب الصناعتين، لأبي هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط:١، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٢م.

٣٠- كتاب عيار الشعر، لابن طباطبا العلوي، تحقيق: عبد العزيز المانع، ط:١، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٥م.

٣١- كتاب الفهرست، لأبي الفرج محمد بن إسحاق النديم، قابله على أصوله وعلق عليه وقدم له: أيمن فؤاد سيد، ط: مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، لندن، ٢٠٠٩م.

٣٢- اللغة العليا، (الجزء الأول من النظرية الشعرية) ، جون كوين، ترجمة: أحمد درويش، ط: ٢، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ١٩٩٩م.

٣٣- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط: مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩م.

٣٤- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة: سعيد علوش، ط:١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ١٩٨٥م.

٣٥- مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، حسن ناظم، ط:١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٤م.

٣٦- مفهوم الشعر – دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، ط:٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.

٣٧- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، لأبي محمد القاسم الأنصاري السجلماسي، تقديم وتحقيق: علال الغازي، ط:١، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ١٩٨٠م.

٣٨- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط:٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦م.

٣٩- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق: السيد أحمد صقر، ط:٤، دار المعارف بمصر، ١٩٩٢م.

٤٠- الموشح، المرزباني، تحقيق: علي محمد البجاوي، ط: نهضة مصر، القاهرة، (د/ت).

٤١- نثر الدر، لأبي سعد منصور بن الحسين الآبي، تحقيق: خالد عبد الغني محفوظ، ط:١، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٤م.

٤٢- النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي- الدلالي، محمد حماسة عبد اللطيف، ط:١، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٤٣- نظرية اللغة في النقد العربي (دراسة في خصائص اللغة الأدبية من منظور النقاد العرب)، عبد الحكيم راضي، ط: ١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣م.

٤٤- نظرية المعنى في النقد العربي، مصطفى ناصف، ط:٢، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١م،

٤٥- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، ط: دار الكتب العلمية، بيروت، (د/ت).

٤٦- النكت في إعجاز القرآن، للرماني، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، الرماني والخطابي والجرجاني، تحقيق وتعليق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام. ط:٣، دار المعارف بمصر، ١٩٧٦م.

٤٧- الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط:١، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٦م.