الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

تجليات الشعرية في النقد العربي القديم- من عمود الشعر إلى نظرية النظم-

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: أدب عربي

التخصص: أدب عربي قديم

إعداد الطالبة:
- فاطمة فرخي

إشراف الأستاذ:
- هشام باروق

السنة الجامعية: **2014/2013**

بسم الله الرحمن الرحيم

حظي تراثنا النقدي بتمركز الدراسات والبحوث حول جانب من جوانب النظرية النقدية العربية، وهو مفهوم "**الشعرية**" بوصفة خطابا لغويا يتجسد فيه الأثر الجمالي والفني بتفاعل عناصره، فتتجلى لنا في أرقى مستوياتها، وتقنياتها التعبيرية، التي تعطى لنا الوظيفة الجمالية للخطاب الشعري.

تتمثل الشعرية العربية فيما تطرحه النظرية النقدية العربية من مقولات، فأينما كانت ثمة حياة أدبية فكرية كان من الضروري أن تكون هناك جهودا نقدية، فهذا كله مرتبط بكيان الإنسان من أجل تطوير وتنمية هذه الحياة، فتشكلت مادة نقدية ضخمة، غير أن هذا الجانب لم يسلط عليه الضوء بما يكفي للكشف عن مضامينه الفكرية والجمالية، فظل الغموض قائما في ثنايا النظرية النقدية.

وسعينا في هذا إبراز وجود الشعرية في النصوص النقدية، من خلال محاولة محاصرتها بما يقتضيه موضوع بحثنا، وهذا لضخامة المنتوج الفكري في التراث النقدي العربي، فقد حاول التفكير النقدي أن يبرز وجود الشعرية العربية في النصوص النقدية من خلال وضعهم لقوانين اعتبرت كمعايير، غير أن التفكير النقدي بجانب العمليات النقدية قد ساهم في نضج التصورات الذهنية في ذلك العصر؛ مما أدى إلى بلورة القيمة الفنية للنصوص الأدبية، ونعني به التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع هجري.

وبما أن القيمة الفنية للنصوص الأدبية قد تجسدت في أبهى حليها، فما الذي جعل نيران النقد تشتغل؟ وما هي القوانين التي اخترقت؟ وإذا كان المرور على القانون والمعايير التي حددت، فما هي العناصر التي خُرقت وخرجت على نطاق العرف؟ وهل اختصت هذه القواعد على الشعر فقط أم النثر أيضا؟ وهل كان الاهتمام بالعناصر الفنية الجمالية أم بكيفية القول؟ وكيف نتأثر بنصوص معينة دون أخرى مازالت تؤثر فينا حتى يومنا هذا؟ وما جعلنا ندرك أدبية هذا النص عن غيره من النصوص العلمية والتاريخية؟

وبما أن الشعر صادر عن قيم ومفاهيم شعرية يربط بينها خيط متصل بالطاقة الإبداعية لدى الفرد، وما له القدرة في البناء المجازي مما يهيأ لقول الشعر فتتعرف على القوانين التي تتحكم في عملية النظم الإبداعي، فمتى توفر النص الشعري على خصائص طغى عليها عنصرا جماليا، وهنا يكمل عمود الشعر بالبحث عن هذه المقومات في أعماقها حتى نتوصل إلى الشعرية، هذه الدراسات التي اختصت بالغوص في التراث النقدي فهي كما قال الشاعر :

أنا البحر في أحشائه الدر كامن * فهل سألوا الغواص عن صدفاتي**

هذا ما جعل تعلقي بدراسة التراث النقدي يزداد، خاصة عند مطالعتي لدراسات التي كتبت حوله، وما توصلوا إليه من حقائق فنية وجمالية وإبداعية، هذه الآراء النقدية ملكت قلبي وشغفي إضافة إلى ميلي للنظرية الشعرية، مما جعل رغبتي تزداد لأتشبع بها وأروي عطشي.

والهدف من هذه الدراسة والمراد بها الكمال والكمال لله، غير أن ما أصبو إليه جعلها تفي بالغرض الذي وجدت لأجله، وأن تكون شافية وكافية بمضامين البحث في أهم النقاط التالية:

1- المرور بأهم المحطات الشعرية الغربية بداية من أرسطو وتطور مفهومها لدى النقاد المعاصرين وكيف تبلورت لديهم هذه المفاهيم.

2- التأكيد على أن الشعرية كان لها وجود في التراث النقد العربي القديم وهو ما عرف بعمود الشعر ومحاولة التقيّد به من جهة والخروج عليه من جهة أخرى.

3- تطور الشعرية بمفهوم جديد من خلال نظرية النظم لدى عبد القاهر الجرجاني.

ولقد استفدت من بعض المصادر والمراجع أسهمت بشكل كبير في إنارة الدرب لبحثي أهمها:

- كتاب "مفاهيم الشعرية" لحسن ناظم.
- كتاب "في تاريخ النقد الأدبي عند العرب" لإحسان عباس.
- كتاب "الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها" لمسلم حسب حسين.
- كتاب "مدارس النقد الأدبي الحديث" لمحمد عبد المنعم خفاجي.

وقد أفادتني هذه الدراسات في بناء منهجي الدراسي عليها، حيث اتبعت المنهج النقدي المناسب في دراسة وتتبع أهم مقولات الشعرية وتمظهراتها من خلال كتب النقد العربي القديم؛ ولذلك اخترت المنهج التاريخي حينا والوصفي التحليلي أحيانا أخرى.

وقد قسمت بحثي وفق خطة معينة، قوامها مدخل وفصلين ومقدمة وخاتمة.

تضمن مدخل مفهوم الأدبية إلى الشعرية، أما **الفصل الأول** فقد إحتوى على مفهوم الشعرية كتمهيد وعلى **أربعة مباحث** كان **الأول** فيها مفهوم الشعرية عند أرسطو، و**المبحث الثاني** الشكلانية الروسية كتيار نقدي متميز أرسى مفهوم الأدبية وربطه بمفهوم مع الشعرية، أما **المبحث الثالث** فقد تناولت فيه مفهوم الشعرية عند تودوروف القائل بأن الشعرية هي علم الأدب بالبحث عن قوانين الخطاب الأدبي، أما **المبحث الرابع** فقد تناولت فيه جون كوين القائل بأن الشعرية علم للشعر.

أما **الفصل الثاني** فتناولت فيه الشعرية في النقد العربي القديم كان **المبحث الأول** يتحدث عن الآمدي ونظرية عمود الشعر لديه ومحاولة التقيد بها والتعصب لمن خرج عن هذه القواعد. أما **المبحث الثاني** فقد تطرقت فيه إلى القاضي الجرجاني ومحاولته للتوسط بين المقلدين والمحدثين. أما **المبحث الثالث** والذي اختص بتبلور نظرية عمود الشعر لدى المرزوقي ونضج الشعرية عنده باعتباره أول صياغة لها في النقد الأدبي القديم، أما **المبحث الرابع** فتناولت فيه نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، والذي يرى الإبداع في الشعرية العربية يكمن بنظم الألفاظ على ما تقتضيه معاني النحو فتكون الفكرة مرتبة كما هي في نفس المتكلم.

وبالرغم من حلاوة ونشوة الاستمتاع بالبحث فكريا من خلال التعرف على جماليات الإبداع الفني في التراث العربي القديم، إلا أن العراقيل كانت مطبات على امتداد البحث منها شساعة البحث ما جعل الإرهاق يجتاح فكري، بالإضافة إلى افتقار المكتبة الجامعية إلى المصادر والمراجع التي تخدم موضوعي هذا، غير أن العزيمة والإصرار كان دافعا للمضي قدما والوصول، بعون من الله ومن أستاذي الذي أفتخر به وأعتز الأستاذ الرائع: باروق هشام.

لقد كان البحث محاولة للوقف عند أهم المحطات الشعرية العربية وتجلياتها في تراثنا النقدي، عسى الله أن يفتح أفاق جديدة ورحبة للباحثين في خوض غمار بحر هذه القضايا النقدية الممتعة، لأن الشعرية أكبر من أي يحتويها بحثي هذا، فلا بد من تضافر الجهود من أجل إثرائها.

من الأدبية إلى الشعرية:

يعد النص الأدبي بأجناسه المتعددة موضوع دراستنا، محاولين الكشف عن الخصائص والسمات الفنية التي تجعل من نص ما نصا أدبيا متميزا عن بقية النصوص الأخرى، تتبلور فيه صورنا الفكرية بالتعبير عنها وتجسيدها بطريقة فنية، فالإنسان واع بأفعاله وتصرفاته هذه الآراء والمواقف تجعله في خضم الحياة، معبرا عن تجاربه بصدق فتنموا لديه الأفكار حتى ينتج لدينا أدبا:<< **الأدب: الذي يتأدب به الأديب من الناس، سمي أدبا لأنه يأدب الناس إلى المحامد، وينهاهم عن المقابح وأصل الأدب الدعاء ومنه قيل للصنيع يدعى إليه الناس: مدعاة ومأدبة** >>[1].

ويعرفه الشيخ الشريف الجرجاني بأنه:<< **عبارة عن معرفة وما يتحرز به من جميع أنواع الخطاء** >>[2].

كما يعرفه توفيق الزيدي بأنه:<< **الأدب هو مجموع من النصوص التي توفر فيها البعد الفني لتؤثر في المتلقي** >>[3].

وبما أن النص الأدبي يحتوي على كلا من الجنسين- شعره و نثره- فقد حضيا بمكانة مرموقة فضلا عن الأجناس الأدبية الأخرى، وزادت هذه المكانة رقيا بصفة عامة لجميع أجناس الأدب بعد هذه الأخيرة، وتخلصه من العلوم الإنسانية الأخرى- علم النفس والاجتماع- ومنذ القدم والناس يتذوقون الأدب ويفاضلون بين نصوصه من خلال المشافهة وذلك وفق شبكة التواصل -كما نظر لها ياكسبون- فما يجعل المستمع يتأثر بهذا النص دون سواه؟ ولما يتأثر بالشعر أكثر من النثر؟ رغم أن كلاهما أصبح لديهما مجال لدراسة في الساحة النقدية للأدب الحديث والمعاصر.

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ضبط: خالد رشيد القاضي، باب ألف،ج1، دار الصبح وإديسوفت، بيروت- لبنان، ط1، 2006، ص 80.

[2]/-الشريف الجرجاني : كتاب التعريفات، باب الألف، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح، بيروت، 1975، ص14.

[3]/- توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، دار سراس للنشر، تونس، 1985،ص3.

وما يفرق بين كلام عادي وآخر غير عادي، ويعتبر كلاما أدبيا ولكننا لا نعجب به، ونتأثر بنصوص كتبت في عصور قديمة مازالت ولاتزال تؤثر فينا، لربما لقيمتها الفنية التي كانت ردا لما تتطلبه بنية ذاك المجتمع، وقد نعجب بكلام أدبي وفي بعض الأحيان يكون كلاما أدبيا ولكن لا نستملحه ولا يؤثر فينا فالأدبية:<< **لا يصنعها الكلام المتداول المبتذل الذي يقوم بالوظيفة العملية في خطاب عامة الناس، وإنما الذي يصنعها هو تجاوز كل هذا إلى الكلام الفني المنمق الذي يمتاز بالتفرد، ويهدف إلى تحقيق الوظيفة الجمالية واللذة الفنية وما يتصل بذلك من تأثير** >>[1].

فهذه الأساليب الفنية التي تجعل من فرادة العمل عملا أدبيا، هي كما قلنا الأدبية فهي: مصدر صناعي لكلمة أدب أما "يه" فهي نسبة للعلم ونقصد بها جعل للأدب علما.

فهي تهدف إلى دراسة النص من الداخل وما يحقق جماله الفني إذا:<< **ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب وإنما الأدبية أي ما يجعل من عمل معين عملا أدبيا**>>[2].

فموضوع الأدب ليس هو الأدب في حد ذاته، وإنما ما يجعله عملا أدبيا له أثره الأدبي، فعنصر الجمال أو الوظيفة الجمالية لهذا العمل هي التي جعلت له أثرا على المتلقي والمتقبل، فهي سمة بارزة لأي عمل أدبي، فالأدبية هي:<< **البحث عن الوظيفة الجمالية أو الخصائص التي تصنع من نص ما نصا أدبيا** >>[3]. فالجمال الفني موجود في الأدب وهو ما جعل الناس يتذوقونه، وهو ما تهدف الأدبية إلى تحقيقه والكشف عنه، فبتوظيف لغة فنية راقية تعبر عن خيال الأديب تتحقق الأدبية، وعلى الكاتب أن لا يتقيد بشيء حتى يترك المجال للإبداع فيذهب بعيدا عن الواقع ولتحقيق الأدبية في النص والوصول إلى المعنى المراد.

---

[1]/- محمد الواسطي: "مفهوم الأدبية في الخطاب النقدي"، مجلة أفاق أدبية، العدد الأول، 2007، ص 19.

[2]/- تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص 84.

[3]/-خليل الموسى: جماليات الشعرية, منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص248.

ويعرفها توفيق الزيدي بأنها:<< **ليست مجموعة من القوانين التي تستعمل بصفة آلية** >>[1]. بل إنها مجموعة من القوانين والآليات المدروسة والموضوعة بهدف التقنين للنص الأدبي.

ثم ظهر مصطلح الشعرية فأصبحت:<< **لا تعني تناول العمل الأدبي في ذاته وإنما تكريس الجهد لاستنطاق خصائص الخطاب الأدبي بوصفه تجليا لبنية عامة** >>[2].

وهذا هو الفرق بين الأدبية والشعرية، فما اختصت به الأدبية هو البحث عن القوانين التي تتحكم في صنع النص الأدبي وتمييزه عن غيره من النصوص الأخرى، على عكس الشعرية التي تقوم باستنطاق الخصائص الفنية للعمل الأدبي.

وهذا المصطلح كان خاصا بالشعر يدخل ضمن نطاق الأدبية لأنها تشمل كافة الأدب، ومع تطور العصور تطور الشعر ومعه هذا المصطلح، فلم يعد يقتصر على دراسة الشعر فقط، أي تدرس خواص الأدب باتساع رقعتها فأصبحت تشتمل الأدبية، ولكن حازم القرطاجني يرى بأن الشعرية تستعمل ليعبر بها عما يجعل النص الشعري شعرا. على اعتبار أن الشعر :<< ما قام على الوزن، والتخييل والمحاكاة، وليس كما ذهب البعض أن الشعرية في الشعر هي نظم أي لفظ اتفق نظمه>>[3].

إلا أنه أصبح هناك شعريات لكل جنس له شعريته فلا تختص بالشعر فقط. وكلها داخل نطاق الأدبية، لأنها تختص بكل ما هو أدبي فتعتبر الشعرية داخل حقل الأدبية.

وكما سبق الذكر أنها أصبحت لا تقتصر على الشعر فقط، فهناك شعريات عديدة: كشعرية النثر، وشعرية السرد، ومن ثم أصبحت الأجناس الأدبية متداخلة مع بعضها البعض وهي تتفق مع نظرة أرسطو من خلال كتابه فن الشعر ونظرية الأجناس الأدبية، وما يهمنا

---

[1]/-توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص 8.

[2]/-حسن ناظم: مفاهيم الشعرية . دراسات مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص17.

[3]/-أحمد بيكيس: الأدبية في النقد العربي القديم، من القرن الخامس حتى القرن الثامن للهجرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص9.

فيعرفها جون كوين بأنها:<< **علم موضوعه الشعر** >>[1]. وقد ذهب تودوروف أيضا في تعريفها على أنها:<< **طريقة لدراسة الأدب من الداخل وهي تسعى إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل (...) تبحث عن القوانين داخل الأدب ذاته** >>.[2]

فكل ناقد تختلف نظرته كما يختلف تعريفه للشعرية، وذلك حسب اختلاف الزمان والمكان فالشعرية في مفهوم أبي هلال العسكري تكمن في:<< **جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه ونزاهته ونقائه وكثرة الطلاوة مائة مع صحة السبك والتركيب والخلو من أود النظم والتأليف** >>[3]؛ فقد ربط الشعرية بالجانب التركيبي وصحة القاعدة النحوية، ومتانة ورصانة هذا التأليف ما يجعل لنزاهة النظم ذا أثر على المتلقي.

وهناك من يربطها بوظيفة التخييل المتعلقة بإثارة الشعور بالعجب، الناجم عن حسن التشبيه فيما يتعلق بالمحاكاة[4]، أما البعض الآخر أو الطرف المقابل فيربط الشعرية بما يمكن تسميته اللغة الصافية، وهو ما عبر عنه باللغة العليا المتمثلة في حسن الانزياح والتصوير والتخيير والانسجام[5].

وهنا يكمن الاختلاف بين الشعرية العربية و الشعرية الغربية، فالعرب نظروا إليها من منظور شعري على اعتبار أن الشعر ديوان العرب، فتوجهوا إلى ضبط تلك العناصر الفنية والجمالية التي تضفي على النص الأدبي أو الشعري حسنا وبهاء ورونقا.

---

[1]/-جون كوين: النظرية الشعرية،بناء لغة الشعر- اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط1، 2000، ص29.

[2]/-تودوروف: الشعرية، ص 23.

[3]/-أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح : محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1986، ص60.

[4]/-مسلم حسب حسين: الشعرية العربية، أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، منشورات الضفاف، ط1، 2013، ص16.

[5]/- محمد الواسطي: "مفهوم الأدبية في الخطاب النقدي"، مجلة آفاق، ص11.

أما الشعرية الغربية فتختلف من ناقد لآخر لتتسع تارة وتضيق تارة أخرى، فتشمل الأدب كله أو تضيف على الجانب اللغوي وهو ما عبر عنه باللغة العليا.

وبهذا اتسع مفهوم الشعرية فكل يعرفه حسب منظوره، وأصبحت كل من الشعرية والأدبية من أهم المجالات التي تدرس على الساحة النقدية حالي، وقبل الغوص في أعماقها والكشف عن خباياها ومكنوناتها، لا بد لنا من التطرق إلى البدايات الأولى لها، بداية من العصر الإغريقي مع أرسطو.

تعتبر الجذور الأولى للشعرية أقدم أثر أدبي إغريقي من خلال الإلياذة الأوديسة لهوميروس، وهذا من خلال استعماله لألفاظ تتسم بمعاني الجمال، كالرائع والجميل ولم يقتصر بها على ملحمته بل تجاوزها للإنتاج الشعري.[1]

تمثلت ملحمتهم الشعرية، من خلال الآلهة والأبطال وأنصاف الآلهة من يكون إحدى أبويه من الآلهة والآخر من البشر بتمجيدهم لاتصافهم بالدين والأخلاق، فالشاعر هنا يحاكي المثل والأخلاق السامية، التي تعبر عن عنصر الجمال الذي يعد من أهم خصائص الوظائف الشعرية، فمفهومهم للشعرية يكمل في محاكاتهم للأخلاق والذي يعتبر وسيلة للتهذيب.

[1]/- خليل الموسى: جماليات الشعرية، ص32.

1/ أرسطو والشعرية:

يعتبر التفكير الأدبي لدى الإغريق من أهم الجوانب الفكرية في حياتهم، حيث يمثل هاجسا ذهنيا قويا لدى الفلاسفة والنقاد من أجل التعمق في دراسة قضايا الأدب ومشكلاته بعامة، والسبيل إلى هذا بالوقوف إلى المقاربات النقدية للأعمال الأدبية عند كل من أرسطو وأفلاطون من خلال نظرية المحاكاة.

حيث تتبلور فلسفته في الفن والجمال بما أسماه بالمحاكاة، وتمثلت نشأتها في الفكر الفلسفي لدى المفكرين، لأنهم بلغوا المعرفة الحقيقية والمثالية محاولين توصيلها إلى الطبقة السفلى لأنهم هم السادة المفكرون لإعمالهم العقل، محاولين السمو بالأخلاق.

إلا أنها لم تقتصر على الفكر الفلسفي فقط، بل تعدت ذلك إلى الفن والأدب من خلال الشعر، الذي اتخذ وسيلة لنقد الأخلاق والفن[1] فالمحاكاة:<< **مفهوم عام أطلقه المفكرون واليونان وناقشوه وحاكموه على أساس أنه يشكل جوهر علاقة العمل الفني والأدبي بالواقع** [2].>>

فهذه النظرية التي تقوم على تصوير الأشياء كما هي، تطرق إليها أفلاطون قبل تلميذه أرسطو، من خلال المدينة الفاضلة ومحاكاته لعالم المثل. حيث يعود هذا المصطلح للتفريق بين "الفنون الجميلة" و"الفنون التطبيقية" واتخذ من دلالته معنى "العرض" أو "إعادة العرض" أو "الخلق من جديد".[3]

انطلق أفلاطون في تقسيم مظاهر الوجود عن طريق المحاكاة، عالم حقيقي يمثل عالم الحق والخير والجمال والصور الخالصة لكل الموجودات، والعالم الثاني عالم الأرض والمحسوسات، فالحس صورة عن الفكر لأن نظرته إلى العقل تشمل الجانب الفكري والحسي

---

[1]/- أرسطو طاليس: فن الشعر، تر : إبراهيم حمادة، مكتبة لأنجلو المصرية، دط، ص 20،21.

[2]/- إلياس دماري، قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، (ش.ل.م) ناشرون، بيروت، ط1، 1997، ص 412. نقلا عن : خليل الموسى :جماليات الشعرية، ص29.

[3]/- أرسطو: فن الشعر، ص 61.

اعتبر أفلاطون عالم المثل العالم الحقيقي لكل الموجودات، وكل ما في الأرض ماهو إلا تصورات ذهنية لما في عالم المثل من خلال المحاكاة، واعتبر المنتوج الفني والإبداعي بعيد عن الحقيقة بثلاث درجات فهو محاكاة للمحاكاة، وبهذا يضرب لنا أفلاطون في كتابه"الجمهورية" مثالا على صورة السرير الموجود في عالم المثل فهو كامل الصفات، ويصبح محاكاة لعالم المثل عندما يصنعه النجار، ومحاكاة للمحاكاة عندما يرسم هذا السرير الذي صنعه النجار[3].

من خلال هذا المثال تمثلت محاكاة أفلاطون للشكل لا الجوهر، فهم بهذا بعيدون عن الحقيقة المطلقة، وبهذا المقام نجد أن أفلاطون قد عفي أو أزاح للشاعر أن يكون عنصرا فاعلا في عملية التفكير، بجعله يتساءل إذا كان شعر الشاعر إلهاما، أو فن ؟

وبما أن الشعراء لم يرتقوا إلى مرتبة الفلاسفة، لأنهم لم يقوموا بأي جهد فني، فقد اعتمد على أشعار هوميروس فوجد أن:<< **الإنشاء لا يصدر عن قواعد فنية معينة، ولا عن مبادئ عقلية خاصة** >>.[4]

وإذا كان قول الشعر لا يعتمد على قواعد عقلية ولا قوانين فنية، فعلى ماذا يرتكز إذا؟

فهو يرى أن شعر الشاعر المُجيد هو ما كان:<< **يستسلم لضرب من النشوة أو الإلهام الذي يرقى على جناحه إلى السماء** >>.[5]

---

[1]/- خليل الموسى: جماليات الشعرية، ص 38.

[2]/- إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر الشروق، عمان، بيروت، ط1، 1966، ص 17.

[3]/-أرسطو: فن الشعر، ص 61.

[4]/-محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، ط1، 1998، ص 28.

[5]/- عصام قصبجي: أصول النقد العربي القديم، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب ،سوريا، 1991، ص 39.

وعلى هذا كان غياب الشاعر عن وعيه عند قوله الشعر انه إلهام صادر عن ربات الشعر، وبهذا فإن المحاكاة عند أفلاطون تقوم على تصوير ما هو ظاهري للأشياء لا الجوهر، وهو ظاهر لما مثله عند محاكاة السرير.

ولا ريب أن تكون المحاكاة عند أرسطو مختلفة عما هي عند أفلاطون، فهو يرى أن الفن محاكاة ولكنه لا يقرنه بنظرية المثل مثل أفلاطون، فمحاكاته لا تقتصر على الإنتاج الفني بنقل حدود التشابه الخارجي للأشياء وإنما هي محاكاة لجوهر الطبيعة، فعلية أن يحاكي أوجه الحياة من مواقف، وأفعال، وانفعالات، ويعتبر:<< **الشعر خلق باعتباره محاكاة للانطباعات الذهنية ومن ثم فهو ليس نسخا مباشرا للحياة** >>[1].

فجوهر الفن عند أرسطو هو محاكاة للطبيعة، لكن المحاكاة الفنون تختلف حسب الوسيلة والشعر فن من الفنون الجميلة شأنه شأن: الرسم، والموسيقى، والرقص وهي: << **فنون تحاكي الأفعال والمشاعر الإنسانية أكثر مما تحاكي الأشياء، وإنما تختلف في وسائلها وطرائقها** >>.[2]

ومن هذا نجد أن صلة الشعر بالفنون الأخرى تنضوي كلها تحت لواء المحاكاة وإن اختلفت الوسائل والطرائق، لقد كان من الأفضل لمعرفة أساس النقد الأرسطي والتوصل إلى مفهومه للشعرية، لا بد علينا من تقديم النظرية الأرسطية في الأجناس الأدبية والمتمثلة في المأساة، والملهاة، والملحمة، إلا أنه أغفل جنسا أدبيا كان ولايزال ذا مكانة عالية ومرموقة يحتل الصدارة على غرار الأجناس الأخرى، سواء في عصرنا الحالي أو العصور القديمة ألا وهو الشعر أو الشعر الغنائي كما كان يعرف وقتذاك، ولهذا ارتأينا معرفة صناعة الشعر لدى الشعراء ولما جعل من الشعر محاكاة؟ ومن المحاكاة أساس في بناء الأجناس الأدبية؟ ولما اقتصر حديثه عن الأجناس الأدبية بشكل كبير وأغفل الشعر الغنائي؟

ينظر أرسطو إلى الأشكال الفنية – نظرة مغايرة لأستاذه أفلاطون– ومن بينها الشعر، فمبدأ الفن عنده المحاكاة:<< **يطرح أرسطو المحاكاة بوصفها قانونا للفن بشكل عام، غير**

[1]/– خليل الموسى: جماليات شعرية، ص62.

[2]/– عصام قصبجي: أصول النقد العربي القديم، ص 52.

فهذه الفنون كلها تشترك في أداة وحيدة وهي المحاكاة، إلا أن هذه الأخيرة هي عنصر الاختلاف فيما بينهم، وذلك حسب طبيعة الفن وهي في الرسم مختلفة عما هي في النحت، كما أنها مغايرة في الموسيقى عما هي عليه في الشعر، وذلك حسب اختلاف الوسائل من ألوان أو صور أو أصوات أو تعبير بالكلمات.

وهذا كله ينضوي حسب طريقة أو موضوع المحاكاة، فهذه الأخيرة هي أساس لكل فن ومن بينها الشعر:<< **ويبدو أن الشعر بوجه عام قد نشأ عن سببين كليهما أصيل في الطبيعة الإنسانية :**

- **فالمحاكاة فطرية، يرثها الإنسان منذ طفولته...**
- **كما أن الإنسان على العموم يشعر بمتعة إزاء أعمال المحاكاة >>.**[2]

فمفهوم الشعر عند أرسطو: ارتبط بالمحاكاة، فهناك من يستعمل الإيقاع واللغة والانسجام في الشعر[3]، حيث يرى أرسطو أن الإيقاع وحده لا يصنع الشعر كما أن اللغة وحدها لا تصنع الشعر، لأن هناك من يحاكي عن طريق اللغة سواء كانت شعرا أم نثرا فيقول أرسطو: << **وهناك فن أخر يحاكي عن طريق اللغة وحدها سواء كانت تلك اللغة نثرا أو شعرا فإنها قد تستخدم جملة من الأعاريض المتنوعة أو نوعا واحدا منها ولكن هذا الفن اللغوي لا يزال بلا اسم حتى يومنا هذا >>.**[4]

ولهذا فرق أرسطو بين الشاعر والناظم فيقول في هذا الصدد:<< **إذا ما وضعت مقالة منظومة في الطب أو العلوم الطبيعية أن يسمى ناظمها شاعرا، مع أنه لا يوجد وجه شبه مشترك بين هوميروس وأمبروكلين، غير استعمال الوزن العروضي ومن ثمة يكون من**

---

[1]/-حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 21.

[2]/- أرسطو: فن الشعر، ص79.

[3]/- خليل الموسى: جماليات الشعرية، ص 62.

[4]/-أرسطو: فن الشعر، ص 57.

إذا فهناك فرق بين الشاعر والناظم كما وضعه أرسطو، لأن وظيفة الشاعر تختلف عن وظيفة المؤرخ وإن استخدما كلاهما الوزن[2]؛ فالمؤرخ يحكي أحداثا تاريخية معينة تكون قد وقعت، بينما الشاعر لا يحكي أحداث معينة حيث اعتبر :<< **الشعر أكثر فلسفة من التاريخ**>>[3]، حتى لو كتب التاريخ شعرا لظل تاريخا لأنه ينقل الواقع كما وقع فعلا، بينما الشعر يحكي أحداثا يمكن أن تكون قد وقعت أو يمكن أن تقع فهو يترك النهاية مفتوحة كل حسب أفق توقعاته:<< **ليست المحاكاة رواية الأمور كما وقعت فعلا بل رواية ما يمكن أن يقع** >>[4].

وكما فرق أرسطو بين الشاعر والناظم رغم استخدامهما للوزن، وفرق بين أشكال تعبيرية تخضع لأوزان مختلفة ويرى: أرسطو أن الأعاريض الشعرية لا تعتبر الخصيصة المميزة للشاعر: << **فالأوزان الشعرية ليست بذات قيمة في حد ذاتها ولكنها عامل ضروري** >>[5].

فأرسطو يقر بأن الوزن ليس العامل الوحيد للتفريق بين جنس وأخر، وإذا اعتبر في موضع ما أنه عامل ضروري للتفرقة بين شكلين تعبيريين فانه في الشعر ليس العنصر الوحيد والضروري الذي يميز الشعر فهناك عناصر أخرى لها قيمتها وأهميتها.

هذه العناصر قد تكون موضعا لتمييز بين شكلين تعبيريين إذا اشتركا في الوزن، فهو لم يسمي الصفة التي تحاكي باللغة –شعرا أو نثرا– بالشعر لأنه وجد الأساس الذي يعتمد

---

[1]/– أرسطو: فن الشعر، ص 57.

[2]/–خليل المرسي: جماليات الشعرية، ص 47.

[3]/– أرسطو: فن الشعر، ص 23.

[4]/– محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 54.

[5]/– مسلم حسب حسين: الشعرية العربية، ص 25.

ومن هذا المقام نجد أن الوزن لا يعتبر جوهر الشعر ولو اشتمل على العروض أو الأعاريض، وهي الوزن والإيقاع فجوهر الشعر إذا يكمل في المحاكاة فالشاعر المجيد برأي أرسطو:<< **من ينشئ عملا من أعمال المحاكاة باستخدام خليط من الأعاريض**>>[1].

وهناك من المحاكيات ما يعتمد على هذه الوسائل– الأعاريض، الوزن، الإيقاع – كالشعر الملحمي والتراجيدي والكوميدي، فقد قسم أرسطو في بداية كتابة الشعر إلى أنواع: الملحمي والتراجيدي والكوميدي كما يذكر في هذا المقام أنه أغفل الشعر الغنائي.

وتتجلى المحاكاة لهذه الأعمال على أنها تقوم على تصوير فعل إنساني[2]، إلا أن تصوير هذه الأفعال يختلف كل حسب موضوع المحاكاة، فإننا نتناول الإنسان في حالة قيامه بالفعل وحالته التي يقوم بها حسب شخصيته، وبهذا صنف أرسطو موضوع المحاكاة حسب مستويات ثلاث:<< **فإن الذين يقومون بالمحاكاة يعرضون: إما أناسا أسمى مما نعهدهم أو أسوأ، أو كما هم في المستوى العام** >>[3].

أثناء تصوير أفعال الناس يختلف هذا الأخير باختلاف الأشخاص، من إنسان جيد وآخر فاضل وهذا دنيء وذاك رديء، ولكي يرتقوا بفعال الناس وتصرفاتهم وأخلاقهم، كان لابد عليهم من أن يحاكوا الواقع في أشعارهم ويسمون به إلى أعلى المراتب وأعلاها، وأعتبر هذا الاختلاف في الشخوص وأداة التفرقة وتبيان أوجه الاختلاف بين الفنون المحاكية :<<**أناس يؤدون أفعالا إلا أن هؤلاء الناس في التراجيديا يكونون أنبل وأسمى شأنا من الناس العاديين بينما يكونوا في الكوميديا دون المستوى العادي** >>[4].

---

[1]/– أرسطو: فن الشعر، ص 57.

[2]/–خليل الموسى: جماليات الشعرية، ص 45.

[3]/–أرسطو: فن الشعر، ص 67.

[4]/–المصدر السابق، ص 25.

أما من حيث أسلوب المحاكاة فهناك من الفنون ما تحاكي عن طريق القص: كالملحمة والدراما ويكون في الملحمة القص إما عن طريق الشاعر أو شخص آخر، أما الشعر الدرامي فتكون المحاكاة بتصوير أناس يؤدون أفعالا تكون مراده في المحاكاة، وتختلف هذه الأفعال من أفعال نبيلة لأناس نبلاء وأفعال رديئة لأناس أدنياء، فالأولى تكون في المأساة أما الثانية فهي الملهاة وهي:<< **الشيء المثير للضحك بأنه الشيء الخطأ والناقص الذي لا يسبب الأذى للأخريين**>>[1].

فهو يرى أنها لا تؤدي دورا للنهوض بالمجتمع إلى الفضيلة لأنها تضعه أمام الأمر الواقع إن صح التعبير، يشعر بقيمة الأذى والخطأ ليقوم بتصحيحه لهذا يعتبرها شيئا خاطئا وناقصا لأنها تقوم على فعل مضاد لمصلحة وفائدة المجتمع وهو الضحك، وتقوم الملحمة على رواية الأحداث عن طريق القص حيث تعتمد على أجزائها وتتفق من هذه الناحية مع المأساة باستثناء النشيد والمنظر المسرحي[2].

وبما أن أسلوب محاكاتها يقوم على القص فإنه يعتمد على نمط السرد في تبيان أحداثها الدرامية فهي:<< **فعل واحد، تام في ذاته، وكامن، وله بداية ووسط ونهاية وكأنها كائن حي واحد** >>.[3]

تبنى الملحمة أحداثها على شخصيات نبيلة حيث تتسم بالجدية، وتفترق الملحمة عن التراجيديا رغم اشتراكهما في الفعل الجاد والموضوع، إلا أن أحداث الملحمة تقوم على محاكاة الأحداث التاريخية، وهذه الأحداث لا تقتصر على فرد أو شخصية واحدة فقط، وإنما على عدة أفراد عكس التراجيديا التي تقوم على أفعال تتحرك.

يعرفها أرسطو بأنها:<< **محاكاة لفعل جاء تام في ذاته له طول معين في لغة ممتعة، لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في**

[1]/- أرسطو: فن الشعر، ص 88.

[2]/-حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 22.

[3]/- أرسطو: فن الشعر، ص 197.

فالتراجيديا تقوم على محاولة تبيان أحداث ما ليست بطريقة عشوائية وإنما مرتبطة ارتباطا وثيقا، حيث تتمثل أجزاء المأساة من عنصرين داخلي وخارجي فما يتعلق بالأجزاء الداخلية فتتمثل في كل من الخرافة هي لب المأساة والأخلاق والفكر[2]، أما العنصر الخارجي فيتمثل في كل من المنظر المسرحي والموسيقى أو النشيد وتركيب الأوزان[3].

حيث تعتبر الخرافة لب المأساة– كما قلنا– لأنها تقوم على جمع الأحداث التي تدور حولها المحاكاة، وتتألف هذه الأحداث من عدة أفعال تكون مترابطة منطقيا مما تؤدي إلى نهاية حتمية منطقية تحدد أخلاق الأشخاص، من خلال أفعالهم سواء كانوا أخيارا أم أشرارا وبهذا يتبين مصيرهم من السعادة أو الشقاء، وعلى هذا كان لا بد من أن تتسم التراجيديا بالجدية في ألفاظها وأسلوبها ومعانيها، كما تكون أحداثها درامية من بداية إلى نهاية لأنها تقوم على محاكاة أفعال لا أشخاص وأفعالهم تحدد مصيرهم بالسعادة أو الشقاء.

كما على المؤلف ألا يتدخل في الشخصية ويتركها عند الكلام تعبر عن نفسها لتتناسب حركية القول مع الفعل، فتكون حركة العمل الشعري على طبيعتها لها بداية، ووسط ونهاية، بمعنى أن الحدث الأول يقتضي بالضرورة حدوث الحدث اللاحق تلقائيا وبهذا تتحقق وحدة العمل الفني–وحدة الموضوع– ويتسم الشعر بقوة وهذا ناتج عن صدق الشاعر لتمثيله لتجربة ومعاناتها ليكون لها تأثير على المتلقي.

حيث تقوم أحداثها على إثارة الشفقة والخوف ليتسبب الألم، وبهذا يحدث التطهير وعلى هذا المعيار نستطيع أن نحكم على جودة العمل الشعري من خلال مدة تأثيره على الملتقي، مع إضفاء عنصر الجمال ولكن بنظرة موضوعية بعيدة عن ذاتية، يتبين لنا أن جماليات الشعرية عند الشاعر لا تظهر إلا عند إجادته للمحاكاة ولهذا:<< **الشاعر أو الصانع**

---

[1]/–أرسطو: فن الشعر، ص 95.

[2]/– مسلم حسب حسين: الشعرية العربية، ص 33.

[3]/– حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص21، 22.

فالشاعر الحق لا بد أن يكون عارفا بطريقة المحاكاة ونسج الحبكات لأن الشعر خلق باعتباره محاكاة لما ينطبع في الذهن، رغم أن الأجناس الأدبية أو الشعر يكون موزونا إلا أن المحاكاة كما اعتبرها أرسطو أساس الفن وبهذا يمكن القول بأن شعرية الأشكال التعبيرية تكمل في طريقة وكيفية المحاكاة.

[1]/-أرسطو: فن الشعر، ص23.

2/ الشكلانية الروسية:

تأسست المدرسة الشكلانية الروسية في روسيا ما بين (1915، 1930) حيث تعد الرافد الثاني للبنيوية بعد سوسير، فقد أقامها مجموعة فتية من الطلبة كانوا في مقاعد الدراسة.

حيث قامت هذه المجموعة علي يد باحثين روس، رافضين المناهج النقدية القديمة في الدراسات اللغوية، وما تقوم عليه هذه الطرق التقليدية في تحليلها للنصوص الأدبية بتركيزها على المؤلف وتهميش النص الأدبي، حيث حاول أصحاب هذه المدرسة النهوض بالدراسات الأدبية بتغيير النظرة إلى الأدب، والقيام بدراسات أدبية جديدة تكون مغايرة للدراسات التي كانت قبلها، حيث نسب إليهم اسم الشكلانيين باهتمام مهم بالشكل :<< **فقد أطلقه عليهم خصومهم الذين نظروا إلى العمل الأدبي في ضوء الإيديولوجيا الماركسية للتقليل من شأنهم لا غير، وهذا ما رفضوه في البداية لأنهم فضلوا تسمية"التمييزيين"، ولكن التسمية الأولى شاعت عنهم فقبلوها على مضض كنوع من المواجهة والتحدي**>>.[1]

إلا أن هذه الحركة عبر تاريخ تطورها قامت على عدة تقسيمات، فلقد تشكلت من "حلقة موسكو اللغوية" سنة(1915)، وبعد عام انشق عنها فريق آخر ليؤسس ما عرف ب "الأبوياز OPOYAZ" ومعناها " جمعية دراسة اللغة الشعرية" ومن خلالها تشكل الشكلانيون الروس.

ومن أعلام هذه الحلقة النقدية نجد ياكبسون الذي ترأس حلقة موسكو اللغوية وتوماشفسكي، وشكلوفسكي، وبروب وإيخنباوم، وتينيانوف، وباختيين...[2].

أما من الناحية التاريخية لهذه المدرسة فكانت ولادتها في روسيا، حيث كانت نشأتها موازية للحركة السياسية آنذاك، وبقيام الثورة الاشتراكية(1917) اعتبرها بعض النقاد ذات مظهر بورجوازي وصراع طبقي، علتهم في ذلك انحصار مفهوم الفن عندهم، وما كانوا

---

[1]/- فيصل الأحمر: السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، العاصمة، ط1، 2010، ص 281.

[2]/- خليل الموسى: جماليات الشعرية، ص 241.

ومن خلال وقفتنا هذه التي استعرضنا فيها الشكلانية الروسية كحركة ومدرسة نقدية من قيامها إلى ما آلت إليه، لنتطرق إلى ما هو أهم من خلال محاولة الكشف عن مبادئها ومفاهيمها الإجرائية.

لقد كان للشكلانيون الروس أثر بارز في الحركة النقدية من خلال تغيير النظرة للأدب عما كانت عليه إلى ما أصبحت عليه، حيث أصبحت أرائهم النقدية طريق يهتدي به كل باحث وناقد، حيث تمثلت أفكارهم في مبدأين أساسيين وهما:

- التشديد على الأثر الأدبي وأجزائه المكونة.
- الإلحاح على استقلال الأدب عن المناهج السياقية.

فالأولى تعتبر من أهم المبادئ التي اعتنقها هؤلاء النقاد:<< **فالتشديد على الأدب بوصفه واقعة قابلة للبحث العلمي وبوصفه مجموعة من خصائص الفن القولي استدعى نبذ الاتجاهات الفلسفية والنفسية والجمالية في دراسته فضلا عن نبد التناول الإيديولوجي، ولا يعني هذا إلغاء وشائج الأدب مع الحياة بل إلغاء صلاحية هذه الوشائج في استنباط خصائص الأدب** >>[2].

فهم بهذا يتجاوزون كل نظرة تقليدية ودراسة سياقية، وكل ما يجعل من الأدب متقوقعا داخل صومعته ونبذ خروجه، فالقد انتقل الاهتمام عندهم من "ما يقال"، "وكيف يقال"؟ إلى "بماذا يقال."؟

[1]/-صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص 35.

[2]/- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 79.

فاهتمامهم بالنص الأدبي والعمل الفني جعلهم متعطشين لمعرفة أدبية النص الأدبي من خلال علاقات بنيته، ورصد دلالته وكيفية ربط المبدع لهذه العلاقات فيما بينها ليتشكل لديه نصا أدبيا.

أما المبدأ الثاني أو القاعدة الثانية هو استقلال الأدب، وما نفهم من هذا أننا نميز بين فن الأدب والفنون الأخرى التي تكون مختلطة معه، وهذا من مخلفات المناهج التقليدية وما اتبعته في دراساتها للنصوص– مناهج سياقية من علم النفس وعلم اجتماع وفلسفة وتاريخ – أي أنها تربط النص بصاحبه وبالعوامل الخارجية، فالقد انصب اهتمامهم بالنص الأدبي بحد ذاته، وذلك بالبحث عن خصائصه من خلال تحديد حقل الدراسة ورسم الأهداف والغايات المرجوة تحقيقها:<< **فأقاموا بحوثهم على النص وحده... وذهبوا إلى أن النص بنية لغوية مستقلة ذات قوانين وأنظمة داخلية خاصة ونظروا إليه بصفته كائنا مستقلا عن الخارج النصي ومفتوحا على ذاته وقوانينه** >>[1].

فهم يقرون بأن الأدب يتميز بخاصية اللغة فمزجوا بين الفن واللغة فعلى هذا الأساس أعاد الشكلانيون قراءة تصورات الأدب، وما يربطه بالفن والحياة فأعيدت هذه الأخيرة لهذا الحقل المعرفي بعد الخلط اللامنهجي بين العلوم الإنسانية الأخرى وبهذا كان علم اللغة أكثر خاصية تميز الأدب :<< **على أساس أن مادة الأدب تتمثل أولا في اللغة، على أن هذه اللغة بدورها تمثل حلقة الاتصال بين الأدب والحياة** >>[2].

فحركية الظاهرة الأدبية تتغير بتغيير الزمن، وعلى هذا حاولت الشكلانية الكشف عن خفايا الأدب باعتباره ظاهرة أدبية لها خصائصها ومميزاتها من خلال الولوج إلى سماتها وأبنيتها، من خلال التحليل الداخلي للنصوص الأدبية فقامت دراستها على تأسيس علم أدبي موضوعه الأدب.

ومن بين المفاهيم التي دعت إليها الشكلانية الروسية مفهوم"الشكل" الذي كان لصيقا بأعمالهم الفكرية وأفكارهم النقدية، وتبريرهم لهذا أن الشكل لم يعد ذلك المفهوم التقليدي فالقد

[1]/–خليل الموسى: جماليات الشعرية، ص 242.

[2]/– صلاح فضل: النظرية البنائية، ص 43.

وبهذا التصوير الجديد لجؤا إلى استعمال أو بمعنى أخر غيروا مصطلحي الشكل والمضمون بمصطلح"المادة" أو"الأداة" أو"الإجراء"، فهذه العناصر لها منهجية خاصة بالمحافظة على وحدة العمل الأدبي:<< **فالمادة تعني المواد الأولية للأدب** >>[2]، بهذا تكسبه سمة جمالية، فهذه الأخيرة عند التحامها بمجموعة من الأدوات والإجراءات تجسد لنا شكل العمل الفني والإبداعي، لتخلق لنا عملا فنيا له خصائص جمالية.

فمفهوم الشكل لدى الشكلانيون ارتبط بكيفية وطريقة استخدامه عند التحام شبكية عناصر العمل الأدبي، والعلاقة التي تربط بينهم فالمهم عند الشاعر هو طريقة القول لتتشكل لديه هذه العلاقات، فتقوم كبنية موحدة في بناء ذاك الجنس الأدبي.

أما فيما يتعلق بمفهوم الشعر عند الشكلانيين، فقد كان لهم تصور جديد له عما كان عليه من قبل، فإذا كان كل ما عرفته الإنسانية قديما وتوارثته لأزمنة متتالية أن الشعر يقترن بالانفعال والنثر بالفكر، غير أن الشكلانيون رفضوا هذا الطرح، مدعين أن النثر قد يحتوي على الانفعال وأن الشعر مهما بعد عن الفكر حمله في طياته وإن كان خفيفا.

وضع ياكبسون الحد الفاصل لبعض المسلمات، من أهمها ما يتعلق بنشوة الانفعال وما تحمله هذه الأفكار من شاعرية، وخير مثال يتجسد على أرض الواقع الوردة، باعتبارها ذات مدلول شاعري منذ القدم، إلا أنهم اسقطوا هذا المدلول ونظروا إليه كمادة تتصف بالشعرية، حسب الموضع الذي وضعت فيه في قصيدة من القصائد، فرؤيتهم اختلفت عما كانت عليه قديما فأصبحت تنظر إلى الذي يمنحها صفة الشاعرية للأشياء ويجعلها تتصف بالشعرية؟

[1]/-حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 80.

[2]/- صلاح فضل: النظرية البنائية، ص40.

لقد أرجع هذا العامل إلى سياق الكلام، فكلامنا العادي له معنى حسب مقتضى الحال، أما الكلام الأدبي فيوظف الكلمة ضمن معنى خاص ودلالة خاصة، تكون بعيدة عن اللغة المتداولة فينحرف عنها من خلال تغريب الألفاظ، مما يجعلنا نمعن فيه بطرق مختلفة :<< **نظرة تسقط عنه أية أهمية أدبية تجعل منه مجرد سياق يتيح الوسائل الأدبية التي تؤدي عملها** >>[1].

فاتجاه الشكلانية الروسية كان مغايرا عما كان عليه، فذهبوا ببحثهم عما يميز الأعمال الأدبية من فروق، وما يميزها عن غيرها وكان منهجهم في هذا الابتعاد عن طبيعة الموضوع والمادة المقدمة وما يربطها بالواقع، إلى كيفية أو طريقة عرض الموضوع وكيفية تناوله، ومن بين العقبات التي اصطدموا بها عند تغييرهم الخيال والذي ارتبط بأرسطو منذ القدم.

من أرائهم النقدية انتقادهم لاستخدام الخيال في الأعمال الأدبية أو الشعر كونه الخاصة المميزة له، وبهذا سقطت من مكانتها المرموقة وفقدت هيمنتها بعد أن كانت تمثل الأداة المهيمنة في الشعر، وأصبحت وفق المنظور الشكلاني وسيلة من الوسائل المتعددة الاستخدام الأدبي للغة الشعرية :<< **وإنما اقتصر دورها على أداء وظيفة فنية تتفق معها في أدائها أدوات أخرى... وبهذا تدخل في نطاق مجموعة من الإجراءات الفنية** >>[2].

وفي المسار النقدي لدى الشكلانيين انتقدوا على استخدام الاستعارة باعتبارها نقطة أساسية في إحداث التمايز عما هو شعري ونثري،فإذا كانت الاستعارة في النثر العادي محاولة تقريب الموضوع و توضيحه، إلا أنها في الشعر تقوم بتزويده بأثر جمالي من خلال ترجمة الشيء المألوف إلى شيء غريب:<< **إن الشاعر لا يخلق الصورة والخيالات، وإنما يجدها أمامه فيلتقطها من اللغة العادية ولهذا فإن الخاصية المميزة للشعر لا ينبغي أن تكون مجرد وجود هذه الأخيلة، وإنما الطريقة التي تستخدم بها**>>[3].

---

[1]/-رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر :جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998، ص21.

[2]/-صلاح فضل: النظرية البنائية، ص59.

[3]/- المصدر نفسه، ص 56.

وخلاصة القول لمفهوم الشعر عند الشكلانيين باعتبار ركيزته الأولى اللغة المنتظمة في كل نسيجها، وما الاستعارة إلا عامل من عوامل البناء الفني، فنظر إليها بكيفية استخدام هذه الصورة لا حضورها ليمارس الشعر عنفا منتظما على اللغة فيحرفها بطريقة تجدب الانتباه، ليعيد إلينا صور الموضوعات المألوفة المعتادة، بتحويلها عن طريق وسائل معينة تنتج لنا تغريبا.

ومهمة الشاعر عند الشكلانيين تتمثل في قضاءه على الرتابة فيكسر أفق انتظارنا، إلى عالم يتألف من الأشياء نفسها لكنه يغير في أنفسنا شيئا بإيقاظ ملكه الإحساس لما هو حولنا خارجا عن السياق الذي اعتدنا عليه، أي نرى العالم ليس كما هو وإنما كما يريد أن يكون وهنا نتظلل بظلال الشعرية.

قامت جهود الشكلانية الروسية من أجل إقامة علم للأدب من خلال المطالبة باستقلاله، ولنهوض بنظرية أدبية متميزة أجمعت بعض الدراسات على الدور الذي قامت به الحركة النقدية، وإن كان عامل الزمن الذي عاد عليهم سلبا لأسباب معينة، فالدراسات الشكلانية كانت دراسات أدبية موضوعية أمنت بأن الأدبية هي موضوع علم الأدب.

*مفهوم الأدبية وعلاقتها بالشعرية:

تكاد تجمع بعض الدراسات على الدور الذي لعبته الشكلانية الروسية في التأسيس لمرحلة انتقالية خاصة في النقد. باعتمادها على عدة مفاهيم نقدية ساهمت في إرساء قواعد البحث عن أشكال جديدة في الدراسة الأدبية، بتطعيمها بمفاهيم توغلت في النقد العالمي.

وكان لمفهوم الأدبية على النحو الذي أوضحه ياكسيون والذي أصبح شعارا للحركة النقدية بأن الأدب لا يعتبر موضوع الدراسة الأدبية وإنما ذاك العنصر الذي يجعل له أثرا أدبيا وهو الأدبية.

ومن بين المنظرين للأدبية وربط علاقتها بالشعرية الناقد الشكلاني رومان ياكسون، من خلال نموذجه التواصلي للخطاب فكانت انطلاقته الأدبية من المادة الأصلية وهي اللغة، فهذه الأخيرة لا تعتبر حكرا على ما هو أدبي فقط، فهي تختص أيضا بما هو غير أدبي من

وبوصولها إلى المتلقي يتكون له نصا أدبيا متكون من لغة إبلاغية، فكان الاعتماد على توصيل رسالة لغوية إلى توصيل أدبي ذو مستويات وعناصر أدبية ودلالية وجمالية نابعة من الاستعمال اللغوي، وعند حدوث ذلك التحويل اللغوي إلى الأدبي نصل إلى النتيجة وهو الأثر الذي يحدث عند التحول فهو:<< **علم اللغة على دراسة لغة الآثار الأدبية مع فارق وحيد، وهو أن هدفه ليس دراسة اللغة في عمومها ولكن صيغتها الأدبية والشعرية الخاصة، فالشاعر ليس شاعر لما فكر فيه أو أحسه ولكنه شاعر لما يقوله من شعر وانه ليس خلاق أفكار بل كلمات، فعبقريته تكمن في إبداعه اللغوي**>>[1].

ونتطرق إليها من خلال خطاطة التالية:

السياق

الرسالة

المرسل ←——— الوسيلة ←——— المرسل إليه

الشفرة[2]

ومن خلال هذا النموذج حاول ياكبسون اكتشاف ومعرفة الوظائف المختلفة للغة على اعتبار أن الرسالة تتنوع بتنوع الوظيفة اللغوية واللسانية،لأن البنية اللفظية للرسالة تكون متعلقة بالوظيفة المهيمنة قبل كل شيء وقبل أن نورد الوظائف اللسانية نوردها وفق الخطاطة التالية[3]:

---

[1]/-صلاح فضل : نظرية بنائية، ص 210.

[2]/- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006،ص.11

[3]/- حسن ناظم: مفاهيم شعرية، ص91.

– مرجعية référentiel

–انفعالية Emotive – شعرية poetic – إفهامية conative

–انتباهيةphatic

–ميثا لسانيةmeta linguistic

إن التوافق بين خطاطة العوامل المكونة للحدث اللساني وخطاطة الوظائف اللسانية،هي ناتجة عن العوامل الستة فكل عامل يولد وظيفة لسانية وهكذا نوردها كما جاءت في كتاب عبد السلام المسدي(الأسلوب والأسلوبية) مشروحة بتصرف:

– فالمرسل يولد الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية التي تترجم عواطفه وانفعالاته اتجاه موضوع ما. والتي يبثها المرسل إليه كما تعتمد على العناصر الصوتية للغة كالنبر والتكرار والجناسات بالإضافة إلى كيفية النطق والتعجب.

– المرسل إليه الذي يولد الوظيفة الإفهامية المتجسدة في صيغتي الدعاء والأمر، وهما يقابلان في مصطلحات العرب النقدية الخاصة بالأسلوب الإنشائي والطلبي وهذا متعلق بهذين الصيغتين.

– أما السياق فيولد الوظيفة المرجعية التي تخبر اللغة عن الموجودات والأحداث من أجل تقريبها ووصفها للمرسل إليه.

–الاتصال ويولد الوظيفة الانتباهية التي يتم تأطيرها عن طريق عبارات مثل: هل أنت معي؟ أتعلم؟ أتفهمني؟ وهي عبارات تكرار، أو تأكيد، أو لفت الانتباه.

–أما عن الشفرة فتولد الوظيفة المعجمية أو الميثا– لسانية التي تأكد فهم المرسل إليه لرسالة المرسل وانسجامه التام معه أو العكس، ويفترض أن تكون بلغة متعارفة بينهما تعارفا كليا أو

بقي معنا الرسالة والتي تحتوي على كامل مقصدنا حيث تولد الوظيفة الإنشائية أو الشعرية أو الوظيفة الأدبية والتي تعني بها تحول القول اللغوي إلى قول أدبي:<< يعزز النص الذي تضافرت عناصر الرسالة في تكثيف طاقته الداخلية، وفي خزنه بمشحون لغوي متوتر يجعل النص مفعما بالحيوية والقوة مما يطلقه بعيدا فوق قيود الرسالة النفعية>>[2].

فالوظيفة الشعرية تتجلى في بنية الرسالة من خلال التحول الفني للقول الناتج عن الدورة التواصلية للرسالة، فتؤدي دورها التواصلي الإبلاغي فتكون الوظيفة الشعرية هي العنصر المهيمن وهنا يتبادر إلى أدهاننا مفهوم القيمة المهيمنة لدى الشكلانيين.

فالوظيفة الشعرية هي كيفية تحول اللغة من وظيفة التواصل الطبيعي إلى لغة فنية جمالية لتصبح ذات بعد أسمى–بعد أن كان تواصلي– وهذا ما يحدث نوعا من المقارنة بين خصائص اللغة في هذا التحول إلى العمل الأدبي وهو ما سمي على هذه الخصائص الفنية بالأدبية:<< **لغة الشعر تتجاوز المعنى المحدود للغة التوصيل العادية لأنها تريد أن تعيش في فضائها الحر**>>[3].

وبهذه النظرة الموجزة إلى المخطط التواصلي للخطاب اللساني والذي كانت بدايته مع الشكلانية الروسية، حيث وجه ياكبسون الأدب إلى وجهته الصحيحة بعلمنته وجعله كعلم من العلوم الأخرى، فاعتمد على هذا النموذج ليكشف وظائف اللغة المختلفة وبناياتها المتعددة فعمد إلى خلق حلقة وصل بين اللسانيات ونظرية التواصل، فمثلت الشعرية هذه الحلقة كعلم متضمنة في اللسانيات على اعتبار أن هذه الأخيرة تدرس البنيات اللغوية للنصوص، والثانية من خلال عملية التواصل تدرس الوظائف اللغوية للخطاب اللغوي واللساني.

---

[1]/– عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، ص 157 وما بعدها.

[2]/– عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص14.

[3]/– صلاح فضل: الشعرية العربية، دار قباء، القاهرة، 2000، ص 104.

وبهذا أقيمت مبادئ لعلمنة الأدب وعلاقة العلم بموضوعه لأن مهمة علم الأدب هي محاولة تتبع الأدبية في العمل الأدبي، فمبادئ الأدب مستمدة من الأدب في حد ذاته واعتبرت بمثابة، منهجية إلا أنها تخضع لتغيرات حسب ما تتطلبه مادة التطبيق، لأن الأدب في نظرهم يتغير بتغير ظروف المجتمع، إذا فالمنهج المتتبع يتغير تبعا لتغير هذه الظروف.

3/شعرية تودوروف:

ومرورا بالشكلانية الروسية كان لا بد من الوقوف عند أحد أكبر أقطاب الشعرية المعاصرة : الناقد الفرنسي تودوروف، الذي تأثر بالشكلانية الروسية ثم أصبح من أبرز المساهمين في تأسيس لنظرية نقدية في أواسط هذا القرن، غير أن كتابه الموسوم"الشعرية" يبين توجه كاتبه في النقد الجديد، محاولا إعادة قراءته للعلاقة القائمة بين التاريخ والعلوم.

فهو يقر بنفسه بنظرته إلى الشعرية بنظريتين تاريخيتين:

الأولى عن ماضيها والأخرى عن آفاقها فهو يميز بين تيارين من المدارس النقدية واختلاف نظرتهما إلى النص.

فالفريق الأول يرى أن النص الأدبي موضوع للمعرفة، ويعتمد على التأويل والتفسير من خلال استنطاق النص.

أما **الفريق الثاني** فيدخل النص ضمن نطاق علمي، فهو في رأيه تجلى لبنية مجردة بالاعتماد على قوانين نصل من خلالها إلى نتائج هذا النص فهو لا يهتم بـ:<< **وصف الأثر المفرد تعيين معناه وإنما هدفه وضع القوانين العامة التي يكون هذا النص النوعي نتاجا لها** >>[1].

فكلا من الاتجاهين مختلفان بحكم منطلقا تهما، من خلال تفسير النصوص أو البحث عن قوانينها، إلا أن تودوروف يقر بأن الخطاب ينشأ مع نشوء الأدب نفسه، وكذلك يعترف بأن الخطاب لم ينشأ موحدا لأنه يختلف أو يكمن الاختلاف في الخطاب حسب أهدافه.

إلا أن التفسير والنظرية اتجاهينا مختلفينا كل له غايته من الدراسة، سواء بالبحث عن مضامين النصوص وتأويلها أو عن قوانين الأدب ومن هذا:<< **فمن المؤكد أن هذا الاسم**

[1]/- تزفيطان تودوروف: الشعرية، ص22.

وبما أن الخطاب لم يتوحد مند النشأة بإختلاف أهدافه وأنماطه وأشكاله، والنقد الأدبي مند نشأته عبر التاريخ لم يثبت إلا الموقف الأول الذي قام على تفسير النصوص وتأويلها، غير أن دراسة تودوروف تقوم على تنظيم للموقف الثاني بتأسيس نظرية تبحث عن قوانين الأدب.

إلا أن كلا من الموقفين ضروري يلتزمان التكامل فيما بينهما، لأن قيام نظرية لابد من مفاهيم ووجود هذه الأخيرة هي تأسيس لنظرية، بيد أنها لا تقوم إلا عن طريق تفسير مفاهيم النظرية –موضوع الدراسة– ومن هذه الزاوية تنطلق شعرية تودوروف التي تهدف إلى القضاء على هذان الموقفان، فشعريته لا تقوم على وصف أعمال الماضي أو تفسيرها ولكنها تقوم على دراسة الشروط أو القوانين التي تجعل وجود هذه الأعمال ممكنا.

وبالحديث عن شعرية تودوروف كان لابد من تحديد ماهيتها تبعا لنظرته للأدب خاصة أن منطلقه كان تعريف– فاليري– للشعرية، فهو يربطهما بكل ما له صلة بالإبداع، حيث يعتبر اللغة الوسيلة والجوهر، ولهذا لم يولي أهمية إذا كان الإبداع شعرا أو نثرا، لأن الإبداع يكون في اللغة. فشعريته تقوم على استنباط سمات وخصائص كل كلام منطوق يدخل ضمن حقل الخطاب الأدبي:<< **سمات الخطاب الموضحة في نصوص تعد أدبية، موجودة في نماذج أخرى من النصوص**>>[2].

فتودوروف يحاول أن يستخرج ما في الخطابات من كلام منطوق أو غير منطوق، فشعريته لا تقوم على الأدب بحد ذاته وإنما على الخطاب وبهذا الصدد يقول:<< ليس

[1]/– تزفيطان تودوروف: الشعرية ، ص 10.

[2]/– غسان السيد: "تزفيطان تودوروف من الشكلانية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ"، مجلة جامعة دمشق، المجلد 19، العدد(1+2)، 2003، ص 333.

لكن السؤال الذي يطرح نفسه ماذا يقصد تودوروف بمعنى كلمة الخطاب فهل هي بديل للنص الأدبي، أوالعمل الأدبي؟ وهل هناك ضرورة لهذا التبديل؟

إلا أن إجابة تودوروف تكون انطلاقا من مفهوم فاليري للشعرية، حيث اعتبر اللغة هي المنطلق كما أنه لم يحصرها ضمن قواعد النحو من مفردات وجمل وضيق عليها المجال لكنه جعلها ذات مبدأ جمالي، تعتبر نقطة انطلاق لاشتغال الخطاب.[2]

فمن خلال المفردات تتشكل الجمل ضمن سياق معين، ومن خلال هذه الأخيرة يتشكل لنا الخطاب الذي نميز بين جنس أدبي وآخر، كما حدد تودوروف مجالات شعريته ضمن ثلاث اختبارات:

- تأسيس نظرية داخلية للأدب.
- هي مجموعة الإمكانيات الأدبية التي يتبناها كاتب ما.
- هي إحالة إلى الترميزات المعيارية الإجبارية لمدرسة ما.

فنظرية تودوروف ترتكز على المستوى الأول من خلال التوصل إلى وحدة الأعمال الأدبية من خلال مظهرها أو بنياتها اللفظية التي تكون لنا الخطاب – لأنها بنية مجردة – فعلم الشعرية الذي نظر إليه تودوروف، لا ينظر إلى الأدب الموجود والحقيقي وإنما إلى الأدب الممكن فهو:<< **لا يقتصر على ما هو موجود وإنما يتجاوز ذلك إلى إقامة تصور لما هو يمكن مجيئه** >>.[3]

فهي بهذا تهتم بسمات الخصائص المجردة للبنيات اللفظية التي يقوم عليها العمل الأدبي لتتمظهر منه الأدبية، حيث أن مجالها يدور حول الخطاب أيا كان نوعه، بغض

---

[1]/- تودوروف: الشعرية، ص23.

[2]/- ينظر: الميلود عثماني: شعرية تودوروف، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 19.

[3]/- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 23.

إذا فشعرية تودوروف تتحدد من حيث علم للأدب بعيدا عن التأويل ولقيام الأدب كعلم له خصائصه وسماته الشعرية، لابد من استقلاله من كل ما هو تقليدي.

[1]/- تودوروف: الشعرية، ص 23.

4/ جون كوين ومفهومه للشعرية:

من خلال تتبعنا لمسار الشعرية مرورا بما صاغه لنا ياكبسون، وتودوروف من آراء مما أفسح لنا المجال للدخول إلى عالم الشعرية، مشبعا بآراء نقدية للكشف عن خباياها وأسرارها مما كانت عليه من بدايتها إلى ما صارت إليه من علم للشعرية.

وللغوص في هذا العالم لا بد من معرفة آراء النقاد وما أدلو به من حقائق ومعارف تضمنها البحث وبما أن مجالات البحث واسعة، كان لا بد من المرور على من أعطى البحث حقه بالاجتهاد والتقدم فيه، حيث كانت البداية مع منظري الشعرية المعاصرة ألا وهو : جون كوين. صاحب كتاب النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر- اللغة العليا" حيث اختص بترجمته – أحمد درويش-.

وبما أن محتواه اختص ببناء لغة واللغة العليا حيث تمثلان الأساس التنظيري لدى كوين، في بناء نظرية الشعرية فكلاهما مرتبطان يبعضهما ارتباطا تلقائيا. إن المتطلع على الكتاب يجد أن كوين يستعمل درسه النقدي بجملة تقريرية مفادها: أن الشعرية علم موضوعه الشعر[1].

أما في كتابه الثاني فإنه يقر بأن :<< **الشعر قوة ثانية للغة، طاقة سحر وافتتان وموضوع الشعرية: هو الكشف عن أسرارها** >>.[2] وهو بهذا يقر بأن موضوع الشعرية هو الشعر فهو حصرها في الشعر على غرار باقي الأجناس الأدبية الأخرى وعلته في ذلك ما سنتطرق إليه لاحقا.

إذا تمعنا جيدا في النظرية الشعرية لجون كوين نجده يجعل الشعر في أعلى المراتب باعتباره موضوع الشعرية، فهي إذا علم الشعر وهذا ما يجعلنا نتساءل ما هي الخصائص التي تجعلنا نميز بين نص ما ذا لغة أدبية وأخر لغته عادية؟، أو بالأحرى هل هناك خصائص توجد في كل ما يدخل تحت النثر؟ فإذا كان الرد بالإيجاب فما هي تلك

[1]/- جون كوين: النظرية الشعرية، ص 29.

[2]/- المرجع نفسه: ص 259.

وبما أن الشعر ذا سلطة عالية ومرموقة تميزه عن باقي أنواع الخطاب الأدبي، كالنثر بمجموعة من العناصر اللغوية وبهذا اعتبروا:<< **التحليل اللغوي يتم كما هو معروف على مستويين: الصوتي والدلالي فإن لغة الشعر تتميز إذن على لغة النثر بمجموعة من الخصائص التي ترتبط بكلا المستويين** >>[2].

ومن هذا الموقف نجد كوين في شعريته يقترب من الشعر أكثر من الأدب، ويجعل صلة الشعرية بالشعر ذا صلة وثيقة أكثر من النثر، حتى وإن كان لخصائص أدبية ويقر بأن دراسته تقوم على اللغة والتي تعتبر كموضوع لعلم الشعر، رغم أن اللغة هي مادة الشعر والنثر معا إلا أن الفرق بينهما كان في البلاغة القديمة التي حاولت التمييز بينهما من خلال الجانب الصوتي، كان للشعر مجالا واسعا في البحث حتى تفرد بالقصيدة فكانت العرين الذي يحتمي فيه فعندما نقول قصيدة يتمثل في أذهاننا أبيات شعرية وهي:<< **ذات شكل منظوم أي ما وافق قواعد النظم فهي إذا الشعر وما خالفهما فهو النثر** >>[3].

إلا أن هذا الفارق اضمحل في عصرنا بعد أن ظهرت قصيدة النثر، فكانت نقطة الإنعطاف بعد أن كنا محاولين تحديد المفهوم أصبح لابد علينا من إعادة القراءة وترتيب أفكارنا، إلا أنه كان قديما عنصر الجانب الصوتي كفيلا لتفريق بين الشعر والنثر.

غير أن جون كوين تفطن إلى أن هذا الجانب غير كفيل لتحديد الفارق بينهما، إلا أنه بينه إلى فروق جوهرية تتمثل في بنية كلا منهما وتلمح هذا من خلال اللغة فهي ليست مختلفة وإنما مضادة لها:<< **بيت من الشعر لا يختلف عن سطر النثر فحسب بل يعارضه ويقف ضده**>>[4].

---

[1]/- جون كوين: النظرية الشعرية، ص 34.

[2]/- صلاح فضل: النظرية البنائية، ص245.

[3]/- جون كوين: النظرية الشعرية، ص 32.

[4]/-صلاح فضل: النظرية البنائية، ص 247.

وبما أن دراسة جون كوين تقوم على تبيان خصائص لغة الشعر، كان لا بد علينا أن نعرض كيفية دراسة كوين لهذه الظاهرة من خلال المستويين المذكورين سابقا:

1-**المستوى الصوتي**: ويمثل هذا المستوى إن صح القول بالبلاغة من خلال الإيقاع والوزن والقافية وعلاقة المعنى بالصوت.

2-**المستوى المعنوي:** وتتمثل في ثلاثة مستويات هي: الإسناد والتحديد والربط.

من خلال تتبعنا لهذه النظرية رأينا أن تحليل اللغوي تمثل على المستويين المذكورين حيث اعتمد في التمييز بين الشعر والنثر، على هذا التحليل والإشكالية المطروحة : ما الذي يجعل التمييز بينهما يتلبسه الغموض؟

وللجواب على هذا السؤال نتطرق إلى تصنيف أنماط القصائد الثلاث، كما جاءت في الكتاب وهي:

قصيدة النثر: وتسمى كذلك قصيدة المعنوية لأن أثرها أثناء التحليل اللغوي يلعب على المستوى المعنوي.

قصيدة صوتية: تهتم بالوزن والقافية أكثر من الجانب المعنوي، فهي لا تهتم بالقيمة الجمالية لأن ناظمها من الهواة، كان اهتمامهم الوحيد هو إدخال الإيقاع والوزن إلى كلام ذا طابع نثري.

القصيدة الصوتية المعنوية: وهي ما أسماه بالشعر الكامل لأنها تتضمن كلا من النمطين السابقين[1].

فالنوع الثاني ليس له فائدة مثل النوع الثالث الذي كان شاملا لكلا من الجانبين، أما النوع الأول فهو الذي ينتابه الغموض كونه مصطلح متناقض في ذاته، ولإزالة الغموض على هذا النوع كان لا بد علينا أن نبحث في القوانين التي تميز بين الأعمال الأدبية وفي أي خانة يكون (شعر، نثر)، إلا أن التمييز القديم بين النثر والشعر من خلال المستوى

[1]/- جون كوين: النظرية الشعرية، ص31، 32.

فالسبب بين تمييزه للشعر والنثر، وما يجعل من شعرية النصوص تتفاوت فيما بينها إذا هي المجاوزة، فهي تهدف إلى تحقيق الجمال الشعري الذي يقصده الشاعر من خلال فرقه للنظام العام للغة بلغة غير عادية لتحقيق الشعرية، وكلما كان الأسلوب بعيدا عن النظام العادي للغة كلما ارتقينا من ناحية الجمالية وحققنا الشعرية :<< **نظرية الانزياح تتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة** >>[2].

إن هذا الخرق للغة كل حسب أسلوب قائله، فمن خلاله ينحى عن المألوف إلى غير المألوف؛ فلشاعر لغة غير عادية، والشيء غير العادي يمنحها أسلوبا يسمى الشعرية:<<**وهي ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري** >>[3].

ومن خلال هذا نتداخل في علمين، فالمجاورة من مباحث الأسلوبية حيث تتداخل ضمن علم آخر هو علم الإحصاء، فتقدم الشعرية على أنها ظاهرة يمكن قياسها من خلال المنهج الإحصائي، أثناء البحث في رصد سمات معينة تكرر في النص الأدبي لها دلالتها.

فالمجاوزة الأدبية من أهم الشروط الضرورية للشعر تتكون من خلالها الشعرية، إذا فشعرية جون كوين تقوم بالبحث على السمات والمميزات والخصائص الشعر من خلال الإنزياحات عن المعيار العادي للغة الذي يمثله النثر فهي:<< **ما يجعل من النص ما نصا أدبيا** >>[4]، والكشف عن أسرارها يتجلى من خلال مواضيعها.

---

[1]/- جون كوين:النظرية الشعرية، ص 35.

[2]/-حسن ناظم: ص 115.

[3]/-جون كوين:النظرية الشعرية، ص 36.

[4]/-المصدر نفسه: ص 260.

فضاء الشعرية في تراثنا النقدي القديم

إن أي حديث عن الشعرية لابد عليه أن يتطرق لها في التراث العربي النقدي القديم، من خلال تتبعا لتطور الفني للقصيدة العربية من مهد هذا المنتوج الشعري العربي حتى يومنا هذا، وبمتابعة هذه الأخيرة يقتضي علينا بالضرورة الولوج إلى هذا الفضاء، محاولين تتبع مسار الحركة النقدية التي كبرت مع هذا المنتوج الشعري.

لأنها ارتبطت بنقد الشعر أكثر من النثر أو أي فن أدبي آخر، وقبل الغوص في مفاهيم ومدلولات الشعرية في تراثنا النقدي لا بد من التنويه أن هذا المفهوم لم يكن مستعملا في ذاك العصر بهذا المصطلح وإن كان لا يحمل نفسي المعنى الذي يشغله الآن، إلا أن مدلولاته لم تكن غائبة، ونلمحه جيدا مع مصطلح النظم الذي أتمه الجرجاني والذي ستكون لنا وقفة مطولة معه فيما بعد.

فالشعرية العربية القديمة تبلورت بمصطلح "الصناعة"، فكان لهذه الصناعة في الفن الشعري مكانة واسعة في الساحة النقدية للعرب القدماء، إلا أن الشعرية العربية الكلاسيكية خصوصا في القرن الرابع، ظهر أو تبلور ما يسمى بعمود الشعر العربي.

غير أن لفظ الصناعة كان امتداد للحضارة اليونانية من خلال كتاب أرسطو POETIKA –فن الشعر– فهو يرى أن صناعة الشعراء هي الشعر، فالشاعر هو الصانع[1].

إلا أن هذا المصطلح لم يكن غائبا في نقدنا العربي القديم، فقد روى عن عمر بن الخطاب _رضي الله عنه– قال:<<**خير صناعات العرب أبياتا يقدمها الرجل بين يدي حاجته** >>.

[1]/–أرسطو طاليس: فن الشعر، ص23.

حيث يقول ابن سلام الجمحي أن:<< **الشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين ومنه ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان** >>.[1]

فنجد أن صناعة الشعر عند العرب كان بمعنى الفن، وهذا ما نلحظه في عناوين بعض الكتب النقدية ككتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، فنجد أن الصناعة متداولة لدى جل النقاد في ذاك العصر وهذا ما قاله الجاحظ: فإنما الشعر صناعة، وقد أقره كذلك قدامه بن جعفر:<< **ولما كانت للشعر صناعة وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال**>>.[2]

فمصطلح الصناعة لم يرتبط بالشعر في ذاته، وإنما بكيفية التفنن فيه وجودته وإتقانه، ومن خلال موجزنا هذا عن الشعرية العربية وبدايتها مع النقد الأرسطي من خلال استخدامهم لمصطلح الصناعة، إلا أن الظهور الفعلي لهذه الظاهرة في النقد العربي قد تجلى في القرن الرابع مع نظرية عمود الشعر، التي اعتبرت أولى تجليات الشعرية العربية القديمة من خلال ارتكازها على سبعة مبادئ اتفق عليها النقاد .

فما المقصود بعمود الشعر العربي إذا؟ وهل هو وليد هذه اللحظة؟ أو هو المرحلة الأخيرة لعدة محاولات وجهود كثيرة من النقاد؟

من خلال تتبع حركة سير النقد العربي، بداية من العصر الجاهلي حيث كان ينبع من الفطرة والسليقة، لأنه كان وليد النشأة. فنما ودرج حتى بلغ أشده وإستوى عند متقدمي اللغويين، فحاولوا توطيده واستنباط أصوله ومقاييسه، محاولين تقديم شروح وعلل، فاعتبر الحد الفاصل بين ما هو قديم –شعر القديم– وما هو حديث، فكانت هذه المحاولات هي

[1]/– ابن سلام الجمحي: طبقات فخول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني القاهرة،د ت، ص 5.

[2]/–قدامه بن جعفر: نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب ابن الفرج العلمية، بيروت، لبنان، ص 64.

حيث تعتبر محاولات التغيير في الشعر العربي بداية من القرن الثاني والثالث حتى الرابع هجري، بتتبع الحركة النقدية التي قام بها المحدثون ذات أثر بعيد في الشعر والنقد عما كان عليه القدماء، حيث تفاوتت الموضوعات حسب الأذواق. مما زاد من إشتعال نار الخصومة حول النقاد، وبهذا صار الشعر مذهبين والشعراء طائفتين:<< **غير المحدثون بصياغتهم صورة الشعر، وهذا التغيير في الصياغة كان يستدعي تغييرا في الأفكار، أو قل إن الصياغة الجديدة فكرة جديدة غير أن هؤلاء أخذوا أفكار القدماء ومعانيهم وصاغوها صياغة تأباها السليقة ويهجها المنطق**>>.[1]

فمحاولة التجديد من خلال القول اعتمدت على كل ما هو قديم من أفكار ومعاني، وجمعها في قالب ينضوي تحته كل ما هو جديد، فنقسم النقاد إلى طائفتين: طائفة القدماء ظلت على خطى المنهج القديم والصياغة القديمة، وطائفة مالت إلى التجديد من خلال إدخال البديع، والتجنيس، وبهذا أصبح الاختلاف بين النقاد في تخيير بين الشعر القديم الجزل المبني على السليقة؟، أم الحديث قائم على الصنعة؟

لقد كان لكثرة الخلافات النقدية في القرنين الثاني والثالث حتى الرابع حافزا لنقاد هذا العصر، وما كان تعصب اللغويين للقدماء يمنعهم بأن يخوضوا في تيار المحدثين، من أجل الاحتكام إلى أسس وقواعد معينة، كانت نتيجة لهذه الخصومات.

[1]/-طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب في العصر الجاهلي إلى القرن الرابع هجري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص101.

كان عمود الشعر مرجع النقاد أثناء الاحتكام بالعودة إلى قواعده، وكانت بداية ظهور هذا المصطلح في العصر العباسي، إذ داع صيته مع التيارات النقدية، وألسنة نقاد هذه الحقبة وقد تم تداوله لأجيال عديدة والمقصود بعمود الشعر، العناصر الفنية التي تعتبر الأساس الجمالي الذي يقوم عليه المبنى الشعري لدى العرب القدامى.

تعود تسمية عمود إلى عمود البيت وهو الأساس الذي يرتكز عليه البيت فهو بهذا العمود الذي يبنى عليه البيت الشعري:<< **بما ينطوي عليه من قيم تجلت في الشعر، رمزا حضاريا على أن معيار هذا العمود لم يستنبط غالب من مفهوم جمالي معين، وإنما إستنبط من مفهوم شعري هو مفهوم الشعر الجاهلي الذي صيغت معظم مبادئ النقد في قالبه** >>.[1]

فعمود الشعر لا يقوم على المظهر الجمالي وإنما على بنية التركيبية التي تقوم عليها، بحيث تتمظهر العناصر الجمالية من خلاله، حيث أن مبادئه لم تكن متولدة مع المحدثين، فهذه الأخيرة التي يقوم عليها عمود الشعر استنبطت من الشعر الجاهلي، ولهذا اعتبر هذا القالب النقدي محاولة لتمييز بين المذاهب الشعرية القديمة والمحدثة، بين المحافظة عليها والتجديد فيها.

وبهذا يتضح لنا أن عمود الشعر لم يكن وليد لحظة نقدية وإنما كبر وتحدد شكله من خلال جهود النقاد بداية من الشعر الجاهلي بتتبع حركته ومسار تطوره،غير أن المحاولات الأولى للقيام بنقد موضوعي ممنهج كانت بدايتها مع ابن طباطبا، وابن المعتز، وقدامه بن جعفر، فقد كانت هذه الأرض الخصبة سببا من عدة أسباب التي ساعدت على بلورة قواعد العمود الشعري، من خلال جهود الآمدي والقاضي الجرجاني إلى أن وصل في صيغته النهائية مجسدة بصورة علمية دقيقة مع المرزوقي.

[1]/- عصام قصبجي: أصول النقد العربي القديم، ص215.

ولذلك فأي حديث عن الشعرية ستكون بدايته مع الآمدي من خلال كتابه الموازنة ، عسى الله أن يوفقنا في توضيح خطاه من خلال موازنته بين الطائيين.

1-ملامح الشعرية العربية من خلال كتاب الموازنة للآمدي:

يعتبر أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت371) صاحب كتاب الموسوم (بالموازنة بين الطائيين) من الأوائل الذين احتفلوا بعمود الشعر، من خلال موازنته بين أبي تمام والبحتري ومن خلال الموازنة التي أجراها الرجل، وبالغوص في أعماقها تجد نفسك تحت قيود وضوابط وأحكام تفرض سلطاتها وقوانينها، غير أن الآمدي يقر في كتابه أنه لا يريد الحكم أو المفاضلة بين الرجلين، ولكنه يحتكم بعمود الشعر باعتباره مجموعة القواعد الجمالية- غير أنه في عدة مواضع في موازنته يحكم ويفاضل بين الشاعرين من حيث لا يدري.

ويقول الآمدي في موازنته:<< **سئل البحتري عن نفسه وعن أبي تمام فقال: كان أغوص من المعاني مني، وأنا أقوم بعمود الشعري**>>[1]، ومن هذا القول نلاحظ أن الآمدي يفضل البحتري على أبي تمام، معللا تفضيله هذا بالتزام الأول بقواعد عمود الشعر ومقتضياته الجمالية والفنية وخروج أبو تمام عنه:<< **أن البحتري أعرابي الشعر مطبوع على مبدأ الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ والمعاني ووحشي الكلام وقوله لأبي تمام كونه ناقدا لأن أبا تمام شديد التكلف ويستكره الألفاظ والمعاني وشعره لا يشبه شعر الأوائل ولا على طريقتهم**>>[2].

أما فيما يخص منهج الآمدي في الموازنة فقد كان كما يتبين لنا كالناقد المحافظ والملتزم بشروط الباحث والمنهج العلمي الذي يسلكه فكانت بدايته:<< **بتحقيق النصوص الشعرية لكل من أبي تمام والبحتري... وبيان ما فيها من اضطراب** >>[3].

---

[1]/- أبو القاسم الحسن بن بشير الآمدي: الموازنة بين تمام والبحتري، تحقيق : سيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط4، ص12.

[2]/- المصدر نفسه، ص 4.

[3]/-مصطفى عبد الرحمان إبراهيم: في النقد الأدبي التقديم عند العرب، مكة للطباعة، 1998، ص147.

فالآمدي بدا من الوهلة الأولى كالناقد كما قلنا خاصة عندما أقدم يوازن بين الشاعرين في قصيد باتفاق الوزن والقافية، وبين المعنى والمعنى ثم يوازن أيهما أشعر في تلك القصيدة وفي ذاك البيت، على أن يترك الحكم بالجودة أو الرداءة أو أيهما أشعر للقارئ. لكنه سرعان ما يذوب كالجليد عندما يشرع في التطبيق بإحتكامه إلى عمود الشعر يجد أن:<< **طريقته في الموازنة طبقها على ديباجة الشعر** >>[1].

فخطأ الآمدي ليس في موازنته بالاحتكام إلى عمود الشعر، ولكنه في منهج الرجل حين افترض أنه لا يفاضل من خلال الاحتكام فمن الطبيعي أنه قلما تجد شاعران يقولان في غرض واحد، وبحر واحد و قافية واحدة لتكون الموازنة دقيقة وسليمة، وفي هذا المقام يستحضرني قصة أم جندب مع امرؤالقيس وعلقمة في وصف الفرس، شرط اتحادهما في البحر والروي والغرض.

ومهما يكن من هذا فإن المؤلف قد عقد الموازنة بين الشاعرين، وأصدر الحكم عليهما وبين الفروق بينهما في كثير من النواحي، ولربما يكمل الاختلاف بين الموازنة في العصر الجاهلي والعصر العباسي، إن هذا العصر لم يكن ذا مذهب واحد فقط كما كان العهد الجاهلي وليوضح مذاهب الشعر العربي واستنباط قيمهم والأصالة التي يقومون عليها،كان لا بد عليه إن صح القول أن يقوم بمقارنة ما قاله هذا وما قاله ذاك من الشعراء، والحكم عليهم من خلال تبيان التفاوت الفني لديهما باختلاف شعريهما فهي:<<**موازنة منهجية في ناحيتهما المختلفتين: ناحية المفاصلة وناحية استنباط الخصائص والمشاهد في تاريخ النقد الأدبي**>>[2].

[1]/-أحمد طه إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص167.

[2]/-أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط10، 1994،ص283.

وعلى هذا كان الحكم رهين الاحتكام وحبيس عمود الشعر المعروف، ولم تكن هذه النظرية بمنأى عن التعارضات الفكرية السائدة في ذاك العصر، فقد وجدوا اتجاهين في الشعر في هذه الفترة كما سبق وأن ذكرناها:<< **حاول البعض الآخر الخروج عن كثير من التقاليد الفنية للشعر العربي والتجديد في المعاني والصياغة التعبيرية، وبهذا يظهر في الشعر المحدث اتجاهان فنيان: اتجاه يحافظ على الخصائص الفنية للشعر القديم، واتجاه يحاول التحرر من كثير من هذه الخصائص**>>[1].

ومن الطبيعي أن تجد وراء كل تيار نفدي طائفة من النقاد يدافعون عنه، وفي الوقت نفسه يهاجمون أصحاب الاتجاه الآخر والتيار المعارض لهم، وبناء على هذا نجد أن هذا القرن قد شهد لونا من الخصام النقدي الحاد، الذي مثل تضاربا كبيرا حول اختصام شاعرين من أكبر شعراء ذاك الزمان ألا وهما : أبو تمام والبحتري، حيث يقوم الاتجاه الأول على نهج أبي تمام الذي خرج عما ألفته العرب من أساليب بالتماس الاستعارة والجناس بحثا عن البديع والجمال الفني، أما الاتجاه الثاني الذي يناصر البحتري الذي نهج في شعره الميل إلى المحافظة على الأصول الفنية للشعر العربي القديم، والذي تمثل في محافظته على عمود الشعر بقواعده الفنية، فجارى أشعار الجاهليين وما بعدهم.

يعد الآمدي من أشهر النقاد الذين احتفلوا في النقد بعمود الشعر ورجع إليه في موازنته، ودافع عنه وعن القيود المتوارثة في الشعر العربي فنهج منهج العرب في فن الشعر، فرجع إلى مجموعة القوانين الأدبية العربية:<< **فللعرب طريقة خاصة في الأساليب والنظم وفي الأفكار والمعاني والأخيلة وفي الوزن الشعري، ولهم نهجهم في مجازاتهم واستعاراتهم وتشبيهاتهم وكنياتهم... وذلك النهج الشعري الخاص هو ما يجب على الشاعر أن**

[1]/- عثمان موافي: الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم، تاريخها وقضاياها، دار المعرفة الجامعية، 2000، ص 60.

فهذا النهج الشعري الخاص بعمود الشعر العربي والمرسوم خصيصا له، تجلى محتواه في التقاليد التي سار عليها القدماء عند قرضهم للشعر، ولهذا نجد الآمدي باعتباره ناقدا لهذا الشعر، ملتزما بالكشف عن مدى تمكن الشاعر من أسس عمود الشعر، فقد اعتمد الآمدي في نقده على القياسات اللغوية المتواضع عليها عند أهل العلم باللغة والنحو، ويمكن تقسيم عمود الشعر إلى عناصر تكون متمثلة في بنية الشعر، غير أن الآمدي لم يحدد عمود الشعر بشكل دقيق وواضح لكننا سنحاول أن نستنبطه من خلال ثنايا كلامه على كل من مذهبي أبي تمام والبحتري، بيد أنه صرح بلفظه "عمود الشعر" عندما سئل البحتري فقال: إنه فارق عمود الشعر.

ومعايير هذا العمود تجتمع في قواعد هي:

1. **شرف المعنى وصحته:** وتكون باختيار الصفات المثلى.
2. **جزالة اللفظ واستقامته:** هو النمط الأوسط في الاستخدام اللغوي.
3. **المقاربة في التشبيه:** عنصر جمالي يتعلق بتصوير المعاني واشتراط المقاربة في التشبيه تعني الوضوح في الصورة التشبيهية.
4. **مناسبة المستعار للمستعار منه:** من أهم أدوات الشعر الجمالية وهي من وسائل التعبير بالصورة وتعد أفضل المجاز وأول أبواب البديع.
5. **الإصابة في الوصف:** من وسائل التعبير بالصورة، وهو أكثر من التشبيه والاستعارة لتحقيق الوضوح في الصورة الشعرية.

[1]/– محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1،1995، ص76.

6. **التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن:** وهو متعلق ببناء القصيدة واتساق أجزائها[1].

من خلال تتبعنا للشواهد الشعرية عند الآمدي نلحظه دائم النقد للفظ والمعنى، حيث يرى أن الشعر صناعة كغيره من الصناعات:<< **لا تجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء وهي: جودة الآلة وإصابة الغرض المقصود وصحة التأليف والانتهاء إلى تمام الصنعة ومن غير نقص فيها ولا زيادة عليها** >>.[2]

***شرف المعنى وصحته:** فالآمدي يبني دعامة الشعر الجيد من خلال حسن التأليف أي النظم، مثلها مثل أي صناعة أخرى حيث استهل مطلع دعائم بناء الشعر الجيد بجودة الآلة، أي مادة الصناعة والتي تمثلها اللغة بألفاظها ومعانيها، ليتتبعها ببقية العناصر الأخرى من الإصابة في الغرض وصحة التأليف وبلوغ الغاية، فكانت اللغة كغطاء نغطي به أفكارنا وكلباس نكسي به أفكارنا –من خلال اللفظ والمعنى– فمن مقاييس جودة المعنى لدى الآمدي شرف المعنى وصحته أي الابتعاد عن كل ما هو مولد ومحدث، وتحبيد المتداول والجاري على العرف العربي فمن معاني أبو تمام:

لا تسقني ماء الملامة فإنني صب قد استعذبت ماء بكائي[3]

وما سخط فيه أبو تمام من معانيه قوله:

من الهيف لو أن الخلاخل صيرت لها وشحا جالت عليها الخلاخل

[1]/– حسين مزدور:"الشعرية العربية في التراث النقديً"، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب–دمشق،عدد402، ص63–67.

[2]/–الآمدي: الموازنة، ص 425، 426.

[3]/–المصدر نفسه، ص 277.

فقد اعترض الآمدي على وصف أبي تمام لأنه عارض ما تصف به العرب واعتبره من قبيح ما وصفت به، لأنهم يصفون خصور النساء بالدقة وأعطى مثالا على ما تصف به العرب النساء فقال:

طول المتون والعرانيين كالقنا يطاف الخصور في تمام وكمال[1].

كما أعاب الآمدي على البحتري في بعض المواضع حيث قال:

أعطيتني حتى حسبت جزيل ما أعطيته وديعة لم توهب[2]

***جزالة اللفظ واستقامته:**وما دمنا في رحاب اللغة حيث تعرضنا لأحد شقيها والذي تمثل في المعنى، كان لابد لنا من الولوج إلى الشق الآخر جزالة اللفظ واستقامته حيث يرى أن حسن اختيار الشاعر لألفاظه يكون بالطبع وقد عاب غير ذلك على المتكلفين، كما يرى أنه ينبغي على الشاعر الحضري أن يأتي في شعره بالألفاظ العربية المستعملة، فإن اختيار مالا يستعمله أهل الحضر، فقد أعتبر من الكلام الوحشي المستعمل في كلام أهل البدو، يقول أبي تمام:

لو كان في عاجل من أجل بدل لكان في وعده من رفده بدل[3]

فإن أبي تمام أراد بالممدوح أن الوعد يكون مقام العطية، كما يرى الأستاذ أحمد أمين في كتابه النقد الأدبي أن الكلمات العامية يكون لها التأثير نفسه الذي تحدثه الكلمات النادرة الغريبة لاسيما أن هدفهما الوحيد هو التأثير وأنها بمرور الزمن تصبح صحيحة وجديرة

[1]/- الآمدي: الموازنة ، ص148.

[2]/- المصدر نفسه ، ص 314.

[3]/-المصدر نفسه، ص193.

فإذا كنا مع الآمدي في استهجان الوحشي من الألفاظ لعاميتها ومحاولة تخليص الشعر منها، فهذا قد يؤدي إلى تحجير حيويتها، وينشق عروق الحياة فيها، فاللغة مثل الكائن الحي تتطور باستمرار لأنها تعبر عن الحياة.

* **المقاربة في التشبيه:**حيث يعتبر من أهم العناصر التي تقوم عليها القصيدة الجاهلية، فارتكازهم على البديع كان قائما من خلال الحسن في التشبيه والإجادة في المقاربة بين المشبه والمشبه به، حيث يرى جابر عصفور أن التشبيه يتمثل في:<< **علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال وهذه العلاقة تستند إلى المشابهة الحية** >>[2].

فهو يرجع التشبيهات الحسية إلى علاقات قائمة بين الأطراف المقارنة لإشراكهما في صفة ما إلى كثرة ورودها في الشعر الجاهلي، لهذا ارتبط التشبيه بهذا المفهوم فظل ملازما له لأنهم اعتبروا الشاعر الفحل من برع في التشبيه، وبهذا يكون التشبيه أرقى صورة شعرية لدى النقاد.

وقد تطرق توفيق الزيدي في معرض حديثه أن أساس التشبيه على قاعدة المقارنة قائلا:<< **إن لعناصر التشبيه دورا في الانتشار الذي حظي به هذا الأسلوب فعناصره الأربعة واضحة ولعل اعتبار كل من المشبه والمشبه به عنصرين أساسيين لا يمكن حذفهما دليل وضوح البناء لدى الباث والمستقبل معا**>>[3]، ولتحقيق الوضوح على أن يكون

---

[1]/-أحمد أمين: النقد الأدبي. في أصول النقد ومبادئه، ج1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، 1916، ص110.

[2]/-جابر عصفور: قراءة في التراث النقدي ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر،ط1، 1991، ص172.

[3]/-توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص120.

هادية جدع من الأراك وما تحت الصلا منه صخرة حبس[1]

وكما عيب على البحتري كذلك قوله:

ضحكات في إثرهن العطايا وبروق السحاب قبل رعوده[2]

أقام الرعود مقام العطايا وإنما كان ينبغي أن يقيم الغيوم مقام العطايا لأن الرعد مقدمة الغيث، فهو تشبيه قائم بين الكريم في العطايا والرعد في الغيث لأن الكريم يقدم العطايا فشبه بالسحاب الذي يستنزل الرعد والمطر.

***الإصابة في الوصف:** ومنه قول أبي تمام:

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه بكفيك ما ماريت في أنه برد[3]

فهو غرض أساسي في سائر الشعر فهو ثان أهم أربعة أشياء تجود بها صناعة الشعر، كما قال الآمدي إصابة الغرض المقصود، فقد عيب لأنه وصف الحلم والبرد بالرقة لأن العرب تصفهما بالثقل والرزانة، وفي هذا الباب ننظر إلى قول البحتري:

بخفي الزجاجة لونها فكأنها في الكأس قائمة بغير إناء[4]

* **مناسبة المستعار للمستعار له:**تعتبر مقوما جماليا في الشعر، حيث اعتبرها القدامى أنها تكون قريبة المأخذ غير بعيدة، غير مرتبطة بإحالات تسهم في غموضها،

[1]/-الآمدي: الموازنة، ص 141.

[2]/-المصدر نفسه، ص383.

[3]/- المصدر نفسه ، ص 143.

[4]/-المصدر نفسه، ص 313.

ليالي نحن في وسنات عيش كأن الدهر عنا في وثاق

وأياما لنا و له يدانا غنينا في حواشيها الرقاق[1]

فاستعار للأيام رقة الحواشي ويقول الآمدي أن استعارت العرب تكون قريبة أو مناسبة للمعنى الذي، له إذ كان يقاربه أو يناسبه حيث يعرف الجاحظ الاستعارة بقوله:<<**تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه** >>[2].

فتقوم الاستعارة عند ملائمة الشيء لما يناسبه ويكون مقاما لذلك الشيء ويقول الآمدي:<< **وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله أو كان سببا من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه** >>[3].

إلا أن أبي تمام جاء معاكسا لهذا التيار، فكانت استعارته تقوم على المأخذ البعيدة وقرائنها غامضة، فهو يتطلب من المستعار مناسبته من الجانب العقلي للمستعار له فأبي تمام خرج عن الاستعارة القديمة التي أصابها:<< **خلل التوازن في المفهوم النقدي القديم وهو الإصرار الدؤوب على إيجاد القرائن المنطقية النهائية فهم بالرغم من تداركهم بالحدس لضرورة الغلو والتباعد بين طرفي المشبه والمشبه به** >>[4].

---

[1]/- الآمدي: الموازنة ، ص 270.

[2]/- الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1، ط7، 1998، ص 153.

[3]/- الآمدي: الموازنة، ص 266.

[4]/- عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، دراسات نقدية، دار هومة، ط1، 2001، ص123.

وهذا ما جعل النقاد تنصب بالنقد على أبي تمام وشعره، لأنه جعل قرين المشبه والمشبه به بعيدا الإدراك وبهذا فـ:<< **إن تعقب الآمدي لهذه الاستعارات قد أصاب الطريقة الشعرية نفسها، وإذا كان النقد ذا أثر في تربية الذوق فإن نقد الآمدي وأشباهه قد حال دون تكثير الطبقة التي تتذوق الحدة في الاستعارة، وتقبل على ما يمكن في طبيعة الخيال الخلاق من إبراز الحياة في صورة جديدة** >>[1].

* **التحام أجزاء النظم على تخيير لذيذ الوزن:** يقوم النظم عند الآمدي مقام التأليف وهو أحد الأركان الأربعة، وبها تجود صناعة الشعر، وبحسن التأليف وبراعة اللفظ يزداد المعنى المكشوف بهاء وحسنا، فبحسن التأليف يقوم التحام أجزاء النظم عند الآمدي، وهذا هو الشق الأول المتصل بصحة تأليف الكلام وانسجامه مع القواعد القياسية للغة، أما الشق الثاني وهو البناء الصحيح للقصيدة أي ما يخص شكل نظامها، ومن هذا قول أبي تمام:

يوم أفاق جوى أغاض تعزيا خاض الهوى بحرى حجاه المزيد[2]

ويعتبر أسلوبه هذا من سوء نظمه وفساد التأليف عنده لأن الكلمات متشاكلة مع بعضها، وهذا الاضطراب يؤدي إلى اضطراب القافية فيزلزل صدر البيت إلى عجزه، لقد حاول الآمدي أن يحدد الخطوط العامة لمذهب أبي تمام في قول الشعر –البديع–، لكنه في الأخير حكم على الشاعر انطلاقا من معرفة نقدية كان منطلقها طريقة البحتري في قول الشعر، وهو ما جعله ميل أصحاب البحتري في دفاعهم عنه، فانتقد طريقة أبي تمام في قول الشعر والتي سماها بمذهب الصنعة أو البديع انطلاقا من مجموعة القواعد الذي ذكرها سابقا.

[1]/–إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن هجري، دار الشروق للنشر، عمان، ط1، 2006، ص 158.

[2]/–الآمدي: الموازنة، ص 296.

وما يهمنا هنا هو هذا الفكر النقدي الذي جعل عملية الموازنة، عملية قراءة واعية تنطلق من مجموعة من الضوابط والقوانين في الحكم على النص، أي أن الآمدي وإن لم يبدوا ظاهريا ضد أبي تمام لكنه كان في الخفاء لا ينتصر لمذهبه، ولا يميل إليه وإنما إلى البحتري وحجته في ذلك أنه احتكم إلى رأي أهل العلم بالشعر وبهذا يمكن أن نلقي حكما على الآمدي في موازنته قائلين: إن عمود الشعر وضع خدمة للبحتري وأنصاره وهو ما جعل الموازنة تخرج عن الإنصاف الذي وضعت لأجله لأن الآمدي كان يؤثر طريقة القدماء في الشعر ويميل إليها، فلا عجب أن نقول أنه فضل البحتري على أبي تمام، لإحتكامه إلى شعر القدماء ووعيه الكامل بمجموعة التقاليد المتوارثة فالآمدي باستخدامه لعمود الشعر يريد منه:<< **كل التقاليد الفنية التي إلتزمها القدماء في قصائدهم وهي الأفكار والمعاني والأخيلة والأوزان والقوافي والألفاظ والأساليب والصور وغيرها فهذه التقاليد هي عمود الشعر**>>[1].

وهذا الخطأ لا يعود على منهج الدراسة ولا للإحتكام لعمود الشعر ولا خروج أبي تمام عنه، وطلبه البديع والجناس والمطابقة ويصح أن نقول أنه خطأ الآمدي وهذا لـ:<<**قلة نقد للشعر وضعف البصيرة بدقيق معانيه التي يغوص عليها حذاق الشعراء**>>[2].

يضع الآمدي مجموعة من الأسس التي تشكل دعامة قوية من دعائم عمود الشعر، وهذه هي الحجة التي احتكم إليها عند أهل العلم بالشعر لينتقل عليهم لجيد الشعر ورديئه من خلال هذا التعريف:<< **ليس الشعر عند أهل العلم به إلا: حسن التأني وقرب المأخذ واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل**

[1]/- عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، ص 76، 77.

[2]/-إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 151.

وبهذه الأسس كان سبب ميل الآمدي إلى البحتري بدون أبي تمام الذي خرج عليها.

ومن هذا يمكن أن نحدد ما يجب توفره لدى الشاعر وما يتضمن شعره من خصائص:

- حسن التأني أي المدخل والولوج إلى ما يطرب المتلقي دون أي اضطراب.
- قرب المأخذ باختيار أحسن الكلمات التي توضح حسنها بوضعها في مواضعها.
- بساطة المعنى وبعدها عن التكلف ولا تصنع.
- ملائمة المستعار لما استعير له وكذا التمثيلات.
- دعوته لحسن التأليف بعد صحة المعنى عندما يقول:
- << **فصحة التأليف في الشعر وفي كل صناعة هي أقوى دعائمها بعد صحة المعنى فكل من كان أصح تأليف كان أقوم بتلك الصناعة مما اضطر تأليفه** >>[2].
- الاعتدال في توظيف الصنعة وعدم الغلو في البديع:<< **الشعر أجوده أبلغه، والبلاغة إنما هي الإصابة المعنى و إدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف، لا تبلغ الهدر الزائد على قدر الحاجة ولا تنقص نقصانا يقف دون الغاية**>>[3].

إن احتكام الآمدي إلى عمود الشعر العربي التي مثلها شعر البحتري، من حسب التأليف وبراعة اللفظ ووقوع شعر البحتري على طريقة العرب القدماء، ونسقهم في قوله انطلاقا متن تلك القوانين التي قدمناها فالموازنة قامت في شكل:<< **إطار كما بينا سابقا يعتمد على بنية الأحكام المبنية على الذوق إذ لا مجال للفحص والتأمل، ومن هنا**

[1]/-الآمدي: الموازنة، ص423.

[2]/- المصدر نفسه ، ص 428، 429.

[3]/-المصدر نفسه،ص 424.

وعليه يمكن القول بأن كتاب الآمدي من أهم الكتب التي قدمت نقدا تطبيقيا ممنهجا لما يجب أن يكون عليه شعر الشاعر في قول الشعر، أي أنه قدم الصياغة الأولية لأهم القوانين التي تجعل من شعر شاعر ما شعرا جيدا أو هذا هو لب الشعرية العربية التقليدية.

[1]/- توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص 30.

2/- الوساطة بين المتنبي و خصومه للقاضي الجرجاني:

هو أبو الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني المشهور بالقاضي ولد في جرجان سنة 290 هـ، ونشأ بها حيث تولي في قضاء الري للصاحب إسماعيل بن عباد.

طاف البلاد الإسلامية بتعدد حواضرها الزاخرة بالعلم والعلماء، فزار العراق والشام، والحجاز في سبيل التعلم فاقتبس العلوم والآداب من مشايخها، فغدا إماما فيها، وأصبح له شأن في الفقه، التفسير، والشعر، والنقد كان مقدما عند الصاحب بن العباد على كثير من أئمة العلوم والدين والأدب وسمعه بعضهم يقول:<< **انصرفت يوما من دار الصاحب، وذلك قبيل العيد، فجاء رسوله بعطر الفطر، ومعه رقعة بخطه فيها هذان البيتان:**

يا أيها القاضي الذي نفسي له مع قرب عهد لقائه مشتاقة

أهديت عطرا مثل طيب ثنائه فكأنما أهدي له أخلاقه

كان شاعرا متميزا له ديوان شعر كما ذكره ابن خلكان، كما ترك عددا من المصنفات منها: الوساطة بين المتنبي وخصومه، وهو الذي بين أيدينا، أعاننا الله على تحصيل قطرة من أرائه وأفكاره النقدية توفي سنة 366 هـ ودفن في جرجان >>[1].

وقد ألف علي بن عبد العزيز كتابه وسماه بهذا الاسم على أن ينصف المتنبي من الذين ازدروه، ولم يروا له حسنة بته في شعره واعتبروه يقول كلاما فارغا، فتوسط بين خصمين من ازدراه وفضله، بتبيان الأصول الأدبية من خلال تحليل شعراء القدماء المحدثين وعرض ما فيه من مساوئ وحسنات، حاول القاضي الجرجاني أن يكون وسطا بين أنصار المتنبي وخصومه، وذلك بتسليم بعيوبه وأن لكل شاعر جيده ورديئه، ثم يلتمس له العذر من خلال مقارنته إلى غيره من الشعراء مع ذكر بعض من جيده.

[1]/- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط1، 2006، ص 6-9.

حيث يتناول في رسالته قضية السرقات، فيرى أن اللغة مادتها اللفظ والمعنى وهما يشتركان معا ومرتبطان بالبيئة والمكان والعصر، فلا عيب في شاعر إذا أخذ معنى متداول وأبرزه في أحلى صورة أدبية، حجته في ذلك أن القدماء لم يتركوا لهم من الرصيد اللفظي شيئا كما أتوا على جيد المعاني، فوجد الشاعر نفسه في أزمة ومأزق كبير.[1]

حيث كان كتاب الجرجاني ذا أهمية بالغة في النقد العربي وخاصة القرن الرابع الهجري، لتناوله لأكبر شاعر من شعراء ذاك العصر مما يعكس أرائه النقدية في الأدب العربي، لهذا اشتمل كتابه على أشعار كبار شعراء العرب، وما اشتمل شعرهم من حقائق نقدية من خلال الكشف عنها وكان:<< **موضوعيا حاول أن يناقش كثيرا من مشكلات النقد بطريقة علمية منهجية، دون الاعتماد على مجرد إلصاق التهم وإطلاق العيوب، أو التفاخر الكاذب وإبراز ما للشاعر مما ليس له، وإدعاء مفاخر باطلة دون وجه حق**>>[2].

ويبدو لنا من عنوان الكتاب أن القاضي الجرجاني، أراد أن يطبق العدل والنزاهة ويتوسط في حكمه بين المتنبي وخصومه، وكانت حجته في الوساطة باعتباره قاضيا، أن يحكم على الشاعر بما أحسن وأجاد لا بما أساء، لأن كل البشر وبني آدم خطاءين وأن لكل شاعر هفواته وأخطاءه، فليس من العدل والإنصاف أن تعتمد في حكمك على هذا الأساس.

ويرى الجرجاني أنه مند خالط أهل الأدب، وجدهم فريقين في المتنبي كل فريق يعوم في تيار معاكس لآخر:<< **من مطنب في تقريضه منقطع إليه بجملته، منحط في هواه بلسانه وقلبه، يلتقي مناقبه إذا ذكرت بالتعظيم ويشع محاسنه إذا حكيت بالتفخيم، ويعجب ويعيد ويكرر ويميل على من عابه بالزراية والتقصير، ويتناول من ينقصه بالاستحقار والتجهيل... وعاتب يروم إزالته عن رتبته فلم يسلم له فضله، ويحاول حطه عن منزلة**

[1]/-عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، ص ص 287،289.

[2]/-محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة في القرن الرابع هجري، الناشر المعارف، الإسكندرية، ص 283.

فقد وجد الجرجاني فريقين أولهم من متحاملين للمتنبي والفريق الثاني من المنصفين له، فكان هو ثالثهم ليحكم بينهم بالعدل كونه قاضيا عادلا وناقدا ضليعا:<< **وكان التوفيق عودة إلى ظلال الهدوء، وإيمانا بالتوسط الذهبي في الفضيلة وإحقاقا للطبيعة الإنسانية في إرتقاق المحاسن والمساوئ** >>.[2]

وكتاب القاضي الجرجاني: "الوساطة بين المتنبي وخصومه".

ما جاء مقصورا على شعر المتنبي وخصومه بالرد عليهم، كما يتبين لنا من عنوانه، بل هو يشتمل على معظم الآراء النقدية التي كان يتداولها النقاد في ذاك العصر.

وتكون بدايتها–معنا– من خلال احتكام الآمدي إلى عمود الشعر العربي، فلم يكن الأمر هينا من خلال منهجه التحليلي، وذلك راجع للارتباط الوثيق بالتقاليد الأدبية التي سبقته وعاصرته. فإذا كان يدعوا إلى الإسراف في استعمال البديع فإنه:<< **ليس للناقد أن يعيب إقبال المحدثين على الإفراط ، لا لأن له وحسب رسوما إذا لم يتجاوزها الشاعر جمع بين القصد والاستيفاء بل لأن المحدثين يقاسون على ما فعله الأقدمون** >>.[3]

فالنقد ليس تعبير عما هو بداخلنا من أراء، وإنما هو محاولة لإظهار الحق وتبيانه دون تعصب واندفاع، بالكشف عن القيم الفنية والأدبية، فقد حاول الآمدي أن يكون متصفا بالإنصاف والعدل في حكومته بين البحتري وأبي تمام، إلا أننا نلمح بعض العجز في ذلك يكون سببه التوسط، لأن الإنسان في طبعه يميل إلى طبيعة ذوقه الميالة إلى القديم،على

[1]/–القاضي الجرجاني: الوساطة، ص12.

[2]/–إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي، ص307.

[3]/– المصدر نفسه ،ص 310.

وهذا راجع إن صح القول إلى عبقرية الشاعر في قوله الشعر، فالشعر هو الذي جعل وتيرة النقد تزداد، فكان لا بد من النقاد أن يكونوا ذو مواقف نقدية منهجية وعملية، وهذا ما ذهب إليه الجرجاني وغاب عن الآمدي كونه كان ناقدا نظريا فقط:<< **فإذا كان الآمدي ناقدا فنانا يغلب عليه النقد الفني الخالص، فإن الجرجاني ناقد إنساني** >>.[2]

وقد تجلى الفرق وبان بين النقد والشعرية، فالنقد هو محاولة التمييز بين ما هو جيد وردئ، واستنباط مواطن الجمال والقبح الفني، فننظر في النص الأدبي عن مميزاتها الجمالية أهي مناسبة للموضع الذي وضعت له؟ أهي لائقة للصورة التي مثلتها وهل أجاد الشاعر في هذا الموضع أم لا ؟ على عكس الشعرية التي تقوم بالبحث عن عناصر الجمالية الإبداعية في النص الأدبي، والكشف عن القوانين التي أدت إلى التئام هذه العناصر وتشكيلها في سياق جمالي فني ذا أثر إبداعي، وعلى هذا كان لمسلك الآمدي في موازنته الطريق المفتوح لوساطة الجرجاني بفتح آفاق الحوار بين الخصوم والأنصار.

كما سبق القول أن كتاب الوساطة يحتوي على معظم الآراء النقدية في ذاك العصر، ومن بينها ما تبلورت عليه نظرية عمود الشعر كما ساقها القاضي الجرجاني، في عبارته

[1]/–قصي الحسين: النقد الأدبي عند العرب واليونان، معالمه و إعلامه دراسات في النقد الأدبي، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003، ص 435، 436.

[2]/–فاروق العمراني: تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، الدار العربية للكتاب، 1988، ص 78.

ومن خلال القول الذي بين أيدينا، نجد أن الإبداع الشعري لدى العرب كان يعرف فريقين أو مذهبين، الأول منهم متمسك بكل ما هو قديم في أسس الإبداع الشعري، أما الفريق الثاني، فهو مذهب المحدثين الذين أفاضوا كأسس البديع والصنعة؟ ولهذا نجد القول من بدايته حتى شوارد أبياته فهو الفريق الأول الذي كان يهتم على ما كان عليه الإبداع الشعري عند العرب، ومقاييس الحكم على الشعراء من خلال عمود الشعر أما ما تبقى من القول فهو يناقش قضية البديع والمحدث من الشعر والإفراط والاعتدال في استعمال البديع.

وقد كان سعيه أثناء الإحتكام لإظهار خصوصية الناقد الأدبي، بالإعتماد على شيء من القياس العلمي والذوق الفني المرهف، وهذا ما دعاه إلى تحديد مقومات عمود الشعر، محاولا تكريس القديم عبره وإلغاء للجديد على علاته، التي لا تمت للإبداع العربي القديم بصلة فالقول بصحة المعنى وشرفه، أو جزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، كلها مقولات مررنا بها عند الآمدي وما نعيب على أبي تمام من تعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام، ومن طباق وجناس واستعارة، غير أن الاختلاف كامل في صياغتها.

أما الجرجاني فقد أضاف معيارين يرجعهما إلى الذوق العام، وهما الغزارة في البديهة، وكثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة، ومع هذا فإن دين الجرجاني للآمدي كبير لأنه قد

[1]/-القاضي الجرجاني: الوساطة، ص 38.

فإذا نظرنا إلى ما جاء به الجرجاني نجده قد قدم لنا هذه الخصائص، في صورة ايجابية محددة–على خلاف الآمدي– وبقراءتك لكتاب الوساطة تجده غير مصرح بخروج المتنبي عن عمود الشعر، ولكنك تلمح بخفاء توفر الشروط الستة في شعر المتنبي، حيث يدعوك أن لا تحكم على أبيات تحوي على مستكره من معاني ولألفاظ ووحشي الكلام، فالقاضي يحثك على أن لا تحكم بجودة البيت الشعري أو قبحه من خلال بيت واحد ضمن عدة أبيات.

ويقدم لنا الجرجاني ما يمثله لنا مثالا على عمود الشعر ومذهب المحدثين في الشعر، أما المثال الأول أصحاب عمود الشعر فهو قول الصمة بن عبد الله القشيري:

أقول لصاحبي و العيس تهوي بنا بين المنيفة فالضمار

تمتع من شميم عرار نجد فما بعد العشية من عرار

أما المثال الثاني فقول أبي تمام يتغزل:

دعني و شرب الهوى يا شارب الكاس فإنني للذي حسيته حاسي

لا يوحشنك ما استجمعت من سقمي فإن منزله من أحسن الناس

من قطع ألفاظه توصيل مهلكتي ووصل ألحاظه تقطيع أنفاسي

متى اعيش بتأميل الرجاء إذا ما كان|تقطيع رجائي في يدي ياسي[2]

[1]/–إحسان عباس: النقد الأدبي عند العرب، ص 314.

[2]/–القاضي الجرجاني: الوساطة، ص 37

لقد كان للموقف النقدي لدى القاضي الجرجاني وإنصافه للمحدثين، والدفاع عنهم والميل إلى الشعر المحدث وإيثاره عما هو قديم، غير أن الجرجاني وضع هذا على أن النفس من خلال نقد الشعر تتذوقه، وأن طباع العصر القديم بعيدة عن طباع هذا العصر، فكان هذا الشعر ملبيا لحاجات المعاصر والأقرب إلى طباعه إذ:<< **النفس تألف ما جانسها وتقبل الأقرب فالأقرب إليها** >>.[1]

كما بين لنا أن الشاعر المحدث وجد نفسه مظلوم، وواقع في مأزق الرصيد اللفظي والمعنوي، **فما** ترك السابق للاحق شيئا، فالقديم –شاعر– قد استحوذ على جيد المعاني، فضاق المجال على الشاعر المحدث، فتاه في دوامة القديم والمحدث، فحاول أن يجدد في الشعر عن طريق الإغراق في البديع والاستعارة والطباق والغلو في التكلف، << **فإن هو حاول التجديد عن طريق البديع والاستعارة إتهم بالتكلف، وإن إستسلم إلى عفو الخاطر قيل: إن شعره فارغ غسيل**>>[2] .

فإن تلك المقابلة التي أضحت تقليدية في العصر العباسي وما جاء بعده بين مذهب المحدثين أصحاب البديع القائم على الجناس والطباق والإستعارات وما يدخل في حلقة علم البديع، وبين أصحاب عمود الشعر في صورته القديمة لدى الشاعر القديم، ما جعل الدارسين يشكون بتعاطفه مع المحدث والدفاع عنه، فقد أحس القاضي الجرجاني بأن تأييده للشعر المحدث قد يساء فهمه فنراه يبرر لنفسه إذ نفى ذلك حين قال:<< **وليس إذ رأيتني أمدح محدثا أو أذكر محاسن حضري أن تظن بي الانحراف عن متقدم أو تنسبني إلى الغض من بدوي، بل يجب أن تنظر مغزاي فيه، وأن تكشف عن مقصدي منه، ثم تحكم علي حكم المنصف المتثبت، وتقضي قضاء المقسط المتوقف** >>[3].

---

[1]/– القاضي الجرجاني: الوساطة ، ص34.

[2]/–إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 326.

[3]/– المصدر نفسه ، ص22.

فقد حاول الجرجاني أن يتفادى الوقوع في خطأ الذي وقع فيه الآمدي من مفارقة منهجية، بعد اللجوء إلى التفضيل والاحتكام إلى عمود الشعر، فجماليات الشعر العربي القديم كلها متمثلة في العمود وأسسه التي كانت تلبي مطالب الذوق الفني العربي، وتحكم الشعرية العربية ووجودها في الجاهلية وصدر الإسلام:<< **وحين جاء المحدثون وتأملوا جماليات الشعر القديم لاحظوا أن الزينة البديعية التي كانت تأتي في أشعار القدامى عفو الخاطر ومن دون قصد ذات أثر واضح في تحسين الشعر فتعلقوا بأهدابها وأكثروا منها في أشعارهم وسموا صنيعهم "البديع">>.**[1]

فالجرجاني لم يتعاطف مع المحدث أو حاول تغليب الشعر المحدث على القديم، وإنما أراد إنصاف المتنبي وهو إنصاف للشعر والشعرية كما جاء بها هذا العصر.

وبهذا اتسم التفكير النقدي عند القاضي بقدر كبير من الوعي والنضج، فحاول أن يؤثر الشعر القديم وأسسه المتمثلة في عمود الشعر، والدفاع عن انجازات مذهب المحدثين في الإبداع من خلال دفاعه عن المتنبي.

انفردت نظرته للطابع الشعري مراعيا ما يشترك فيه هذا الإبداع ، حيث حدد القاضي الجرجاني أربع خصائص التي تجعل من الشعر شعرا جيدا، وهي الطبعة، والرواية، والذكاء، والدربة، وذلك في قوله:<< **أنا أقول- أيدك الله – إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان ولست أفضل في هذه القضية بين القديم والمحدث والجاهلي والمخضرم والأعرابي والمولد، إلا أنني أرى حاجة المحدث إلى الرواية أسس وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر** >>.[2]

---

[1]/-عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2000، ص277.

[2]/-القاضي: الجرجاني، ص 23.

نقسم القول من بدايته حتى [تكون مرتبته من الإحسان] وفي هذه الفقرة يتبين لنا كأن القاضي الجرجاني يشترط هذه الأشياء حتى يحسن شعر شاعر، فهذا التعريف خاص بالشاعرية أكثر من الشعر، ويعتقد أنه لتكون هذه العناصر الأربعة لابد من موهبة تستطيع أن تنتج لنا الشعر الجيد، ويرى الجرجاني أن هذه العناصر تتألف من عنصرين مكتسبين هما الرواية، والدربة وعنصرين من الفطرة وهما : الطبع، والذكاء ويعد الطبع أهم عنصر أساسي في ملكة تظم الشعر، فتأتي الأفكار متسلسلة بألفاظ معاني سلسة:<< **والطبع هو الموهبة عنده، وقد وجد الجرجاني أن الجزالة كانت هي الغالبة عند القدماء لسببين هما: "العادة والطبيعة" وقد أضيف إليهما عند المحدثين: التعمل والصنعة** >>.[1]ويرجع القاضي الجرجاني أن سبب التفاوت الفني في أشعار الشعراء، راجع إلى طبيعة المرء وأثر البيئة، فارتبطت الفخامة والرقة والعذوبة والسهولة والسلاسة في الأسلوب الشعري، لارتباط الشاعر بطباع البيئة التي ينتمي إليها، فقد ابتعدوا عن كل ما هو خشن وضخم من الألفاظ التي كانت تعرف في عهد البداوة، ولكن بعد التحضر قصدوا الألفاظ السلسة التي تليق بطباع وأخلاق الحضارة، فأصابها اللين الذي عد ضعفا وهذا التفاوت بين القصائد الشعرية بالميل إلى الحضارة تارة وإلى البداوة تارة أخرى، مما جعل النقاد يدخلون في متاهة بين القديم ومحدث ومطبوع ومتكلف، فقد رأى الجرجاني أن الطبع وحده غير كفيل بجودة الشعر فأضاف إليها الرواية لأنه بأشد حاجة إليها:<< **وإن كانت حاجة المحدثين إلى رواية أشعار الأولين وحفظها أكد، ذلك أن المحدث أيا كان حظه من الطبع والذكاء يصل إلى اللغة تعلما لا طبعا، وسبيل هذا التعلم رواية أشعار القدامى** >>.[2]

[1]/-قصي الحسين: النقد الأدبي عند العرب واليونان معالمه وأعلامه، ص 432.

[2]/-عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي لدى العرب، ص270.

وبهذا يقر القاضي الجرجاني أن شعر المحدثين يتعلمونه تعلما من أشعار الأولين بحفظها وروايتها غير أن:<< **الحفظ لم يكن غاية في ذاته وإنما كان الوسيلة للثقافة والتدريب** >>.[1]

غير أن الإختلاف بين القديم والمحدث أن إعتماد الأول على الطبع، والثاني على الرواية، وقد كان هناك من القدماء أيضا من كانوا يحفظون ويروون الأشعار لكنهم لم يقولوا قط بيتا شعريا، فيختلف البيت الشعري عن الآخر باختلاف الطبائع:<< **فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة وأنت تجد ذلك ظاهرا في أهل عصرك وأبناء زمانك وترى الجافي، الجلف منهم كز الألفاظ معقد الكلام، وعر الخطاب حتى انك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته وجرسه ولهجته** >>.[2]

يرى الجرجاني بأن هناك علاقة بين الشاعر وبيئته، فالجمال الفني في موضوع ما يكون ذا تأثير بالحياة البيئية والاجتماعية والطبيعية الشخصية، فالذوق الجمالي الفني في الجاهلية مرتبط بفخامة الأساليب الشعرية، إلا أن هذه الأخيرة تختلف في العصر العباسي فالذوق الجمالي لدى سكان المدن والحواضر مرتبطة برقة الأساليب:<< **فالطبع (بمعنى الموهبة) هو الذي يجعل هذا شاعرا وأخر لاصلة له الشعر ويقيم التفاوت بين شاعر وشاعر في القبيلة الواحدة، والطبع (بمعنى المزاج أو تركيب الخلقة) هو سرّ التفاوت في الأسلوب والأداء** >>.[3]

فالقاضي الجرجاني لم يعمد إلى تبيان مقصوده من خلال المصطلحات النقدية وإبراز عمود الشعر فيها، بل حاول أن يثبت لنا مرونتها، والقدرة بإمكانية تعميمها على كل الشعراء في أشعارهم وليست خاصة بالمتنبي، فهي صالحة لكل الأزمنة والرغبات وفي نهاية حديثنا

[1]/-خليل الموسى: جماليات الشعرية، ص80.

[2]/-القاضي الجرجاني: الوساطة، ص24، 25.

[3]/-إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 320، 321.

وفي هذا المقام تبدوا المادة الأولية لنظرية عمود الشعر قد تبلورت، من خلال جهود الآمدي ومن بعده القاضي الجرجاني وأوشكت على الإكتمال، ولم يبقى فيها سوى صياغتها العلمية الدقيقة عند المرزوقي(ت42هـ)، من خلال كتابه المرسوم "شرح ديوان الحماسة"، حيث إستفاد من سابقيه، كما أضاف بعض اللمسات النقدية المتميزة

[1]/-عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، ص 292.

3/ اكتمال شعرية عمود الشعر عند المرزوقي:

هو أبو علي بن محمد بن الحسن المرزوقي، من اصبهان، وكان غاية في الذكاء والفطنة، لا نعرف شيئا عن تاريخ ولادته وإنما اختلف الدارسون في تحديد تاريخ وفاته، وأقر أجمعهم أنه توفي سنة 321هـ وما يذكر من تلاميذه سعيد البقال وقال:<< **وكتب عنه سعيد البقال، وأخرجه في معجمه** >>.

كما يذكر له أنه كان معلما لأبناء بني بويه في أصفهان، وقد قرأ كتاب سيبويه على أبي علي الفارسي، وكان من الشيوخ الذين تتلمذ عندهم وقال فيه الصاحب بن عباد:

<<**فاز بالعلم من أصبهان ثلاثة: حائك وحلاج، واسكاف، فالحائك هو المرزوقي والحلاج أبو منصور بن ماشدة، والاسكاف، أبو عبد الله الخطيب بالري، صاحب التصانيف في اللغة** >>.

واعتبروا من عباقرة أصبهان، لكنهم نبغوا من بين أصحاب الصناعات، وللمرزوقي عدة تصانيف في اللغة والأدب منها شرح ديوان الحماسة للمتنبي[1].

ألم المرزوقي في كتابه المذكور آنفا بأهم القضايا النقدية، حيث تناول فيها بالكشف عن مدى قدرته على محاورة الآراء التي سبقته بفكر منظم وذكاء، وتكمن أهمية هذه المقدمة في الدرس النقدي القديم، لأنها مثلت خطوة كبيرة إتجاه تطور النقد القديم نحو الموضوعية والمنهجية.

جعل لهذه الخطوة مقاييس هامة للحكم الأدبي، تمثلت هذه المقاييس في عناصر عمود الشعر العربي، الصادر عن طريقة العرب في قول الشعر غير أن المرزوقي بلور هذه العناصر وإكتملت عنده بتبيان نضجها، والهدف من هذا أسمى بمحاولة الحفاظ على

[1]/-أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي: شر ديوان الحماسة، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مجلد الأول، دار الجبل، بيروت، ط1، 1991، ص 18، 20.

لقد تناول المرزوقي في كتابه المقدمة على دراسة وتحليل بعض المسائل النقدية، أهمها هي: مسألة اللفظ والمعنى وفتح المجال لدى أنصار كل منهما، مسألة الاختيار، أما المسألة الثانية فلا تخرج عن قضايا التراث النقدي، وهي العلاقة القائمة بين النظم والنثر، وبحكم ثقافة العصر واطلاعه على النظريات النقدية السابقة إضافة لما سبق الصدق والكذب، الطبع والصنعة، إستطاع المرزوقي بتصور جديد وصياغة جديدة دون أن يثقل كاهل من سبقوه، أن يضيف على ما سبق ما أسعفه من فهم وتصور، أن يدمج معظمها في عمود الشعر – فهو لا يعيد قراءتها – فحاول أن يبني عليها نموذجا جديدا يتصف فيه تراثنا النقدي بالجودة، مرتكزا على ما تفرضه مادة الموضوع، على ألا تخرج وفق المخطط الذي رسمه، ولا يمكنه التخلص من هذه الثنائيات اللازمة له لأنها تعيش معه في ذلك العصر.

نستهل هذه المسائل النقدية بآخرها وما أثاره المرزوقي من تساؤلات عن المفاضلة بين الشعر والنثر، مما جعله يعود إلى القرن الرابع هجري وعرضه للجدل القائم، ومحاولة التفضيل في أمرهما وإن كان لقلة البلغاء وكثرة المفلقين سبب ذلك.

وقد كان رأيه من ذلك أن النثر أفضل من الشعر مستند بعدة اعتبارات أمن بها ومثال ذلك: أن مرتبة الشعر في العصر الجاهلي أدنى من مكانة الخطابة كما أن إعجاز القرآن كان بالنثر لا بالشعر، وأنهم قللوا من قيمة الشعر بعرضه للسوقة حتى قيل:<<**الشعر أدنى مروءة السري و أسرى مروءة الدين** >>[1].

فيرجع المرزوقي سبب تأخر رتبة الشاعر للوصول إلى رتبة الخطيب، أن وقار النثر وهيبته كان له شأن ورفعة ومنزلة من الشعر:<< **وهي محاولة لتفسير ما كان سائدا في**

[1]/-المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص 16،18.

ويعود المرزوقي معللا قلة المترسلين وكثرة المفلقين، حيث يرجعها إلى المبنى الشعري، ومبنى الترسل ذلك أن هذه الأخيرة، ذات شكل نثري بأسلوب مباشر على عكس الشعر الذي يتصف بالإيحاء، ولهذا كان الاختلاف في المبنى فمراعاة حال القارئ والمتلقي من خصائص الكاتب، على عكس الشعر الذي يقوم على الإيحاء-كما قلنا – فهو غير مكلف بمراعاة أحوال القارئ.

فما يثير انتباهنا أن المرزوقي خرج بالبحث في الشعرية، فبدلا من أن يغوص في غمار القديم والمحدث، قصد البحث في المفاضلة بين الشعر والنثر وهذا هو مضمون الشعرية على أنها لا تقتصر على ما يقتضيه إسمها فقط وإنما تشمل الشعر والنثر معا.

أما المشكلة الثانية فقد تضمنت أسباب إختيار أبي تمام وشعره فيرجع العلة في ذلك إلى تنوع التيارات الفكرية والنقدية في ذاك العصر، والتباين الموجود في أبي تمام فهو وجه لعملة واحدة كونه ناقدا وشاعرا غير أن المرزوقي لا يحبذ هذا التباين.

أما أول المسائل التي تعتبر من أكبر المشكلات، حيث تناولت عصارة النقد الأدبي وهي اللفظ والمعنى وبما أن جذورها منغمسة في صميم النقد الأدبي حيث تفرع من جذورها عدة مسائل أخرى، وعلى هذا برز أنصار النظم متشكلين على ثلاث فرق:

- فريق حسن نظم الألفاظ وسلامتها من اللحن والخطأ.
- فريق يريد أن يزيد على ذلك بتميم المقاطع وتلطيف المطالع وعطف الأول عن الآخر وتناسب الوصل والفصل وتعادل الأقسام والأوزان.

[1]/- إحسان عباس: قضايا النقد الأدبي عند العرب، ص 406.

- أما الفريق الثالث فيزيد على ذلك أنواع البديع من ترصيع وتجنيس واستعارة وتطبيق وغير ذلك من الصورة البديعية [1].

أما أنصار المعنى فهم من يفضلون أن يكون لآثار عقولهم نقلة نوعية أكثر ما يهتموا به من الشكل ليستفيد المتأمل ولذلك:<< **المعاني المعجبة من خواص أماكنها وانتزعوها جزلة عذبة حكيمة ظريفة أو رائقة بارعة، فاضلة كاملة، لطيفة، شريفة التشبيه، لائقة الاستعارة، صادقة الأوصاف، لائحة الأوضاح، خلابة في الاستعطاف، عطافة لدى الاستنفار، مستوفية لحظوظها، عند الإسهام من أبواب التصريح والتعريض والإطناب والتقصير، والجد والهزل والخشونة والليان، والإباء والإسماح من غير تفاوت يظهر في خلال أطباقها ولا قصور ينبع من أثناء أعماقها** >>[2].

ومن خلال هذا التصوير للمرزوقي بتقسيمه للفظ والمعنى من خلال النظم نجد موقف المرزوقي أنه لا بد:<< **من الائتلاف التام بين اللفظ والمعنى دون إن يفطن لما قاله قدامه بن جعفر بأن الشعر دون النثر ليس لفظ ومعنى فحسب، وإنما هو "لفظ موزون مقفى يدل على معنى>>**.[3]

وبهذا فالمعنى له ثلاث مجاري يمكن التعبير بها.

ومن أهم القضايا المتناولة في مقدمة قضية عمود الشعر، فقد حاول المرزوقي أن يبين العناصر التي تقوم بالحفاظ على الشعرية العربية، حيث استقرت النظرية عند المرزوقي على سبعة شروط حيث يقول:<< **إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ وإستقامته، والإصابة في الوصف، من إجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم وإلتئامها على تخير من لذيذ**

[1]/- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص5، 6.
[2]/- المصدر نفسه، ص7.
[3]/-قصي الحسين: النقد الأدبي عند العرب واليونان، ص 478.

فهذه المبادئ تختلف عن التي وضعها الجرجاني، فإذا قارناها مع بعضها البعض، نجدها متوافقة معاني العناصر الأربعة الأولى.

واستغنى عن الغزارة في البديهة وكثرة الأمثال السائرة والأبيات الشارة، كما أضاف إلتحام أجزاء النظم وإلتئامها على تخير لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له وهذان العنصران مررنا بهما عند الآمدي، فما كان جديدا لدى المرزوقي هو مشاكلة اللفظ وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما.

فقد كانت الآراء النقدية في القرن الرابع بين تمحيص وغربلة، واكتملت الصياغة لها النهائية بعمود الشعر مع المرزوقي، فقد إتفق النقاد على هذه العناصر التي إختارتها طبيعة الشعر العربي، فكانت ثمرة المرزوقي مبنية على القضايا النقدية التي نظر لها سابقوه، فاستفاد من آراءهم.

وقد انتهى المرزوقي في آخر كلامه إلى ذكر أن لكل عنصر من هذه العناصر معيار ونوجزها كالآتي:

- فعيار المعنى أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه جنبت القبول والإضفاء، مستأنسا بقرائنه، خرج وافيا وإلا إنتقص بمقدار رسوبه ووحشته.
- وعيار اللفظ والطبع والرواية والاستعمال، فما سلم مما يهجنه عند العرض عليها فهو المختار المستقيم وهذا في مفرداته وجملته مراعي لأي اللفظة تستكرم بانفرادها، فإذا ضامها ما لا يوافقها عادت الجملة هجينا.

[1]/-المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص9.

- وعيار الإصابة في الوصف والذكاء وحسن التمييز، فما وجداه صادقا في العلوق ممازجا في اللصوق يتعسر الخروج عنه والتبر، فذاك سيماء الإصابة فيه ويروي عن عمر رضي الله عنه أنه قال في زهير "كان لا يمدح الرجل إلا بما يكون الرجال" فتأمل هذا الكلام فإن تفسيره ما ذكرناه.

- عيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير فأصدقه ما لا ينتقص عند العكس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما لسببين وجه التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكها له لأنه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والإلتباس وقد قيل أقسام الشعر ثلاثة: مثل سائر وتشبيه نادر وإستعارة قريبة.

- عيار إلتحام أجزاء النظم وإلتئامه على تخير من لذيذ الوزن، الطبع واللسان، فالم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبس اللسان في فصوله ووصوله، بل استمر فيه واستسهلاه بلا ملال ولا كلال، فذاك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت والبيت كالكلمة تسالما لأجزائه وتقارنا وإلا يكون كما قيل فيه:

وشعر كبعر الكبش فرق بينه لسان دعي في القريض دخيل

وكما قال خلف:

وبعض قريض الشعر أولاد علة يكد لسان الناطق المتحفظ

وكما قال رؤية لابنه عقبة وقد عرض عليه شيئا مما قاله، فقال: قد قلت لو كان له قرآن وإنما قلنا << على تخيير من لذيذ الوزن>> لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه ويمازجه بصفائه، كما يتطرب الفهم لصواب تركيبه وإعتدال نظومه ولذلك قال حسان:

تفن في كل شعر أنت قائلـه إن الغناء لهذا الشعر مضمـار

_وعيار الاستعارة الذهن والفطنة وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به، ثم يكتفي فيه بالاسم المستعار لأنه المنقول، عما كان له في الوضع إلى المستعار له.

_عيار مشاكله اللفظ للمعنى وإقتضائهما للقافية، طول الدربة ودوام المدارسة فإذا حكما بحسن إلتباس بعضهما ببعض لا جفاء في خلالها ولا زيادة فيها ولا قصور وكان اللفظ مقسوما على رتب المعاني: قد جعل الأخص للأخص، والأحسن للأحسن، فهو البريء من العيب وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود المنظر يتشوفها المعنى بحقه واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرها مجتلبة لمستغنى عنها[1].

لقد كان للمرزوقي فضل في كثير حيث عمل على زيادة إتساع هذه النظرية، فالم يفرض القيود على المبدعين وألزمهم بالتقيد بعمود الشعر، أو عاب عليهم الخروج عنه فرأى أن هذه الخصال هي عمود الشعر عند العرب:<< **فمن لزمها بحقها وبني شعره عليها فهم عندهم المفلق، المعظم والمحسن المقدم ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان** >>[2].

فهو يجعل عمود الشعر طرف وسيط أثناء عملية الإبداع لدى الشاعر، فإما يعمد الشاعر إلى تحقيق هذه العناصر بصدق وإحسان، وإما أن يذهب مذهب الغلو والتكلف، أو يكون وسطا ويقصد كلاهما، فمذهب المرزوقي مغاير للجماعة القائلة بأن: "أحسن الشعر أصدقه" ولا من القائلين بأن "أحسن الشعر أكذبه". فمذهبه مذهب القائلين بأن "أحسن الشعر أقصده" فهو يبحث عن صدق التجربة الإبداعية.

فلا يفرض على المبدعين ويلزمهم بقواعد في عملية الإبداع، وإنما حاول أن يتبين أن لكل واحد منهم نصيبه في القدرة الإبداعية بإلمام بهذه القواعد أو سقوط أحد هذه الشروط من

[1]/-المرزوقي : شرح ديوان الحماسة، ص 9، 11.
[2]/- المصدر نفسه: ص 11.

وكخلاصة لعمود الشعر العربي الذي قلنا إنه أول صياغة الشعرية العربية القديمة، حاول المرزوقي من خلالها أن يتتبع ما وقع فيه الشعراء وخالفوا به العرف العام والتقاليد، فقد كان في بادئ الأمر محاولة لتنبيه إلى مخالفات الشعراء لما تعارفت إليه الشعرية العربية القديمة ليصبح فيما بعد تشكل الصورة جديدة لعمود الشعر.

فنظرية عمود الشعر لم تكن من بنات أفكار المرزوقي وإنما هي خلاصة العصارة التي صار عليه النقد العربي في عصره، فهذا الإرث النقدي الذي كان ثمرة اجتهاد من سبقوه، فحاول إن يبلور نظرية تختص بالقول في عناصر الشعرية العربية ومعاييرها وأغراضها.

نظرية عمود الشعر ذات صدر رحب لا يتعدى حدودها الشاعر العربي، فهي تعد أول صياغة للشعرية العربية القديمة، وأن النقاد مهما قاموا بإحصاء الشعراء المخالفين للعمود الشعري، لوجدوا أنهم لم يستطيعوا الانحراف عنه بصورة حقيقية ومهما إدعوا التكلف والصنعة والبديع، حافظوا على فصاحة الكلمة وترفها وصحتها وجزالتها وإستقامتها ورصانة الأسلوب وجماله.

فأساس الشعرية العربية أساس رصين وإن كان فيه بعض النقص هنا وهناك ، لم يبق لنا سوى إزالة اللبس عنها وإكمالها وإتمامها على ما جاء به عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم، فحققت لعمود الشعر العربي مكانته المرموقة وإتسم النقد العربي بقفزة نوعية من حيث المنهج النقدي والمواقف النقدية .

4/ شعرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني:

هو عبد القاهر أبو بكر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني، فارسي الأصل ولد في جرجان وبقي فيها حتى توفي، حيث لم تذكر الكتب السنة التي ولد فيها.

نشأ الجرجاني في أسرة فقيرة، لم تستطع أن توفر له المال حتى ينتقل من البلاد ليأخذ العلم من شيوخ المدن الكبرى.

ولع بالعلم والنحو والأدب في سن مبكرة، وقد عوضه الله عن ذلك بعالمين كبيرين يعيشان في جرجان هما: أبو الحسين بن الحسن بن عبد الوارث الفارسي النحوي، وأخذ أيضا العلم من خاله الشيخ أبي علي الفارسي صاحب كتاب الإيضاح في النحو، فقرأهُ على يد أبي علي الفارسي النحوي ، وأخذ الأدب على يد القاضي الجرجاني، كما أخذ العلم من أثار الشيوخ والعلماء الذين تشبعوا بما أنجبته اللغة العربية، فقرأ لسيبويه والجاحظ، وإبن قتيبة والآمدي والقاضي الجرجاني، وقد ترك الجرجاني أثار في النحو وعلوم القران والشعر والأدب منها كتاب "الإيضاح في النحو" وكتاب "الجمل"[1].

حيث وضع الإمام الجرجاني الأساس لعلم البلاغة العربية من خلال كتابيه "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز"، حتى قال فيه يحي بن حمزة الحسيني في مقدمة كتابه "الطراز في علوم حقائق الإعجاز":<< **أول من أسس من هذا الفن قواعده وأوضح براهينه واظهر فوائده ورتب أفانينه الشيخ العالم النحرير علم المحققين عبد القاهر الجرجاني، فلقد فك قيد الغرائب بالتقييد، وهذا من سور المشكلات بالتسوير المشيد، وفتح أزاهره من أكمامها وفتق أزراره بعد استغلاقها واستبهامه** >>، توفي سنة (471هـ) قال الحافظ الذهبي دول

[1]/- قصي الحسين: النقد الأدبي عند العرب و اليونان، ص437،438

يعد عبد القاهر الجرجاني بما أتى به من إبحاره في علوم النحو والبلاغة، من خلال كتابيه " أسرار البلاغة " و"دلائل الإعجاز" إذ كان الهدف الأسمى هو محاولة المحافظة على سلامة اللغة من اللحن والخطأ، بإعطاء نظرة جديدة لمفاهيم النقد أضافت إضافات جوهرية، بالوصول إلى بعض الحقائق نام عليها الدهر سنين طوال، وبعد ركود كبير تفطن لها النقاد والمعاصرون فوجدوا مقولات وأراء وتوجهات وانطباعات الجرجاني، ما اعتبر أساس صالحا لفتح عظيم للكشف عن الإعجاز القرآني، وتطلعات أفق جديدة سامية لتكوين أساسا لنقد الشعر.

لقد كانت لآراء الجرجاني التي جاء بها في النظم أساسا في حل القضايا التي كانت شائكة، ومحاولة لرد الإعتبار للتجارب التي أقصيت من الشعرية العربية، محاولا فهم بلاغة الكلام وفضائله، وما تمتاز به المعاني الشعرية جعل منطلقه النظم، فنظر إليه من خلال إعجاز القرآن الكريم وإكتشاف مواطنه؟ وأين يكمن؟

وكان منهجه في التحليل تبيان عجز العرب عن مجابهة القرآن ومعارضته فقد عمدوا إلى تحدي القرآن الكريم، فهو منزل باللغة العربية أي لغتهم، وحتى يصلوا إلى أسرار إعجازه كان لابد على الناقد أن يكون عارفا بعلوم اللغة العربية، وملما بأساليب البلغاء والفصحاء ولاسيما البيان والشعر، كما رد الجرجاني على أراء الكثير في قضية الإعجاز فمنهم من رده إلى أن القرآن معجز بالصرفة، ولا في تلاؤم الحروف فيما بينها ولا في الاستعارة وسهولة اللفظ والوزن[2]، فقد رجحوا اللفظ هو الأساس الذي يقوم عليه الإعجاز القرآني، على آن

[1]/- عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، ص294.

[2]/-حاتم الضامن: نظرية النظم، تاريخ وتطور، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1979، ص93-94.

فإذا كانت هذه الأمور باطلة في مسألة الإعجاز، وصرفوا عن محاولة تأليف كلام مثله، لأنه معجز في نفسه فيقول الجرجاني :<< **فإذا بطل أن يكون الوصف الذي أعجزهم من القرآن في شيء مما عددناه... لم يبق إلا أن يكون في النظم والتأليف** >>[2].

إذا فالإعجاز ليس في الاستعارة، والموسيقى، والألفاظ، وإنما عن طريق النظم والتأليف، ويقصد الجرجاني بقوله هذا إن النظم يكون ذا إحكام في التكلم وأن الكلمات توفي بحقها في المعاني، لا المفردة المستخدمة فيه فتكون علاقة ربط بين الألفاظ في السياق الناتج عن فكرة، فيتولد لنا المعنى المقصود فيكون اللفظ تابعا للمعنى إذا كان هذا الأخير مقتضى لحال الأول فيحدث النظم والتأليف، فلا يكون هناك نظم ولا تأليف في التكلم حتى يتشابك بعضها ببعض، ويبنيان معا ما كان اللفظ لازما للمعنى حسب ما يراد له ويقصد به.

حيث يُحدد رأي عبد القاهر الجرجاني في ذلك يقول:<< **ليس النظم شيئا إلا غير توخي معاني النحو وإحكامه بين الكلم** >>[3]، فربط الألفاظ والمعاني بطرق منظمة ومتلائمة، بتعانق الأنسجة الداخلية للكلام وتشابك الكلمات بأعناق بعضها البعض، فيتمظهر النظم أو التأليف في وجوه هذه العلاقات، بتعدد التراكيب وفقا لما يقتضيه الكلام، ومهما

---

[1]/- ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي، تح: محمد خلف الله، محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر،ط3، ص198.

[2]/-عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح:محمد رضوان الداية، فايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2007، ص375.

[3]/- المصدر نفسه، ص 378.

وهنا تكمن الشعرية العربية بمحاولة الإبداع الفني في الإنتاج الأدبي، بالتعبير عما يختلج الذات الإنسانية من إحساس، فتصور قيمة إدراك الإنسان لوجوده، وكما ذكرنا سابقا أن آراء الجرجاني في النظم قد جاءت لتحل قضايا شائكة، فمنهجه كان علميا دقيقا وقد تجلى هذا في حسن توفيقه لاختيار مصطلح النظم، وقبل التعرض لمقولات الجرجاني وأرائه النقدية نستهل قولنا بمفهوم النظم عنده، فما المقصود بالنظم والتأليف؟

ونشير في بداية كلامنا أن عبد القاهر لم يختص باختراع القول في النظم، بل كانت هناك جهودا سبقته، اعتبرت كأرضية خصبة لبداية جهوده النقدية والبلاغية، وقد إتسمت بأصولها التاريخية التي أعطت للجرجاني سمات الوضوح لتلك المفاهيم والتفصيل، وبإمعان عقلي وذكاء فد استطاع الجرجاني أن ينهج مسلكا منطقيا ممنهجا.

بيد أن البذور الأولى لفكرة النظم كانت مع أرسطو من خلال كتابه "**فن الشعر**"، بتحديد ضروريات البلاغة من أقسام الكلمة والفروق بينها ومقاطع الحروف والأصوات، وقد أشار الجاحظ عن نظرية النظم لدى الهنود من خلال الصحيفة الهندية[1]، ونقف عند إشارات تختص بفكرة النظم والتأليف شملت عليها الكتب العربية، ويعد أول من اهتم بالنظم هم النحاة واللغويين من خلال تتبع كلام العرب ومعالجته، كي لا يقع في اللحن والخطأ، فالدرس كان موجود لكن الإسم كان غائبا، وقد تضمنت الكتب العربية القديمة على أقدم إشارة إلى كيفية صياغة الكلام وهذا ماحوته عبارة إبن المقفع، كما تأثر الجاحظ فقدم دراسة عن النظم من خلال مقولته المشهورة:<< **إنما الشعر صناعة وضرب من النسيج...**>>.

[1]/-حاتم الضامن: نظرية النظم، ص5،6.

حيث يرى الجاحظ أن الصياغة لابد من ملائمة وتوفيق الألفاظ للمعاني المصورة حيث يقول محمد غنيمي هلال:<< **الشعر يعتمد على ما في قوة التعبير بالإيحاء للمعاني في لغة تصويرية الخاصة به، وفي لغة الشعر يخضع التعبير لقوانين اللغة العامة لكنه يقيد مع ذلك من اعتماده على دلالات القرائن وما يمكن أن تضيفه هذه الدلالات على التصوير**>>[1].

فتصور الجاحظ قد كان قائما على اللفظ، أما أبو سليمان محمد بن محمد إبراهيم الخطابي فيرى أن القرآن:<< **إنما صار معجزا لأنه جاء بأفصح الألفاظ في أحسن نظوم التأليف مضمنا أصح المعاني**>>[2]، ويرى كذلك أن القرآن معجز بثلاثة أنواع:

الألفاظ والمعاني والنظم، فمعجزة القرآن تكمن بألفاظه المفردة التي يتركب منها الكلام وبمعانيه ونظمه:<< **عمود هذه البلاغة التي تجمع لها هذه الصفات هو وضع كل نوع من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعه الأخص الأشكل به** >>[3].

يتضح لنا من خلال أقوال الخطابي أنه يرى، أن القرآن معجز بألفاظه لأنه جاء بأفصحها، وبحسن نظمه بجودة ترابط الألفاظ بعضها ببعض وصحة معانيه لتألفها مع بعض، بهذا الترابط الوثيق بين اللفظ والمعنى نحصل على نظم حسن متكامل وهناك من العلماء من بلور فكرة النظم وتناولها بوضوح أكثر وهو القاضي عبد الجبار(ت 415هـ) من خلال كتابه المغني، حيث يوضح لنا القاضي فكرته عن النظم فيقول:<<**إن العادة لمتجر بأن يختص واحد بنظم دون غيره، فصارت الطرق التي عليها يقع نظم الكلام الفصيح معتادة، كما أن قدر الفصاحة معتاد، فلا بد من مزية فيهما، ولذلك لا يصح عندنا أن يكون اختصاص القرآن بطريقة في النظم دون الفصاحة التي هي جزالة اللفظ وحسن**

[1]/- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص ،386.

[2]/- ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: في دراسات قرآنية والنقد الأدبي، ص14.

[3]/-المصدر نفسه، ص ن.

ففكرة النظم عند القاضي عبد الجبار سلكت سبيلا محدد المعالم فقد أوضح فكرته عن النظم، وإعتبرت أساسا لبناء رأيه في إعجاز القرآن حيث ربط الفصاحة بالنظم، فهناك كلام منظوم ولكنه غير فصيح وهكذا أصبحت فكرة النظم تخطو بخطوات منتظمة وبمنهج معين على يد القاضي عبد الجبار.

وبهذه النظرة الموجزة نجد أن الجرجاني قد استفاد من جهود النحاة والعلماء الذين سبقوه في دراسته للنظم، فحاول أن يخرجه لنا بشكل جديد بتحليل الكلام تحليلا منطقيا، وكانت لفكرة الإعجاز في القرآن الكريم ذات أهمية في إعطاء الكلام قيمته الدلالية، من خلال تحديد أثر الألفاظ والمعاني بإرتباط مضامينها مع الفكر النقدي والبلاغي، غير أن الصراع في تحديد موقع الإعجاز أهو في المعنى أو اللفظ أو التأليف أو هما معا، وقد تضاربت الآراء وإحتدم النزاع، ففريق تعصب للألفاظ من دون المعني، وآخر نظر إلى المعاني من غير الألفاظ، وبإستمرار الخلاف جاء الجرجاني كطرف وسيط بأن جمع بين اللفظ والمعنى ولم يخير أو ينحاز بينهما، بيد أنه كشف العلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى والرابط القوي الذي يجمعهما وهو ما أطلق عليه بمصطلح النظم.

ولقد حمل عبد القهار الجرجاني على النحاة والنقاد الدين كانوا ينحازون إلى اللفظ ويقدمونه على المعنى، ويرجعون هذا ما للفظه من دلالات كما اعتبروها أساس البناء السليم، مما يؤدي إلى الإبتعاد عن الأخطاء اللغوية والنحوية، ويعتبر هذا من مميزات اللفظة المفردة لدي أصحاب اللفظ، غير أنهم أهملوا تفاوت الدلالات وما ينتج عنه من قيمة

[1]/- القاضي عبد الجبار: إعجاز القرآن، تح: أمين الخولي، القاهرة،1960، وهو الجزء السادس عشر من كتاب الغني في أبواب التوحيد والعدل، ص 197، نقلا عن: حاتم الضامن: نظرية النظم، ص 22.

ومن سمات عبد القاهر أنه كان يحس بوعي نقدي فد، لتفطنه لثنائية اللفظ والمعنى التي جاء بها ابن قتيبة، التي أضحت خطرا على النقد والبلاغة، فتقديم اللفظ على المعنى يعتبر جريمة بقتل الفكرة، لأن تمييز بين لفظة وأخرى يؤدي إلى تشويش العملية الفكرية عند القول، فهي أدق بحيث اللفظة تأخذ مكانها بما يناسب الفكرة، وملائمتها في السياق فمن خلال التركيب المنتظم للألفاظ أثناء العملية الفكرية تظهر الفصاحة، ولكنه ليس في اللفظة الواحدة وإنما من تركيب عدة ألفاظ:<< **فتقديم اللفظ قبل الفكر، لأن الفصاحة ليس في اللفظة، وإنما هي في العملية الفكرية التي تصنع تركيبا فصيحا من الألفاظ، وقال إن القدماء حين أسبغوا على الألفاظ صفات فارقة، مثل لفظ متمكن، ولفظ قلق، إنما مقصودهم المعنى** >>[2].

ومن خلال هذه الرؤية النقدية لانطباعات إبن قتيبة، نجد نظرته للشعرية انعكست على ما يتضمنه محتواها باعتبارها مفهوما جماليا، وليس تلاحم عناصر البناء وسلامته.

ومن جهة ثانية نجد الجرجاني قد حمل على المنحازين للمعنى، وما قاله الجاحظ بأن:<< **المعاني مطروحة بالطريق** >>، فالجاحظ أنزل من قيمة المعنى حيث يعتبر عند الجرجاني ذا قيمة ينزل في المقام الأول، غير أن عبد القاهر حاول فهم رأي الجاحظ فهما دقيقا مما يؤديه إلى الكشف عن سر هذه المشكلة، وما يرمي إليها الجاحظ، فاستعماله لمصطلح المعنى بدقته ودلالته إنما يمثل وجها أخر لما هو ظاهر.

[1] /-مسلم حسب حسين: الشعرية العربية،ص 110، 111.

[2] /- قصي الحسين: النقد الأدبي عند العرب واليونان ،ص440.

فكانت وجهة نظر الجرجاني بأن ما يتحدث به الجاحظ عن "الأدوات الأولية " فهو يقارن بين الكلام ومادة الصائغ، إذ يرى أن الصائغ إذا أراد أن يصنع خاتما فلابد من مادة الصنع ليشكله، وتتمثل هذه المادة في الذهب أو الفضة، وإذا أردت الحكم على صنعته بالجودة أو الرداءة نظرت إلى الخاتم كونه هو المصنوع وليس مادة الصنع ؛ فالمعنى عنده هو المادة الأولية ولهذا كانت غايته بطريقة القول :<< **لذلك قدم الجاحظ المبنى على المعنى**>>[1].

وكان الجاحظ يتبع أخطاء الشعراء والخطباء في نطقهم للكلمة مع صحة كتابتها، إذ يرجع العلة في ذلك إلى خلل في جهاز النطق وهذا ما يخل من شروط الفصاحة لدى العرب، وعلى هذا كان تخيير الجاحظ للفظة على المعنى، وما يجعل الناظم يتخير اللفظ المناسب للنظم مع إغفاله للمعنى، فنميز بين الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني بأن: <<**دلالة البيان، عند الجاحظ تعد دلالة باللسان، أو بالنطق أي بالكلمة المنطوقة أو المسموعة، لا بالكلمة المكتوبة أو المقروءة، في حين دلالة النظم عند عبد القاهر، تعد دلالة كتابية، أي بالكلمة مكتوبة أو مقروءة في الأصل** >>.[2]

مما سبق يبين لنا ميل الجاحظ إلى اللفظ دون معناه، غير أن كلامه حمال أوجه وهذا ما يتضح لنا في ظاهر الأشياء، غير أن هناك نصوص مبثوثة في مصنفاته، تشير إلى غير ذلك من هذا الطرح، غير أن الدليل على ما قلناه بأن الجرجاني لم ينحز إلى اللفظ دون المعنى قوله :<< **على قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة وحسن الإختصار، ودقة المدخل،يكون إظهار المعنى وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور كان أنفع وأنجح، والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان الذي سمعت الله عز وجل**

[1]/- خليل الموسى: جماليات الشعرية،ص87.

[2]/- عبد الواسع احمد الحميري: شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان، ط1، 2005،ص118.

فالجاحظ لم يجنح جنوحا مطلقا باتجاه الألفاظ كما يبدو لنا ظاهرا، فهو يحاول أن يجسد نوعا من التوازن بين اللفظة ومعناها : << **لأن إغفال المعنى يفرغ اللفظ من قيمته البيانية** >>[2]، وعلى هذا إنحاز الجاحظ للفظ دون المعنى على أن النظم تتفاوت فيه الكلمة، فالإعجاز هو كلام وما يحويه من فكر يتضمن حكمة أو ماشابه ذلك لكي لا يتساوى القرآن وأي قدره ذهنية إنسانية.

وبهذه الرحلة التي قام بها عبد القاهر في نصوص سابقيه بهدف البحث ما بين السطور من أقوالهم، فلو شغل نفسه بالبحث عما هو ظاهر من معاني أقوالهم، لما قدم شيئا يستحق أن نقف عنده فما هو إلا معاد ومكرر؛ ولذلك لم يتردد في أن يتعامل مع النصوص بطريقة مختلفة ممنهجة.

لقد كانت نظرة الجرجاني في حديثه عن البلاغة مختلفة عما سبقوه، حيث إعتبروها مجموعة من القواعد أو القوانين التي تتحكم في عملية الإبداع الفني، وهذا ما كانت عليه الشعرية العربية القديمة، ومحاولة الآمدي التقيد بهذه القوانين وكبت إبداعات الشعراء المحدثين وغلق باب الإبداع عليهم وفتحها أمام المتعصبين للقديم، وكان تشددهم للمبدع ناتج عن نظرة تقديسية للتراث.

نعود إلى عبد القاهر الجرجاني وفكرة الإعجاز، في النقد الأدبي إذ كان منطلقه للإقرار بقواعد النقد والبلاغة، بيد أن الجرجاني حاول أن يُكسب البلاغة مفهوما جديدا ربطه بفكرة النظم من خلاله يتحدد ما للأساليب من حسن أو قبح مخالفتها له، وتبيان التمايز الحاصل

[1]/-الجاحظ : البيان والتبيين،ص85.

[2]/-مسلم حسب حسين، الشعرية العربية، ص104.

أما النظم في اللغة فهو:**<< جمع اللؤلؤ في السلك وفي الإصلاح تأليف الكلمات والجمل مترتبة المعاني متناسبة الدلالات على حسب ما يقتضيه العقل >>**[3].

وعليه يتجلى لنا أن النظم هو رصف الألفاظ الواحدة تلو الأخرى، ووضعها بجانب بعضها البعض، فتكون مرصوفة كما يقتضيه الفكر:<< **وهذا يعني أن الخطاب اللغوي في حقيقته رسالة ذات دلالة ذهنية يتم توصيلها عن طريق الألفاظ** >>[4].

ففكرة النظم عند الجرجاني لا تقوم على التفاضل بين الألفاظ، وإنما هو تأليف الكلام وفقا لأبواب النحو والعمل على قوانينه وأصوله، فنظر إلى اللغة على أنها مجموعة من العلاقات وليست مجموعة من الألفاظ، إذا ترتيب الألفاظ بجانب بعضها البعض مرهون بشروط تتعلق بقوانين النحو، فأقام النظم على ما تقتضيه المعاني النحوية:<< **إن قوانين النحو ومعاني الألفاظ تمثل عند عبد القاهر النظام اللغوي القار في وعي الجماعة، الذي**

[1]/-عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 376.

[2]/-المصدر نفسه: ص 52.

[3]/-الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات، باب النون، ص311.

[4]/-مسلم حسب حسين: الشعرية العربية، ص 203، 204.

فالجرجاني يحاول أن يمثل لنا تصورا على ما يحكم الألفاظ من علاقات بنائية قائمة على الصحة النحوية أو اللغوية، كما يحاول أن لا يهمل الجانب الفني أو الأدبي لها وهذا ما سنتطرق إليه على أن النظم قائم على فكرة وأن المعاني يتبعها اللفظ، فلا يوضع اللفظ لإبراز ما في ذاته، بل هو عامل لإهتزاز الصورة فتكون مماثلة لما في أذهاننا، فاللفظة رمز لمعناها وقيمتها تكمن فيما ترمز إليه.

وقد أقام في القول الثاني على أن النظم يكون بالكلم للتمييز بين نظم الحروف ونظم الكلم، فهو يختص بالنظم مع ضرورة مراعاة المعنى فيه، فتترتب المعاني في أمكنتها حسب ما يقتضيه علم النحو لتتجانس مع معاني الكلم وبمعنى آخر أن النظم يقوم على ترتيب معاني الكلمات وفق ما يقتضيه ترتيب المعاني النحوية ويقول في موضع آخر:<< **أما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك لأنك تقتضي أثار للمعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذا نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء و إتفق**>>[2].

فنظم الحروف غير نظم الكلم، فقولنا "رفض" مكان "فرض" ليس ذا أثر كبير على الكلمة إن كانت مفردة، فنلاحظ أن نظم الحروف وترتيبها قد إرتبط بهما معنى معين، وإذا أخدنا هذا المعنى وأدخلناه في مجموعة لغوية كان الأول محرفا عن معناه الأصلي، والثاني ليس للكلمة المفردة أهمية وقيمة في حد ذاتها، فإذا إقترنت الكلمة الأولى مع الكلمة المستبدلة في السياق في بنيتها الصوتية، فلن يحدث أي اختلال أو فساد لغوي لأن معنى

[1]/–نصر أبو زيد : "مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني قراءة في ضوء الأسلوبية"، مجلة النقد الأدبي فصول،مجلد 5، العدد 1، 2، ص 14.

[2]/– عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص 97.

وبهذا فنظم الحروف هو تواليها في النطق ليتشكل لنا اللفظ متكون من أصوات منطوقة، وإستبدل لفظ الترتيب بلفظ النظم، ثم جاءت المعاني واصلة بين الكلام والنفس مقتضية لفكرتها ليتشكل لنا بناء محمود الأركان، من كلام ونفس مجسدا لنا الإبداع من خلال تصوراتنا الذهنية، فالغرض من النظم هو ترتيب المعاني في النفس؛ ثم النطق بالألفاظ مع الاستعانة بالفكرة:<< **إن اللفظ تبع للمعنى في النظم وإن الكلم تترتب في النطق، بسبب ترتب معانيها في النفس وإنها لو خلت من معانيها حتى تتجرد أصوات وأصداء حروف لما وقع في ضمير ولا هجين في خاطر أن يجب فيها ترتيب ونظم وان يجعل لها أمكنة ومنازل وان يجيب النطق بهذه قبل النطق بتلك**>>[2].

فقد تضمن قوله بأن الألفاظ ما هو إلا رمز لمعناه، وأنه لا يوجد تفاضل بين الألفاظ وهي مجردة أو مفردة فلا تكون لها أية فضيلة أو مزية للمقام الذي وضعت له، ويرجع تفاضل الألفاظ فيما بينها لملائمتها لمعانيها والمعاني التي تليها في السياق لما قبلها وما بعدها فيما بينها ويكون الرابط بينهم هي الفكرة.

ويرى أن ميزة وقيمة اللفظة كونها رمز للفكرة ليس في البديع الذي تتوشح به، وإنما في تأدية معانيها حسب ما يقتضيه النحو أثناء النظم، فهو قائم على ترتيب المعاني في

[1]/- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ن.

[2]/-المصدر نفسه، ص 102.

فعبد القاهر يبعد اللفظ على أن تكون به مزية عن كل لفظة كانت مفردة، بعيدة بدلالتها عن السياق وعن اللفظة الفارغة من الدلالة صفتها الصوت فقط، كما يؤكد أن الكلمة قد تروقك وتؤنسك، ويعجبك حسنها في موضع ما وقد تثقل وتوحش في موضع آخر ويعطي لنا مثالا في بيت البحتري فيقول:

وإني وإن بلغتني شرف الغنى ** وأعتقت من رق المطامع أخدعي

فإنك تجد لهما في هذين المكانين حسنا ومزية لا تجدها في قول أبي تمام:

يا دهر قم من أخدعيك فقد ** أضجعت هذا الأنام من خرقك

حيث تجد لها من الثقل على النفس، من التنغيص والتكدير أضاف ما وجدت هناك من الروح والخفة والإيناس والبهجة[2].

ومزية اللفظة بقبحها أو بحسنها راجع إلى كيفية التركيب أو النظم، وبمعنى آخر أن يكون بمعنى اللفظة في السياق ملائما للقصد الذي أراد المتكلم الإفصاح عنه، إن لكل كلمة علاقة مع صاحبتها، وتكمل هذه العلاقة بتبيان حسنها والإفصاح عن الغرض ودلالتها عند تحقيق ذلك الانسجام في سلك من التعبير، تنتج تصويرا للدلالة وتكمل المزية من حيث أن:<< **الكلمة كانت تحسن من حيث هي لفظ وتستحق المزية والشرف في ذاتها وعلى**

[1]/- عبد الحكيم محمد راضي: ظاهرة الخلط في التراث البلاغي والنقدي بين المعنى الأدبي والمعنى الاجتماعي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2006، ص 85.

[2]/- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص95.

وقد أرجع عبد القاهر أن حسن النظم أو فساده راجع إلى القدرة على تطبيق قوانين وقواعد النحو، والإستجابة الدقيقة بوضع الكلمات الموضع الذي يناسبها في تأدية المعنى المراد، وتتفاوت كيفية تأدية المعنى حتى تصل إلى كيفية النظمية البالغة درجة الإعجاز، فالقاعدة النحوية إذا، ليست هي الهدف المقصود دائما وإنما المعنى التي تدل عليه هذه القاعدة من غير الاهتمام باللفظة كحروف منطوقة لها صفاتها، فيكون هناك ترابط في سياق معين، تصبح بلاغة الكلام مرتبطة بالسياق الذي وجدت فيه، مع وجود اللغات الرابطة بينها وفق قوانين النحو، إذن ليس النحو هنا هو معرفة الخطأ من الصواب كما يتبادر لنا و لكنه نحو آخر، إذ لا مزية لقوانين النحو في حد ذاتها وإنما في إستعمال القوانين لترتيب المعاني، ودلالاتها ووضع الكلمات في مكانها وهو ما أقره الجرجاني عندما تحدث عن النحو المراد به وعن قوانينه حيث قال:<< **وأعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها ومن حيث هي على الإطلاق ولكن تعرض بحسب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام ثم بحسب موقع بعضها مع بعض واستعمال بعضها من بعض**>>[2].

ولما كان التزام النظم للأوضاع النحوية، فلا نحكم على الألفاظ قبل دخولها في سياق معين، يبرز لنا المعنى من خلاله، لكي نربط الألفاظ بعضها ببعض في سياق معين يلزمنا عمل الفكر، وهذا الأخير لا يعتبر رص الألفاظ واحدة تلو الأخرى، وإنما يحكم على هذه العملية بالوصول إلى المعنى، لأن هذه الألفاظ ستؤدي المعنى الذي وضعت له بحسب

[1]/- فتحي أحمد عامر: من قضايا التراث العربي، -دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة- النقد و الناقد، المعارف، الإسكندرية، ص 192.

[2]/- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 128.

إذا العلاقة القائمة بين السياق والجانب اللغوي هو ما يتحكم بدلالة المفردة، فالنص يعبر عن فكرة بواسطة اللفظ الذي يقوم بتحريك الصور الذهنية الكامنة، وفي هذا المقام نجد أنه حتى يقوم اللفظ بهذا لا بد أن تكون الصورة متمثلة في الذهن، لنعبر عنها فاللفظة بمحتواها الدلالي هي التي تمثل الصورة، فهي تستفز الحواس من خلال خفتها وجرسها، ليستجيب العقل بكل تناغم بالتحام أجزاء النظم في سياق يعبر عن دلالات معينة، فينتج لنا صورا ونقوش:<< **أما الكلام فهو نظم المفردات اللغوية لتؤدي-مجموعة- معنى معينا على أن هذا النظم ليس اعتباطيا أو عشوائيا، وإنما هو عملية ذهنية تستدعي ضم المفردات ضمن علاقات دلالية معينة يحكمها نظام عقلي، لتؤدي المعاني التي يتوخى المتكلم توصيلها**>>[1]، فقد اعتبر اللفظة المفردة كالمادة الأولية لأي صناعة، وقد شبه هذا بالذهب أو الفضة وصناعتهما، ليتشكل لدينا قطعة ذهبية تأخذ صورة الشيء المصنوع كخاتم مثلا أو سوار، ولهذا كانت اللفظة كمادة صناعية توضع في المكان الذي يناسبها لينتج عنها صورا:<< **أما نظم الكلام فليس الأمر فيه كذلك لأنك تقضي أثار للمعاني وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس فهو إذا نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق، وكذلك كان عندهم نظير للنسيج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض**>>[2].

فالجرجاني يذكر بأن النظم ليس ضم الشيء إلى الشيء، وإنما هو قائم على عملية فكرية تنشأ في النفس لتتصور في الفكر، قائمة بين ثنائية اللفظ والمعنى فتنتج صورا

[1]/-مسلم حسب حسين: الشعرية العربية، ص 205.
[2]/- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 97.

فالنص الأدبي تتحكم فيه قوانين وقواعد عقلية تنشأ من خلالها هذه العلاقات وفق تصورات فكرية، تجعله يتخذ الشكل المناسب لها يميزه عن غيره من الأساليب اللغوية الأخرى، ومن مجموع هذه العلاقات يتولد لنا معاني شعرية جديدة تأخذ الصورة الذهنية مجراها لترسم ملامح بنية الشكل اللغوي، فهذه الصورة تتفاوت فيما بينها ليبلغ الأثر الأدبي أعلى درجات التميز، لا يلحقه أي اثر أدبي أخر، فهي في طريقها لإثبات الإعجاز فيها، ويتحدد هذا الأخير إذ ابلغ معناه، من خلال هذه الصورة الفنية أو النظم، فمجموع هذه الصور هو الذي ينقل لنا الفكرة:<< **يؤكد عبد القاهر أن المعاني هي المرداة من الكلام، وأن الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة ليست إلا أوصافا للكلام حيث يكون حسن الدلالة تاما لها وعندما تكون هذه الدلالة متبرجة في صورة أبهى وأزين وأنيق وأعجب**>>[2].

وقد إنتقل الجرجاني من فكرة دلالة الصور في السياق وأثرها، وتفاوت بعضها على بعض لينتقل إلى تفاوت الدلالات في الصياغة التركيبية،أي الألفاظ الثانوية أو ماهو

[1]/-محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث ،ص93.

[2]/- عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب ،ص295.

وإن كانت هذه المعاني الثانوية هي التي تعطي الأسلوب دلالته البلاغية وقيمته الجمالية، فالمعنى الواحد يعتبر كالجذر الذي يتفرع منه جذوره، فهكذا اللفظ الواحد يكون له عدة معاني ثانوية، ذات تأثير فعال من خلال إيحاءاتها اللفظية ترتبط الألفاظ بعضها ببعض، فيؤثر الخيال بقوة على عناصر الصورة يكمل بها الأداء الفني،فتغرس المعاني الثانوية جذورها في الصورة الأدبية، فمثل قولك خرج زيد نصل إلى معناها أول ما نقرأها لأن دلالتها واضحة من خلال معنى لفظتها، ولكنك حين تقول :رأيت أسدا؛وأنت تريد رجلا بشجاعة الأسد فمثل هذه الأقوال لها معاني أولية ومعاني ثانوية، وكل منهما لها دلالتها تصل إلى الغرض المقصود :**<< الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ...وضرب أخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم نجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض >>**[2].

من خلال ما مررنا به نصل إلى القيم التي صاغ عبد القاهر فلسفته البلاغية والجمالية، التي تجعل محورها يدور حول نظرية النظم التي جعلها تقوم على اللفظ والمعنى،دون تفضيل احدهما على الأخر، ولهما من دلالات في الأسلوب والألفاظ من أساسية وثانوية، ليلخص في الأخير أن البلاغة هي مظهر النظم، من خلال إبراز القيمة الجمالية في النص ووجه الإعجاز في القرآن الكريم.

---

[1]- قصي الحسين: النقد الأدبي عند العرب واليونان ،ص442،441.

[2]- عبد القاهر الجرجاني :دلائل الإعجاز ،ص268.

وخلاصة القول أن الشعرية العربية مرت على ثلاث مراحل، حيث اتسمت بالتقليدية واعتبروا الشعر صناعة وحاولوا تقييده بقواعد اعتبرت لوازم للصناعة، حيث تضبط العملية الإبداعية داخل نظرية عمود الشعر، فقد حاولت أن تقصي بعض التجارب الحداثية وإن كانت تتصف بالحداثة،إلا أنها التزمت بأسس وقواعد هذه النظرية.

وقد جاءت نظرية النظم عند الجرجاني لترد الاعتبار للشعرية بتجاوزها ثنائية اللفظ والمعنى، لتصل إلى التحالف بين الفن واللغة من خلال الإبداع.

وما يعزينا أن هذا المنهج لم يلق اهتمام اللغويين والنقاد والباحثين، مما أدى إلى ضياع كل هذه المجهودات، فكانت نتيجة ضياع إمكانية إنتاج نظرية لغوية عربية، فهذه الأخيرة تحتاج للنهوض بها إلى تضافر الجهود، وإستثمار ما أنتجه العقل العربي عبر العصور، مع إمكانية تغيير وتعديل مستمر على هذه الآراء والأفكار مع إلتزامه بالحداثة، وإذا نظرنا إلى الثقافة الغربية، نجد أنه أصبحت هناك نظريات في اللغة، متطابقة مع ماجاء بها الجرجاني، بما أن اللغة نظام من العلامات وأن الكلمة لا تفهم وهي خارج سياقها اللغوي، فلو أخد النقاد المعاصرون هذه النظرية وطوروها كما طور الغربيون شعرية أرسطو لما أخذوا هذه المفاهيم من الغرب، الذين اعتمدوا في استخلاص هذه الآراء والأفكار من نظريات العرب.

خاتمة

بعد رحلتنا هذه في أعماق الشعرية العربية بتعدد مفاهيمهما وتنوعها، وكثرة الاختلافات في تعريف المصطلح وترجمته فهو كمادة زئبقية، يتشكل لنا حسب معايير التعريف كفن الشعر أو النظم أو الأدبية أو الشعرية، لكن المصطلح الأخير هو الأكثر رواجا غير أن مفهومه لا يقتصر على الشعر فقط ولكن على ما يتضمنه معناه، فالشعرية لا تختص بالشعر فقط وإنما تتضمن النثر أيضا، فهي تهدف بالبحث في بنية الخطاب الأدبي والقوانين التي تتحكم في الإبداع.

وجملة النتائج التي توصلنا إليها:

- وضوح مصطلح الأدبية والشعرية، فكان مجال الأدبية هو البحث عن القوانين التي تتحكم في العمل الإبداعي للأدب، حتى يكون له أثر يميزه عن بقية النصوص الأخرى، بينما الشعرية فقد فتحت المجال أمامها لاستنباط العناصر الجمالية والفنية للنص الأدبي.
- بذور هذه النظرية تجلت مع أرسطو، من خلال مقولة المحاكاة، وتداخل الأشكال التعبيرية مع بعضها البعض، وهذا ما أصبح عليه النص الأدبي بتشابك الأجناس الأدبية واحتواء بعضها البعض.
- تطور المصطلح مع التيارات النقدية الغربية من مفهوم الأدبية إلى الشعرية بداية من الشكلانية الروسية، بتغيير الدراسات النقدية القديمة بداية من التنظيم الإستعاري والتشبيه.
- اتسع مجال البحث في الشعرية الغربية خاصة عند تدوروف الذي يرى أن موضوع علم الأدب ليس الأدب في حد ذاته، وإنما القوانين التي تنظم ولادة هذا العمل الأدبي، فهي تُعنى بجميع الخطابات.

- أما الشعرية عند جون كوين فقد ضاق مجالها عما هو عند تدوروف لتشمل الشعر فقط، فقد أقر في تعريفه أن موضوع الشعرية هو الشعر.

- إن الشعرية كعلم غربي الأصل والتسمية، إلا أنه وجد في الساحة النقدية العربية، بما لا يقل شأنا عنه في الحضارة الغربية.

- تجلت الشعرية العربية التقليدية من خلال مجموعة من القواعد والقوانين لنظم الشعر كان على الشاعر الإلتزام بها، فمن خرج عنها فقد خرق العرف والتقاليد وهذا ما قصده الآمدي من خلال موازنته بين أبي تمام والبحتري.

- فتح القاضي الجرجاني أفاقا جديدة في قول الشعر بتوسطه بين القديم والمحدث وترك باب الإبداع مفتوحا للمحدثين.

- اكتمال شعرية عمود الشعر عند المرزوقي بصياغته لها، فكانت مقاييس تتحكم في العمل الأدبي، لتتجلى لنا الشعرية في أبهى صورة لها.

- تبلور مفهوم جديد للشعرية العربية من خلال نظرية النظم لدى عبد القاهر الجرجاني، بما أن النظم هو تأليف الكلام حسب الفكرة في الذهن فيأتي مرتبا أو منظما وفق ما يقتضيه علم النحو، فتكون الألفاظ ملائمة لمعناها كما كانت في النص.

و يبقى لنا أن نقول أن الشعرية قائمة على إحساس الفرد بما يكتبه ويقرأه، إذ تحاول الشعرية– كنظرية ومقولات ترتبط بالنص وطرائق إنتاجه – ملامسة هذه الأحاسيس.

قائمة المصادر والمراجع

1_أبو القاسم الحسن بن بشير الآمدي: الموازنة بين تمام والبحتري، تحقيق : سيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط4.

2- أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مجلد الأول، دار الجبل، بيروت، ط1،1991.

3_أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط10، 1994.

4_أحمد أمين: النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ج1، ط3،1916.

5_أحمد بيكيس: الأدبية في النقد العربي القديم، من القرن الخامس إلى القرن الثامن للهجرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.

6_أرسطو طاليس: فن الشعر، تر : إبراهيم حمادة، مكتبة لأنجلو المصرية

7_ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تح : محمود محمد شاكر، مطبعة المدني القاهرة، د.ت، د.ط.

8 - إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي القرن الثامن هجري، دار الشروق للنشر، عمان، ط1، 2006 .

9_إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر الشروق، عمان، بيروت، ط1، 1966.

10_تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء_ المغرب، ط2، 1990.

11_توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس، 1985.

12_ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني ، في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي ، تح: محمد خلف الله ، محمد زغلول سلام ، دار المعارف مصر ، ط3.

13_جابر عصفور: قراءة في التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ط1، 1991.

14_الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1، ط7، 1998.

15_جون كوين: النظرية الشعرية،بناء لغة الشعر– اللغة العليا تر; أحمد درويش، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط1، 2000.

16_حاتم الضامن: نظرية النظم، تاريخ وتطور، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1979.

17_حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسات مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ط1، 1994.

18_خليل الموسى: جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.

19_رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر:جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998

20_صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

21_طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب في العصر الجاهلي إلى القرن الرابع هجري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2006.

22_عبد الحكيم محمد راضي : ظاهرة الخلط في التراث البلاغي والنقدي، بين المعنى الأدبي والمعنى الاجتماعي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006.

23_عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 3.

24_عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، تح: محمد رضوان الداية ، فايز الداية ، دار الفكر، دمشق،ط1، 2007.

25_عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، قراءة نقدية للنموذج إنساني معاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء _المغرب، ط6، 2006.

26_عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، دراسات نقدية، دار هومة، ط1، 2001.

27_عبد الواسع احمد الحميري: شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت _ لبنان، ط1،2005.

28_عثمان موافي: الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم، تاريخها وقضاياها، دار المعرفة الجامعية، 2000.

29_عصام قصبجي: أصول النقد العربي القديم، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، سوريا، 1991.

30_عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر، دمشق_ سوريا، ط1، 2000.

31_فاروق العمراني: تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، الدار العربية للكتاب، 1988.

32_فتحي أحمد عامر: من قضايا التراث العربي، دراسة نصية نقدية تحليلية مقارنة النقد والناقد، المعارف، الإسكندرية.

33_فيصل الأحمر: السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر_ العاصمة، ط1، 2010.

34_القاضي عبد الجبار: إعجاز القرآن، تح: أمين الخولي، القاهرة،ج 16، 1960.

35_القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا_ بيروت، ط1، 2006.

36_قدامه بن جعفر: نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب ابن الفرج العلمية، بيروت، لبنان.

37_قصي الحسين: النقد الأدبي عند العرب واليونان، معالمه وإعلامه، دراسات في النقد الأدبي، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس_ لبنان، ط1، 2003.

38_محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، في القرن الرابع هجري، الناشر المعارف، الإسكندرية.

39_محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1،1995.

40_محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، ط1، 1998.

41_مسلم حسن حسين: الشعرية العربية، أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، منشورات ضفاف، العراق، البصرة، ط1، 2013.

42_مصطفى عبد الرحمان إبراهيم: في النقد الأدبي التقديم عند العرب، مكة للطباعة، 1998.

43_ميلود عثماني: شعرية تودوروف، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط1، 1990.

44_أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح :محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1986.

45_إلياس دماري وقصاب حسن: المعجم المسرحي، ناشرون (ش.ل.م)- بيروت، لبنان ، ط1، 1997.

المعاجم

1_ابن منظور: لسان العرب، ضبط: خالد رشيد القاضي، دار الصبح و إديسوفت، بيروت_ لبنان، ج1، ط1، 2006.

2_الشريف الجرجاني : كتاب التعريفات ، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح، بيروت، 1975.

المجلات

1_مجلة الموقف الأدبي ، عدد402، دمشق.

2_مجلة فصول، مجلد 5، العدد 1.

3_مجلة آفاق أدبية، العدد الأول، .2007

4_مجلة جامعة دمشق، المجلد 19، العدد (1+2) ، 2003.

ملخـص

اتسع مجال البحث في الشعرية، كمشروع نقدي ذى أهمية بالغة على مستوى النقد العربي والغربي، ومحاولة التحليق في فضاء الشعرية والإمساك بأطرافها الموغلة في الكتابة الإنسانية، النابعة من وجود الإنسان، وما يعبر به عن أحاسيسه الكامنة داخله، فكانت الكتابة مخرجا لهاتتجسد من خلالها، غير أن الصبغة الجمالية التي تميز الأعمال الأدبية، لها شيء يضفي على هذه الأخيرة عنصرا يميز القول الأدبي عن بقية الخطابات غير أدبية.

وهذا ما تضمنه بحثنا بالتطرق إلى جماليات الشعرية العربية في تراثنا النقدي، وقبل الولوج إليه كانت بدايتنا مع ولادة هذا الفن.

وقد اشتمل البحث عل فصلين إضافة إلى مقدمة وخاتمة.

احتوى **الفصل الأول** على مفهوم الشعرية في النقد الغربي، بداية من أرسطو وما تتمثل الشعرية لديه عن طريق المحاكاة، أما الشكلانية الروسية فكانت نقطة التحول: من ماذا يقال إلى كيف يقال؟،أما تدوروف الذي نظر إليها ضمن الخطاب الأدبي، وجون كوين الذي اهتم بالقصيدة وشعرية الانزياح.

وتضمن **الفصل الثاني** تجليات الشعرية في تراثنا النقدي، بداية مع الآمدي وتقيده بمجموعة من القوانين، مرورا بالقاضي الجرجاني الذي حاول أن يكون وسطا بين التجديد والمحافظة على القديم، في حين نجد المرزوقي قد أرسى قواعد بناء القصيدة الشعرية، ثم ختمناها بالمفهوم الجديد للشعرية العربية من خلال شعرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني.

أما الخاتمة فتضمنت خلاصة النتائج الذي توصل إليها البحث.

RESUME

L’expansion du champs de la recherche dans la poésie s’est affermi et s’est étendu de plus en plus comme étant un projet de critique littéraire ;cette renaissance l’littéraire s’est produite en occident comme en pays arabe et est facilité par la découverte de l’imprimerie qui permet à la culture en générale de se répandre par le livre .issue de l’humanisme, sous l’influence de la culture antique, elle atteint un grand public puisqu’elle répondait à ses sentiments ancrés dans ses profondeurs. L’écriture qui est un moyen d’expression présente un caractère esthétique qui distingue les œuvre s non littéraires.

Ceci n’a pas empêché le patrimoine poétique à tendance critique de se développer et de s’imprègnes de moyens infinis propre à l’expression esthétique et littéraire.

Notre projet de recherche tends à mettre en valeurs et en honneur les beautés de la poésie arabe antique et nouvelles formant un patrimoine littéraire à tendances critique englobant un prologue et un ’épilogue. Il comprend deux chapitres.

Notre premier chapitre porte sur la conception de la poésie et sa place dans la critique littéraire dans les pays occidentaux en commençant par Aristote qui inspire les philosophes , les écrivains et les poètes par ses ecrits ensuite on s’est penché sur l’art du formalisme russe qui a provoque un changement en : quoi faire ? pou un ; comment faire ?.

On a pas manqué de parler de Theodore et de ses discours littéraires sans oublier John Quinn qui nous a faxiné par son intéressent a la poésie.

Notre deuxième chapitre traite les manifestations poétique de notre patrimoines critique en citant el Amidi qui a créé des règles sur la construction de poèmes .

Puis el Jorjani qui s’est mis comme intermédiaire entre la renaissance et le classicisme entre temps on reconnait a el Marzouki la théorie de l’harmonie du poème et de ses verres. Avec leurs formes selon, les normes établies par Abdelkader el Jarjani.

Quant a l’épilogue, il comptant les résultats auxquelles on est parvenues par cette humble recherche.

فهرس الموضوعات

موضوعـــات

	الموضوع	صفحة
	مقدمة	أ
	مدخل : بين الأدبية والشعرية	**11-07**
	الفصل الأول: مفهوم الشعرية في النقد الغربي.	**13-12**
	المبحث الأول: أرسطو والشعرية	**21-13**
	المبحث الثاني: الشكلانية الروسية	**31-22**
	المبحث الثالث: مفهوم الشعرية عند تدوروف	**35-32**
	المبحث الرابع: مفهوم الشعرية عند جون كوين	**39-36**
	الفصل الثاني: مفهوم الشعرية في النقد العربي القديم	**45-41**
	المبحث الأول: الأمدي	**58-46**
	المبحث الثاني: القاضي الجرجاني	**69- 59**
	المبحث الثالث: المرزوقي	**77-70**
	المبحث الرابع: عبد القاهر الجرجاني	**95-78**
	خاتمة	**98-97**
	قائمة المصادر والمراجع	**104-100**
	فهرس	**105**
	الملخص (العربية)	
	الملخص (الفرنسية)	

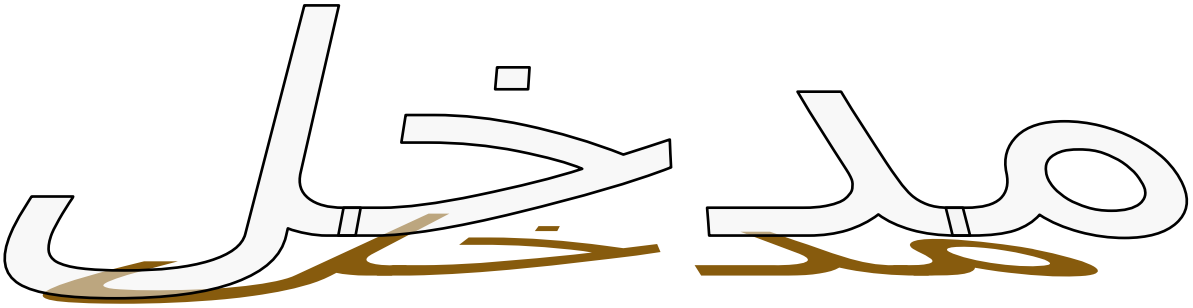
مقدمة

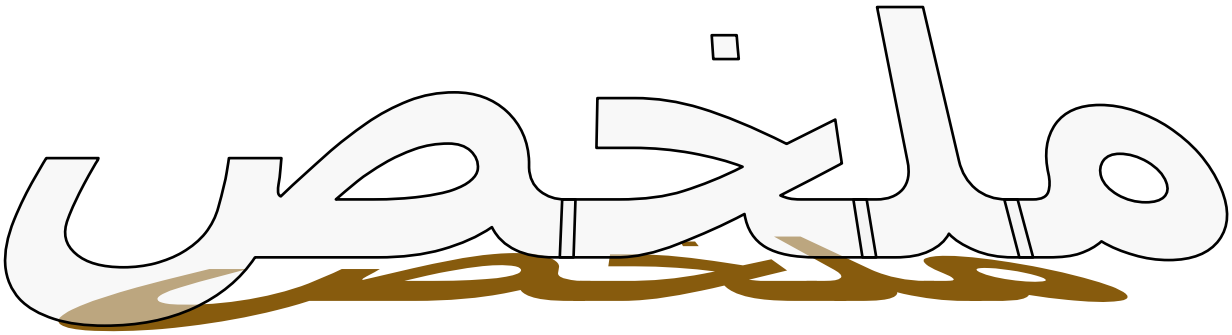
خاتمة

قائمة المصادر والمراجع

الفصل الأول

الفصل الثاني


مدخل


ملخص