

الشعر والنثر

في التراث البلاغي والنقدي



عبد اللطيف الوراري

كتاب
المجلة
العربية
199

الشعر والنثر

في التراث البلاغي والنقدي

عبد اللطيف الوراري

المجلة العربية

رئيس التحرير
د. عثمان بن محمود الصيني

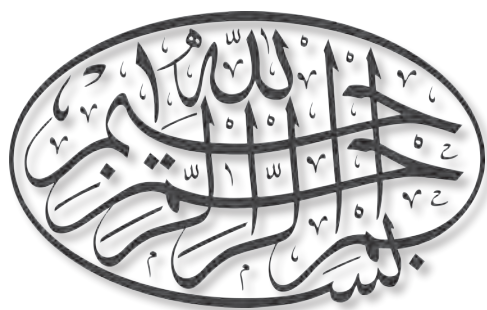
الرياض - طريق صلاح الدين الأيوبي (الستين) - شارع المنفلوطي

هاتف: 4778990 - 4779792 فاكس: 4766464

ص.ب 5973 الرياض 11432

المملكة العربية السعودية

www.arabicmagazine.com - info@arabicmagazine.com



ح) المجلة العربية، 1434هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

الوراري، عبداللطيف

الشعر والنثر في التراث البلاغي والنقدي، عبداللطيف الوراري، الرياض، 1434هـ

136 ص، 21x14 سم

(سلسلة كتاب المجلة العربية: 199)

ردمك: 978_603_8138_01_4

1- الأدب العربي - مجموعات 2- الشعر العربي أ. العنوان

1434 /5758

ديوي 810.8

رقم الايداع: 1434 /5758

ردمك: 978_603_8138_01_4

المحتوى

7	• مقدمة
	• الفصل الأول
11	أرجحية الشعر وأولوية الوزن
	• الفصل الثاني
29	المعجز والتباس الحدود
	• الفصل الثالث
49	الشعر والنظم والنثر تاريخ الكتابة ومضائق الأخلاق
	• الفصل الرابع
75	نظم المنشور وحل المنظوم مأزق (النظرية)
	• الفصل الخامس
91	من النظم إلى الانزياح
	• الفصل السادس
105	الشعري والخطبي .. إعادة تأويل العلاقة
	• الفصل السابع
117	كليات البلاغة .. تبديد جماليات النوع
130	• فهرس المصادر والمراجع
135	• سيرة ذاتية

عتبات

(ومن فضيلة الشعر أن الكلام المنشور وإن راقت ديباجته، ورقت بهجته وحسنت ألفاظه، وعذبت مناهله إذا أنشده الحادي، وأورده الشادي، ومد به صوته المطرب، ورفع به عقيرته المنشد، لا يحرك رزيناً، ولا يسلي حزيناً، ولا يظهر من القلوب كميناً، ولا يخون من الدمع أميناً، فإذا حول بعينه نظماً، ووسم بالوزن وسماً، ولج الأسماع بغير امتناع).

المظفر بن الفضل العلوي

نضرة الإغريض في نضرة القريض، ص 359

(أحسن الكلام ما رق لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر. ونثر كأنه نظم).

أبو حيان التوحيدي

الإمتاع والمؤانسة، 2 / 146

(أن الشعر بني على حدود مقررة، وأوزان مقدرة، وفصلت أبياته، فكان كل بيت منها قائماً بذاته، وغير محتاج إلى غيره، إلا ما جاء على وجه التضمين وهو عيب. فلما كان النفس لا يمتد في البيت الواحد بأكثر من مقدار عروضه وضربه وكلاهما قليل، احتيج إلى أن يكون الفصل في المعنى، فاعتمد أن يلطف ويدق).

أبو إسحاق الصابي

المثل السائر، 4 / 7

مقدمة

الشعر والنثر

أثار تراثنا النقدي والبلاغي قضايا نظرية ومعرفية عبر تاريخه، ولعل أهمها وأدعاهها للنظر قضية الشعر والنثر. فإلى جانب التباس حديهما، وسجنهما في ثنائية على طرفي نقيض، لم تعد العلاقة المتوترة بينهما أصلاً داخل الخطاب، من صراع العلماء بين منتصر لهذا الطرف أو ذاك.

إن المشكلات النظرية والسياسية للكتابة وتاريخيتها يرد معظمها إلى هذا التقابل، ليس في تاريخنا الثقافي فحسب، بل حتى في تاريخ ثقافات ثانية، بما فيها الثقافة الأوروبية مثلما يشير إلى ذلك هنري ميشونيك؛ فالتقابل بين النثر والشعر يكشف عن نفسه في ثلاثة معالم: البيت الشعري، (الصورة) والتخيل، بما هي معايير استعماليه. الأول الذي يعرف الشعر من خلال البيت والإيقاع من خلال الوزن يجعل النثر تالياً؛ ويميز الآخر الشعر من خلال الصورة، فيما يكون النثر معقوليّة وتمثيلاً ذهنياً. وفي كلتا الحالتين، يكون الشعر مركزاً عليه: النثر هو ما دون الإيقاع، وما دون الصورة. بينما النثر يكون مركزاً عليه في مهيمنة التخيل فحسب، والشعر بخلافه، وذلك وفق المقولات الجارية⁽¹⁾.

في هذا السياق، فإن الدراسات التي اهتمت بقضية الشعر والنثر، وإشكالاتهما، والعلاقة بينهما ليست بالقليلة، والمناهج التي توسلت بها في التحليل والتأويل مختلفة ومتعددة، والنتائج التي خرجت بها تتفاوت أهميتها من دارس إلى آخر، لبعضها

(1) Meschonnic H. ، Critique du rythme، ed. Verdier، 1982 ، p.395

سلطة تاريخية، وللآخر سلطة معرفية وعلمية، ولبعضها -وهو كثير غير ذي بال- حالات الشكوى والحجب. وفي هذه الكثرة المتكثرة، لا تعدم ذات الباحث بما هي تاريخية فسحتها الرحمة في تجديد علاقتها الخاصة بالإشكالية ومستحققاتها. هكذا، تعلن هذه الدراسة عن نفسها بوصفها مقترحاً يتغيا مقارنة الموضوع، وتجديد العلاقة به. وإذ تعي ذلك، تذهب المقاربة إلى الانشغال بما هو أساسي ولما فيه اعتبار، وبالتالي يدفعنا الاستشكال إلى طرح مثل هذا النوع من الأسئلة: كيف تشكلت ثنائية الشعر والنثر؟ هل كانت مقابلة أحدهما بالآخر تفيد في توضيح الحدود، وتجلو العلاقة بينهما؟ كيف خلط ربط الإيقاع بالوزن والبيت الشعري بين المنجز والمحتمل، وعقد وضعية الكتابة؟ ما هو أثر المقدس الذي خلفته البحوث الإعجازية حول المعجز القرآني في التباس الحدود بين أنماط الكتابة؟ كيف تدخلت إستراتيجيات القراءة والتأويل في توجيه الثنائية، بلاغية كانت أو إعجازية أو فلسفية؟ لقد أفردنا هذه الدراسة لبحث هذه المشكلات النظرية والمعرفية التي أثارها زوج الشعر والنثر داخل مدونة تراثنا البلاغي والنقدي بتوجهاته الإعجازية والفلسفية والمنطقية. وإذا كنا نعمل وفق إشكالية ترى إلى المعنى وتقاربه من مكان في القراءة يستفيد من منجز النقد الحديث، فإنه ليس في وسعنا أن نحدد، من الآن، مسار الإشكالية ومنعرجاتها في الأفق المحتمل الذي تسلكه الدراسة، لأن ذلك يبقى محلاً للسؤال وفتنته.

والله الموفق المستعان.

أغادير (جنوب المغرب) في يناير 2012م

الفصل الأول



أرجحية الشعر وأولوية الوزن

احتفاء بالشعر

كان يقصد بالشعر (الكلام الموزون المقفى)، من البداية، وبلا التواء ولبس. كانت الذاكرة الثقافية التي استقرت مع الوقت، لا تقبل شيئاً اسمه الشعر خارج هذا الحد. إجماع متواضع عليه. الأعمال الأساسية، الشروح، القواميس، الكتيبات والخواشي كلها يقول بهذا، ونادراً ما تجد ومضة تبرق خارج الإجماع⁽¹⁾.

في التعريفات التي أعطيت للشعر، وهي ليست بالتنوع المفترض، تؤكد على عنصر الوزن، الذي بدا المعيار الأساسي المختص بالتأمين على الشعر وعزله عما ليس شعراً. نعثر على هذا الوعي يتشكل بموازاة مع الوعي بالشكل الشعري وتشكل عناصر بنائه. تعريف قدامة بن جعفر (ت 337هـ) هو الأقدم والأشهر بينها، حدد الشعر بأنه (قول موزون مقفى يدل على معنى)⁽²⁾؛ وترتيباً عليه، جعل التسجيع والتقفية أدخل في بنية للشعر التي تخرج به عن مذهب النثر. وابتداءً من هذا العهد الذي بدأت تتشكل فيه

(1) بهذا الصدد، يكتب علي جعفر العلاق: (إن أرجحية الشعر لم تبتثق، تماماً، عن طبيعة داخلية. أي أن شريته لم يقرر لها عامل داخلي أو جذر كامن لا يمكن اقتلاعه. بل يمكن القول إن تلك الشعرية لم يكرسها عموماً إلا عامل أساسي واحد الوزن. لقد ظل الوزن عاملاً حاسماً في تحديد الشعر، والإقرار بشعريته، مع أنه، أي الوزن، عنصر خارجي لا يتحتم كمنه. كمونا قبلياً، في لغة الشعر، ولا بتوجب، كذلك، انبثاقه عنها انبثاقاً آلياً). انظر: الشعر خارج النظم الشعر داخل اللغة، مجلة نزوى، عومان، العدد الأول، نوفمبر، 1994م. غير أن حمادي صمود يبيننا إلى واجب (الاختراز من كثير من الأفكار عن الشعر قبلناها إذعائاً لقوة إجماع توهمناه فنقولنا على الأدباء والنقاد كثير من الأشياء). انظر: في نظرية الأدب عند العرب، النادي الأدبي بجدة، ط 1، 1990م، ص 48.

(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص 64.

اصطلاحية الشعر، لم يتوان العلماء بالشعر في ترديد هذه القاعدة الذهبية التي بدت مستجيبة، ظاهرياً، لشكل القصيدة العربية، ومنسجمة مع نظامه الإيقاعي الذي يتميز به الشعر عن النثر، وعبره يتطلب تناسباً لا يتطلبه النثر؛ إلى أن غدا (الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولها به خصوصية)⁽¹⁾. وحتى لما تطورت تلك الاصطلاحية واخترقتها مفاهيم جديدة، لعل أهمها التخيل، كان الوزن لا زال (يعد من جملة جوهره)⁽²⁾، بتعبير حازم القرطاجني (ت 684هـ). هكذا، يتعدى الأمر أن يكون الوزن عنصراً شكلياً، متجاوزاً ويمكن الاستغناء عنه. إنه جوهر يربط بقوة الشعر نفسه، والثقافة نفسها. يحدثنا الجاحظ (ت 255هـ) عن معجزة الوزن، وكيف أن الشعر (لا يستطيع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل، ومتى حول تقطع نظمه وبطل وزنه وذبح حسنه وسقط موضع التعجب)⁽³⁾. لا كالكلام المنشور. تماهي الشعر بالوزن، والإيماء بفضيلة الإيقاع السليم الذي يكسب الكلام ميزة ليست في غيره. يكرس المظفر بن الفضل العلوي (ت 656هـ) مقاطع من كتابه (نصرة الإغريض في نصره القريض) لبيان فضل الشعر، وفضل الإيقاع فيه، ومكانته في البيئة الثقافية على نحو يستحوذ فيه على وجدان الجماعة وذائقتهم؛

(1) ابن رشيقي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجليل، بيروت، ط. 5، 1981م، 1 / 134.

(2) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط. 3، 1986م، ص. 263.

(3) الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجليل، بيروت، 1988م، 1 / 75. وهذه القولة هي، في الأصل، من مقدمة الكتاب، وفيها يرصد بدايات التحول عن عهد الشعر والمشافهة إلى عهد النثر والكتابة، ويتحدث عن فضل الكتاب. وإشارته هنا إلى صعوبة ترجمة الشعر ومعجزة الوزن فيه، كما يرى د. حمادي صمود، (إنما هي خيبة من اكتشف ضعف ما بيده وقلة جدواه بالمقارنة بما بدأ يهب على الحضارة العربية الإسلامية من ربيع الثقافات المجاورة). انظر: حمادي صمود، في نظرية الأدب عند العرب، ص. 48.

فقال: (ومن فضيلة الشعر أن الكلام المنشور وإن راق ديباجته، و رقت بهجته وحسنت ألفاظه، وعذبت مناهله إذا أنشده الحادي، وأورده الشادي، ومد به صوته المطرب، ورفع به عقيرته المنشد، لا يحرك رزيناً، ولا يسلى حزيناً، ولا يظهر من القلوب كميناً، ولا يخون من الدمع أميناً، فإذا حول بعينه نظماً، ووسم بالوزن وسماءً، ولج الأسماع بغير امتناع⁽¹⁾). وبمثل ذلك، صنع الحاتمي (ت 388هـ) الذي تعرض للشعر والنثر، وجعل (أولى هذين بالمزية والقدم المتقدمة المنظوم)، فإنه -في نظره- (أبدع مطالع، وأنصع مقاطع، وأطول عناناً، وأفصح لساناً، وأنور أنجماً، وأنفذ أسهماً، وأشرد مثلاً، وأسبر لفظاً ومعنى)⁽²⁾. ومن مكان للقراءة، يقول ابن وهب الكاتب (ت 235هـ): (واعلم أن الشعر أبلغ البلاغة)⁽³⁾. كانت ذائقة التلقي، إذن، ترفع من الشعر لسهولة حفظ الكلام المنظوم بسبب الوزن، ولأنه بالذاكرة أعلق، وعلى الألسنة أسير في نهر الوجود بفضل الإيقاع موزوناً، مقفى، و(باقياً على مر الأيام)، بتعبير عبد الكريم النهشلي (ت 405هـ)⁽⁴⁾. فذلك

(1) المظفر بن الفضل، نضرة الإغريض في نصرة الفريض، تحقيق نهى عارف الحسن، مجمع اللغة العربية، دمشق، 1956م، ص. 359.

(2) الحاتمي، محمد بن الحسن، حلية المحاضرة حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق هلال ناجي، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1978م، 1 / 26 - 27.

(3) ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، حقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، بغداد، 1967م، ص. 350.

(4) يقول النهشلي: (ولما رأت العرب المنشور يند عليهم، وينفلت من أيديهم، ولم يكن لهم كتاب يتضمن أفعالهم، تدبروا الأوزان والأعاريض، فأخرجوا الكلام أحسن مخرج بأساليب الغناء، فجاءهم مستويّاً، ورأوه باقياً على مر الأيام، فالفوا ذلك وسموه شعراً). المتنوع في صناعة الشعر، تحقيق عباس عبدالساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط. 1، 1983م، ص. 18. وليس كذلك النثر الذي ضاع أكثره (فلم يحتفظ من المنشور عشرة). البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، ط. 4، د. ت. 1 / 287. يوحى لنا هذا بما قاله هنري ميشونيك، الشاعر الفرنسي، من أن (القصيدة إذا كانت شيئاً آخر غير الذكرى، فإن الإيقاع هو بمثابة تحيين للذات وزمنيتها):

Meschonnic: H., Critique du rythme . p.87

الإيقاع الثاوي في القول الشعري لم يكن يؤدي دوراً جمالياً فحسب، وإنما كان معطى ثقافياً وأثروبولوجياً يشد الذاكرة وينشطها باعتبارها بنية في النواة الحضارية للأمة التي نبع فيها الشعر وعبرها. فلقد (كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمعت النساء ليلعن بالمزاهر)⁽¹⁾، ولذلك لعلمها بخطر الشعر الذي هو (مستودع آدابها، ومستحفظ أنسابها، ونظام فخارها يوم النفر، وديوان حجاجها عند الخصام)⁽²⁾.

تحديدات ومفاهيم: نحو (معيرة) الشعر

لقد قر في وعي العلماء بالشعر ما للوزن والقافية من قيمة راسخة لا غنى عنهما في بناء الشعر، حتى صار (الوزن أعظم أركان حد الشعر)⁽³⁾، وصارت القافية (حوافر الشعر)⁽⁴⁾ و(فضيلة مختصة بلسان العرب)⁽⁵⁾، وبالتالي لم تخل التعاريف الأولى التي وضعوها لتحديد الشعر من عنصري الوزن والقافية، بل أكدوا أسبقيتهما فيه، وذلك بدءاً من تعريف قدامة

(1) النهشلي، الممتع في صنعة الشعر، ص18.

(2) المرزوقي، أبو علي، شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991م، ص3.

(3) ابن رشيق، العمدة، 1 / 134.

(4) ابن منقذ، أسامة، البديع في نقد الشعر، تحقيق بدوي أحمد وحامد عبد المجيد، وزارة الثقافة والإرشاد، مطبعة البابي الحلبي، 1960م، ص289. وقد فسرت هذه العبارة تفسيرات شتى في مظان تراثنا النقدي، انظر: الجوزو، مصطفى، نظريات الشعر عند العرب: الجاهلية والعصور الإسلامية، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1988م، ص38.

(5) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص123.

بن جعفر الأشهر بأنه (قول موزون مقفى يدل على معنى)⁽¹⁾. فلولاً جهود الخليل لما كان لديك العنصرين هذه المنزلة كلها، بسبب ما أتاحة نظامه العروضي من زخم نظري ونقاش منهجي ومعرفي سيكون لهما، بالضرورة، شأن جليل في العلم بالشعر العربي وصناعته، لأحقاب طويلة. لم يكن عمل العلماء من بلاغيين ولغويين ونقاد بالسهل، وهم ينقلون اهتمامهم من حاصل المعرفة بالعروض الذي يهتم بالوزن المجرد القائم على أنساق زمنية معلومة، إلى تدشين المعرفة بالإيقاع وأحواله، بعد الذي رأوه من انتظام المستوى الصوتي وتردده بكيفيات مطردة لافته. فقد كانت آلة الوصف متخلفة عن آلة العروض المعيارية، وقد تراوحت بين الانفعال الآني والإشارة المقتضبة دونما عناء بحث، وإن كان كثير مما أطلقتها من الأمثلة والأقوال والنعوت يشير إلى مناح من القيم الصوتية التي اختص بها الشعر العربي وألح عليها في زمن كان فيه الاحتكام إلى السمع واقعاً. هكذا، فقد نعتوا ما تلقوه من الكلام بصفات (الحلاوة)، و(الجرس)، و(العدوبة)، و(كثرة الماء) وسوى ذلك من جملة المصطلحات ذوات (الإيحاء الإيقاعي). ولكنهم لم يستبطنوا علة ما وصفوه ويعلّلوه، وهو ما تشير إليه عبارة صاحب الموسيقى إسحاق الموصلي (ت 235هـ): (إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة)⁽²⁾. ويرجح أنهم لما أطلقوا مثل هذه الأوصاف، عبروا عن إعجابهم بمحاسن الكلام، وتذوقهم لما

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 64.

(2) الأمدي، أبو القاسم، الموازنة، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، 1973م، ص 176.

انغلق عليه من تجويد وحسن صياغة، وفقاً للأثر السمعي الناتج عن توازناته الصوتية من ترصيع وتجنيس وغيرهما مما فيه صفة الاعتدال جزئياً أو كلياً، وهو ما يدلنا عليه الجاحظ بقوله: (ويذكرون الكلام الموزون وبمدحونه، ويفضلون إصابة المقادير، ويذمون الخروج عن التعديل)⁽¹⁾. فبنية الكلام الشعري، لما فيه من اعتبار الوزن وتأثيراته، قد أثار انتباه العلماء نقاداً وبلاغيين، وشدتهم إلى ما يصاحب التلفظ بمقاطع اللذيات من انتظام وترجيع وجرس صوتي ووقف؛ وبالتالي كان يتم تلقي ما يدخل في دائرة الإيقاع حدسياً لغلبة الحس عليهم، ولا يتجاوز ذلك إلى ما يمكن أن ننتعه باستقراء خاصية الإيقاع الصوتي من عبوراته في لغة الشعر الطافحة به، مثلما كان صنيع الخليل بن أحمد بخصوص استقراء الإيقاع الوزني المجرد القائم على التفاعيل. إنهم، بالفعل، أحسوا بالإيقاع أيما إحساس، إلا أنهم رضوا من معرفته بظاهر السمعة دون البحث عن باطن العلة، وردوه إلى ضرب من الحدس بلا صفة ينتهي إليها، ولا علم يوقف عليه، حتى أنهم استعاروا الخاصة بالحلي والوشي والسبائك للدلالة على ما تمثلوه من جرس الإيقاع وتوازناته. من هنا، قصرت بدايات آلة العلم بالشعر عن الإلمام بالعنصر الصوتي، لكن نظراً جديداً بدأ يتشكل في سيرة المعرفة البلاغية، سوف يضع نصب عينيه (قياس ما لا يقاس) في مسألة البناء الإيقاعي داخل الشعر، ويجترح لهذه الغاية مصطلحات مختلفة ومتنوعة لوصف ذلك البناء

(1) الجاحظ، البيان والتبيين، 1 / 228.

ومشمول، ولم يكن يعنى في ذلك بالتوازنات الصوتية وضروب التجنيس اللفظي فحسب، بل اهتم أيضاً بالبعد البصري في تشكيل لغة الشعر ونظم دلالاته⁽¹⁾.

• • •

في (عيار الشعر)، يبدل ابن طباطبا العلوي (ت 322هـ) جهده لعلم موضوعه الشعر، إذ يحاول أن يجعل للشعر (عياراً)⁽²⁾ يميز به الشعر من اللا شعر، من جهة، والشعر من حيث كونه شعراً من جهة ثانية، وذلك بإيرازه لمجمل السمات التي تجعل من خطاب ما شعرياً، وتلك التي تصنفه في درجات أدنى من الشعر الكامل، أو (المعنى البارع في المعرض الحسن)⁽³⁾، بحسب تعبيره.

في تعريفه للشعر، يضع ابن طباطبا (المنظوم) في مقابل (المنثور)، ولم يجعل معرفة النظم شرطاً لمن (صح طبعه وذوقه لم يحتاج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه)⁽⁴⁾، مثلما أنه لم ير في المنظوم العاري من عناصر النسيج الشعري شعراً، بقوله: (والشعر هو ما إن عري من معنى

(1) ناقشنا هذه القضايا بشكل مستفيض في كتابنا: نقد الإيقاع: في مفهوم الإيقاع وتعبيراته الجمالية وآليات تلقيه عند العرب، دار أبي ررقاق، الرباط، ط1، 2011م.

(2) يقول ابن طباطبا: (وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف، وما بجه ونفاه فهو ناقص). عيار الشعر، ص20. فالعيار في فهمه هو المقياس الذي يحدد القيمة على أساس من الخصائص النوعية الملازمة لصورة الشيء - الصوتية والمعنوية - وكيفية إدراكه في آن. انظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث العربي، دار التنوير، بيروت، ط2، 1982م، ص20.

(3) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص92.

(4) المصدر نفسه، ص9.

بديع، لم يعر من حسن الديباجة. وما خالف هذا فليس بشعر⁽¹⁾. وهذا ما قاده إلى أن يجعل من (الإيقاع)، الذي استعمل لأول مرة لديه بصريح العبارة، مصطلحاً غير مطابق للوزن، بل جامعاً لعناصر القصيدة. يقول: (وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعة ومعقولة من الكدر تم قبوله واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه)⁽²⁾. فالإيقاع هو ما جرى على وزن بما يفترضه من (حسن التركيب) و(اعتدال الأجزاء)، مضافاً إليه (عذوبة اللفظ) و(صحة الوزن والمعنى وصوابه). ولهذا، يركز ابن طباطبا على مبدأ الاعتدال، لأن (علة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أن علة كل قبيح منفي الاضطراب)⁽³⁾، مقترحاً سمتي المشكلة والمطابقة بين عناصر القصيدة لتحقيق الانسجام وجودة الصياغة وكمال الفهم المتذوق للشعر؛ فد للمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها⁽⁴⁾، كما أن (أحسن الشعر ما يوضع فيه كل كلمة موضعها حتى يطابق المعنى الذي أريدت له)⁽⁵⁾، بما في ذلك الكلمة - القافية التي يجب أن

(1) نفسه، ص23.

(2) نفسه، ص21.

(3) نفسه، ص21.

(4) نفسه، ص14.

(5) نفسه، ص132.

تنزل موضعها، حتى تكون أوقع في المعنى الذي تشاكله، بعد أن يوجد لها من بين الحروف (أعذبها وأشكلها للمعنى الذي تروم بناء الشعر عليه)⁽¹⁾. وإذا كان ابن طباطبا يكشف لنا عن شمولية نظره في انتقاء العناصر الصوتية - اللفظية لضرورة إحداث التشاكل بينها وبين المعنى، إلا أن ذلك كان بحسب مبدأ أسبقية المعنى⁽²⁾، الذي يسلم بتبعية مشمولات اللفظ للمعنى، فيجعل الشعر وفقاً له (كالسبيكة المفرغة، والوشي المنمنم والعقد المنظم، واللباس الرائق، فتسابق معانيه ألفاظه، فيلتذ الفهم بحسن معانيه كاللذازذ السمع بمونق لفظه)⁽³⁾. ولا يمكن أن نتبين هذا الوصف الذي يعطيه للقصيد ككل خارج فكرة الإيقاع والأثر الذي يحدثه فيها، لأن مثاله (مثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه)⁽⁴⁾؛ ولولا ذلك لما ترددت في الكتاب عبارات توحى بمصطلحات من جنسه، مثل (حلاوة المقاطع)، و(الوشي المنمنم)، و(التذاذ السمع)⁽⁵⁾، و(الأريحية والطرب)⁽⁶⁾، و(استواء النظم)⁽⁷⁾، و(حسن الديباجة)⁽⁸⁾، وغيرها مما يشترط الإيقاع ويقويه، ويبقي الوعي به قائماً.

• • •

(1) نفسه، ص133.

(2) انظر: الوراري، عبد اللطيف، تحولات المعنى في الشعر العربي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2009م، ص69.

(3) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص10.

(4) المصدر نفسه، ص21.

(5) نفسه، ص10.

(6) نفسه، ص21.

(7) نفسه، ص131.

(8) نفسه، ص23.

انطلاقاً من جهود الجاحظ وقدامة وابن طباطبا تحديداً، سوف تلوح في الأفق نظرية أولية للشكل الشعري، يمكن لنا أن نتمثلها فيما اصطلح على تسميته بـ(عمود الشعر)⁽¹⁾ كما أرسى قواعده القاضي الجرجاني (ت366هـ) وأبو علي المرزوقي (ت423هـ). ولقد كشفت تلك القواعد الواضحة أواليات الشكل الشعري، من خلال وضع جملة من العناصر والعيارات التي يجب على الشاعر الالتزام بها: صناعة الشعر⁽²⁾. وهكذا حدد تصور، سوف يترسخ مع الوقت، ينظر إلى القصيدة كمبنى غير قابل للفصل عن المعنى، أو العكس، ووفق هذه الكيفية أو تلك. بالنتيجة، نظر إلى المبنى بوصفه قالباً لفظياً – وزنياً، به يتم حسن النظم واتساقه الذي توافقه جملة شروط عروضية وبلاغية تحكم عليه بالتناسب أو التنافر. سوف نكتشف ذلك في التماعات علماء البلاغة والنقد وحدوساتهم وآرائهم، ابتداءً من هذه الفترة التي أرخت ل بدايات نشوء علم حقيقي بالشعر وضع نصب

(1) نحصل أن عمود الشعر هو مجموع شرائط الإجابة في اللفظ والمعنى معاً، وقد روي عن البحري قوله: (كان أغوص على المعاني مني، وأنا أقوم بعمود الشعر منه)، نقلاً عن الأمدي الذي درس أسلوب الكتابة لدى الشعارين، ووازن بينهما قياساً إلى (عمود الشعر)، فكان يقول إن كنت (من يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرواق، فالبحري أشعر عندك ضرورة. وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على ما سوى ذلك، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة). انظر: الموازنة، 1 / 6 - 7 و 12.

(2) أول من أطلق مصطلح (صناعة الشعر) هو ابن سلام الجهمي لما عد الشعر صناعة كباقي الصناعات. وسوف نجد أن هذا المقلو، كفن وشكل، سوف تتردد في المدونة البلاغية والتقنية لدى قدامة وابن طباطبا والأمدي وابن رشيق والجرجاني وابن خلدون. وكان جمال الدين بن الشيخ قد لفت إلى أن هؤلاء يقصدون بـ(الصناعة) نفس المعنى المتضمن لدى أرسطو في (فن الشعر). ولقد ساد زمننا، قبل أواسط القرن الثاني، الاعتقاد بـ(شياطين الشعر) حيث يلبس الإلهام بالخرافة، وقد عقد أبو زيد القرشي فصلاً في كتابه: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، بتحقيق محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق، ط2، 1986م، ص165. وأشار أجد الطرابلسي فيما بعد إلى أن الشعراء المحدثين لم يعودوا يؤمنون بتلك الشياطين الملهمة، وعندما يتكلمون عن ذلك فأجل التندر:

Trbuls A. ، la critique poetique des arabes jusqu'au Vè siecle de l'hegire. Damas: 1956. p. 113

عينيه معرفة القوانين العامة التي تنظم الأعمال الشعرية وتحكم بصناعتها ورؤيتها الخاصة إلى الذات والعالم والأشياء. ويمكن القول إن هذا العلم، أو الشعرية كما تواضعنا على تسميتها حديثاً، لم يتوقف عند الجانب الوزني - الشكلي واللغوي للنص الشعري، وإنما تجاوزه فيما بعد إلى كشف القواعد التركيبية، وإبراز آليات إنتاج الدلالة وقيمها وبحث الكليات النازمة لها، في تساوق مع حركة البديع التي أطلقها المحدثون.

• • •

ينقل القاضي الجرجاني أصداءً من ذلك التحول الذي أخذ يصيب رؤية الفكر النقدي والبلاغي معاً؛ فالقاضي يذكر فيه أغاليط الشعراء في اللغة والمعاني⁽¹⁾، ويأخذ على المحدثين مبالغتهم في طلب البديع، مشيراً إلى ذلك بقوله: (إذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب، وعظم غنائه في تحسين الشعر فتصفح شعر جرير وذو الرمة في القدماء، والبحري من المتأخرين)⁽²⁾. لقد كان معنياً، أكثر من أي شيء آخر، بمسألة الشكل في الشعر، وهو ما يظهر من كون علاقة اللفظ بالمعنى عنده قامت على فكرة الكسوة والتحسين، وعن أثر لين الحضارة في المحدثين الذين رقت عباراتهم، (وكسوا معانيهم ألطف ما سنع من الألفاظ)⁽³⁾، كما بالاستعارة

(1) الجرجاني، القاضي أبو الحسن علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ط4، 1386هـ - 1966م، صص: 10 - 14.

(2) المصدر نفسه، ص 24 - 25.

(3) نفسه، ص19.

(يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر)⁽¹⁾، مع ما يتأثر به -بصورة ما- الصوغ الفني للشعر ولغته.

وإذا كان القاضي قد تطرق، في معرض حديثه، إلى ألوان البديع من الاستعارة والتشبيه والتجنيس، إلا أنه كان حريصاً على الأخذ بـ(طريقة العرب) في النقد على ضوء عمود الشعر، بقوله: (وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض)⁽²⁾. ولهذا السبب، انتقد اضطراب النظم، وسوء التأليف، وهلهلة النسج في البنية الشعرية، أي ما يقوم عليه البناء الصوتي داخل الشكل الشعري.

• • •

وقد أفاد أبو علي المرزوقي من آراء القاضي في (عمود الشعر)، ومن آراء من سبقه أو عاصره من علماء البلاغة وأئمة النقد الذي صرفوا اهتمامهم إلى العناية بحالة الكلام وأوضاعه وجعله مناط الاختيار والنقد: (فمن البلغاء من يقول: فقر الألفاظ وغررها، كجواهر العقود ودررها، فإذا وسم

(1) نفسه، ص248.

(2) نفسه، ص33 - 34.

أغفالها بتحسين نظومها وحلي أعطالها بتركيب شذورها، فراق مسموعها ومضبوطها وزان مفهومها ومحفوظها، وجاء ما حرر منها مصفى من كدر العي والخطل، مقوماً من أود اللحن والخطأ، سالماً من جنف التأليف، موزوناً بميزان الصواب، يموج في حواشيه رونق الصفاء لفظاً وتركيباً - قبله الفهم والتذ به السمع⁽¹⁾؛ ومنهم من اهتم بـ(تناسب الفصول والوصول، وتعادل الأقسام والأوزان، والكشف عن قناع المعنى بلفظ هو في الاختيار أولى، حتى يطابق المعنى اللفظ، ويسابق فيه الفهم السمع)⁽²⁾؛ ومنهم من صرف همه إلى (الترصيع والتسجيع، والتطبيق والتجنيس، وعكس البناء في النظم، وتوشيح العبارة بألفاظ مستعارة، إلى وجوه آخر تنطق بها الكتب المؤلفة في البديع)⁽³⁾؛ ومنهم من طلب (المعاني المعجبة من خواص أماكنها، وانتزعوها جزلة عذبة حكيمة ظريفة أو راقية بارعة)⁽⁴⁾. إن العلماء بعامّة، كما بلغ الإمام المرزوقي إلى عصره، قد سوغوا لأنفسهم الكلام على مبنى منفصل عن أي معنى، أو العكس، وذلك لاعتقادهم بوجود عناصر للشعر يتمتع كل منها باستقلاله عن الآخر، أو يضمها الشاعر بعضها إلى بعض محاولاً أن يوفر لها الانسجام والتألف.

لقد أراد المرزوقي أن يحاجج برأيه من وراء ذلك، وأن يتحدث (عن

(1) أبو علي المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 5 - 6.

(2) نفسه، ص 6.

(3) نفسه، الصفحة نفسها.

(4) نفسه، ص 7. للاطلاع على هذه الآراء ينظر: ابن عاشور، محمد الطاهر، شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ط 2، 1978م، ص 31 وما بعدها.

قواعد الشعر التي يجب الكلام فيها وعليها⁽¹⁾، قاصداً (أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب، ليطمئذ تلبد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القرىض من الحديث)⁽²⁾. ولم يكن، هنا، يغيب عن المرزوقي وعيه بخواص الشعر بأن كان حده (لفظ موزون مقفى يدل على معنى)، وبالتالي ازدادت صفاته التي أحاط الحد بها، وازدادت الكلف في شرائط الاختيار فيه. تحت مقتضيات الوزن والتقفية، يصير للإيقاع فاعلية لا غنى للشعر عنها، ويترتب على ذلك معياران أساسيان:

الأول، يخص (التحام أجزاء النظم والتتامها على تخير من لذيذ الوزن)⁽³⁾، مستنداً، في نظره، على مبدأ الانتظام الذي يوافقه (الطبع) ولا يستثقله (اللسان)، حتى لتصير القصيدة كالبيت، والبيت كالكلمة لما بين أجزائه من تعادل يتحقق بمزية الوزن الذي التذ به السمع، (لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمارجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه، واعتدال نظومه)⁽⁴⁾.

الثاني، يرتبط بـ(مشكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما)⁽⁵⁾، وهو يتأتى للشاعر من تجربته في الكتابة و(طول الدربة)

(1) شرح ديوان الحماسة، ص3.

(2) المصدر نفسه، ص8.

(3) نفسه، ص9.

(4) نفسه، ص10. يظهر، هنا، تأثير المرزوقي بالجاحظ الذي قال (أجود الشعر ما رأته متلاتم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً): البيان والتبيين، 1/ 65. كما تأثره بآبن طباطبا: (وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه): عيار الشعر، ص21.

(5) شرح ديوان الحماسة، ص9.

عليها، بحيث يكون غرضه من البيت وألفاظه يستدعيان الكلمة التي تقع قافية له استدعاءً شديداً، قوي المناسبة. فالمقصود ب(المشاكلة)، هنا، أن يكون (اللفظ مقسوماً على رتب المعاني)، فتكون القافية -ترتيباً على ذلك- (كالموعود -به- المنتظر، يتشوفها المعنى بحقه واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرها، مجتلبة لمستغن عنها)⁽¹⁾، أي أن تكون القافية متمكنة ينسب البيت الشعري من أوله إلى آخره عليها؛ فإذا ختم البيت رسخت في قرارها، لا أن تكون مغتصبة متكلفة الوضع في مكانها، نافرة عن الطباع⁽²⁾.

• • •

وهو مجموع الخلاصات التي انتهى إليها نقد الشعر في القرن الرابع للهجرة، مستفيداً من تلك المسائل التي يتعرض لها علماء البيان في القرآن، وفي الشعر والأدب عامة، فقد قر في الاعتقاد أن الأصول التي بنت عمود الشعر بدت توحى بأن منهجاً عربياً في النقد بدأ يتشكل، لا يخضع للبديع فحسب؛ وإنما يفتح على أصول ومصادر أخرى، قرآنية وبلاغية وفلسفية ورياضية. لم يعد هم النقد والتحليل البلاغي في الشعر إبراز وجوه البديع ومحسناته الصوتية، بل أيضاً كشف ما يرتبط به من سهولة العبارة وترباط الأجزاء، وحسن التخلص والخروج، واتفاق الألفاظ واختلافها بين الجودة

(1) نفسه، ص11.

(2) يشير المرزوقي من تشبيهه القافية بالموعود المنتظر إلى خاصية التصدير أو التوشيح، ومن نعتها بالقلق التي يستغنى عنها إلى الإيغال أو الحشو. انظر: شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة، ص80 - 81.

والرداءة، ثم ما يراعي ذلك من تناسب مع المعاني والصور البيانية. ولم يكن ذلك ليتم لولا ما لمسّه العلماء بالشعر والبلاغة في الشكل الشعري من تطور في عناصر ماديته التي تشكل المستوى المحسوس للنص، ولا يستمد وجوده إلا بها: كلماته، صورته، ونسقيته. الشعر إذًا، هو صناعة، وهو التأكيد الذي لن يبرح مجال النقد⁽¹⁾.

(1) لم يتردد جمال الدين بن الشيخ في الاعتقاد بأن النقاد العرب يقصدون بالصناعة نفس المعنى المتضمن لدى أرسطو، إذ كان يستعملونه بالمعنى الحرفي للمصطلح. انظر

.Bencheikh, J., Poétique arabe, ed. Gallimard, 1989. Preface, p. 82

الفصل الثاني



المعجز والتباس الحدود

في سياق ما تطالعنا به التعريفات إذاً، كان التفريق بين الشعر والنثر يقوم على أساس الوزن، والنظام الإيقاعي بالتالي. في مقابل ذلك، كان علماء القرآن وبلاغيوه ينحون بالقرآن إلى المتعالي والمعجز، فلم يسموه لا نثراً ولا شعراً، وإن كان هما يتجاوبان معه كنص في مناح كثيرة، وعبر جماليات اللغة التي نزل بها. إن تخرج هؤلاء العلماء من السجع، وريبتهم غير المبررة من أن يشبه القرآن بالشعر، ومطاعنهم غير المعلنة في الشعر نفسه لمجرد أنه موزون مقفى (يتلهى به)، وربطهم الإيقاع بـ(الملاهي)⁽¹⁾، قد جعل مباحث قيمة وقادرة على تحليل المرجأ وغير المفكر تأخذ المنحى الذي سارت فيه ولم تخرج عنه في دوامة الشرح والنقل. كان الشعر هو الشعر، والنثر هو النثر، والقرآن ليس شعراً، وليس نثراً.

من هنا، جرى الكلام العربي -مطلقاً- على ثلاثة أنواع: قرآن، نثر، شعر، فليس القرآن شعراً وإن استعمل بعضاً من آليات الشعر، ولا نثراً وإن استعمل جميع أساليب النثر عند العرب.

(1) يستشهد الزركشي (ت794هـ) بقوله لابن فارس التي يقول فيها إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسمه بالحروف المتنوعة، ثم يعقب (فلما كان الشعر ذا ميزان يناسب الإيقاع، والإيقاع ضرب من الملاهي لم يصلح ذلك لرسول الله صلى الله عليه وسلم، وقد قال (لست من دد ولا دد مني). الزركشي، بدر الدين، البرهان في علوم القرآن، تحقيق أبي الفضل الديمياطي، دار الحديث، مصر، 1427هـ - 2006م، ص394.

لا هو نشر ولا هو شعر

لقد توجه جزء مهم من البحوث الإعجازية إلى الاهتمام بـ(نظم القرآن)، منذ أن وضع الجاحظ كتاباً بهذا الاسم⁽¹⁾، وذلك لبيان كون النظم معجزاً يتوقف على بيان نظم الكلام، ثم بيان أن هذا النظم مخالف لنظم ما عداه. وكان من أوائل من تصدى للنظم في القرآن هو أبو سليمان الخطابي (ت387هـ)؛ الذي بين أن وجهاً من إعجاز القرآن يعود إلى جهة البلاغة، حيث (توجد لبعض الكلام عذوبة في السمع، وهشاشة في النفس، لا يوجد مثلها لغيره)، ولكن (لا يوقف لشيء من ذلك على علة)⁽²⁾. لقد حفز هذا الأمر أبا سليمان على البحث، وهو يقر بأنه (إشكال أحيل على إبهام)⁽³⁾. وهو يرد على المطاعن التي أثارها المعترضون على بلاغة المعجز القرآني، ويزيد على ما ذهب إليه طائفة من العلماء من أن إعجاز القرآن هو فيما تضمنه من الإخبار عن الكوائن في مستقبل الزمان، يواجه أبا سليمان سؤال ما يبين به القرآن سائر الكلام، فأشار إلى (أن أجناس الكلام مختلفة، ومراتبها في نسبة التبيان متفاوتة، ودرجاتها في البلاغة متباينة غير متساوية)، وأن

(1) سماه الجاحظ في كتابه (الحيوان) بـ(الاحتجاج لنظم القرآن، وغريب تأليفه، وبديع تركيبه). وهذا الكتاب اليوم مفقود، مع شهرته المستفيضة، كانت، عند أهل القرنين الرابع والخامس من الهجرة؛ وإن بقي منه شيء في (الحيوان). انظر: محمود محمد شاكر، مداخل إعجاز القرآن، مطبعة المدني بمصر وجدة، د.ت، ص. 70 و71. والسيد أحمد صقر من مقدمة تحقيقه لكتابات أبي بكر الباقلائي. انظر: الباقلائي، الباقلائي، أبو بكر، إعجاز القرآن، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، 1972م، ص. 9. وكان الباقلائي نفسه قد ادعى أن المتكلمين قد سبقوا إلى مثل ما سبق إليه الجاحظ في هذا الكتاب. نفسه، ص. 7.

(2) الخطابي، أبو سليمان، بيان إعجاز القرآن، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ت. محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة، د.ت، ص. 24.

(3) بيان إعجاز القرآن، ص. 25.

(بلاغات) القرآن قد حازت حصة من كل قسم من أقسام الكلام وطبقات أسلوبه المتباينة، إلى أن (انتظم لها بامتزاج هذه الأوصاف نمط من الكلام يجمع صفتي الفخامة والعدوبة)⁽¹⁾. وهو ما جعله ينظر إلى بلاغة القرآن المعجز من اللفظ والمعنى على السواء، سواء أكانت المعاني عنده تحتل مكاناً مخصوصاً في صفة الإعجاز، أم جاء ترتيب الكلمات بحيث تكون كل لفظة في محلها اللائق لها، الخاص بها. فالكلام عند الخطابي -بالنتيجة- ليس لفظاً ومعنى فحسب، وإنما لا مندوحة من نظم: لفظ حامل، ومعنى به قائم، ثم رباط لهما ناظم. ومن ثمة، يلمح إلى كون القرآن معجزاً، أنه (جاء بأفصح الألفاظ، في أحسن نظوم التأليف، مضمناً أصح المعاني)⁽²⁾، وهو ما تعذر على البشر الإتيان بمثلها، وجاوز أساليب كلام العرب في نثرهم وشعرهم. لا هو نثر ولا هو شعر. هذا الاسم لم يكن حتى كان، بتعبير الجاحظ⁽³⁾.

لم يقف الخطابي بإعجاز القرآن عند بيان ألفاظه، وصحة معانيه ونظمه، بل أشار إلى وجه آخر لم يهتم به جمهور العلماء، وهو بيان أثر القرآن واستجابة تلقيه، من حيث صنيعه في القلوب، وتأثيره في النفوس؛ فقال: (إنك لا تسمع كلاماً غير القرآن منظوماً، ولا منشوراً إذا قرع السمع خلص له إلى القلب من اللذة والحلاوة في حال، ومن الروعة، والمهابة في أخرى ما

(1) المصدر نفسه، ص 27.

(2) نفسه، الصفحة نفسها.

(3) الجاحظ، الحيوان: 1 / 348.

يخلص منه إليه، تستبشر به النفوس، وتنشرح له الصدور، حتى إذا أخذت حظها منه عادت مرتاعة قد عراها من الوجيب والقلق، وتغشاها الخوف والفرق⁽¹⁾. السمع، اللذة والحلاوة، لكن (لا يوقف لشيء من ذلك على علة)، ما يدفع إلى القول إن الخطابي، وإن كان يكشف عن ذوق وبصر مواطن الجمال في آيات وأبيات من الشعر كان يسوقها، لم يستطع أن يحلل بواعث المكون الصوتي - الإيقاعي وأثره النفسي، وبقيت إشاراته مختصرة، مجملة وأسيرة⁽²⁾.

إذا كان جهد الخطابي في موضوع الإعجاز القرآني قد بدا ذا قيمة، وهو يلقي ضوءاً على مواطن بلاغة القرآن والنظم فيه، ويعتقد، بخلاف الجاحظ، في قوله بفصاحة المعاني وتفاضلها، إلا أنه لم يقل شيئاً في المسألة الصوتية، كأنه أخرج الصوت من عموم اللفظ وفصاحته؛ لكن معاصراً مثل أبي الحسن علي بن عيسى الرماني قد فكر في المكون الصوتي، وهو يتحدث عن التلاؤم، واضعاً إياه في صلب القواعد التي تحقق الانسجام فيما بين الحروف والألفاظ، وتصل أثرها بالنفس، ولا سيما في القرآن. وكما رأينا، فقد جعل الرماني التأليف على ثلاثة أوجه: متنافر، ومتلائم في الطبقة الوسطى، ومتلائم في الطبقة العليا يخص القرآن كله، وذلك لتصوره للبلاغة التي يمثل أعلاها طبقة معجز القرآن وبلاغته. في المقابل، يتخذ الكلام

(1) بيان إعجاز القرآن، ص 70.

(2) يلاحظ أن هذه هي الفكرة التي توسع فيها عبد القاهر الجرجاني في (أسرار البلاغة)، من منظور يرى إلى أن مصدر البلاغة في الكلام هو تأثيره في النفس.

منزلة دون القرآن، بما في ذلك الشعر الذي يتفاوت بين المتنافر والمتلائم في الطبقة الوسطى، والحس بإزائه ليس واحداً ومجمعاً عليه، بحيث يختلف إحساس الناس، سلباً أم إيجاباً، (بتمييز الموزون في الشعر من المكسور) باختلاف طباعهم، كاختلافهم في الصور والأخلاق⁽¹⁾. أما القوافي، في نظره، فلا تحتل (البلاغة وحسن العبارة) كما الفواصل في القرآن، وليس لها من وظيفة إلا إقامة الوزن والمجانسة بين أواخر الأبيات⁽²⁾. وعلاوة على أنه أولى للصوت قيمة مخصوصة في تصوره لصيغ التلازم، فإنه ميز بين نوعين من التقسيم الإيقاعي في علاقته بالمكون الدلالي: لما يكون التقسيم تابعاً للمعنى كما في الفواصل المتجانسة أو المتقاربة في الحرف الأخير، ثم لما يكون المعنى تابعاً للتقسيم الإيقاعي كما في الأسجاع، وفي قوافي الشعر أيضاً. ولهذا يجعل الفواصل بلاغة والأسجاع عيباً، حيث الأولى (حروف متشاكلة توجب حسن إفهام المعاني)⁽³⁾، والثانية ليس فيها إلا الأصوات المتشاكلة شبيهة بسجع الحمامة. إنه سلب الإيقاع⁽⁴⁾.

(1) الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للرماني والخطابي وعبدالقاهر الجرجاني، تحقيق محمد خلف الله أحمد ود. محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط2، د.ت، ص95-96.

(2) المصدر نفسه، ص98-99.

(3) ص97. قد سبق للفراء (ت208هـ) أن حدد معاني (الفاصلة)، فقال هي (رؤوس الآيات)، و(آخر الآية)، و(آخر الحروف)، بل ويعني بالبعد الإيقاعي للفاصلة، ويذكر في قوله تعالى (ولمن خاف مقام ربه جنتان) (الر-الحمن-46)، وإنما ثابها هنا لأجل الفاصلة، رعاية للتي قبلها والتي بعدها على هذا الوزن، والقوافي تحتل في الزيادة والنقصان ما لا يحتمله سائر الكلام)، انظر: الفراء، معاني القرآن، تحقيق أحمد يوسف نجاتي ومحمد علي النجار، دار الكتب المصرية، بيروت، 1955م، 1/16، 200 و201.

(4) يعترض ابن الأثير على قول الرماني (إن السجع عيب والفواصل بلاغة) على الإطلاق، ويعدو غلطاً، (لأنه إن أراد بالسجع ما يكون تابعاً للمعنى وكأنه غير مقصود، فذلك بلاغة والقواصل مثله، وإن كان يريد بالسجع ما تقع المعاني تابعة له وهو مقصود متكلف فذلك عيب، والفواصل مثله)، انظر: ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، 1/210-211.

الفاصلة لا السجع

يعيب الرماني السجع، ويزعم نفيه من القرآن، وتسمية ما فيه من سجع فواصل، مدعياً أن الفواصل تابعة للمعاني، وأما الأسجاع فالمعاني تابعة لها. ومن الآن، سوف يتجلى عنصر إيقاعي، مثل السجع، محرراً لهؤلاء البلاغيين الذين يستسيغون وجوده في الشعر، لكن ليس في القرآن الذين نفوه عنه نفيًا ظاهرًا، وقد سماه كثير منهم -لاسيما من الأشاعرة- فواصل⁽¹⁾، محتجين بقوله تعالى: (كتاب فصلت آياته)⁽²⁾، مثلما احتجوا بأن الرسول صلى الله عليه وسلم نفسه قد نهى عنه⁽³⁾. لقد أرادوا بتسميتهم السجع فاصلة تميز القرآن وتشريفه عن مشاركة غيره له في التسميات، وعللوا بكون الفواصل تعكس مطلقاً، لا ضرورة معها للحديث عن ذريعة فنية، بخلاف

(1) نجد رفض تسمية فواصل القرآن أسجاعاً، قبل الرماني، عند الفراء في: معاني القرآن، 1 / 46.

(2) سورة هود، الآية 1.

(3) يستندون على ذلك بما روي من أن الرسول صلى الله عليه وسلم أمر رجلاً بدفع دية جنين، وبين له مقدار الدية، فقال الرجل: يا رسول الله، أنعم من لا أكل، ولا شرب، ولا صاح، ولا استهل، فمثل هذا يطل؟! فقال عليه السلام مستنكراً هذا التعر في الكلام: (أسجع كسجع الجاهلية؟). وفي روايات أخرى: (أسجعاً كسجع الكهانة؟)، ومنها (أسجاعة بك؟)، ومنها: (أسجعاً كسجع الأعراب؟)، ومنها (لسنا من أساجيع الجاهلية في شيء)، ومنها: (أسجعا كسجع الكهان في الجاهلية؟). روي الحديث بالفاظ مختلفة، بما ذلك رواية مسلم نجد فقال رسول الله: (إنما هذا من إخوان الكهان، من أجل سجعه الذي سجع). وفي رواية أخرى: (أسجعاً كسجع الأعراب). انظر: صحيح مسلم بشرح الإمام النووي: كتاب القسامة، باب 12، ج 11، مراجعة الشيخ خليل، دار القلم، بيروت، ط: 1، 1967م، ص 188 - 189. وانظر: سنن النسائي بشرح السيوطي، دار إحياء التراث العربي، بيروت ط 3، 1979م، ج 8، ص: 48 - 49. وانظر: أبو الطيب آباد، عون المعبود شرح سنن أبي داود، دار الفكر، بيروت ط 3، 1979م، باب دية الجنين، 12 / 311. لكننا نجد عالماً من علماء الحديث مثل النووي يقول: (وأما قوله صلى الله عليه وسلم إنما هذا من إخوان الكهان من أجل سجعه، وفي الرواية الأخرى أسجعاً كسجع الأعراب، فقال العلماء: إنما ذم سجعه لوجهين: أحدهما أنه عارض به حكم الشرع ورام إبطاله، والثاني: أنه تكلفه في مخاطبته، وهذان الوجهان من السجع مذمومان، وأما السجع الذي كان النبي يقول في بعض الأوقات وهو مشهور في الحديث، فليس من هذا لأنه لا يعارض به من حكم الشرع ولا يتكلفه فلا نهى فيه، بل هو حسن). صحيح مسلم بشرح النووي. 11 / 191. ولا يجوز تسمية الفواصل قوافي إجماعاً، لأن الله لما سلب عن القرآن اسم الشعر وجب سلب القافية عنه أيضاً لأنها منه، وخاصة في الاصطلاح، كما يذكر جلال الدين السيوطي في: الاتقان في علوم القرآن، ت. شعيب الأرنؤوط ومصطفى شيخ مصطفى، مؤسسة الرسالة ناشرون، الطبعة الأولى، 2008م، 3 / 292.

القوافي في السجع أو في الشعر، التي لا تعدم مواقف الاضطرار بحكم انتظامها وفق معايير موجودة سلفاً. وهم التسمية.

كان رأي أبي بكر الباقلاني (ت403هـ)، الذي استثمر آراء الرماني وأبي هلال العسكري (ت395هـ) وتوسع فيها، بازغاً في هذا المجال من التأليف الإعجازي، فهو يرفض وجود السجع في القرآن جملة، لأنه خرج عن النظام الذي وضع له. وقد استدلل الباقلاني على رفضه للسجع في القرآن بالحديث النبوي الذي لم يخل تعليقه له من انطباعات ومواقف ذاتية، فليس حرصه على تفرد النص القرآني بمبرر حقيقي يفرض عليه نفي كل ما من شأنه أن يوقع شبهاً بينه وبين النصوص الأخرى، عدا أنه كان متأثراً بالطعون الموجهة للقرآن تأثيراً بليغاً. يقول: (ولو كان القرآن سجعاً لكان غير خارج عن أساليب كلامهم، ولو كان داخلياً فيها لم يقع بذلك إعجاز، ولو جاز أن يقولوا: هو سجع معجز، لجاز أن يقولوا: شعراً معجزاً. وكيف والسجع مما كان يألفه الكهان من العرب، ونفيه من القرآن أجدر بأن يكون حجة من نفى الشعر؟)⁽¹⁾. لا يجوز أن يقال إن القرآن شعر معجز، باعتبار أن للشعر أوزاناً وقوافي يمتنع أن ينتسب إليها القرآن، ولا يجوز أن نجعل السجع حجراً على الكهنة، حتى ننفي الشعر عنه. ولكن الباقلاني -كسائر المتكلمين- في دفاعه عن بلاغة القرآن يصرفه الجدل وحب الغلبة عن الطريق الواضح الذي يلوح له من قريب، وعلى طريق المتكلمين نفسه يفزع إلى التدوق،

(1) الباقلاني، إعجاز القرآن، ص87.

فكان في كثير من ألفاظه (عالة عليه)⁽¹⁾.

لقد اعترض الباقلاني على القائلين بالسجع في القرآن، محتجاً عليهم بأنه لو كان القرآن سجعاً لكان غير خارج عن أساليب كلام العرب، ولو كان مثلها ومعدوداً فيها لم يقع بذلك إعجاز. إلا وما ذهب إليه الباقلاني من نفسي السجع عن القرآن، هو في واقع الأمر لا يعدو أن يكون خلافاً لفظياً، إذا نظرنا إلى (الحمد) الذي وضعه للسجع: (والذي يقدرونه أنه سجع فهو وهم، لأنه قد يكون الكلام على مثال السجع، وإن لم يكن سجعاً، لأن ما يكون به الكلام سجعاً يختص ببعض الوجوه دون بعض)⁽²⁾. هكذا يدخل، للجدل، قضية المعنى، كأن المعنى بخلاف السجع اللفظي، الشكلائي: (لأن السجع من الكلام يتبع المعنى فيه اللفظ الذي يؤدي السجع، وليس كذلك ما اتفق مما هو في تقدير السجع من القرآن، لأن اللفظ يقع فيه تابعاً للمعنى، وفصل بين أن ينتظم الكلام في نفسه بألفاظه التي تؤدي المعنى المقصود فيه، وبين أن يكون المعنى منتظماً دون اللفظ، ومتى ارتبط المعنى بالسجع كانت إفادة السجع كإفادة غيره، ومتى انتظم المعنى بنفسه دون السجع، كان مستجلباً لتحسين الكلام دون تصحيح المعنى)⁽³⁾. في القرآن سجع، ولا سجع. فهو يمتنع -شأنه شأن الأشعرية- أن يقال: في القرآن سجع، ويفرق بأن السجع هو الذي يقصد في نفسه، ثم يحال المعنى عليه، فيما

(1) انظر: شاكر، محمود محمد، مداخل إعجاز القرآن، دار المدني بجدة، د.ت، ص 87.

(2) إعجاز القرآن، ص 88.

(3) المرجع نفسه، ص 88. وكان لمثل هذا الآراء التي أطلقها الباقلاني أصداً في تاريخ البحث الإعجازي، حتى أننا نجد يتردد بالحرف لدى الزركشي، البرهان في علوم القرآن، 1 / 52.

الفواصل التي استبدلت به، تتبع المعاني ولا تكون مقصودة في نفسها⁽¹⁾.
يبنى الباقلاني على وهم التسمية وهماً مضاداً. فإذا لم يكن للباقلاني أن يحد
السجع بما حده به، لأن السجع الذي يعتد به عند البلغاء هو ما انقاد فيه
اللفظ إلى المعنى، وأضيف إليه، مع ذلك، خفة وقعه على السمع - كما ينقل
عن الصاحب بن عباد حين سئل عن أجمل السجع، فقال: ما خف وقعه
على السمع! فقل له مثل ماذا؟ فقال: مثل هذا⁽²⁾.

شكلنة السجع، في تصوره، تقود إلى أن يكون للسجع قياس مضبوط
ممكن تعلمه، ويكون حينئذ خروج عن قاعدة السجع كخروج الشعر على
حكم الوزن والقافية. بالنتيجة، يرفض فكرة إثبات الإعجاز البلاغي للقرآن
عن طريق ما فيه من بديع، وذلك لأنه على حد تعبيره: (لا سبيل إلى معرفة
إعجاز القرآن من البديع الذي ادعوه في الشعر ووصفوه فيه وذلك أن هذا
الفن ليس فيه ما يخرق العادة ويخرج عن العرف). فالمحسنات الصوتية،
من سجع وجناس وطباق وموازنة وغيرها، مطروقة وطرق تحصيلها سالكة
يمكن للطالب أن يستدركها ويقع عليها بالتعلم والتصنع، و(أما شأؤ نظم
القرآن، فليس له مثال يحتذى عليه، ولا إمام يقتدى به)⁽³⁾. فأى عنصر
ينضبط وينقاس ويحد، لا يمكن الاعتماد عليه في الوقوف على حقيقة

(1) مثل هذا الأمر غلظه ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982م، ص172؛ ونقله عنه
جلال الدين السيوطي: الاتقان في علوم القرآن، ص612.

(2) نقلاً عن زرزور، محمد عدنان، علوم القرآن مدخل إلى تفسير القرآن وبيان إعجازه، المكتب الإسلامي، بيروت - دمشق،
الطبعة الأولى، 1981م، ص293.

(3) الباقلاني، إعجاز القرآن، ص169.

الإعجاز. وهكذا، فما يجيء في الشعر من وجوه البديع (ليس فيه ما يخرق العادة ويخرج عن العرف)⁽¹⁾، في الوقت الذي لا يشكل فيه لوحده دليلاً على إعجاز القرآن. وإذا كانت أقدار الشعراء تتفاوت في استخدام البديع، إلا أن الباقلاني ينظر إلى مبدأ التفاوت من الوجهة السلبية وحسب، معللاً هذا بالطول الذي يستوعبه النظم الشعري. من ثمة، فإن موقف الباقلاني المتخرج من قضية المحسنات البديعية، والقاصر على أن يدرك فاعلية المكون الصوتي - الإيقاعي، كان تمليه عليه نظرتة الكمية للكلام⁽²⁾. ولنا أن نتبين ذلك من تعسفه في تحليل نماذج الشعر المتفق بشأن قيمتها، التي اختارها وأجهد نفسه في تسقط العيوب فيها، وتحامله عليها، إلى أي مدى كان الباقلاني يزرح تحت سلطة النص القرآني ورقابته. كان همه في اتجاهين: أن يبحث عما يتميز به النص القرآن ويتفوق فيه، وألا ينعت بالشعرية⁽³⁾.

(1) إعجاز القرآن، ص 168.

(2) يرى محمد العمري أن نظرة الباقلاني إلى موضوع السجع، وبالتالي إلى المقوم الصوتي، كانت نظرة كمية شكلية خالصة، سواء في اعتقاده أن هذا المقوم يتعلم ويتقن، أو في ربطه الكمال بالاطراد. انظر: الموازنات الصوتية في الرواية البلاغية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط 1، 1990م، ص 76.

(3) يعقد الباقلاني فصلاً سماه (في نفي الشعر من القرآن)، للرد على المدعين بأن في القرآن شعراً ومن قبيل الشعر الذي يتعارفونه على الأعراب المحصورة المألوفة، وعلى من زعم أنه قد وجد في القرآن شعراً وأنه بيت تمام أو أبيات تامة، محتجاً بأن البيت الواحد وما كان على وزنه لا يكون شعراً، وأقل الشعر بيتان فصاعداً، وأن ما كان على وزن بيتين إلا أنه يختلف ويهيم وقافيتهما فليس بشعر. وزاد على ذلك شرط النية والقصد، فلا يصح من يعرض في كلامه عن غير قصد إليه أن يقال إنه شعر ولا إن صاحبه شاعر. يقول في آخر الفصل: (وكذلك ليس في القرآن من الموزون الذي وصفناه أولاً، وهو الذي شرطنا فيه التعادل والتساوي في الأجزاء غير الاختلاف الواقع في التقفية. وبين ذلك أن القرآن خارج عن الوزن الذي بناه، وتتم فائدته بالخروج منه. وأما الكلام الموزون فإن فائدته تتم بوزنه). إعجاز القرآن، ص 85. وعلى هذا، فإن ما جاء في القرآن، موزوناً، لا يعد شعراً، نحو: (والعاديات ضبحاً، فالوريات قدحاً). لأسباب عدة: الأول: أن الوزن جاء اتفاقاً غير مقصود إليه. والثاني: أن من شروط الكلام الموزون أن تتساوى أجزاؤه في الطول والقصر، والسواكن والحركات.. وليس القرآن من هذا القبيل. والثالث: أن يكون متنسق التقفية، فمالم يكن كذلك ليس بشعر. والرابع: أن يكون الوزن مقوماً أساسياً في الشعر: (وأما الكلام الموزون فإن فائدته تتم بوزنه. لكن مما ينبغي التنبيه له هو التناقض في كلام الباقلاني حول ما يعد شعراً. فهو من جهة يؤكد مسألة القصد: (وإنما يعد شعراً ما إذا قصد صاحبه..). ومن جهة

أفضلية المعنى.. ذم الوزن

يقدم لنا عبدالقاهر الجرجاني (ت471هـ) في كتابيه (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة)، بنسب ومستويات متباينة، ما يمكن أن نصطلح عليه بتفسير لغوي - دلالي لوجوه النظم التي بها يتحقق الإعجاز في القرآن، مستنداً إلى خلفية نظرية تمنح لنحو المعاني/ معاني النحو فاعلية في تحليل المبادئ الناطمة للمعمار اللغوي. ولقد بذل عبدالقاهر جهداً مضنياً لكشف إبهام البلاغة الذي ورثه، وتوقفاً إلى (أن تقرر الأمور قرارها، وتوضع الأشياء مواضعها، والنزاع إلى بيان ما يشكل، وحل ما ينعقد، والكشف عما يخفى)⁽¹⁾.

...

أخرى، يرى أن الشعر اتفق في الأصل غير مقصود إليه: مصادفة، أو تواضعاً، أو توقيفاً، فالأمر سيان. وما كان ليقع في هذا التناقض، لولا مغالاته في نفي أية سمة أو شبهة للقرآن بالشعر أو (أساليب الكلام البديع المنظوم) عند العرب. والتشديد على البيئونة القاطعة بين النظم في الأسلوب القرآني والنظم في تلك الأساليب. ولعله كان في وسع الباقلاني أن يجيب بما أجاب به الوليد من المغيرة، الذين قالوا: نقول بأن القرآن، شعر، والرسول شاعر؛ حيث قال: (ما هو بشاعر، لقد عرفنا الشعر كله رجزه وهزجه وقريضه ومقبوضه ومبسوطه فما هو بالشعر). انظر: جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، 1978م، 9/ 174. وحكى الزركشي أن أعرابياً سمع قارئاً يقرأ: (يا أيها الناس اتقوا ربكم إن زلزلة الساعة شيء عظيم) (الحج: 1)، فقال كسرت، إنما قال: يا أيها الناس اتقوا ربكم ×× زلزلة الساعة شيء عظيم. فقيل له: هذا القرآن، وليس الشعر): البرهان في علوم القرآن، ص396. وهذا وقد نقل السيوطي عن أهل البديع قولهم: (وإذا قري الانسجام في النثر جاءت قراءته موزونة بلا قصد، لقوة انسجامه، ومن ذلك ما وقع في القرآن موزوناً؛ ثم أورد أمثلة من آيات موزونات على أعاريض الشعر. انظر: الاتقان في علوم القرآن، ص591 - 592. ويؤكد الدماميني بدوره على (قصد) الوزن حتى يخرج ما كان وزنه اتفاقياً، ويعود بالله أن تسمى بعض الآيات الموزونة شعراً، قائلاً: (وقد عمد قوم من الشعراء إلى آيات شريفة أدرجوها في أشعارهم إخلالاً منهم بما يجب من مراعاة الآداب والوقوف عند حدود الله). انظر: الدماميني، بدر الدين محمد بن أبي بكر، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق الحسائي حسن عبدالله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط. 1، 1383هـ / 1973م، ص 18 - 19.

(1) الجرجاني، عبدالقاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، د.ت، ص34.

كان بلاغيو القرآن قد ردوا الإعجاز إلى فصاحته باعتبارها جهازاً يكشف عن نظم الكلام وضم بعضها إلى بعض على نحو مخصوص تظهر به الفائدة، كما انتهى ذلك إلى القاضي عبد الجبار (ت415هـ) الذي جعل الكلام (كالبناء، والنساجة، والصياغة)⁽¹⁾، وحدد موقع الفصاحة فيه من اعتبار أن طرائق الضم والتأليف تتباين ويتسع مجالها للإمكانات التي يتيحها السياق، (فتختلف لذلك مراتبه في الفصاحة)⁽²⁾. وإذا كان ذلك يكشف تطوراً في فهم النظم وآليات عمله، إلا أنه يوحى لنا من كلام القاضي بأن طرائق الضم والتركيب تنحصر فعاليتها فحسب في الألفاظ المتضامة وفق الموقع والإعراب دون اعتبار للمعنى، وهو يقول: (فإن قال: فقد قلت في أن جملة ما يدخل في الفصاحة حسن المعنى، فهل اعتبرتموه؟ قيل له: إن المعاني، وإن كان لا بد منها فلا تظهر فيها المزية، وإن كانت تظهر في الكلام لأجلها). وبالتيجة، فإن شرط الحسن في المعنى ليس أكداً في تحقيق الفصاحة، ذلك أن (المعاني لا يقع فيها تزايد، فإذاً يجب أن يكون الذي يعتبر التزايد عند الألفاظ التي يعبر بها عنها)⁽³⁾.

بيد أن عبد القاهر، في (دلائل الإعجاز) تحديداً، قد تجاوز ذلك إلى وضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلام، وزعم أن المعرفة بها (معرفة الصنع الحاذق الذي يعلم علم كل خيط من الأبريسم الذي

(1) عبد الجبار، القاضي أبو الحسن، المعنى في أبواب التوحيد والعدل، تحقيق أمين الخولي، دار الكتب، القاهرة، ط1، 1380هـ - 1960م، 16 / 207.

(2) المعنى، 16 / 207.

(3) المصدر نفسه، 16 / 199 - 200.

في الديباج)، فكان مسعاه بحث المكونات التي تستخلص من مظان هذا النظم، بما في ذلك غرض المتكلم أو قصده، والتشكيل اللغوي، والقرائن المقالية والحالية، وفهم المخاطب، عدا تحديد العلاقة بين القاعدة النحوية وفهم الدلالة، وكيفية وقوع المواءمة بين الاختيار أو القصد والانتلاف. ولقد أقر عبدالقاهر، من البداية، بد(أن لا جهة لاستعمال هذه الخصال غير أن يؤتى المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته، ويختار له اللفظ الذي هو أخص به، وأكشف عنه، وأتم له، وأحرى بأن يكسبه نبلاً، ويظهر فيه مزية)⁽¹⁾. فالفصاحة، في تصوره، لا تتوقف على كون هذه الكلمة مألوفاً مستعملة، وتلك غريبة وحشية، أو أن تكون حروف هذه أخف، ولكن تعتبر فصاحتها بالنظر إلى مكانها في النظم، و(من ملاءمة معناها لمعنى جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها)⁽²⁾، ومن ثمة، يبحث في خصائص النظم بحسب المعاني والأغراض المقصودة، مؤكداً أنه (ليس من فضل ومزية إلا بحسب الوضع، وبحسب المعنى الذي ترتب، والغرض الذي تؤم)⁽³⁾.

• • •

(1) دلائل الإعجاز، ص 43.

(2) دلائل الإعجاز، ص 44. وانظر: أبو موسى، محمد، مدخل إلى كتابي عبدالقاهر الجرجاني، مكتبة وهبة، القاهرة، ط 1، 1418 هـ، 1998 م، ص 87.

(3) دلائل الإعجاز، ص 87. يرى المسدي أن فكرة النظم جعلها الجرجاني (هي العمود الفقري في كل طاقات اللغة على المستوى الإخباري وعلى المستوى الإنشائي). انظر: المسدي، عبدالسلام، التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ط 2، 1986 م، ص 330.

مع ما يمكن لنا ملاحظته من تأرجح فكر عبدالقاهر بين اللفظ والمعنى، ومن أن وجه الفصاحة لا يتم إلا إذا تعلق اللفظ بالمعنى، فالمرجح أنه، بالنظر إلى وفرة الشواهد التي حاج بها، قد اهتم بالمعنى دون اللفظ، وأعلى من شأن المعنى، وبدا كأنه يناظر مذهباً جعل المزية لللفظ دون المعنى؛ فهو يرجع المزية إلى المعاني في حسن الاتساق والترتيب، لا إلى الألفاظ التي هي عنده مجرد (أوعية للمعاني) تتبعها في مواقعها، مثلما هي عنده (خدم المعاني، والمصرفة في حكمها)⁽¹⁾. فالغرض، إذاً، من نظم الكلام ما تناسقت دلالاتها وتلاقت معانيها، لا توالي ألفاظها في النطق على الوجه الذي اقتضاه العقل؛ لذا جعل النظم رديفاً للصياغة والتجوير، والتفويف والنقش. إنه جعل الأمر في هذه الأشياء المعتمدة على اللفظ مصروفاً كله إلى المعاني التي تحكمها في باب التشبيه أو الاستعارة أو المجاز. وقد كشف عن ذلك في (أسرار البلاغة). يقول:

(وأما التطبيق والاستعارة وسائر أقسام البديع، فلا شبهة أن الحسن والقبح لا يعترض الكلام بهما إلا من جهة المعاني خاصة، من غير أن يكون للألفاظ في ذلك نصيب، أو يكون لها في التحسين، أو خلاف التحسين، تصعيد وتصويب)⁽²⁾. كان رهانه، هنا، هو تحليل الألفاظ المتصرفة بأمر المعاني التي تحكمها، والبيان عن وجه حسنها وقبحها، أو خطئها وصوابها، ومراتبها من العلو والنزول. ولم يفت الجرجاني الحديث عن فصاحة اللفظ، إلا أن ذلك كان يتم في سياق دعم نظريته في النظم والمجاز، وبالتالي لم يحصر الإعجاز

(1) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص5.

(2) المصدر نفسه، ص14 - 15.

أو الفصاحة في الألفاظ، سواء تعلق الأمر بسهولة أم بأصواتها، بل في ما لها من علاقات مع المعنى. فالمحسنات البديعية، بالنتيجة، ليست لها مزية في ذاتها، بل هي مجرد عناصر شكلية، متجاوزة وثانية. ومن الخطأ اعتبار وجوه كالجناس والسجع من فصاحة اللفظ، رغماً عن ارتباطها بالمستوى الصوتي للألفاظ، فقد (يتوهم في بدء الفكرة، وقبل إتمام العبارة، أن الحسن والقبح فيها لا يتعدى اللفظ والجرس (...)). وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا يتبغي به بدلاً، ولا تجد عنه حوالاً⁽¹⁾. فإذا كان عنصر التجنيس، شأنه شأن السجع، قد أثار انتباهه باعتباره، إلا أنه أشار إلى أن لا مزية له في نفسه، أي باعتباره أصوات وتوقعات مسموعة لا تتعدى الجرس اللفظي. ومع ما له من قيمة بنائية، واعتراف العلماء بالشعر بركنيته في معمار القصيدة العربية، لم يكن عنصر الوزن بأحسن حالاً داخل نظرية النظم عنده، بحيث ذمه وسلبه المزية، حتى كاد يزهده في الاشتغال بالشعر بسبب أوزانه وتقفيته، ذاكراً بعض الآثار الواردة عن الرسول صلى الله عليه وسلم في ذلك⁽²⁾، وبأن الغناء شرطه الوزن ودعا إليه، إذ زعم (أنه إنما كره الوزن لأنه سبب لأن يتغنى به في الشعر

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 5 و 7.

(2) دلالات الإعجاز، ص 16. يروي الحديث أبو سعيد الخدري قال: بينما نحن نسير مع رسول الله صلى الله عليه وسلم بالعرج إذ عرض شاعر ينشد، فقال: رسول الله صلى الله عليه وسلم: (خذوا الشيطان أو امسكوا الشيطان، لأن يمتلي جوف أحدكم قبحاً خيراً له من أن يمتلي شعراً). وكان الإمام النووي قرأ الحديث كالتالي: يقول: (واستدل بعض العلماء بهذا الحديث على كراهة الشعر مطلقاً، قلبه وكثيره، وإن كان لا فحش فيه... وأما تسمية هذا الرجل الذي سمعه ينشده شيطاناً، فلعله كان كافراً، أو كان الشعر هو الغالب عليه، أو كان شعره هذا من المذموم، وبالجملة فتسميته شيطاناً إنما هو في قضية عين تنطرق إليها الاحتمالات المذكورة وغيرها، ولا عموم لها، فلا يحتج بها والله أعلم، مطبقاً في ذلك القاعدة التي تنص على أنه ما تطرق إليه الاحتمال سقط به الاستدلال. انظر: صحيح مسلم بشرح الإمام النووي، 15 / 14 - 15.

ويتلهمى به⁽¹⁾. وبسبب من هذا الموقف الأخلاقي الذي اتخذته عبد القاهر بوجه صريح، جعل الوزن لا يحظى بالاعتبار في بناء نظريته، معيباً به (شبهة الكراهة). ومفهوم لدينا أن نقاشه قد بقي حول البلاغة مقيداً برويته إلى بلاغة الإعجاز التي تضمن تفوق النص القرآني، وتقضي كل العناصر والأنساق القابلة للقياس والعد في (ترتيب الحركات والسكنات)، بما في الوزن تحديداً.

• • •

نحن إذاً أمام قيمة مضافة في تصويره للبناء الصوتي، وللإيقاع عامة. لكن عبد القادر لم يفتح على الشعر إلا في حدود من مستوى نظمه وبلاغته وبيانه، فيما أراح كل ماله علاقة بالصوت والانتظام الإيقاعي الذي وصمه وخط منه. ونسأله كيف أنه حلل آليات النظم في الشعر بدون أن يلتفت إلى ثقل المكون الصوتي فيه، وكيف عالج الجمل الشعرية، وفككها بمنأى عن عقد الوزن الذي انتظمها وجعلها تأخذ الصورة التي هي عليها. ولنا أن نتأمل ما قاله في الأبيات التي أرجع جمالياتها إلى الاستعارة والإصابة في الوصف وحسن الرتيب، لا إلى الإيقاع الذي بدا كأنه (الماء جرياناً والهواء لطفاً)⁽²⁾، حتى وإن توسم فيها شيئاً من هذا الإيقاع السريع المتدفق،

(1) دلائل الإعجاز، ص 24.

(2) أسرار البلاغة، ص 16. وهي ليست لذي الرمة، ولا لكثير عزة، فلم نعثر عليها في ديوان هذا ولا ذاك. انظر: ديوان ذي الرمة، غيلان بن عقبة بن مسعود، تحقيق أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، ط 1، 1415 هـ - 1995 م. وديوان كثير عزة، جمعه وشرحه إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1971 م. وإنما الأبيات الثلاثة ليزيد بن الطثيرة (ت 126 هـ)، انظر: شعر يزيد بن الطثيرة، صنعة حاتم صالح الضامن، مطبعة أسعد، بغداد، د.ت، ص 64.

بقوله: (أراد أنها سارت سيراً حثيثاً في غاية السرعة، وكانت سرعة في لين وسلاسة، حتى كأنها كانت سيولاً وقعت في تلك الأباطح فجرت بها)⁽¹⁾. ومثل هذا التحليل الذي غلب فيه عبدالقاهر ما هو دلالي على ما هو إيقاعي يكثر عبر شواهد الشعر التي ساقها، فما كان يهمله فيه هو المعنى والنظم، أما الوزن (فليقل في الوزن ما شاء، وليضعه حيث أراد، فليس يعيننا أمره، ولا هو مرادنا من هذا الذي راجعنا القول فيه)⁽²⁾. ففي نظره، إذن، ليس هناك كلام شعري حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصنعة، وأنه ليس ذلك في الألفاظ، وإنما الذي يتصور أن يكون مقصوداً في الألفاظ هو (الوزن)، وليس هو من كلامنا في شيء، لأننا نحن فيما لا يكون الكلام كلاماً إلا به، وليس للوزن مدخل في ذلك⁽³⁾.

بهذا المنظور الذي يكشف تخرج عبدالقاهر ودمه له، فلا حظ للوزن من البلاغة في شيء؛ وبالتالي، فكل دال من جملة دوال البناء الصوتي – الإيقاعي مما ينتظم الكلام إيقاعياً، هو مجرد حليلة، هيئة صورية، وخارج دائرة الفصاحة، وخارج مسار إنتاج المعنى: السجع، التجنيس والوزن. ولهذا نفهم لماذا كان يعرض لهذا العناصر التي احتفى بها الشعر العربي واختصت بها بنيته، في سياق السلب. لا قيمة للمكون الصوتي داخل نظريته في النظم المدعومة بالمنظور الإعجازي، المتعالي وغير القابل للمحاكاة والقياس.

(1) دلائل الإعجاز، ص74.

(2) المصدر نفسه، ص24.

(3) نفسه، ص364.



الفصل الثالث



الشعر والنظم والنثر

تاريخ الكتابة ومضايق الأخلاق

الصناعة وصعود الكتابة

لم تكن أوضاع التلقي للأدب والثقافة ثابتة، بل تعرضت لتحول جمالي نتيجة صعود أنماط كتابية جديدة مثل أدب الرسائل، والخطب من جملة بلاغات النثر التي تنافس فيها الكتاب والمتأدبون، بموازاة مع استجداد قضايا عقلية، ودينية، وفلسفية وسياسية أيام بني العباس وعصرهم الزاخر⁽¹⁾. فلم تعد المفاضلة بين الشعر والنثر بمقاييس التصنيف والرؤية نفسها، ولم يعد الشعر يحظى بأولوية، بل نافس النثر الشعر، وبز الكاتب الشاعر في الصناعة، فن الكتابة⁽²⁾.

لم يأل كتاب النثر جهداً في أن يبرزوا الشعراء ويأخذوا مما يختص به شعرهم، خارج النظم. في مشاريع أساليبهم الكتابية نكتشف أدبية النثر وبلاغة

(1) صار فضل الكتابة ماثلاً للبيان، وارتفع خطرها وقدرها، فقال الفلقشندي: (وكفى بالكتابة شرفاً أن صاحب السيف يزاحم الكاتب في قلمه ولا يزاحمه الكاتب في سيفه. انظر كتابه: صبح الأعشى في كتابة الإنشا، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1922م، الجزء 1، ص38. ولقد بلغ كثير من الكتاب إلى أعلى مناصب الدولة بفضل الكتابة، ف) كان هؤلاء جميعاً وغيرهم يسخرون أقلامهم في خدمة الدولة، ويضعون ثمار قرأتهم في خدمة الخلفاء العباسيين). انظر: مصطفى الشكعة، الأدب في موكب الحضارة الإسلامية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1974م، 2/ 238. وقد بلغ من مكانة الكتابة الفنية وعلاقتها الحميمة بالسياسة والدولة في هذا العصر أن جعل الخلفاء (لترسيل وزيراً) يجمع بين (القدرة الإدارية، والقدرة البلاغية). انظر: أحمد أمين، ظهر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، ط5، 1969م، 1/ 255.

(2) صارت الكتابة فيما بعد (صناعة) لها خطرها في المجتمع والدولة، وقد نص عبد الحميد الكاتب في رسالته إلى الكتاب على أنهم (في أشرف الجهات) بعد الأنبياء والمرسلين، صرفهم الله في (صنوف الصناعات). انظر: صفوت، أحمد زكي، جمهرة رسائل العرب في عصور العربية الزاهرة، المكتبة العلمية، بيروت، د. ت، 2/ 454.

الإيقاع فيه، بدءاً من أسلوب الترسل الذي يقوم على الإيجاز والإرسال بلا سجع أو ازدواج كما لدى عبد الحميد الكاتب (ت132هـ) الذي كان لنثره (رونق، تعانق أنيقة الممارسة فيه ملاطف الاستعداد، وتتواكب الصنعة مع البراعة، يأخذ من النغم الموسيقي حلاوة وتطرية، وتواقع مترتبة (...). فتراه يرسل إرسالاً دون تكلف الكلام، أو يسجع أحياناً دون تعلم للتغنيم)⁽¹⁾ ثم لدى عبدالله ابن المقفع (ت145هـ) الذي شكل امتداداً له، ومروراً بأسلوب الازدواج الذي يقوم على التوازن الدقيق بين العبارات بشكل تتقارب وتتعدل فيه صوتياً، حتى وإن لم تتحد نهاياتها بطريق السجع كما لدى الجاحظ، إلى أسلوب أبي الفضل بن العميد، وهو يفجر أنماطاً من إيقاع النثر الذي يستخدم الجمل القصيرة المسجوعة والموشاة بالمحسنات البديعية، ويستشهد بالنظم في بنيته، مما يجعله من نوع (الشعر المنشور)، لأنه شعر لا ينقصه سوى الوزن⁽²⁾. ويقرن أبو إسحاق الصابي (ت384هـ) استعماله للعبارات الطويلة باستعماله للسجع والازدواج عفواً مما يخلق توازناً إيقاعياً يخفف من حدة العبارات وطولها، ويسمها بالحركة⁽³⁾.

لقد كان هؤلاء، ضمن آخرين، يميلون في نثرهم إلى شيء من الصنعة

(1) شلق، علي، نثر عبد الحميد، مراحل تطور النثر العربي في نماذجه، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط1، 1991م، الجزء1، ص278.

(2) انظر: مبارك، زكي، النثر الفني في القرن الرابع الهجري، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، د.ت، 2/ 248 وما بعدها.

(3) يؤاخذ ابن الأثير على الصابي هذا التوظيف، ويرى أنه يجره في أحيان كثيرة إلى تكرار المعاني نفسها بعبارة جديدة. انظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، 3/ 110. والقاعدة التي اعتمدها ابن الأثير في نقده هي اعتقاده بضرورة (أن تكون كل واحدة من السجعتين المزدوجتين مشتملة على معنى غير المعنى الذي اشتملت عليه أختها، فإن كان المعنى فيهما سواء فذلك هو التوظيف بعينه). ويزيد أن أكثر السجع من كلام المقلقين على هذا الشكل.

الفنية المحكمة التي تحدث في الكلام، نوعاً من الموسيقى والإيقاع يلذ له السمع، وتطرب له النفس⁽¹⁾. فبدت تلك الأساليب كأنها تكشف عن نثر فني يقترب من بنية الشعر، ويجترح جماليات نصية وإيقاعية معارضة تستعيز عن قياس العروض وإكراهاته النظمية بنسق الخطاب الذي يغتنى من ضروب الازدواج والتوازن والسجع تحديداً⁽²⁾. وبدا معها الإيقاع يكتشف أراضٍ جديدة، ناتجاً عن تناسب لفظي ما بين بعض الكلمات والعبارات، أو ناتجاً عن تناسب معنوي على جهة الموافقة أو المخالفة، بتعبير العسكري الذي استحسّن الازدواج في منشور الكلام، فوجد أنه (لا يحلو حتى يكون مزدوجاً، ولا تكاد تجد لبليغ كلاماً خالياً من الازدواج)⁽³⁾. وتعدى الأمر إلى الموضوعات، فنجد الناثرين من مترسلين وخطباء ينافسون الشعراء في التعبير عن المعاني التي ظلت حكراً على قصائدهم من رغبة، أو رهبة، أو مدح، أو هجاء، أو اعتذار، أو استعطاف، أو تهنئة، أو تعزية؛ بل بزوهم فيها وأجادوا، لأنه أتاح لهم حرية أكبر في التعبير قد لا يتيحها لهم الشعر المقيد بالأوزان والقوافي.

(1) موافي، عثمان، في نظرية الأدب: من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، ط 2000م، ج 1، ص 113.

(2) في القرون الثلاثة الأولى للهجرة، كان أعلام النثر الفني (يفضلون في كتاباتهم النثرية، الازدواج غير المتكلف، وبخاصة المتماثل الحروف في نهاية المقاطع والفصول، على ضروب الألوان البديعية الأخرى، والسجع بنوع خاص). انظر: في نظرية الأدب: من قضايا الشعر والنثر، 1 / 110. ولما كثر التكلف في استخدام البديع واللعب به انحط النثر إلى الإسفاف والابتذال، ولا سيما مع القاضي الفاضل (ت 596هـ).

(3) العسكري، أبو هلال، الصنائع: الكتابة والشعر، مطبعة محمود بك - الأستانة، الطبعة الأولى، 1320 هـ، ص 199.

تنازع الفضل على ميدان السلط

لم يكن ذلك يتم لولا التخلص، تدريجياً، من هيمنة الشعر، فضلاً عن حاجة لإعادة تحديد ما يسمى شعراً، وبالتالي بيان الفرق بينه وبين النثر، في النوع وليس في الدرجة فقط. هذه الحاجة بدأنا نكتشفها، ابتداءً من (عيار الشعر) لابن طباطبا، في القرن الرابع الهجري، قبل أن تعبر عن نفسها بقوة لدى ابن الأثير في (المثل السائر)، غداة بدا للجميع أن الشعر، بالفعل، يتراجع ويتنازل عن بعض سلطانه ووظائفه للكتابات الجديدة، تحت الإشعاع المغوي الذي أشاعته كتابات المترسلين تحديداً. ولقد أجمع معظم من تصدى لمسألة العلاقة بين الشعر والنثر على أن النظم وقف على الأول دون الثاني، وأن كلاً منهما صناعة وفن قائم الذات. لكن الحدود بينهما لم تكن صارمة كما يفترض فيهما كجنسين، فالنثر الممثل بالترسل والخطابة، غداة الاهتمام بالبديعيات وأساليب تحسين اللغة، بدا أكثر قرباً من الشعر، من الإيقاع في الشعر، ولا يفرقه من المنظوم غير الوزن، الفارق الوحيد بين الشعر والنثر.

• • •

لقد صار النثر قسيم الشعر في النتاج الثقافي، وظهرت سلطة موازية في القراءة تعيد ترتيب المكتوب وأولوياته، نكتشفها في كتابات مقطعية، حوارية وبديعية. في (الإمتاع والمؤانسة) لأبي حيان التوحيدي (ت414هـ)،

نعثر على نقاشات معاصريه الجادة التي لم يخل بعضها من طابعه الفلسفي والأخلاقي، وهي تتصدى لمشكلة العلاقة بين الشعر والنثر أو المفاضلة بينهما، وأيهما أشد أثراً في النفس: منها الذي يمجّد الشعر ويكشف فضل النظم كما في قول ابن نباتة: (من فضل النظم أن الشواهد لا توجد إلا فيه، والحجج لا تؤخذ إلا منه، أعني أن العلماء والحكماء والفقهاء والنحويين واللغويين يقولون: (قال الشاعر) و(هذا كثير في الشعر) و(الشعر قد أتى به). فعلى هذا، الشاعر هو صاحب الحجة، والشعر هو الحجة)⁽¹⁾. لكننا نعثر في المقابل -وهو الأهم-، على أقوال تمثل صعوداً لذائقة معارضة واختلافاً في لهجة التلقي وسائده، يطلقها علماء عارفون بخبايا الكلام ومضايقه ينتصرون للنثر، بمن فيهم أبو عابد الكرخي الذي ادعى أن النثر سابق على الشعر، فالشعر قبل أن يكون نظماً هو كلام منشور، فيما النثر هو أصل الكلام، والنظم فرع، والأصل أشرف من الفرع، والفرع أنقص من الأصل، لكن لكل واحد منهما زائناً وشائناً⁽²⁾. ويبرر شرف النثر على الشعر بأن الكتب السماوية كلها (منشورة، مبسوبة، متباينة الأوزان، متباعدة الأبنية، مختلفة التصاريف، لا تنقاد للوزن وتدخل في الأعراف، ومن شرف النثر أن الوحدة فيه أظهر، وأثرها فيه أشهر، والتكلف منه أبعد، وهو إلى الصفاء أقرب)⁽³⁾. وكأن الكرخي يوحي بأن النظم قيد إمكانات

(1) التوحيدي، أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العربية، بيروت، صيدا، الجزء الثاني، ص136.

(2) أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، 2/ 132.

(3) نفسه: 2/ 132.

الشعر الإيقاعية واللغوية، إذ هو صناعي سجين إكراهات العروض، فيما النثر طباعي جعل الذوق قبل العروض. وهناك من فصل بين النظم والنثر من منظور أخلاقي لا يضع الفرع دون الأصل فحسب، بل يجعل الحس دون العقل، مثل عيسى الوزير في قوله: (إن النثر من قبل العقل، والنظم من قبل الحس، ولدخول النظم في طي الحس دخلت إليه الآفة وغلبت عليه الضرورة واحتيج إلى الإغضاء عما لا يجوز مثله في الأصل الذي هو النثر)⁽¹⁾.

لكن الآفة ليست حكراً على النظم، فلكل من الشعر والنثر فضائل ومناقب، ولكل منهما مثالب أيضاً. ولاتقان كل واحد منهما بوصفه فناً، ثمة شروط. ينقل عن أبي سليمان المنطقي (ت380هـ) قوله: (وللنثر فضيلته التي لا تنكر، وللنظم شرفه الذي لا يجحد ولا يستر؛ لأن مناقب النثر في مقابلة مناقب النظم، ومثالب النثر في مقابلة مثالب النظم، والذي لا بد منه هو السلامة والدقة، وتجنب العويص، وما يحتاج إلى التأويل والتخليص)⁽²⁾. ولقد رأى المنطقي أن الوزن خاصية الكلام بدون تخصيص، إلا أنه يختلف شكله من نمط إلى نمط، وهو يقول: (المعاني المعقولة بسيطة في بحبوحة النفس لا يحوم عليها شيء قبل الفكر، فإذا لقيها الفكر بالذهن الوثيق والفهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة، والعبارة حينئذ تتركب بين وزن هو

(1) نفسه: 2 / 147. وقد نقل الجاحظ عن عبد الصمد الرقاشي قوله: (ما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشرة، ولا ضاع من الموزون عشرة). انظر: البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، ط. 4، د. 1 / 281.

(2) الإمتاع والمؤانسة، 2 / 139.

النظم للشعر وبين وزن هو سياقه الحديث⁽¹⁾. مثل هذا الرأي شدد عليه التوحيدي، لأن فيه حسماً لمسألة الوزن التي اعتبرها جل المنظرين خاصية الشعر الأولى. وإذا كان النظم الذي يتماهى مع الوزن يجعل الشعر كلاماً مخصوصاً ومائزاً، إلا أن ذلك لا يعني أن الأخير لا يفضل على النثر من جهة المعاني، فهما فيها سواء، كما يثبت ذلك أبو علي مسكويه (ت421هـ)، في قوله: (فكذلك النظم والنثر يشتركان في الكلام الذي هو جنس لهما، ثم ينفصل النظم عن النثر بفضل الوزن الذي به صار المنظوم منظوماً. ولما كان الوزن حلية زائدة وصورة فاضلة على النثر صار الشعر أفضل من النثر من جهة الوزن. فإن اعتبرت المعاني كانت المعاني مشتركة بين النظم والنثر. وليس من هذه الجهة تميز أحدهما من الآخر)⁽²⁾.

• • •

يؤكد ابن طباطبا، داخل هذا الجدل، على مسألتين: أولاً، أن معرفة النظم ليست شرطاً إلا لمن لم يصح ذوقه وطبعه⁽³⁾. وثانياً، أن الوزن لوحده لا يصنع الشعر⁽⁴⁾. يفهم من ذلك أن الشعر نظم، ولكن النظم ليس كله شعراً. ويزداد

(1) المصدر نفسه، 2/ 138. يعلق د. حمادي صمود أن التوحيدي لما استعرض حجج الخصوم، رجع إلى كلام المنطقي لأن (فيه محاولة نظرية لحسم المسألة حسماً يقوم على اعتبارات نظرية غاية في الأهمية). انظر: في نظرية الأدب عند العرب، ص110. ثم يفرق أبو سليمان بين الشعر والنثر بصفات أساسية هي النثر: البساطة والوضوح لقربه إلى العقل، وغلبة الوحدة، وبلاغة ذات خصائص مميزة، وهي في الشعر التركيب والحلاوة لقربه من الغريزة، وضعف الوحدة.

(2) أبو حيان التوحيدي ومسكويه، الهوامل والشوامل، شرحه أحمد أمين والسيد أحمد صقر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1370هـ - 1951م، ص309.

(3) ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982م، ص3 - 4.

(4) نفسه، ص17.

الشعور بصعوبة تحديد الشعر كلما ازدادت هجرة سمات الشعر ومحسناته البديعية - الإيقاعية إلى النثر، واقتضى الشعر بدوره من النثر سهولته ورقته وتخففه من الضرائر. وكان من العلماء بالشعر من يعمق ذلك الشعور ويدعو إلى تداخل الشعر بالنثر، ويستحسن الرسالة، من الرسائل الإخوانية غالباً، لو كان فيها بيت من الشعر؛ فوجدنا ابن طباطبا يشير إلى أن أحسن الشعر أن يخرج (خروج النثر سهولة وانتظاماً)⁽¹⁾، بل ينصح الشاعر بأن (يسلك منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم وتصرفهم في مكاتباتهم، فإن للشعر فصولاً كفصول الرسائل)⁽²⁾ من غير أن يفهم بأنه طابق بينهما. ويستحسن أبو هلال العسكري من الشعر (المنظوم الجيد) الذي (خرج مخرج المنشور في سلاسته وسهولته واستوائه وقلة ضروراته)⁽³⁾. وما يلفت انتباهنا أنه كان مدركاً، إلى حد ما، للحدود بين الرسالة والخطبة من جانب، والشعر من جانب ثان. يقول: (والرسالة تجعل خطبة، والخطبة تجعل رسالة، في أيسر كلفة ولا يتهيأ مثل ذلك في الشعر من سرعة قلبه وإحالة إلى الرسائل إلا بتكلفة، وكذلك الرسالة والخطبة لا يجعلان شعراً إلا بمشقة)⁽⁴⁾. ويذكر المرزوقي بدوره تأخر الشعراء عن رتبة الكتاب والبلغاء ما أوجب معه أن يكون النثر أرفع شأنًا من الشعر الذي اتخذ مكسبة وتجارة، ويوضح الفرق بين الشعر والترسل من حيث المبني توضيح عارف بخبايا الكلام، فيرى أن (مبنى (الترسل) على أن يكون

(1) نفسه، ص 54.

(2) نفسه، ص 6.

(3) العسكري، الصناعتين، ص 166.

(4) نفسه، ص 102.

واضح المنهج، سهل المعنى، متسع الباع، واسع النطاق، تدل لوائحه على حقائقه، وظواهره على بواطنه (...). فمتى كان متسهلاً متساوياً، ومتسلسلاً متجاوباً تساوت الآذان في تلقيه)، ويرى أن (مبنى) (الشعر) على العكس من جميع ذلك لأنه مبني على أوزان مقدرة، وحدود مقسمة، وقواف يساق ما قبلها إليها مهياً، وعلى أن يقوم كل بيت بنفسه غير مفتقر إلى غيره إلا ما يكون مضمناً بأخيه، وهو عيب فيه. فلما كان مداه لا يمتد بأكثر من مقدار عروضه وضربه، وكلاهما قليل، وكان الشاعر يعمل قصيدته بيتاً بيتاً، وكل بيت يتقاضاه بالاتحاد، وجب أن يكون الفصل في أكثر الأحوال في المعنى وأن يبلغ الشاعر في تلطيفه، والأخذ من حواشيه حتى يتسع اللفظ له فيؤديه على غموضه وخفائه⁽¹⁾. من خلال هذا التمييز النوعي، يضعنا المرزوقي أمام عمل الإيقاع في الرسالة باعتبار جملتها التي تبنى على السهولة والتساوي والتتابع، ثم عمله في القصيدة باعتبارها تركيبها الشعري الذي هو تركيب وزني إيقاعي، مغلق، وقائم بنفسه على البيت الذي لا مندوحة من أن ينتهي معناه بانتهاء مبناه. بمجرد ما تطل القافية، وإلا شأنه عيب التضمين⁽²⁾. ويستطرد المرزوقي (فكل ما يحمّد في الترسل ويختار، يذم في الشعر ويرفض)⁽³⁾.

• • •

(1) المرزوقي، أبو علي، شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط. 1، 1991م، ص 18.

(2) يذهب إدريس بللمليح في هذا التصور ويربطه بالتلقي. انظر: المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة رسائل وأطروحات، رقم 22، ط 1، 1995م، ص 460 - 462.

(3) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 19.

تظل رسالة أبي إسحاق الصابي، (رسالة في الفرق بين المترسل والشاعر)، في الموضوع هي الأهم، إلا أنها ضاعت، وقد أشار إليها التوحيدي في (المقابسات)⁽¹⁾؛ فلم تصلنا منها إلا نتف وأصداء متفرقة نثر عليها عند ابن أبي الحديد والمرزوقي والثعالبي، كما رد عليها ضياء الدين بن الأثير في (المثل السائر)، بعد أن ذكر ما جاء فيها⁽²⁾.

كان الصابي شاعراً ومترسلاً، وطالما ضمن رسائله أبياتاً من الشعر، وأحياناً استعمل بعضها في معرض النثر، وأمثلة ذلك كثيرة⁽³⁾؛ فكانت كتابته تشي بخبرة في أفانين البديع وتجويد لأنماط البناء والاقتدار عليها. لقد جعل الصابي، تبعاً لمعيار الغموض والوضوح، كلاً من الشعر والنثر على طرفي نقيض، وزاد على ذلك باختصاص الواحد منهما بأغراض بعينها. فهو لم يختزل معايير العلاقة بين الجنسين في صيغة النوع المباشرة، وإنما عمل على تأويل مفهوم العلاقة من منظور تيماتي وفني؛ فالترسل (النثر) هو (ما وضح معناه، وأعطاك سماعه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه)؛ فيما يرى أن (أفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه)⁽⁴⁾. وللاحتجاج برأيه - كما ينقل عنه ذلك ابن الأثير - يناقش الصابي

(1) التوحيدي، أبو حيان، المقابسات، تحقيق محمد توفيق حسين، مطبعة الإرشاد، بغداد، 1970م، ص 272.

(2) ابن الأثير، المثل السائر، 4 / 6 - 12.

(3) الصابي، أبو إسحاق، المختار من رسائل أبي إسحاق الصابي، تحقيق الأمير شكيب أرسلان، دار النهضة الحديثة، بيروت، د.ت، ص 112. ونجد نماذج منها يذكرها: الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق زكي مبارك، المطبعة التجارية الكبرى، مصر، 1925م، ج 4، ص 37. والعباسي، عبدالرحيم بن أحمد، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، عالم الكتب - المكتبة التجارية الكبرى، بيروت - مصر، 1947م، ج 2، ص 75.

(4) ابن الأثير، المثل السائر، 4 / 7.

طبيعة كل من الجنسين من حيث المعنى وانبناؤه إيقاعياً، فأكد: (أن الشعر بني على حدود مقررة، وأوزان مقدرة، وفصلت أبياته، فكان كل بيت منها قائماً بذاته، وغير محتاج إلى غيره، إلا ما جاء على وجه التضمين وهو عيب. فلما كان النفس لا يمتد في البيت الواحد بأكثر من مقدار عروضه وضربه وكلاهما قليل، احتيج إلى أن يكون الفصل في المعنى، فاعتمد أن يلطف (ويدق)⁽¹⁾. فهو يضع يده، إذاً، على طبيعة البناء الشعري متوتراً بين المعنى والإيقاع، وبالتالي فالغموض ليس شيئاً مقصوداً لذاته، بل يؤدي إليه ما تفرضه تلك الطبيعة في فضاء الشعر. في المقابل، يرى أن من طبيعة النثر أن يكون موسوماً بسمات الوحدة والبساطة والتسلسل، ويكون مبذولاً للأفهام جميعاً، فقال: (والترسل مبني على مخالفة هذه الطريق، إذ كان كلاماً واحداً لا يتجزأ ولا يتفصل إلا فصولاً طوالاً (...))، حتى إن التضمين عيب في الشعر وهو فضيلة في الترسل). ثم يفرق الصابي بينهما من حيث الأغراض التي درج كل منهما على أن يتناولها، فأغراض الشعر تميل إلى منحها الذاتي والانفعالي (وصف الديار، الحنين، الغزل..)، وتتسم أغراض النثر (= الرسالة) بطابعها التحريضي والإفهامي والإخواني (الإصلاح، التحريض على الجهاد، المجادلة، التهنتة..).

وبدلاً من أن يطور ابن الأثير هذه الالتماعات النظرية اللافتة لأبي إسحاق الصابي، يصف قوله بأنه (ناكب عن الصواب)⁽²⁾، وهو الذي يعد المنشور

(1) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(2) نفسه، 4/8.

أشرف من المنظوم⁽¹⁾، فيجعل الوضوح وسهولة الفهم سمة واجبة في الكلام، سواء كان نظماً أو نثراً. كما لا يرى فرقاً في موضوعات الشاعر والكاتب معاً، فكلاهما يأخذ من صاحبه معانيه الأثيرة، (ولهذا كانت الكتب الإخوانيات بمنزلة الغزل والنسيب من الشعر)⁽²⁾، مثلما انتهى إليه وضع الكتابة في عصره، وصنعه هو برائله في وصف العشق والمعشوق، ومجالس الخمر، وصيد السمك⁽³⁾. فمن منظوره، يميز ابن الأثير بين الشعر والنثر من ثلاثة أوجه:

أ - من جهة نظم أحدهما ونثر الآخر.

ب - أن بعضاً من الألفاظ المعيبة في النثر لا يعاب استعمالها في الشعر.

ج - أن واجب من الشاعر الإيجاز وعدم الإطالة كأن (يشرح أموراً متعددة)، و(ينظم مائتي بيت أو ثلاثمائة أو أكثر من ذلك)⁽⁴⁾.

تأويل (الثنائية) الأخلاقي

يكشف لنا التنارع الذي كان يتم بين أصحاب الشعر وأصحاب النثر عن رغبة صريحة في الإجابة عن مشكلات الكتابة عموماً، وبالتالي تجاوز أولوية الوزن الملتبس بالإيقاع. لكن السجال كان يتحول، في مرات

(1) نفسه، 4 / 5.

(2) نفسه، 4 / 9.

(3) رسائل ابن الأثير، دار العلم للملايين، بيروت، 1959م، ص 72 و 195 و 219.

(4) المصدر نفسه، 4 / 11. ويعلم ابن الأثير أن هنام أقواماً يفضلون العرب في هذه الخاصية، بحيث وجد (شاعريهم يذكر كتاباً مصنفاً من أوله إلى آخره شعراً، وهو شرح قصص وأحوال...) كما فعل الفردوسي في نظم الكتاب المعروف بشاه نامه، وهو ستون ألف بيت من الشعر، يشتمل على تاريخ الفرس، وهو قرآن القوم، وقد أجمع القوم وفصحاؤهم على أنه ليس في لغتهم أفصح منه). نفسه، 4 / 12.

كثيرة، إلى ميدان لتبادل الاتهامات من منظور أخلاقي تدخلت فيه عوامل سياسية وسوسيوثقافية⁽¹⁾، يقول بانحطاط رتبة الشعر عن الكلام المنشور، أو العكس.

• • •

رغم فضل سبقه في تناول (الصناعتين)، سرعان ما يتقهقر تصور أبي هلال العسكري الفني لما حكم عليه ما هو أخلاقي، وغلب المعنى على اللفظ، في ترجيحه النثر على الشعر، بدليل أن الأخير (أكثره قد بني على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة، والنعوت الخارجة عن العادات والألفاظ الكاذبة، من قذف المحصنات، وشهادة الزور، وقول البهتان). لم ير في الشعر إلا مزية النظم (الذي به زنة الألفاظ، وتمام حسننها، وليس من أصناف المنظومات يبلغ في قوة اللفظ منزلة الشعر)⁽²⁾. ثم ليس للشعر بأمر الدين والسلطان اختصاص كما للكتابة والخطابة. ويمثل ذلك يصنع الثعالبي الذي قدم النثر، (لأنخفاض منزلة الشعر تصون عنه الأنبياء عليهم السلام، وترفع عنه الملوك)، ونقل عن أحدهم يقول: (ياكم والشعر فإنه يهجو جليسه عند أدنى زلة، ويطلب على الكذب أرفع مثوبة)⁽³⁾. ومع علمه بمزايا النظم وخواصه وفوائده المتعددة، لم يتردد القلقشندي في أن

(1) يذكر زكي مبارك أن بحث المفاضلة بين الشعر والنثر كان يتعرض لأغراض شخصية لبعض الكتاب، فكانت أحكامهم تتأثر بأهواء الرؤساء. انظر كتابه: النثر الفني في القرن الرابع الهجري، 1 / 24.

(2) الصناعتين، ص 103.

(3) الثعالبي، بو منصور، نثر النظم وحل العقد، مطبعة معارف الولاية الجليلة، دمشق، طبعة 1300هـ، ص 3.

يصف النثر بكونه (أرفع منه درجة، وأعلى رتبة، وأشرف مقاماً، وأحسن نظاماً، إذ الشعر محصور في وزن وقافية يحتاج الشاعر معها إلى زيادة الألفاظ والتقديم فيها والتأخير...) والكلام المنشور لا يحتاج فيه إلى شيء من ذلك⁽¹⁾، كأنه تغافل عن ذلك من خواص بناء لغة الشعر التي تنشد إلى جذرها الصوتي - الدلالي، إذ قدم المعاني على الألفاظ، زاعماً أن ما ينقل (من معاني النثر إلى النظم وجدته قد انحطت رتبته)⁽²⁾، أما إذا (ما نقل من معاني النظم إلى النثر وجدته قد نقصت ألفاظه وزاد حسناً ورونقاً). ويفسر إمكانيات الشعر التخيلية بمنظور أخلاقي لا يرى فيها إلا مقاصد (لا تخلو عن الكذب والتحويل على الأمور المستحيلة، والصفات المجاوزة للحد)، بخلاف النثر الذي في المقصود الأعظم من الخطب والترسل (شريف الموضوع حسن التعلق)⁽³⁾.

• • •

ولم تمر هذه الادعاءات دون أن يتصدى لها مناصرو الشعر بدورهم، ولعل أذيعهم صيتاً ابن رشيق. فقياساً على معيار المفاضلة نفسه، يميز بين المنظوم والمنشور، جاعلاً (لكل منهما ثلاث طبقات: جيدة، ومتوسطة، ورديدة، فإذا اتفقت الطبقتان في القدر، وتساوتا في القيمة، ولم يكن لإحدهما

(1) القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، 1 / 58.

(2) المصدر نفسه، ص 58 - 59.

(3) نفسه، ص 60.

فضل على الأخرى - كان الحكم للشعر ظاهراً في التسمية؛ لأن كل منظوم أحسن من كل منشور من جنسه في معترف العادة، ألا ترى أن الدر، وهو أخو اللفظ ونسيبه، وإليه يقاس، وبه يشبه إذا كان منشوراً لم يؤمن عليه⁽¹⁾. واحتج على تفضيله الشعر رداً على المنتصرين للنثر، الطاعنين على الشعر - بأن القرآن جاء منشوراً لا منظوماً، (فكما أن القرآن أعجز الشعراء وليس بشعر، كذلك أعجز الخطباء وليس بخطبة، والمترسلين وليس بترسل، وإعجازه الشعراء أشد برهاناً، ألا ترى كيف نسبوا النبي محمد صلى الله عليه وسلم إلى الشعر لما غلبوا وتبين عجزهم؟ فقالوا: هو شاعر، لما في قلوبهم من هيبة الشعر وفخامته، وأنه يقع منه ما لا يلحق، والمنشور ليس كذلك⁽²⁾. وجعل الكذب من فضائل الشعر، فهو (حسن فيه، وحسبك ما حسن الكذب، واغتفر له قبحه)⁽³⁾. لكن ابن رشيق لا يخفي حقيقة ما وصل إليه الشعراء والكتاب من انحطاط، بقوله: (وكما تجد من يمدح السوق في الشعراء فكذلك تجد للسوقة كتاباً، وللتجار الباعة، في زمننا هذا وقبله)⁽⁴⁾. ذلك ما شكل إخراجاً لشغوف مثله بالشعر، وحجة عليه، في عصر عزف فيه الكورال على وتر النثر، في المشرق كما الأندلس.

• • •

(1) ابن رشيق، العمدة، ص 19.

(2) المصدر نفسه، ص 21.

(3) نفسه، ص 22.

(4) الصفحة نفسها.

في الأندلس، وجدنا كثيرين انتصروا للنثر، بمن فيهم ابن حزم (ت456هـ)، معاصر ابن رشيق، الذي يقدم النثر ويميل إليه، ومع ذلك، فلم نجده يقسمه أو يضع مقاييساً لقبوله أو رفضه، مثلما صنع مع الشعر الذي جعله ينقسم إلى مباح ومكروه ومحرم. وكان لموقف ابن حزم الأخلاقي من الشعر -الذي تزامن مع حكم المرابطين في المغرب، المعروف عنهم نزعة تشددهم الدينية- أثر على بيئة إنتاج الشعر، وفي توجيه مسار النقاش بين مناصري الشعر ومناصري النثر لدى نقاد أتوا بعده مثل ابن بسام الشنتريني وابن عبد الغفور الكلاعي وسواهما مما تخرجوا من الشعر ومالوا إلى النثر⁽¹⁾. فابن بسام (ت542هـ) يقدم، في كتابه (الذخيرة)، طبقة الكتاب ويعدهم أرفع شأنًا، وأجل منزلة من الشعراء، وهم صدور في أهل الآداب⁽²⁾.

وفي كتابه الذائع (إحكام صناعة الكلام)، يدرك الكلاعي (ت550هـ) أن المفاضلة (بم خاض فيه الخائضون، وميدان قد ركض فيه الراكضون)⁽³⁾، ويعقد فصلاً (في الترجيح بين المنظوم والمنثور)، حيث يعرض موقفه الذي فضل فيه النثر لدواع أخلاقية بعد ميله إلى علم الشريعة⁽⁴⁾؛ ومنها: (أن النثر

(1) يذكر رضوان الداية ذلك، بقوله: (إن ابن حزم يعد بمن حملوا راية تحكيم الدين في تذوق الشعر والحكم عليه، ولحق به ابن بسام وابن عبد الغفور الكلاعي وغيرهم). انظر: الداية، محمد رضوان، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1981م، 2/ 314.

(2) ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة - تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1978م، 1/ 1م / ص32.

(3) الكلاعي، أبو القاسم محمد بن عبد الغفور، إحكام صناعة الكلام، تحقيق محمد رضوان الداية، عالم الكتب، بيروت، 1985م، ط2، ص47.

(4) يقول الكلاعي: (ولما ملت - أعزك الله - إلى التفقه بالشرع، كرهت أن يخلق برد الشباب، قبل أن أطرزه بعلم المتأب)، مثلما يذكر أنه مال إلى الكتابة بدل الشعر (لأنها أنجح عاملاً، وأرجح حاملاً، وأكرم طالباً، وأسلم جانباً). انظر: إحكام صناعة الكلام، ص 35 - 36.

أصل، والنظم فرع تولد منه، كما أن الشعر قد يحمل الشاعر على الغلو في الدين، أو فساد العقيدة، وقد يحمله على الكذب⁽¹⁾. مثلما جعل الوزن من معاييب الشعر، (لأن الوزن داع للترنم، والترنم من باب الغناء، وقد قال بعضهم: الغناء رقية الزنا)⁽²⁾. ونستغرب من موقف الكلاعي هذا من الشعر، وهو الذي كتبه وبرع فيه⁽³⁾، لكنه -وهو ما يشفع له- تجاوز الأحكام الانطباعية في موضوع المفاصلة إلى نقد النثر تحديداً، بعد أن وجد أن العلماء أغفلوه وأهملوه (ولم يحكموا قوانينه، ولا حصروا أفانيه)⁽⁴⁾. فكرس كتابه لدراسة قواعد النثر، وشرح فنونه كالخطابة والمقامة والرسائل والتوقيعات، وضروب صناعته كالسجع والبيان والإيجاز، عاملاً على تخليصه من الاضطراب الذي ساد، حتى عصره.

لكن ما يلفت إلى عمل الكلاعي أنه يطور آليات ضبط الترسل كفن نثري ذائع الصيت في العصر الوسيط لحاجياته السياسية والسوسيو - ثقافية إليه. يتحدث عن الرسالة بوصفها بناءً منظماً تراعى فيه جملة شرائط فنية، وخصائص مضمونية، ورسوم شكلية (مقدمة - موضوع - خاتمة)، تراعى عناصر بنية الخطاب الداخلية والخارجية (المرسل - المتلقي - المقام)، ابتداءً من العنوان الذي ينبغي أن يوضع لأمرين: إما لأنه يدل على غرض الكتاب

(1) المصدر نفسه، ص 46.

(2) الصفحة نفسها.

(3) يشيد معاصره الفتح بن خاقان (ت 529هـ) بشاعريته، بقوله: (وله شعر بدیع السرد، مفوف البرد). انظر: مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس، تحقيق محمد علي شوابكة، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1983م، ط 1، ص 220.

(4) إحكام صنعة الكلام، ص 39 - 40.

(الرسالة)، أو لأنه يدل على مرسل الكتاب ومتلقيه؛ فتنوع صيغ العنوان بمدى تنوع أحوال الخطاب مع ما يليق بمقام المرسل إليه وحاله من حيث المعاني والألفاظ، فقال: (وأصل هذا كله أن الناس على فرق وأجناس، فينبغي أن يستعمل أهل التحقيق في مخاطبة كل فريق بما يليق به من الترتيب، ويشاكله من الألفاظ والمعاني)⁽¹⁾.

عبر فصول الرسالة كما يراها، يطلب الكلاعي الإجابة والتأنق فيها، مع حسن اختيار الألفاظ وتضمينها المعاني التي تنسجم مع مضمونها الذي ظل عائماً وغير محدد في مناقشته الخطاب. بصدد أقسامه، يشير إلى أن (الخطاب يقسم إلى ثلاثة أقسام؛ الإسهاب والإيجاز والمساواة؛ ولكل قسم منها موطن يصلح فيه، ومقام يختص به)⁽²⁾؛ ثم يفصل في كل قسم، فيرى أن الإسهاب يكون في الرسائل الموجهة إلى العامة في أغراض معينة مثل الصلح بين العشائر، والتحضيض على الحرب، والتحذير من المعصية والترغيب في الطاعة، وغيرها مما يجب على الكاتب المترسل أن يبدئ ويعيد ويحذر بالتكرير، وينذر بالترديد لتكون (رقى مواعظه أولج في المسامع، وحجته أظهر على مختلفي الأفهام والطبائع)⁽³⁾. أما الإيجاز فيخاطب به أهل الرتب العالية والهمم السامية، لأن الوجيز عند هذه الطائفة أنفع من الإطالة، والإشارة لديهم أنجح من تطويل المقالة، وذلك لبعدهم همهم وتفسح

(1) المصدر نفسه، ص 62.

(2) نفسه، ص 97.

(3) نفسه، ص 98.

خواطرها⁽¹⁾. فيما المساواة يعدها من الإيجاز. كان الكلاعي يستقرئ أحكامه، ويوجز انطباعاته النقدية، ويستشهد عبرها بنصوص وشذرات من إنشائه، أو من إنشاء كتاب لهم حظوة في هذه الصناعة. وهو بانشغاله بأساليب التعبير النثري وطرق أدائه، بدا الكلاعي مهتماً بقضية البناء، بما في ذلك البناء الصوتي - الإيقاعي، حيث يقسم أسلوب الصناعة النثرية المسجوعة إلى أنواع بمصطلحات يبتكرها: (المنقاد)، و(المستجلب)، و(المضارع)، و(المشكل)، محيطاً بمواضع استعمالها داخل الخطاب⁽²⁾. ثم يبدى اهتمامه أكثر لما يتوقف عند فن الترسل، أو الترسيل بتعبيره، ويشغل ذلك منه حيزاً مهماً في كتابه⁽³⁾، وهو يقسم هذا الفن إلى أنواع سبعة بحسب معيار استعمالها للسجع خاصة، والبديع عامة، من عدم استعماله؛ وبحسب امتزاج المنظوم بالمتنوع كما في النوعين الأخيرين: المفصل والمبتدع.

من خلال المصطلحات التي سمى بها الكلاعي هذه الأنواع، نكتشف ليس خبرته وحسن اطلاعه ومعرفته بأساليب الكتابة حتى عصره وحسب، وإنما دقة وطرافة الأسماء التي اشتقها من اللغة للدلالة على الأنواع وتمايزها؛ فالعاطل منها من الأسجاع والفواصل مثله مثل المرأة إذا لم يكن عليها حلي⁽⁴⁾، والحلي منها بعكس ذلك، إذا حلي بالسجع والبديع، كما المرأة إذا

(1) الصفحة نفسها.

(2) نفسه، ص 103 - 104.

(3) انظر تحليله لهذه الأنواع (العاطل، والحالي، والمصنوع، والمرصع، والمغصن، والمفصل، والمبتدع)، بين ص 103 وص 185.

(4) الفيرز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ط 8، 2005م، مادة (عطل).

استفادت حلياً أو لبسته واكتحلت⁽¹⁾، والمغصن منها مثله مثل الغصن إذا ما تعشب من ساق الشجر دقاقها وغلاظها، والعنقود إذا أغصن⁽²⁾، أي كان النوع ذا فروع وأغصان كأن تقابل سجتين بسجتين، وكل سجة مقابلة لصاحبتهما، وهكذا.

فإذا تأملنا معاني هذه المصطلحات وجدها كيف تتوافق، حسيّاً، مع ما تدل عليه في سياق الخطاب الواصف الذي انتهجه الكلاعي، حيث بدا إحساسه بالجمال في هذا الفن النثري، وتأثره بالإيقاع اللائب، والخفي، والمتشهي الذي يسري فيه، سواء داخل تشاكلات البديع، أو عند تمازج المنشور والمنظور، من ضروب الكلام والأسجاع مع مراعاة تطورها التاريخي. ولا يمكن أن نغفل عن تأثير خطاب الكلاعي بطبيعة الأندلس السمحة الرقراقة، التي جعل ابن رشد من (الأُم الطبيعية). ومن المرجح أيضاً، أن الكلاعي استوحى قطاعاً لافتاً في عمله واصطلاحاته من فن التوشيح الذي ازدهر ونمت أصوله على أيدي شعراء الأندلس، كما يأتي بيانه تالياً.

ومن مكان آخر للمفاضلة، يقسم ابن سعيد الأندلسي (ت 685هـ) الكلام، شعراً كان أم نثراً، إلى خمسة أقسام، هي: المرقص، والمطرب، والمقبول، والمسموع، والمتروك؛ ثم تحدث عن تلك الأقسام، فعرّفها، ومثل لها من الشعر أكثر من النثر، لأن الشعر بما فيه من إيقاع يؤدي وظيفة المطرب

(1) نفسه، مادة (حلي).

(2) نفسه، مادة (غصن).

وتحريك النفوس؛ فهو (أعلق بالأفكار، وأجول في الأقطار، وهو معين على نفسه في تذكره ودرسه)⁽¹⁾. وفي (نثر الجمان)، يعقد ابن الأحمر الغرناطي (ت810هـ) باباً مطولاً تحدث فيه عن (فضل الشعر وإباحة إنشاده في المساجد)، ويرد على من طعنوا في الشعر لأسباب أخلاقية، ولا سيما على (بعض المتفقهين الذين لا أدب عندهم، ولا هو من طبعهم)، ويحتج عليهم بقوله: (فليت شعري لم أنكره، وهذا رسول الله صلى الله عليه وسلم يحب سماع قصيدة امرئ القيس المذكورة، وكانت في أكثر الأوقات تنشد بين يديه)⁽²⁾. لكن ابن الأحمر لا يروق له الشعر كله، فينكر الإكثار منه، ويذم (ما يتضمنه من الهجاء للمسلمين) ومما (يهيج الشر للمرتكبين لذلك ويجرئهم على المعاصي)⁽³⁾.

تمايز لا مفاضلة

هذه الأصداء تعبر عن نقاش قوي أخذه أصحابه، من مفكرين وفلاسفة وبلاغيين، بمحمل الجد، وبقيت أمنية التوحيد هاته عالقة: (أحب أن أسمع كلاماً في مراتب النظم والنثر، وإلى أي حد ينتهيان، وعلى أي شكل يتفقان، وأيهما أجمع للفائدة، وأرجح للعائدة، وأدخل في الصناعة، وأولى

(1) ابن سعيد، أبو الحسن علي بن موسى المغربي، المرقصات والمطربات، نشرة دار حمد ومحيو، ط. 1973م، ص 7 - 9.
(2) ابن الأحمر، إسماعيل بن يوسف، نثر الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، تحقيق محمد رضوان الدابة، مؤسسة الرسالة بيروت، 1976م، ص 31.
(3) المصدر نفسه، ص 61.

بالبراعة⁽¹⁾. كان ينظر، بنفاذ فطنته، إلى النظم والنثر على استيعاب أحوالهما وشرائطهما كوجهين لصناعة الكتابة وفنهما، فيرى في المنظوم نثراً من وجهه، وفي المنشور نظماً من وجهه، ولولا ذلك لما اختلفا ولا اختلفا في نسج الكلام؛ حتى قال: (أحسن الكلام ما رق لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر. ونثر كأنه نظم)⁽²⁾. كان الأكثرون في أول الأمر يقدمون النظم على النثر، واحتجوا فيه بظاهر القول، ثم رجحت الكفة لأصحاب النثر وحاولوا بدورهم الحجاج فيه، ولم تسلم المفاضلة بين الفريقين من أغراض بعض الكتاب الشخصية، ورؤاهم الأخلاقية، وانطباعاتهم التي كانت تتأثر بأهواء الرؤساء. فالنثر إذن في عرف هؤلاء النقاد، فن قولي غير منظوم، يقابل الشعر بوصفه فناً قولياً منظوماً، والفرق بين الشعر والنثر في رأيهم يرجع إلى هذه الناحية الموسيقية وحسب، حتى أن بعضهم اتخذ من هذا حجة لتفضيل الشعر على النثر، وبالمقابل بحث أصحاب النثر على ذرائع خارج السياق لتفضيل النثر على الشعر، ولم يكن ذلك من وجهين إلا حجاباً.

لقد انتقلنا في سياق المفاضلة بين الشعر والنثر، من نقاش حول مسائل شكلية تعطي الأولوية للوزن، وأخرى فلسفية كالأصل والفرع، والجوهر والعرض، ثم تطور داخل ثنائية المنظوم والمنثور، فانتهى به المطاف إلى الأخذ بالأسباب الأخلاقية. وإذا كان أكثر هذا النقاش شكلي وخارجي

(1) التوحيد، الإمتاع والمؤانسة، 2 / 130.

(2) المصدر نفسه، 2 / 146.

إلا أنه يكشف طبيعة أجهزة تلقي ثنائية الشعر والنثر، والمنظوم والمنثور، من عصر إلى عصر.

لكن، عبر هذه العصور، لا نعدم من علماء الشعر والبلاغة من حاول أن يقارن بين الشعر والنثر، مستنداً إلى فكرة رئيسة؛ هي البناء الذي يتنامى من التوزيع الشكلي للنص. فإذا كانت القصيدة تنقسم إلى أبيات من الشعر، فإن النص النثري، خطبة كان أو ترسلاً، ينقسم إلى فقرات. وبالتالي، يتعدى مبدأ المقارنة طابعه الشكلي ليهم مبادئ أكثر تعقيداً ترتبط بأنماط بناء الملفوظ، وتناسب الجمل، ولغة التعبير، الأسلوب، والاستجابة النفسية لكليهما. فلم تعد العلاقة، إذن، بين الشعر والنثر تتحدد بالعروض فحسب، ولم يعد الشعر يوجد إلا في النظم، ولا النثر يحول بينه وبين أن يحوز إيقاعاً آخر خاصاً به خارج النظم. هذا ما اجتهدت فيه ووجهته كتب النقد والبديع التي نقلت مجال المفاضلة بين الشعر والنثر على إطلاقه، إلى مبحث خاص يهتم بثنائية الحل والعقد في رصد طبيعة العلاقة بين الشعري والنثري، وطبيعة التحول الجمالي التي تطال خاصية الإيقاع في انتقاله من الشعر ككلام منظوم إلى النثر ككلام غير موزون: حل المنظوم وعقد المنثور بشرطي الوزن والقافية، ثم بشروط تالية.



الفصل الرابع



نظم المنثور وحل المنظوم مأزق (النظرية)

تعميمية من النظم إلى النثر، هل يختط الإيقاع المسار نفسه؟

نثر الشيء: رماه متفرقاً، والنثر خلاف النظم من الكلام. والنثري والمنثور خلاف المنظوم. وجاء في لسان العرب، وفي القاموس المحيط، ما يوحي بأن النثر سمي نثراً لأن شكله يوحي بعدم التناسق عكس الشعر الذي يتحقق له الانتظام بالوزن والقافية. وهو ما يشير إليه المعجم الوسيط ويحدده بدقة، إذ يسمى (المنثور الكلام المرسل غير الموزون ولا المقفى، وهو خلاف المنظوم، والنثر من يجيد الكتابة نثراً، والنثر الكلام الجيد يرسل بلا وزن ولا قافية، وهو خلاف النظم، ويقال كلامه در نثر)⁽¹⁾. كما في (التعريفات)، في قول علي الجرجاني: (النظم في اللغة جمع اللؤلؤ في السلك، وفي الاصطلاح تأليف الكلمات والجمل مترتبة المعاني متناسبة الدلالات على حسب ما يقتضيه العقل، وقيل الألفاظ المترتبة المسوقة المعتبرة دلالاتها على ما يقتضيه العدد)⁽²⁾. النظم، هنا، بمعنى التأليف والاتساق الدلالي وفق منطق العقل، كما قدمته نظرية النظم في شقيها البلاغي والإعجازي؛ ثم هو بمعنى ترتيب الكلمات ترتيباً عددياً وفق قياس العروض وأزمته، وهو ما تقرضه البنية الوزنية في الشعر بوصفه كلاماً

(1) انظر: المعجم الوسيط، مادة (نثر).

(2) الجرجاني، علي بن محمد الشريف، التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، 1985م، ص 261.

منظوماً. يعيننا نحن المعنى الثاني، النظم في مقابل النثر. يميز النواحي في كتابه مقدمة في صناعة النظم والنثر بينهما: النظم هو (الكلام الموزون في الموازين العربية)⁽¹⁾، والنثر هو (الكلام المرسل) أو (المسجع)⁽²⁾.

وفقاً لهذا الاعتبار، كان النقد يتعاطى مع الشعر والنثر، والعلاقة بينهما، ومع علاقة أحدهما بالآخر. إلا أن قواعد النقد، من منظور البلاغة المعممة، كانت مشتركة في دراستهما معاً، كأن ما ينطبق على الشعر ينطبق على النثر أيضاً، فالمبرد، مثلاً، يوسع مجال البلاغة الذي يجعله الكلام بإطلاق، ويعرفها بقوله: (إحاطة القول بالمعنى، واختيار الكلام، وحسن النظم)، ثم زاد: (فإن استوى هذا في الكلام المنشور، والكلام المرصوف، المسمى (شعراً)، فلم يفضل أحد القسمين صاحبه، فصاحب الكلام المرصوف أحمد؛ لأنه أتى بمثل ما أتى به صاحبه، وزاد وزناً وقافية، والوزن يحمل على الضرورة، والقافية تضطر إلى الحيلة. وبقيت بينهما واحدة، ليست مما توجد عند استماع الكلام منهما، ولكن يرجع إليهما عند قولهما، فينظر أيهما أشد على الكلام اقتداراً، وأكثر تسمحاً، وأقل معاناة وأبطأ معاصرة، فيعلم أنه المقدم)⁽³⁾. فالشعر عندهم لا يتميز عن النثر إلا بالوزن والقافية، وكان هذا التفريق شكلياً وغير جوهري كما يفترض؛ بل ساووا في أحيان كثيرة بين الشعر والنثر، فما يقولونه عن أحدهما

(1) النواحي، شمس الدين محمد بن حسن، مقدمة في صناعة النظم والنثر، حققه وقدم له وعلق عليه د. محمد بن عبد الكريم، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د.ت، ص 27.

(2) المصدر نفسه، ص 31.

(3) المبرد، أبو العباس، رسالة في البلاغة، تحقيق رمضان عبد التواب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط 2، 1985م، ص 81.

يقولونه عن الآخر، وقواعد البلاغة يطبقونها عليهما بغير تمييز ولا فارق⁽¹⁾. بدا قطاع واسع من النقد لا يفسر علاقة الشعر بالنثر الفني ترسلاً أو خطابة، ولا يتساءل متى ينتهي الشعر ويبدأ النثر، فلم يكن الخلاف بينهما خلافاً عضوياً وجوهرياً تحدده الفروقات النوعية لغة وصورة وإيقاعاً، بل كمي وشكلي يتم اختزاله في خطاطة العروض. بالتالي، بقي السؤال مطروحاً: كيف تتحقق المفصلة بين النظم والنثر أمام الاختلاف الذي يطال شكل النص، وجنسه الأدبي، وتقاليد الكتابة وأعراف تلقيها، من عصر إلى عصر؟ - بل حتى لما اهتموا بالكتابة، في أثناء صعودها، لم يهتموا بها لشرطها الأدبي ومبادئها الداخلية، بل لدورها ودور الكاتب في المحيط السوسيوثقافي والسياسي، كما يظهر من تصنيفات وصلتنا، مثل تصنيفي (البرد الموشى في صناعة الإنشاء) لموسى الموصلي (ت696هـ) و(صبح الأعشى في صناعة الإنشاء) للقلقشندي (ت821هـ)، اللذين طبقت شهرتهما الآفاق مغرباً ومشرقاً.

استشكال العلاقة

حاول بعض النقاد القدامى استشكال العلاقة بين الشعر والنثر، بمنأى عن الأحكام الانطباعية في تفضيل النظم على النثر، أو النثر على النظم، فسرعان ما قر في ظنتهم بأن المعيار الوحيد الذي ينأى بالشعر عن النثر هو الوزن،

(1) مثل قول بعضهم: (وقد ذكرنا المعاني التي يصير بها الشعر حسناً، وبالجودة موصوفاً، والمعاني التي يصير بها قبيحاً مردولاً، وقلنا إن الشعر كلام مؤلف، فما حسن فيه، فهو في الكلام حسن، وما قبيح فيه، فهو في الكلام قبيح. فكل ما ذكرناه هناك من أوصاف للشعر، فاستعمله في الخطابة والترسل، وكل ما قلناه من معانيه، فتجنبه هاهنا). نقد النثر، المنسوب خطأ لقدامة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982م، ص94.

فابتكروا مصطلح (حل المنظوم ونظم المنشور)، مدعين أن نقل الصيغ الشعرية إلى جنس النثر يختزل في إجراء أدبي؛ لا يتطلب إلا مهارة وحذاً بتبديد الوزن وهدمه، كما أن نقل الصيغة النثرية إلى أسلوب شعري لا يزيد عن عقدها بالوزن، لأن مفهوم الشعر كان يختزل في عبارة مسكوكة ومركزة، هي: (الشعر كلام موزون مقفى دال على معنى)، كما يقول قدامة.

لم يتوقف الفرق بين النظم والنثر، إذًا، عند المستوى العروضي - الشكلي، بل وجد النقاد أنفسهم في صميم الناحية الفنية يناقشون (حل الشعر ونظم النثر)، وذلك في سياق توتر العلاقة بين الشعر والنثر، منذ أن شرع عبد الحميد الكاتب في حل معقود الكلام، ومنذ أن فهم بأن (الكتابة نقض الشعر: وقيل للعتابي: بما قدرت على البلاغة؟ فقال: بحل معقود الكلام)⁽¹⁾؛ (فالشعر رسائل معقودة والرسائل شعر محلول)⁽²⁾. ولهذا، توالى المباحث التي تعنى بثنائية الحل / العقد ودراستها، ابتداءً من العسكري الذي ناقش (حل المنظوم) في سياق (السرقا الشعرية)، فقال: (وأحد أسباب إخفاء السرقة أن يأخذ معنىً من نظم فيورده في نثر، أو من نثر فيورده في نظم)⁽³⁾. ويجعل العسكري (المحلول من الشعر) على أربعة أقسام؛ منها ما يكون بإدخال لفظة بين ألفاظه، أو ما ينحل بتأخير لفظة منه وتقديم أخرى بوجه حسن، وقد ينحل على هذه الكيفية بسوء، وقسم ثالث (تكسو ما تحله من المعاني ألفاظاً من عندك وهذا

(1) العسكري، الصناعتين، ص 167.

(2) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 81.

(3) الصناعتين، ص 147.

أرفع درجائك⁽¹⁾. ومن الأمثلة التي أوردها، بقي نقاش العسكري محصوراً في قضية اللفظ والمعنى بدون أن يتعداه إلى تأمل البناء المحلول وتأثر خاصية النظم -إيجاباً أم سلباً- بإزاء ذلك، وهو يدرك أن (من النظم ما لا يمكن حله أصلاً بتأخير لفظة وتقديم أخرى منه حتى يلحق به التغيير والزيادة والنقصان)⁽²⁾، وربما يكون همه بتصيد (السرقات) قد شغله عن استقصاء ذلك.

كما خص ابن المظفر الحائمي، في (حلية المحاضرة في صناعة الشعر)، باباً (في نظم المنثور للغرض نفسه، ذاكرة طائفة من الشعراء التي تخفي السرقة، وتلبسه اعتماداً على منثور الكلام دون منظومة)، فنجدته يتتبع صنيع هؤلاء في استراق (الألفاظ الموجزة، والفقر الشريفة، والمواعظ الواقعة، والخطب البارة)⁽³⁾، ولا يزيد على ذلك بفهم طبيعة المعنى وهو ينقل من حيز النثر إلى حيز الشعر. وبمثل ذلك صنع الثعالبي لما ألف (نثر النظم وحل العقد)، إلا تحامله على الشعر وحطه من رتبة الشعراء أمام طبقة الكتاب⁽⁴⁾.

حل وعقد

في كتاب (الوشى المرقوم في حل المنظوم)⁽⁵⁾، وصلت صنعة حل الشعر

(1) المصدر نفسه، ص 163.

(2) نفسه، ص 164.

(3) الحائمي، حلية المحاضرة، ص 90.

(4) الثعالبي، نثر النظم وحل العقد، ص 2.

(5) يشير محقق الكتاب إلى أن ابن الأثير لا يدل القارئ على الفترة التي ألفه فيها، فحيناً يشعر بأنه كتبه بعد (المثل السائر)، وحيناً آخر يرى أنه قد سبق في تأليفه. ويفترض أن ابن الأثير (أتيح له أن ينظر في كتبه التي ألفها، وأن يزيد في هذا، وفي هذا منها على النحو الذي يريد، ولم ير داعية إلى أن يشير إلى أيهما قد كتبه قبل الآخر). انظر: ابن الأثير، الوشى المرقوم في حل المنظوم، تحقيق د. جميل سعيد، ط 2، ص 25.

منتهاها مع ابن الأثير، ويتعدها ليشمل حل الآيات القرآنية وحل الأخبار النبوية معاً. والناظر في الكتاب يلمس رغبة ابن الأثير في تعليم النثر والكتابة، فيعمد إلى الشعر ويأخذه معانيه ويصيرها نثراً، كأنه يريدنا فيما يحسن أن يحل من الشعر، ويحدثنا عن الطريقة المثلى في حله، وعن أي الألفاظ التي يحق أن تبقى، وأيها يحق أن تستبدل بغيرها أثناء الحل، مبيناً السبب في هذا أو ذاك. لم يقتصر ابن الأثير في حل المنظوم إلا على شعر أبي تمام والبحري والمنتبي، ويعلل ذلك بقوله: (إني قلبت الأشعار تقليب السماسرة للمتاع، ووزنتها بالقيراط وكتلتها بالمد والصاع، وما عدلت إلى الطائنين إلا عن نظر (...)) وذلك: أن الغرض إنما هو معرفة المعاني والألفاظ، ولم يشتمل شعر أحد من الشعراء المفلقين، قديماً وحديثاً، على المعاني التي يشتمل عليها شعر أبي تمام، وأبي الطيب؛ فإنهما غواصا المعاني، وأما الألفاظ في سبكها وديباجتها فلم أجد أحداً يسامي أبا عبادة البحري فيها⁽¹⁾.

• • •

يرى ابن الأثير أن حل الشعر ينقسم إلى ثلاثة أقسام:
أ - حل الشعر بلفظه، وهو أدنى مرتبة ولا فضيلة فيه كما يعتقد، ويمثله
ب(من هدم بناءً، ثم أخذ تلك الآلات المهذومة، فأنشأ بها بناءً آخر، فإنه يجيء
حيثئذ مخلوق البناء لا محالة)⁽²⁾. وهذا ما لا يحسبه من صناعة حل الشعر في

(1) المصدر نفسه، ص56.

(2) المصدر نفسه، ص58.

شيء، لأنه لا ينبغي (حل المعاني الشعرية بلفظها بعينه). ومن الأشعار ما لا يجوز تغيير لفظه وجده ابن الأثير في عشرة أنواع. من تلك الأشعار كل بيت تضمن مثلاً، أو ذكر قصة مشهورة، أو ذكر ألفاظ تختص بعلم من العلوم، أو ذكر قبيلة أو بيت من البيوت، أو ذكر معنى من معاني التشبيه يكون بلفظ مخصوص دال على معنى مخصوص؛ وكل بيت بلغ الغاية القصوى في البلاغة، أو استعمل فيه التجنيس، أو ألفاظ المطابقة؛ وكل بيت ينحصر معناه في مقصد من المقاصد، أو (تضمن ألفاظاً فرائد في محلها، لا يسد غيرها مسدها بحيث إذا بدلت بما يراذفها تداعى بناء البيت، وانهدم معناه)⁽¹⁾.

ب - حل الشعر ببعض لفظه، ويعدده ابن الأثير (أصعب منالاً)، لأن حل شعر شاعر مجيد يتطلب مؤاخاة لفظه بمثله في الحسن والجودة⁽²⁾.

ج - حل الشعر بغير لفظه، ويضعه في (الطبقة العليا)، ويرتبط بنقل المعنى من لفظ إلى لفظ ثان تبث الفضيلة فيه لمن أحسن سبكه وأبرزه في (حلية رائقة). واشتق ابن الأثير من هذا القسم ضرباً يسمى (توليد المعاني)، ونعته هو بـ (الكيمياء)، وذلك لأنه (يبدل صور الأعيان ويبرزها في عدة من الألوان؛ فتارة يخرج منها لؤلؤاً، وتارة ياقوتاً، وتارة ذهباً، وتارة فضة. وهذا هو أشرف الدرجات في حل المنظوم)⁽³⁾.

• • •

(1) نفسه، ص 84.

(2) نفسه، ص 102.

(3) نفسه، ص 166.

يظهر مما يسوقه ابن الأثير بشأن العلاقة بين الشعر والنثر عامة، وحل المنظوم تحديداً، أنه قلب مفهوم الصنعة - كما تجسدت بوضوح عند ابن طباطبا - رأساً على عقب؛ فبدلاً من أن يكون النثر مادة للشعر، جعل الشعر مادة للنثر والكتابة⁽¹⁾. كان ابن طباطبا، في حديثه عن (صناعة الشعر)، يشير إلى أنه (إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه؛ بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله)⁽²⁾. فابن طباطبا، هنا، مع ما يمكن أن نأخذ عليه من أنه يعطي للمعنى أسبقية في البناء، ويجعله مستقلاً عن شكله الإيقاعي، إلا أنه استحضّر العناصر جلّها، متفاعلة فيما بينها، بما في ذلك عنصري النظم: الوزن والقافية كشرطين في البناء الشعري. في المقابل، لم يحصر ابن الأثير صنعة حل الشعر إلا داخل ثنائية اللفظ والمعنى، ولم يتطرق إلى مشكلة البناء بذكر ذي اعتبار، إلا من عبارات انطباعية فرضها ذوقه الفني كناثر من الطراز الرفيع. فهو، مثلاً، يأخذ معنىً من شعر البحري،

(1) يذكر جودت فخر الدين أن (الشاعر، حسب (مفهوم الصنعة) لابن طباطبا، يفكر نثراً يأتي بمعانيه من النثر ليصوغها أو لينظمها شعراً. فابن طباطبا لا يلاحظ بالتالي، التباين في بنية المعنى بين الصيغة الشعرية والصيغة النثرية. المعنى عنده نثري في كل حال وإنما الشعر نظم يقوم على عناصر الصياغة من تخير وتركيب واستنساب وتنقيح). انظر: جودة فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار الحرف العربي، بيروت، لبنان، ص 158.

(2) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 11.

وهو: سماه سعداً ظن أن يحيا به عمري، لقد ألفاه سعد الذابح⁽¹⁾
فثره، قائلاً: (إذا رفعت الخطوب أعناقها، لقيها من رأيه بسعد الذابح،
وإن دجى ليلها غشيه من عزمه بالسماك الراح؛ فهو في إحدى الحالتين
يسفك دماءها، وفي الحالة الأخرى يجلو ظلماءها. ولهذا ترى وقد أجفلت
من طريقه، ورجعت عن حرب عدوه إلى سلم صديقه). وبدلاً أن يلاحظ
ما صار عليه البناء المنقول إليه حلاً، من سمات النثر وخواصه كانتظام
الفواصل والسجع والازدواج والالتفات، علق عليه: (إن الذي أتيت به
أسد وأمتن وأحسن موقعاً، والطف مأخذاً؛ لأنني ذكرت: العنق والذبح،
والليل والسماك. ولا خفاء بما في ذلك من المناسبة)⁽²⁾.

• • •

مع ما يكشفه ابن الأثير من تمرس على أساليب الكتابة الفنية، وقدرته على
الانتقال بين تنويعاتها الجمالية في ما كان ينشئه ويضربه من أمثلة، إلا أن آلية تحليله
النظري لها لم تكن بالدرجة نفسه، ولا بالوعي نفسه. كانت المسافة التي يسلكه
من الشعر إلى النثر مضبوطة ومحكومة بهاجس تعليمي، إذ لم يكن المهم هو الشكل،
بقدر المادة المحمولة؛ فالشعر، كما القرآن والأخبار النبوية، لا يأخذه إلا باعتبار ما
يحملة من معرفة (مثل، حكمة، وجه بلاغي..)، وذلك لزعمه أن (الكلام المنظوم)

(1) انظر البيت في: ديوان البحري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط3، د.ت، 2 / 473.

(2) ابن الأثير، الوشي المرقوم، ص111.

استغرق (جميع المعاني، فكان الأخذ منه أولى)⁽¹⁾. ولهذا نفهم لماذا أن ابن الأثير كان يهتم به (نقل المعنى) من وجه إلى وجه آخر، ولم يعر للموازات الصوتية – الإيقاعية التي ضمنها أثاره اهتماماً في النظر، وربما شغله عن ذلك أن الكتاب (كتاب تعليم)⁽²⁾. لقد اتضح، بالفعل، الطابع السكولاني للكتاب، وخفت الطابع الإشكالي للقضايا التي من المفترض أن تطرحها صنعة حل الشعر أميريقياً، وذلك على صعد البناء والدلالة والإيقاع؛ فالفرق بين النظم والنثر ليس فرقاً في استخدام المعاني والسبق إليها، لكنه فرق في طريقة التعبير وتوقيعه. وأين هذه الصنعة مما أثبتته الجاحظ، بقوله إن الشعر (لا يستطيع أن يترج ولا يجوز عليه النقل، ومتى حول تقطع نظمه وبطل وزنه، وذبح حسنه وسقط موضع التعجب)⁽³⁾.

نكتشف هذا التوجه الأثيري – أيضاً – في (الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام المنشور)؛ فرغم ما يديه ضياء الدين فيه من علم بأفانين الكتابة الأدبية، ومن تحصيل (آلات التأليف) التي يخرج بها ما في القوة إلى الفعل، ابتداءً من حديثه عن شرائط الصناعة في النثر والنظم⁽⁴⁾، ومروراً بالقول في

(1) المصدر نفسه، ص 51.

(2) نفسه، ص 84.

(3) الجاحظ، الحيوان، 1 / 75. الشكل لا غنى في تحقيق القيمة الشعرية للشعر، وإلى هذا يرشدنا الناقد الفرنسي جان كوهن إلى أن الشكل هو لسان حال الشعر، فترجمة القصيدة إلى النثر يمكن أن تكون صحيحة إلى أبعد مدى نريده، إلا أنها لا تحتفظ في الوقت نفسه بأي قدر من الشعر. انظر:

Jean Cohen: structure du Langage Poétique, Flammarion, Paris, 1966, p. 36.

(4) ابن الأثير، ضياء الدين، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام المنشور، تحقيق مصطفى جواد وجميل سعد، طبعة المجمع العلمي، العراق، 1956م، ص 6 – 20.

الحقيقة والمجاز⁽¹⁾ والألفاظ مفردة ومركبة⁽²⁾ والمعاني⁽³⁾ وأساليب البيان مع ما تقتضيه من وجوه الخطاب⁽⁴⁾، وانتهاءً بأضرب البديع من سجع وازدواج وتجنيس وغيرهما⁽⁵⁾، إلا أنه يراوح مأزق النظرية نفسه. فهو، من جهة أولى، يظل داخل دائرة ما هو تعليمي، ومن جهة ثانية، يفضل النثر ويراه أشق وأصعب مأخذاً من النظم، وإلا لما نزل به القرآن، ولما كان جميع العرب يقولون الشعر لسهولته (وكان عليهم من أسهل الأشياء حتى على نسائهم)⁽⁶⁾. كما يذهب إلى أن النثر يحتاج إلى تحصيل أدوات مخصوصة، فيما يقدر على قول الشعر من لم يحصل من آلاته شيئاً ولا يعرف أدواته ألبتة كالسوقة والعامة من أرباب الحرف والصنائع، ولهذا يستوعب النثر الشعر وينوب عنه، وليس كذلك الشعر⁽⁷⁾.

ككلام منظوم وموقع، يفترض الشعر طريقته المخصوصة في التعبير، التي تعتمد على تأليف الكلام وبنينته، مثلما أن النثر، وإن كان كلاماً غير منظوم، له إيقاعه الخاص الذي يبينه عبر نسيجه اللغوي مسجوعاً أو مرسلاً. النثر الفني تحديداً. هناك فرق اللغة، وفرق طريقة التعبير: أما عن فرق اللغة، فلغة الشعر تتميز من لغة النثر بخصائص على مستويين: صوتي ودلالي؛ وأما ما يخص طريقة التعبير فسطر النثر يعبر عن عناصر الدلالة بطريقة متتابعة ومتراصة من

(1) المصدر نفسه، ص: 28 - 32.

(2) نفسه، ص: 33 - 67.

(3) نفسه، ص: 68 - 72.

(4) نفسه، ص: 82 - 250.

(5) نفسه، ص: 251 - 271.

(6) نفسه، ص73.

(7) نفسه، ص75.

حيز إلى آخر؛ وأما أبيات القصيدة فتفتقر إلى هذا التابع والترابط في كثير من المرات. الفرق بين الشعر والنثر، إذاً، هو فرق في النوع، لا في الدرجة فحسب.

• • •

إن خاصية الوزن لا تتجلى قيمتها في أنها تسم الشعر بـ(النظمية)، بل في ما تجريه من تحويل حقيقي يعبر بالكلام في الشعر من مستوى إلى آخر أكثر تأثيراً وإيحاءً، وذلك وفق النسيج الفني الذي تعيش منه، ووفق قوانينه اللغوية التي تتأثر بها. ولذلك فكلما كان الوزن يعتمد نسقاً محدداً في توزيع أعاريضه وحر كاته وسكناته في كم إيقاعي ما، كلما أثر ذلك رأساً في (صورة الكلام)، وجعل اللغة تنتظم انتظاماً يختلف عن الصور العادية للكلام، بقدر ما يجعل الإيقاع في عبور اللغة الشعرية أكثر ملموسية ومادية في مستوى بنية الكلمة والتركيب والفضاء برتمه⁽¹⁾. في المقابل، إن البقاء في حدود النظم واعتباره قيمة في حد ذاته، ودون ميزة التحويل، يترك الشعر خارجه وليس له إلا فضل الوزن والثقافية⁽²⁾. وبسبب

(1) في نظرية الشعر الحديث نعث على آراء قريبة من هذا التصور، مثل رأي الشكلائي الروسي تينيانوف الذي يشير إلى أن أي عنصر من عناصر النثر عندما يقع إدماجه في تنوالية الشعر، فإنه يظهر بشكل آخر، إذ يبرز بواسطة وظيفته. وهكذا يسمح بتولد ظاهرتين مختلفتين: التشديد على البناء، وتغيير صورة الموضوع غير المعتاد. وبموازاة مع ذلك التصور، يرى أوسيب بريك (أن الشعر يتوفر على أبنية تركيبية قارة، مرتبطة، بدون انقصاص، إلى الإيقاع). انظر: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلائين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت، الشركة المغربية للنashرين المتحدنين، ط1، 1982م، ص52 وص59.

(2) نجد لدى بعض النقاد الأول وعياً بهذا في ما نقلوه من آراء، من ذلك ما ينقله المرزباني: (حدثني أبو القاسم بن يحيى بن علي المنجم عن أبيه: ليس كل من عقد وزناً بـثقافية فقد قال شعراً، الشعر أبعد من ذلك مراماً وأعر انتظاماً). انظر: المرزباني، أبو عبيدالله، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق علي محمد الجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1965م، ص547. وما قاله الجمحي: (فليس بشعر إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف). انظر: طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د.ت، ص8 - ص9.

من هذا، فكثير مما نسميه شعراً هو نظم لا شعرية فيه، وبالمثل هناك نزر غير قليل من النثر هو شعر وإن لم يأت كلاماً منظوماً وجاء معدماً من الوزن والقافية، ولكن ليس معدوماً من الإيقاع بأي حال من الأحوال.



يعكس ما يقوم به ابن الأثير صورة من ذلك الصراع المغرض الذي كان يسعى إلى رد النثر إلى الشعر بإغراقه فيه وتطويقه بوسائله، ومن ثم رد الاختلاف إلى الائتلاف، والمتعدد إلى المفرد، كأن تلك الثقافة التي نشأ فيها ترفض الخروج عن دور الشعر الذي شبت على غنائيته. فالنثر الذي ساد، ابتداءً من نهاية القرن الثالث للهجرة، كان من أبرز خصائصه هيمنة المحسنات الصوتية والبديعية فيه، ولقد تفشى ذلك بوضوح حتى أصبح النثر في قطاع مهم من نماذجه متين الصلة بالشعر لا يفرقه عنه إلا الوزن، كما يرى حمادي صمود⁽¹⁾. وحتى علماء النقد والبلاغة بدورهم، كما سبق أن أكدنا، ساهموا في تكريس هذا الواقع، إذ لم يهتموا في بناء آرائهم ومقولاتهم بمسألة الأنواع الأدبية إلا لمأماً، وتركوا أكثر المدونة النصية نهياً لحلبة الصراع ولبناء مفاهيمي معياري للبلاغة؛ فالشعر شعر، والقرآن ليس شعراً ولا نثراً، والنثر لا يكون إلا خطابة وترسلاً.

(1) حمادي صمود، في نظرية الأدب عند العرب، ص 12.



الفصل الخامس



من النظم إلى الانزياح

مسار فلسفي

بخلاف المسار الذي سلكته بلاغات الفصاحة والمعنى والنظم النحوي، وعبره قدمت صياغات مهمة في النظر النقدي للشعر خاصة، وللکلام العربي عامة، بما في ذلك الاهتمام بالبعد الإيقاعي الذي استحضّر بصيغ متفاوتة القيمة في إطار الدراسة العروضية، أو في نسق التناسب بأبعاده المختلفة، أو في سياق إعادة النظر فيه ضمن مبحث بناء النص بصفة عامة؛ كان هناك مسار آخر نما وترعرع في دراسات الفلاسفة المسلمين الذين فكروا في الشعرية من منظور مخالف يمتح من علوم الموسيقى والمنطق والفلسفة. في سياق تلقيهم متفاوت القيمة لـ (فن الشعر) الأرسطي، وتأويلهم المحايث لأمشاج منتبذة من تصور أرسطو للمنطق والخطابة، لم يذخر الفلاسفة المسلمون جهداً لوضع تصورهم للشعر ضمن نظريتهم المعرفية العامة، محاولين تبينة مفاهيم الشعر اليوناني الدرامية والميثولوجية لصالح القصيدة العربية الموسومة بالغنائية في معظمها⁽¹⁾. فإذا كان أرسطو لا

(1) نصّادف آراءً لدارسين شككوا في أن يكون الفلاسفة المسلمين قد فهموا كتاب (فن الشعر) لأرسطو، من جملتهم طه حسين الذي رأى أن الكتاب (لم يفهمه أحد على الإطلاق). انظر: البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر، ضمن كتاب: نقد النثر، المنسوب خطأ لقدامة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1982م، ص 15. وعبدالرحمن بدوي حين قال: (لو قدر لهذا الكتاب - كتاب فن الشعر - أن يفهم على حقيقته ويستثمر ما فيه من موضوعات وآراء لعني الأدب العربي بإدخال الفنون الشعرية العليا فيه، ولتغير وجه الأدب العربي كله). انظر: مقدمة فن الشعر، أرسطو طاليس، تحقيق عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط 2، 1973م، ص 56. وأحمد الطرابلسي الذي رأى أن: (التأويلات التي يعطيها ابن سينا وابن رشد لتبعث على الابتسام أحياناً). انظر: نقد الشعر عند العرب حتى حدود القرن الخامس الهجري، ترجمة إدريس بلمليح، ط 1، دار توفيق، الدار البيضاء، 1993م، ص 79.

يتصور المحاكاة في الشعر بدون الأفعال، ولا يرى الشاعر إلا بوصفه (صانع حكايات أكثر منه صانع أشعار لأنه شاعر بفضل المحاكاة، وهو إنما يحاكي أفعالاً)⁽¹⁾، فإنه كان يلغي من حسابه الشعر الغنائي، وهو ما أدركه الفلاسفة من مثل الفارابي (ت339هـ) الذي أمسك بمفهوم المحاكاة الذي بنى عليه أرسطو تصوره للشعر، بقوله: (هو أن يؤلف القول الذي يصنعه أو يخاطب به من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول، وهو أن يجعل القول دالاً على أمور تحاكي ذلك الشيء)⁽²⁾، وأوحى له ذلك بأن الشعر عند اليونانيين تمثيلي مرتبط بفعل التمثيل والحركة، أما الشعر عند العرب فهو غنائي مرتبط بالقول والتعبير عن الذات، كما أكدّه ابن سينا (ت370هـ)، بقوله: إن (الشعر اليوناني إنما كان يقصد فيه في أكثر الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير، وأما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلاً كاشتغال العرب)⁽³⁾. وباصطلاحاته، جعل ابن رشد (ت595هـ) المحاكاة إما بالصوت والهيئة أو بالعبارة، لافتاً إلى الفارق النوعي بين الشعر العربي والشعر اليوناني من حيث طبيعة المحاكاة هاته، فإذا كان الأقدمون من شعراء اليونان يعتمدون (في الأغلب محاكاة بالصوت والهيئة)، فإن (الشعراء العرب إنما كانوا يستعملون في الأغلب المحاكاة التي من النوع

(1) أرسطو، فن الشعر، ص28..

(2) الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن فن الشعر، ص150.

(3) ابن سينا، كتاب الشفاء من فن الشعر، ص. 169 - 170. وهذا يوحي بفهم ابن سينا الجيد لتصوير أرسطو للمحاكاة في الشعر الدرامي التي تنصرف إلى محاكاة الأفعال والمواقف الأخلاقية المجردة: (لأن المأساة لا تحاكي الناس، بل تحاكي الفعل والحياة، والسعادة والشقاوة هما من نتائج الفعل، وغاية الحياة كيفية عمل لا كيفية وجود، والناس هم ما هم بسبب أخلاقهم، ولكنهم يكونون سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم). انظر: أرسطو، فن الشعر، ص20.

الأخير، أعني المحاكاة التي هي بالعبارة⁽¹⁾، وهكذا فـ(الأقاول المحركة إلى اللذات (...)) موجودة كثيراً في أشعار العرب⁽²⁾، أي ما يجعل منه أكثر مخاطبة للجانب الحسي والشهواني عند الإنسان. كان على هؤلاء الفلاسفة، تبعاً، أن يكتفوا مبدأ المحاكاة مع خصوصية الشعر العربي الذي يميل إلى الحس، ففهموا المحاكاة بأنها تشبيه، مثلما يتجلى ذلك في سعي الفارابي إلى إبراز وظيفة المحاكي التي حصرها في التشبيه، وميزها عن وظيفة المغلط التي تسعى إلى الإيهام، بقوله: (فأما المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض لكن الشبيه)⁽³⁾، فغرض المحاكي، في نظره، هو (أن يوقع في ذهن السامعين - والمتلقين - المحاكي للشيء بدلاً من الشيء نفسه)⁽⁴⁾. ولفت ابن سينا إلى أن العرب كانت تقول الشعر لوجهين، أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تعد به نحو فعل وانفعال، والثاني للعجب فقط فكانت تشبه كل شيء للتعجب بحسن التشبيه. وأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعل، أو يردعوا بالقول عن فعل، وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة، وتارة على سبيل الشعر⁽⁵⁾، ووجد أن المحاكيات ثلاثة: تشبيه واستعارة وتركيب⁽⁶⁾. ويعمم ابن رشد، في ترجمته لمضمون

(1) ابن رشد، الضروري في السياسة. مختصر كتاب السياسة لأفلاطون، نقله عن العبرية إلى العربية. أحمد شحلان، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، ص 92-93.

(2) المصدر نفسه، ص. 92.

(3) الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص 150.

(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(5) ابن سينا، الشفاء، ص 188.

(6) المصدر نفسه، ص 171.

المحاكاة عند أرسطو، أشكال المحاكاة على كل صيغ التصوير اللغوي من تشبيه واستعارة وكناية وتمثيل⁽¹⁾؛ وبالتالي، يجب على الشاعر أن يلزم في تخييلاته ومحاكاته الأشياء التي جرت العادة في استعمالها في التشبيه، وألا يتعدى ذلك طريقة الشعر. ذلك ما يجعل الشعر مقروناً بالتخييل: (الشاعر يجري مجرى المصور: فكل منهما محاك)⁽²⁾.

لقد أجرى هؤلاء الفلاسفة، في سياق تلقيهم لأرسطو، تحويلات شملت صعداً كثيرة من خطاب الشعر وعمله البنائي والبلاغي والتخييلي. ولم تكن مقولة النوع بمعزل عن ذلك التلقي والتأويل.

المحاكاة ثم الوزن

في تنظيراتهم وأبحاثهم الخاصة بصناعة الشعر، ركز الفلاسفة في تعريفهم للشعر على ركنين اثنين، هما: المحاكاة والوزن؛ فلا يقوم شعر، عندهم، إلا بهما. ولهذا، يرجعون مصادر الشعرية إلى (الالتذاذ بالمحاكاة) من جهة، وإلى (حب الناس للتأليف المتفق الألحان طبعاً)⁽³⁾. يضع الفارابي المحاكاة أولاً، والوزن ثانياً: (في قوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء التي بها المحاكاة، وأصغرهما الوزن)⁽⁴⁾. فالوزن ليس إلا وسيلة من وسائل المحاكاة، ولا غنى للشعر عنه، لكن إذا جاء موزوناً وليس محاكياً فإنه ليس بشعر.

(1) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ومعه جوامع الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للثقافة الإسلامية - لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1391 - 1971م، ص 58 - 59.

(2) ابن سينا، كتاب الشفاء، ص 196.

(3) انظر: ابن سينا، فن الشعر، ص 171 - 172، وابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، ص 69 - 70 - 71.

(4) الفارابي، كتاب الشعر، تحقيق الدكتور محسن مهدي، مجلة شعر، العدد 12، السنة الثالثة، خريف 1959م، ص 92.

ولتأكيد أهمية المحاكاة في صناعة الشعر وأن الوزن وحده فيها لا يكفي، يقول الفارابي: (وكثير من الشعراء الذين لهم أيضاً قوة على الأقاويل المقنعة يضعون الأقاويل المقنعة ويزنونها فيكون ذلك عند كثير من الناس شعراً، وإنما هو قول خطبي عدل به عن منهاج -الشعر إلى منهاج- الخطابة)⁽¹⁾. لما وجد الشعر والخطابة يلتقيان في ضروب من الوزن، قدم الفلاسفة، ابتداءً من الفارابي، المحاكاة أو التخيل على الوزن، بحيث أن الوزن بمفرده لا يجعل قولاً من (الأقاويل الشعرية) شعراً. ويقول ابن سينا: (وقد يعرض لمستعمل الخطابة شعرية، كما يعرض لمستعمل الشعر خطابية. وإنما يعرض للشاعر أن يأتي بخطابية، وهو لا يشعر إذا أخذ المعاني المعتادة والأقوال الصحيحة التي لا تخيل فيها ولا محاكاة، ثم يركبها تركيباً موزوناً. وإنما يغتر بذلك البله، وأما أهل البصيرة، فلا يعدون ذلك شعراً. فإنه ليس يكفي للشعر أن يكون موزوناً فقط)⁽²⁾. فالوزن من جملة ما ينتفع به في الخطابة، ولكنه ليس خاصة من خواصها، وهو أشار إليه ابن رشد، بقوله إن (التغيير ينبغي أن يكون نفعه في الصناعتين على نسبة نفع الوزن فيهما، ولذلك كان أخص بالشعر، لكون الوزن أخص به)⁽³⁾. فخاصية الشعري داخل الشعر

(1) المصدر نفسه، ص 93.. يشير محقق النص الدكتور محسن مهدي في الهامش رقم (3)، إلى أن عبارة (الشعر إلى منهاج) قد تكون سقطت من النص بين كلمتي (منهاج) و(خطابة). وقد أوردت إلفت كمال الروبي هذا النص بزيادة هذه العبارة التي افترض المحقق سقوطها. انظر: الروبي، إلفت كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد، دار التنوير، بيروت، 1983م، ص 231.

(2) ابن سينا، الخطابة، ص 204. نقلاً عن إلفت الروبي، عن (نظرية لشعر عند الفلاسفة المسلمين)، ص 232.

(3) ابن رشد، تلخيص الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1387هـ - 1967م، ص 546 - 547.

تكمّن في المحاكاة مع ما يصحبها من وزن، فلا يكون الكلام شعرياً إلا عندما (يجتمع فيه القول المخيل والوزن)⁽¹⁾.

بيد أن هناك مفهوماً لا يقل أهمية، هو مفهوم التغيير الذي فكر من خلاله الفلاسفة المسلمون في صفة الشعر أو في العلاقة بين طبيعة الشعر ووظيفته. فهم رأوا أن التغيير شرط للتخييل، وعنوا به كل العمليات التي ينزاح فيها القول الشعري عن نظام المواضع ليخرج (غير مخرج العادة)، بتعبير ابن رشد⁽²⁾. لم يستخدم الفارابي هذا المفهوم ولا واحداً من مشتقاته (تغيير، تغييرات، القول المغير، الأسماء أو الألفاظ المغيرة..)، وإن كان ابن رشد أشار إلى أن الفارابي كان يرى (التغيير المركب) خاصاً بالشعر⁽³⁾. لكن المفهوم نجده يتردد عند ابن سينا، من ذلك قوله: (واعلم أن القول يرشق بالتغيير هو ألا يستعمل كما يوجبه المعنى فقط، بل أن يستعير، ويبدل، ويشبه)⁽⁴⁾. فهو يرى أن التغيير يقصد به الصور القائمة على العلاقة الخفية من تشبيه واستعارة وسواهما مما يعبر عن الانزياح اللغوي صوتياً وتركيبياً ودالياً، داخل إطار ما يسميه بـ(الحيل الصناعية)⁽⁵⁾. أما التغيير - كما ناقشه ابن رشد - فهو المجاز، ويرتبط

(1) ابن سينا، الشفاء، ص. 160.

(2) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص 151.

(3) تفرّض إلفست الروبي (أن ما نسبته ابن رشد إلى الفارابي - وهو ما لم نجده في كتابات الفارابي التي وصلتنا - قد ضاع فيما ضاع من مؤلفات الفارابي، خاصة كتاب الخطابة الذي لم يصلنا منه إلا النزر اليسير إذا قارناه بتلخيص كل من ابن سينا وابن رشد للخطابة). نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، من الكندي إلى ابن رشد، دار التنوير، بيروت، 1983م، ص 201.

(4) ابن سينا، أبو علي الحسين، الخطابة من كتاب الشفاء، تحقيق محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، القاهرة، 1373هـ - 1954م، ص 202.

(5) ابن سينا، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تحقيق وشرح، د. محمد سليم سالم، مطبعة دار الكتب، 1969م، ص 21.

بد(الفعل الشعري)، وهو ما به يصير القول قولاً شعرياً، إذ يتجاوز المؤلف عبر استخدامه الاستعارة والكناية والتشبيه، واشتمال بنيته على أساليب المعاني من التقديم والتأخير والزيادة والإيجاز والحذف وغيره، حتى أنه يشمل ضرباً أخرى مثل الأسماء الغريبة والرمز واللغز. يقول ابن رشد: (والقول إنما يكون مختلفاً، أي مغيراً عن القول الحقيقي من حيث توضع فيه الأسماء متوافقة في الموازنة والمقدار، وبالأسماء الغريبة، وبغير ذلك من أنواع التغيير. وقد يستدل على أن القول الشعري هو المغير أنه إذا غير القول الحقيقي سمي شعراً أو قولاً شعرياً، ووجد له فعل الشعر)⁽¹⁾. يستدل ابن رشد على ذلك بقول الشاعر:

ولما قضينا من منى كل حاجة

ومسح بالأركان من هو ماسح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا

وسالت بأعناق المطي الأباطح

قائلاً: (إنما صار شعراً من قبل أنه استعمل قوله: أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا، وسالت بأعناق المطي الأباطح، بدل قوله: تحدثنا ومشينا)⁽²⁾.

فعل الشعر

يجعل ابن رشد للتغييرات التي تتم بالموازنة، والموافقة، والإبدال، والتشبيه وضعاً مخصوصاً في البناء النصي؛ وعدا هذه التغييرات فليس في

(1) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص149.

(2) المصدر نفسه، ص150.

القول الشعري (من معنى الشعرية إلا الوزن فقط)⁽¹⁾. وبما أن التغيير يعني (الإفراطات في الأقاويل والغلو فيها)⁽²⁾، فقد جعله - كمفهوم - خطاطة دالة تستوعب الصور البلاغية وتفسرها في نسق أشمل. وعليه لا يتحدد التغيير كمجاز أو انزياح، إنه بالأحرى صفة مشتركة بين الصور الصوتية والتركيبة والدلالية (بحسب التركيب لا بحسب الألفاظ المفردة)، وذلك في سياق تأويل ابن رشد للمحاكاة الأرسطية ومحاولة توظيفها في قراءة الشعر العربي. فهو يحصر التغيير الناتج عن المجاز في جميع ضروب البلاغة مثل البيان والمعاني والبديع، وبهذا يكون المجاز قد أصبح يعني البلاغة العربية، تلك البلاغة التي تقوم على فعل التغيير والتجاوز للمألوف. يقول: (ومعنى التغيير أن يكون المقصود يدل عليه لفظ ما فيستعمل بذلك اللفظ لفظ آخر. وهذا التغيير يكون على ضربين: أحدهما أن يستعمل لفظ شبيه الشيء مع لفظ الشيء نفسه ويضاف إليه الحرف الدال في ذلك اللسان على التشبيه. وهذا الضرب من التغيير يسمى (التمثيل) و(التشبيه)، وهو خاص جداً بالشعر. والنوع الثاني من التغيير يؤتى بدل ذلك اللفظ بلفظ الشبيه به، أو بلفظ المتصل به من غير أن يؤتى معه بلفظ الشيء نفسه، وهذا النوع في هذه الصناعة يسمى (الإبدال)، وهو الذي يسميه أهل زماننا بـ(الاستعارة والبديع)⁽³⁾. يصبح الفعل الشعري فعلاً تحويلياً يغير من طبيعة اللغة ويدمجها

(1) نفسه، ص151.

(2) ابن رشد، تلخيص الخطابة، ص301.

(3) نفسه، ص254 - 255.

في علاقات صوتية - دلالية جديدة، فتجد اللغة نفسها تسلك طريقة التغيير والتحويل ورسم صورة الشيء في غيره بحثاً عن الشبه الدقيق والعلاقة الخفية التي يضبطها إيقاع المناسبة. إن بنية الشعر تتركب من بنية اللفظ وبنية المعنى باعتباره عنصراً مركباً، وتبعاً لذلك فنحن عندما نحول الشعر - وفيه الوزن - إلى النثر نفقد بنية المعنى هاته. فالفرق، أثناء إجراء التحويل، لا يكمن في الدلالة، بل في التدليل، أي كيفية إنتاج الدلالة. فابن رشد، من هنا، يحرص على أن يحدد أن القول المغير هو القول الشعري. ولا يتحقق كل ذلك بمعزل عن وظيفة اللذة والتعجب التي تحقّقها اللغة في الشعر، بخلاف وظيفة الإفهام والتفهم في البرهان، إذ المعول في الألفاظ المغيرة أن تعطي في المعنى جودة إفهام وغرابة ولذة⁽¹⁾.

الصوت والمعنى

لكن، ما علاقة ذلك بالوزن، وبالإيقاع على نحو أشمل؟ كما يبدو لنا، يدل التغيير على كل ما تجرّيه اللغة في الشعر من عمليات التحويل الأسلوبية والفنية التي بها يصير القول (قولاً شعرياً)، وهو ما يعني أن قصد التغيير هو التصوير وفق ما كان يؤمن به الفلاسفة أنفسهم من أن الشعر محاكاة، وأن المحاكاة وسيلة تخييل يتقوم بها جوهر الشعر اعتماداً على التشبيه والاستعارة بالأخص. لكن إذا فهمنا من التغيير بأنه توسع في العبارة واستخدام للمجاز، فليس يتم من دون وجوه التحسينات في

(1) ابن سينا، تلخيص الخطابة، ص 547.

الألفاظ التي يستخدمها الشعر كقول مخصوص ومغير، سواء تعلق الأمر بالألفاظ كأصوات مسموعة، أو هي مسموعة ومفهومة في آن.

• • •

الشعر هو قول مخيل ومغير، ثم هو موزون. فقد جعل الفلاسفة من الإيقاع خصيصة تميز الشعر عن غيره من الأقاويل الأخرى، داخل استخدامه المخصوص للغة والوزن بوصفهما عنصريين مستقلين، وتأثيره في النفس. يقول ابن سينا: (الشعر لا يتم شعراً إلا بمقدمات مخيلة، ووزن ذي إيقاع متناسب، ليكون أسرع تأثيراً في النفوس، يميل النفوس إلى المتزنات والمنتظمات التركيب)⁽¹⁾. ويرز ذلك للعيان لما يجعل ابن سينا وابن رشد الوزن نفسه جزءاً من اللغة المخيلة في الشعر، وبالتالي وسيلة من وسائل التخيل من قبيل التشبيه والاستعارة. ذلك ما انتبه إليه ابن سينا في ضوء المشكلة والمخالفة⁽²⁾، وما وقف عليه ابن رشد عند حديثه عن الموافقة والموازنة⁽³⁾، باعتبار أن تلك من أخص سمات الشعر التي تتعلق في الغالب بإيقاع الألفاظ / المسموع من القول، لا بمعناها / المفهوم من القول: يدرك ابن سينا - في سياق تأكيده على تحسين الألفاظ وتزيينها - أن الكلمة صوت بمعزل عن دلالتها، وأن هذا الصوت يمكن أن يكون له تأثيره كصوت،

(1) ابن سينا، ابن سينا، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية، ص 20.

(2) المصدر نفسه، ص 23.

(3) ابن رشد، تلخيص الشعر، ص 145 - 149.

كما يدرك أن تشابه أصوات الألفاظ وانسجامها وتوافقها أو تقابلها له هو الآخر تأثيره في التخيل الشعري. فهذه المشاكلة، في اللفظ، قد يقصد بها عند ابن سينا الجناس أو الترصيع أو السجع أو التوازي في تركيب البيت الشعري، إذ تتعلق بما ينبغي أن يكون عليه شكل الألفاظ من تناسب في أصوات الكلمات وإيقاعها، وبالتالي ترتبط بالوزن الشعري ولا تنفصل عنه.

• • •

من جهته، يكشف ابن رشد أن القول الشعري (إنما يكون مختلفاً، أي مغيراً عن القول الحقيقي، من حيث توضع فيه الأسماء متوافقة في الموازنة والمقدار، وبالأسماء الغريبة وبغير ذلك من أنواع التغيير)⁽¹⁾. فعلاوة على الاستخدام المجازي للغة، يرى أن القول الشعري يحوز شعريته مما يختص به من وجوه تحسين العبارة التي تتمثل -عنده- في موافقة الألفاظ (بعضها لبعض في عدد الحروف)، أي الجناس بنوعيه تاماً وناقصاً؛ بل إن الموافقة تتعدى التوازي الصوتي (المجانسة) لتشمل التوازي الدلالي (الترادف والتضاد). غير أنهم لم يكونوا يميزون بين الشعر والنثر بمبدأ الوزن، بل بمبدأ استخدام اللغة، أي المحاكاة. وهذا ما يقودنا إلى زوج الشعر/ الخطابة الذي شغل تحليلاتهم.

(1) المصدر نفسه، ص149.

في المقابل، هناك أقاويل أخرى تطرق إليها الفلاسفة وأشاروا على سبيل التمثيل والمقايضة. ونجد ابن البناء العددي يستلهمها ويعيد بناءها، تبعاً لمبدأ استعمالها في طريق الحق أو الكذب، وهو يقسم القول إلى موزون مقفى وهو المنظوم، وإلى غير ذلك وهو المنثور. ويجعل تحت النوعين: البرهان، والجدل، والخطابة، والشعر، والمغالطة⁽¹⁾. إلا أن ما يلفت إليه ابن البناء في تصنيفيته، هو تمييزه بين الشعر والنظم، بقوله: (فالمنظوم إذن يكون شعراً وغير شعر، كما أن الشعر يكون منظوماً وغير منظوم)، لكن سرعان ما يرجع إلى العرف الذي يسمى (المنظوم كله شعراً)⁽²⁾.

(1) ابن البناء المراكشي، الروض المربع، ص 81.

(2) المصدر نفسه، ص 82.

الفصل السادس



الشعري والخطبي.. إعادة تأويل العلاقة

الخطبي والشعري

نستخلص من تأملات الفلاسفة أن الفرق بين الشعر والنثر، والخطابة تحديدًا، ليس في مجرد الوزن، بل الفرق في وسيلة المحاكاة كمياً ونوعياً: التخيل للقول الشعري في مقابل الإقناع والتصديق للقول الخطبي. وعلى الرغم مما يمكن أن تقترضه الخطابة من وسائل الشعر مثل التشبيهات والاستعارات، إلا أن الحدود بينها وبين الشعر ينبغي أن تظل واضحة لكونها -في نهاية التحليل- صناعة إقناعية تصديقية؛ ولهذا كانوا يحذرون مما قد يعرض للخطيب من صفة (الخطابية) أو للشاعر من صفة (الشعرية). ذلك المبدأ ما ينبهنا إليه ابن سينا، بقوله إن (استعمال الاستعارات والمجاز في الأقوال الموزونة أليق من استعمالها في الأقوال المنثورة، ومناسبتها للكلام النثري المرسل أقل من مناسبتها للشعر)⁽¹⁾، ويناقش ذلك من وجهين منطقي وأخلاقي، ووفق ما تمليه خاصية البناء فيهما معاً، فإذا الخطابة تنبني على التابع المنطقي للأفكار والمعاني التي يرسمها العقل، يقوم الشعر على تتبع الصور والاستعارات القرينة والبعيدة بما هو قول مخيل. لا يبعد الرأي عند ابن رشد عن هذا: (.. والصناعة الشعرية فتستعمل من ذلك ما هو أكثر تخيلاً، وأما صناعة الخطابة، فإنها تستعمل من ذلك ما هو أقل وبمقدار

(1) ابن سينا، الخطابة، ص 203.

ما يليق بها، وذلك هو القدر الذي يفيد وقوع الإقناع في الشيء المتكلم فيه⁽¹⁾. ولتحقيق وظيفة الإقناع، لا يمنع الخطابة نفسها من أن تعتمد الوزن وتحتاج إليه، بدون أن تتحول إلى شعر.

إيقاع الشعر.. إيقاع النثر

يقول ابن سينا: (الشعر كلام مخيل، مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة متساوية متكررة على وزنها، متشابهة حروف الخواثيم (...)) وقولنا ذوات إيقاعات متفقة ليكون فرقاً بينه وبين الشعر⁽²⁾. لا يجب أن يفهم من قول ابن سينا أن للوزن هنا وظيفة تمييزية بين الشعر والنثر كما صنع البلاغيون وقرروه في مظهر كتابهم، بل يوحي القول بأن للشعر إيقاعاً، ولنثر إيقاعاً، وكلاهما مختلفان في النوع. وإذا كان الإيقاع في الشعر ينبثق من الوزن العددي الذي تبنيه أجزاء البحر الشعري وقياساته المنتظمة، فإن الإيقاع في النثر (=الخطابة) ينبثق من صفة الكلام الذي ينتجه وتجري عليه متوالياته إن كانت متناسبة، متوافقة ما بين أصواتها ومقاطعها الممدودة والمقصورة بسكنات ونبرات تجعلها قريبة من الموزونة، أو (مقاربة الطول والقصر)، بما يحقق (إيقاع التصديق). الوزن العددي خاص بالشعر، ولا يليق بالخطابة لأنه يضعف من الإقناع فيها ويقلل الاستجابة النفسية التي تحدثها في المتلقي؛ وقد عرض ابن رشد الأسباب التي تجعل الوزن ليس

(1) ابن رشد، تلخيص الخطابة، ص 541، 542.

(2) ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، ص 122 - 123.

مقنعاً في الخطابة⁽¹⁾. ما تتطلبه الخطابة هو نوع من الإيقاع لذيد المسموع الذي يتم به المعنى ويعين على الإفهام، فهي في موقع الوسط بين قطبي الشعر ذي الأقاويل الموزونة وزناً عددياً، والنثر العادي الذي لا يكون بين ألفاظه أزمنة إيقاعية. يقول ابن سينا: (أنه يجب أن يكون الكلام الخطابي مفصلاً، أي ذا مصاريع، وتكون التفاصيل ليس كل واحد منها يتم بنفسه، بل يجب أن يكون كل واحد منها مشوقاً إلى المصراع الذي يليه، الذي يتم به المعنى)⁽²⁾. التكرار والتسجيع والتجنيس ثم التنعيم، كلها عناصر تسهم في الانتظام الصوتي بقدر ما تنظم المعنى في توالي الجمل والفصول المتوافقة بينها في المقدار. هذا ما يسميه ابن رشد بدوره (الكلام المفقر)، وهو يقول: (وينبغي أن تكون الأقاويل الخطبية مفصلة، إما أن تكون أواخرها على صيغ واحدة بأعيانها، وإما تكون -مع كونها على صيغ واحدة بأعيانها- أواخرها على حروف واحدة بأعيانها، وهو الذي يعرف عندنا بالكلام المفقر)⁽³⁾. إن مراعاة المعنى في النثر الخطبي هو ما يكسب الإيقاع قوة الأثر ويمنحه وظيفة التأثير السمعي الملد والإفهام معاً. لكن هذا الفهم لابن سينا وابن رشد المتقدم لفكرة الإيقاع خارج الخطاطة العروضية، ولطبيعة علاقته بالمعنى والبناء، لم يتطور في نصوصهما التي كان هاجس البحث فيها منشغلاً بقضايا مركبة ومتداخلة، أو فيما بعد لدى لاحقهم.

(1) ابن رشد، تلخيص الخطابة، ص 238.

(2) ابن سينا، الخطابة، ص 226.

(3) ابن رشد، تلخيص الخطابة، ص 596.

التخييل كمبدأ ناظم

قد يكون حازم القرطاجني أكثر من استفاد من هؤلاء الفلاسفة في سياق تأويله للبلاغة كـ (علم كلي)، وقراءة الشعر والعروض على ضوء ذلك⁽¹⁾. هو بدوره فهم الشعر بأنه (كلام مخيل موزون. مختص في لسان العرب بزيادة التقفية. والتثامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها -بما هي شعر - غير التخييل)⁽²⁾. ولهذا شدد على الفعل الشعري (بما يقترن به من إغراب)⁽³⁾، والمعدوم فيه من ذلك فالأجدر ألا يسمى شعراً، حتى وإن كان موزوناً مقفى؛ كما لا يعد شعراً من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيل. فالاعتبار في الشعر يكون في التخييل، ولا يشترط في ذلك صدق ولا كذب، لأن صنعة الشاعر هي جودة التأليف وحسن المحاكاة، وموضوعها الألفاظ وما تدل عليه، حتى تنجم المحاكاة الحسنة في الأقوال الصادقة، وحسن إيقاع الاقتارات، والنسب بين المعاني مثل التأليف الحسن في الألفاظ المستعذبة⁽⁴⁾.

• • •

(1) مما أثاره حازم في كتابه أنه لا يمكن تطبيق بلاغة اليونان ولا قوانين أرسطو على لسان العرب، وعلى الشعر العربي، فلو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظاً ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي إحكام مبانيها واقتاراتها ولطف التفاتاتهم وتمييزاتهم واستطراداتهم وحسن مأخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقوال المحيلة كيف شاؤوا لئلا على ما وضع من القوانين الشعرية). منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 69.

(2) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.

(3) المصدر نفسه، ص 71.

(4) نفسه، ص 84.

لا يتناول حازم زوج شعر/نثر، لكنه يعمل على التمييز بين الشعر والخطابة من داخل القوانين التي استنها؛ ويتحدث عن الأقاويل الخطابية التي ترد في الشعر، أكثر مما يتحدث عن الخطابة باعتبارها خطابة، إذ يكشف عما تقوم به صنعتا الشعر والخطابة من التخيل والإقناع، ويعرف بأنحاء النظر في كلتا الصنعتين من جهة ما به تقوم، وما به تعتبر أحوال المعاني في جميع ذلك، ومن حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها. ويستخلص أن ما يميز بينهما هو الشكل لا المادة، بقوله: (ولما كان علم البلاغة مشتملاً على صناعتي الشعر والخطابة، وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادتي المعاني ويفترقان بصورتي التخيل والإقناع وكان لكليتهما أن تخيل وأن تقنع في شيء من الموجودات الممكن أن يحيط بها علم إنساني وكان القصد في التخيل والإقناع حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله واعتقاده)⁽¹⁾. هنا، لا يجري الحديث عن المخيل من الكلام بمعزل عن الوسائل المخيلة التي تجعل من الشعر شعراً ومن الخطابة خطابة، ومن جملتها تناسب كشرط أو دال أكبر على الإيقاع. تتقوم المحاكاة بدوال لفظية ووزنية وتقنوية وأسلوبية، وهي ليست في رأيه مجرد مسموعات أو محسنات صوتية، إنها تخيل إحالة طبيعة على المعاني التي لها صلة بالإنساني، ولا يمكن البحث عنها باللغة النثرية والاعتباطية الدلالة. وهكذا فحينما يقال إن الشعر يوصل معنى لا يوصله النثر يعني أن هذا المعنى الشعري

(1) نفسه، ص20.

الشبيه بـ(البلور)، إذا حاولنا ترجمته فإننا نقدمه في عبارة مستقبحة ولا يحدث منها الإيقاع الذي يتجلى في الاهتزاز وتحريك النفس.

ذلك ما يؤكده حازم في مقطع يوزن بالحكمة العارفة، وهو يقول: (فأما السبب من حسن موقع المحاكاة من النفس من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية فهو أنه لما كانت للنفس في اجتلاء المعاني في العبارات المستحسنة من حسن الموقع الذي يرتاح له ما لا يكون لها عند قيام المعنى بفكرها من غير طريق السمع، ولا عند ما يوحى إليها المعنى بإشارة، ولا عندما تحتليه في عبارة مستقبحة، ولهذا نجد الإنسان قد يقوم المعنى بخاطره على جهة التذكر، وقد يشار له إليه، وقد يلقي إليه بعبارة مستقبحة، فلا يرتاح له في واحد من هذه الأحوال. فإذا تلقاه في عبارة بديعة اهتز له وتحرك لمقتضاه، كما أن العين والنفس تبتهج لاجتلاء ما له شعاع ولون من الأشربة في الآنية التي تشف عنها كالزجاج والبلور ما لم تبتهج لذلك إذا عرض عليها في آنية الختم ووجب أن تكون الأقاويل الشعرية أشد الأقاويل تحريكاً للنفوس، لأنها أشد إفصاحاً عما به علقه الأغراض الإنسانية، إذا كان المقصود بها الدلالة على أعراض الشيء ولو أحقه التي للآداب بها علقه)⁽¹⁾.

• • •

لا يمكن تأويل هذا الرأي بمنأى عن إستراتيجية حازم في تصور التخيل؛

(1) منهاج البلغاء، ص 118.

فهو يجعله، بالنظر إلى متعلقاته، نوعين: تخيل المقول فيه بالقول، وتخيل أشياء في المقول فيه من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسلوبه. فإذا كان الأول يجري مجرى تخطيط الصور وتشكيلها، فإن النوع الثاني - بما يشتمل عليه من التخيلات الثواني - يجري مجرى النقوش في الصور والتوشية في الأثواب والتفصيل في فرائد العقود وأحجارها، وهو المعول عليه في أن يشعرن الكلام وفي أن يبهج النفس ويهزها⁽¹⁾. وذلك ما نفهمه أكثر في ضوء القاعدة التي يصوغها حازم فيما بعد عن المحاكاة، وهي: (يجب في محاكاة أجزاء الشيء أن ترتب في الكلام على حسب ما وجدت عليه في الشيء؛ لأن المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة بالمتلونات من البصر)⁽²⁾. إدماج الرؤية في السمع أتاح لحازم، استناداً إلى مبدأ التناسب، أن يعيد بناء العلاقة بين الصوت والمعنى بصريح العبارة، وبين الإيقاع والدلالة ضمناً. فالأثر النفسي الذي تحدث الأقاويل الشعرية المخيلة يكون في السمع ومن جهة النظام المحفوظ أيضاً، وإلا لما سميت تلك الأقاويل شعراً حتى وهي موزونة: إذ (التأليف من المتناسبات له حلاوة في المسموع، ما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا

(1) المصدر نفسه، ص 93-94. شبهها بهذا الفهم للعملية الشعرية، يتمثل الناقد الفرنسي جان كوهن الفرق بين الشعر والنثر بأنه جمالي، فالنظم هو: نثر + موسيقى، من دون تغيير في بنية النثر، والنظم - تجوزاً - هو النغمة في تشكيل قطع الشطر نغمة من دون التأثير في بنية اللعبة، ومن أن نستمتع بموسيقى أبيات نجعل لغتها. بالتالي فطبيعة الفارق بين النثر والشعر عنده هي لغوية أي شكلية تكمن في استخدام نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين السدال والمدلول من جهة، وبين المدلولات من جهة ثانية). انظر:

11 p. structure du Langage Poétique, Cohen j.,

(2) نفسه، ص 104.

مستطاب. يجب أن يقال في ما ائلف على ذلك النحو الشعر، إن كان له نظام محفوظ لأننا نشترط في نظام الشعر أن يكون مستطاباً⁽¹⁾.

• • •

من العلاقة بين مسموع القول ومفهوم القول إلى العلاقة بين الرؤية والسمع في تأليف المتناسبات، يظهر لنا العمل الخلاق الذي بذله حازم من جمعه بين علم العروض وعلم البلاغة حتى عصره، إلا أنه تفكيره لم يكن منشغلاً بالمحتمل النظري للكتابة؛ فالمعيار المنطقي الذي كان ثبته يقوم على الأسس التالية: ما ثبت، وما شك في ثباته؛ وما لم يثبت بالوضع والاستعمال⁽²⁾. وهو المعيار نجده يتقوى في عمل السجلماسي، ثم أكثر عند ابن البناء الذي وإن ميز بين الشعر والنظم، بقوله: (المنظوم إذن يكون شعراً وغير شعر، كما أن الشعر يكون منظوماً وغير منظوم)، إلا أنه سرعان ما يرجع إلى العرف الذي يسمى (المنظوم كله شعراً)⁽³⁾. فكان ذلك المعيار في حقيقة الأمر بمثابة الكورال الذي يرجع النظرية إلى انسجامها الخاص الذي هو صوت الماضي، صوت العقل، بمقدار ما كان يجهز على أي هامش

(1) نفسه، ص 267.

(2) تذهب الباحثة ابتسام أحمد حمدان إلى أن الصفات الإيقاعية من تناسب وتلاؤم وانسجام في (المنهاج)، قد تأثرت بـ(معيارية) حازم، بحيث أتت (محددة في مجالات لا تخرج عن مفهوم التشابه أو التضاد، وهذا ما شكل عائقاً دون التعمق في بلورة فكرة الإيقاع البلاغي ومنعه من تصور حركته المتكاملة داخل النص). انظر: حمدان، ابتسام أحمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق أحمد عبدالله فرهود، دار القلم العربي بحلب، سورية، ط 1، 1997م، ص 87.

(3) ابن البناء المراكشي، الروض المربع، تحقيق رضوان بنشقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985م، ص 82.

شعري جديد يظهر، من الرجز إلى الموشح.
لا نظن أن حازماً، بخبرته وذوقه الفني وروحه الاستقصائية، لم ينتبه إلى
واحد من أهم مآزقه النظرية هاته في الكتاب، لكن بطبعه المنطقي أدرك مثل
هذه الفجوات بين أغراض القصيدة، فحاول أن يوجد رابطاً ينسق بينها،
وهذا ما حدا به إلى القول بالتأثيرية في الانتقال بين أغراض القصيدة.



الفصل السابع



كليات البلاغة.. تبيد جماليات النوع

رغم رؤيته للعمل البلاغي وشموليته، وربما بسببها، إلا أن حازماً لم تسلم مقررات بحثه المدهش من أثر النزعة المنطقية، ولعل أوضح الأدلة على هذا الاتجاه، منهجه القائم على التقسيم والتفريع، وتوجهه نحو وضع القواعد والأصول في إطار (العلم الكلي)؛ وهو ما سوف يتبلور، جلياً، لدى عالمين يحسبان على المدرسة المغربية، هما السجلماسي وابن البناء، وإن كان قد بدأ، قبل ذلك، مع أبي طاهر البغدادي في (قانون).

(قانون) أبي طاهر

في (قانون البلاغة)، يتجه أبو طاهر البغدادي (ت517هـ) نحو تقنين البلاغة وتقويمها بوصفها صناعة، وليس (فنّاً) تتنازع الأذواق والأهواء. وإذا كان أبو طاهر يظهر في (قانونه) مستمراً جهود سابقه الذين ارتقوا بالبلاغة إلى مستوى أن تكون (علماً) ناظماً لقضايا الكلام العربي شعره ونثره، فإنه يسعى إلى أن يكرس قواعدية هذا العلم ويكشف سبله لمن (يخرجون عن طريق البلاغة ومنهاج الكتابة) من جهة الألفاظ والمعاني، وهو يعرف البلاغة بأنها: (ليست ألفاظاً فقط، ولا معاني فحسب، بل هي ألفاظ يعبر بها عن معان، ولكن ليس كما اتفق، ولا كيفما وقع)⁽¹⁾. إن هذا

(1) أبو طاهر البغدادي، قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، تحقيق محسن غياض عجيل، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1981م، ص.23.

المسعى يبرره أبو طاهر بما وجدته من الحشو والاستكراه والتعبيرية الفجة والتنميق، التي بدأت تطل وجوه البلاغة وتموهها في عصره؛ فيريد أن يعود بالبلاغة إلى أصلها في أن يعبر عن المعنى الدال على الألفاظ بأقل منها، وأن تكون صناعة (لها ما لكل صناعة من المبادئ والموضوعات والأدوات)⁽¹⁾. وهذه البلاغة لن تهتم الشعر وحده، بل النثر الذي صار يضاهيه في اختبار أشكال التعبير الفني والبلاغي؛ وبالتالي، فمقاييس البلاغة النثرية والشعرية واحدة، وتتطابق تطابقاً يكاد يكون تاماً في أكثر ما يعتمد الشعراء والناثرون من جوانب الصناعات اللفظية والمعنوية. وعلى هذا الأساس، فالنثر لا يفرقه عن الشعر غير الوزن العروضي، أما في غير ذلك فهما سيان في حلبة الكتابة.

وفي هذا السياق، يكشف مجموع تلك الوجوه التي تتحقق بها بلاغة الشعر وبلاغة النثر معاً، ويركز على مبدئين: توخي الانتظام والرصف، وإصابة المقدار. وهما لا يحيلان على معيار الجودة والرداءة الذي يؤكد عليه فحسب، بل يعينان كذلك ما فيهما من درجات التناسب والمواءمة، وما يشيان به من إمكانات الإيقاع وطاقاته البديعية (الموازنة، والترصيع، والتسميط، والتصريع، ورد العجز إلى الصدر).

ومن وجوه البلاغة في المعنى إلى وجوهها في اللفظ، التي عاجلها منفصلة عن بعضها البعض، ثم ما فرع عنها نحو خمسين نوعاً من (فنون) البديع

(1) المصدر نفسه، ص. 26.

التي بدت شاردة بلا داع، فإن (قانون) أبي طاهر لم يسلم من المعيارية المسكونة. بمنطق التقسيم إلى أجزاء، وبالتالي فشل في ما أراد تقويمه والتعديد له، وقد ألهم هذا القانون قوانين في البلاغة تالية، من مثل (مفتاح السكاكي (ت626هـ)، و(إيضاح) القزويني (ت733هـ)، الذي سار في اتجاه تكريس البعد التداولي للبلاغة، وجعل وجوه البديع تابعة، ومقولاته فرعية ومتجاوزة.

(منزع) السجلماسي

لم يكن مشروع أبي محمد القاسم السجلماسي (ت730هـ)، في (المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع)⁽¹⁾، بعيداً عن ذلك الجدال الذي كان يتم، في فترات متقطعة، بين (مسموع القول) و(مفهوم القول)، ولا سيما في بعده المنطقي والرياضي، وهو ما سار في ابن البناء شوطاً آخر متأثراً بنظرية النسبة والتناسب في خواصها المائزة.

يطرح السجلماسي، من داخل تصور نظري - نسقي، رؤية جديدة تتغيا إعادة الاعتبار للعمل البديعي، وتنظيم صناعته في إطار علم البيان أو فلسفة أبنية الكلام ودلالاته اللفظية والمعنوية. ذلك ما تصفح عنه، بشكل واضح، شبكة المصطلحات ذات الطبيعة الفلسفية والبلاغية في جانبها اللغوي - الصناعي واستعمالها الجمهوري.

(1) السجلماسي، أبو محمد القاسم، المترع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980م.

يضع السجلماسي قضايا الكتاب في شكل هرمي يمثل قمته عنوان المنزع، بينما يمثل قاعدته تلك الأجناس العشرة، متتبعاً كل جنس بمفاهيمه وتفرعاته الاصطلاحية نظرياً وتطبيقياً. فهو يجعل مجموع المحسنات البديعية في أجناس عليا عشرة تتفرع عنها أجناس متوسطة. داخل هذه الأجناس، يركز السجلماسي على المقوم الصوتي - الإيقاعي⁽¹⁾، فيما هو يقارب علاقات التناسب الصوتي والدلالي. ظهر ذلك منسجماً مع تعريفه للشعر الذي ثمن فيه قيمة الوزن والإيقاع داخل رؤيته للتناسب ومستوياته، وهو يقول: (إذ كان الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة: فمعنى كونها موزونة: أن يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى كونها متساوية هو: أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة)⁽²⁾. فهو، مثل صنع سابقوه من الفلاسفة، يجعل الشعر مخيلاً، متوتراً بين الوزن والمحاكاة، إلا أنه يقدم أبلغ الصياغات البلاغية لمفهوم التناسب الذي تحققه بنية التكرار في الكلام الشعري، وهو يتناول -تنظيراً وتطبيقاً- صيغ المشكلة (البناء، التجنيس بأنواعه، المعادلة بما فيها من تصريح وموازنة)، والمناسبة، والمناظرة (التصدير، التريديد). ولم يفصل السجلماسي بين الصوت والدلالة في

(1) يبدو السجلماسي متمكناً من علم الأوزان، وتبدو شخصيته المستقلة في مناقشته لقضايا الشعر والعروض، في مواضع من كتابه: ص. 406، وص. 427.

(2) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص. 218، وص. 407.

مناقشته للتناسبي، أو الملائمي بتعبيره، بل جعل التناسب الصوتي الذي يتحقق بعناصر وزنية وتقنوية وانتظامية قسيماً للتناسب في المعاني الذي يتحقق عبر مقابلات دلالية.

لقد بدا (منزع) السجلماسي، عبر صياغاته المقولية المنطقية الظاهرة وطبيعة ترتيبها الدقيق لها، تنويعاً لعمل معرفي بذل خلال فترات متلاحقة، في مباحث وحقول متنوعة ومتفاعلة: عروضية، بلاغية - نقدية، إعجازية وفلسفية. كما بدا أن أهم ما يميزه، نتيجة لكل ذلك، نزعه التركيبية التي تستقصي عناصر البحث، وتحلل وقائعه وملفوظاته، وتعيد تجميعها وتوجيهها في نسق نظري كلي لا يخلو من تجريد وتجرد في آن.

(روض) ابن البناء

تؤكد هذه النزعة في مشروع ابن البناء العددي (ت721هـ) كما يتجلى من كتابه (الروض المريع في صناعة البديع)، الذي حاول فيه أن يضع كليات لعلم البديع (=البلاغة) ويحصرها في جملة قوانين تضبط أنماط الخطاب، فيما هي تنضبط بها الجزئيات المندرجة تحتها وتتفرع عن تصوره للعلم الذي فهمه (من جهة الاستدلال بالألفاظ على معانيها)⁽¹⁾.

بموجب هذه الكليات، التي ترجع إليها كيفية العبارة في البيان، يعتقد ابن البناء أنه يتحقق تقريب البيان من الأذهان؛ فيفهم كتاب الله وسنة نبيه، كما تفهم المخاطبات البشرية كلها. فهو يعيد ترتيب المباحث البلاغية، متجاوزاً

(1) ابن البناء المراكشي، الروض المريع، تحقيق رضوان بنشقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985م، ص.88.

حصر البديع في المحسنات (اللفظية أو المعنوية)، إلى افتراضه صناعة ترجع إلى القول ودلالته على المعنى المقصود، ولذلك ربطه بالمقاصد وأساليب الخطاب. وهكذا، فإن المقوم الصوتي - الإيقاعي عبر بحثه في الكليات يتراجع إلى الظل، ويخلي مكانه لصالح المقوم الدلالي، سواء فيما يتعلق بسياق الأسلوب، أو بالتناسب الذي جعله بين الأشياء في التصور: تنقسم الدلالة عنده إلى دلالة المنطوق ودلالة المفهوم ودلالة المعقول لا من جهة كونها أصل الارتباط بين اللفظ والمعنى فحسب، بل من جهة التخاطب كذلك⁽¹⁾.

إن بدا ابن البناء متأثراً بقراءات الفلاسفة المسلمين، كما يظهر من تعريفه للشعر، بقوله: (هو الخطاب بأقوال مخيلة على سبيل المحاكاة، يحصل عنها استفزاز بالتوهمات)⁽²⁾، وجعله الشعر جنساً من القول، وجعله الكذب أدخل في الشعر لأنه (مبني على المحاكاة والتخيل لا على الحقائق)⁽³⁾، إلا أنه سكت عن الإيقاع الذي كان مقترناً بتعريفهم للشعر بوصفه قولاً شعرياً. الشعر كلام مخيل أولاً، قبل أن يكون تأليف أقوال موزونة متساوية ومقفاة، كأن لا نظره كمنطقي في شيء من خارج ذلك⁽⁴⁾. وربما أملى عليه ذلك إستراتيجية تأليف الكتاب الذي أوقفه على معرفة التفاضل في

(1) نفسه، ص. 75 - 76.

(2) نفسه، ص. 81.

(3) نفسه، ص. 103.

(4) لهذا لا نعتقد أن هناك انسجاماً بين رؤية ابن البناء لعلم البلاغة وبين نظرية الفلاسفة المسلمين، ولا هناك تقارباً أقوى بينه وبين حازم، كما يذهب بمحقق الكتاب رضوان بنشقرون في مقدمته. انظر: المصدر نفسه، ص. 34. إنما هناك تباين في الرؤى نتيجة اختلاف المقاصد.

البلاغة والفصاحة لفهم أنماط الخطاب، والقرآني تحديداً، (ولم يشذ منه -كما يقول هو نفسه- إلا ما هو من موضوع صناعة العروض وصناعة القوافي وبعض ما يختص بالشعر من حيث هو شعر)⁽¹⁾. وحتى في حديثه عن التجنيس الذي جعله من أنواع المشاركة وأسهب فيه اشتقاقاً وتفریعاً، فهو يتناوله خارج شرطي الوزن والقافية الذي بهما تتحقق الموازات الصوتية في الشعر، عدا أن كثيراً مما ورد من أنواع التجنيس واصطلاحاته يتقاطع مع ورد عند معاصره السجلماسي⁽²⁾. لكن تأثره بنظرية التناسب الرياضي بدا للعيان، وهو يحلل جملة القوانين ويركبها ويستبدل عنصراً بآخر من عناصرها، بشكل جعلها مستغرقة أكثر في أقيسة المنطق.

من نافلة القول أن نشير، هنا، إلى أن رؤية السجلماسي وابن البناء معاً، وإستراتيجية عملهما المركب، كان مما أملاه عليهما زمنهما المتأخر، بعد أن تفشت في فضاء الثقافة العربية العاملة آليات النقل والاختراع والتلخيص، وغنمت كتب المقلدين، في علوم شتى، صمت العقل وروحه المبدعة؛ وبعد

(1) نفسه، ص 174..

(2) نلمس -بالأحرى- تقارباً بين عمل السجلماسي وعمل ابن البناء من حيث أفقهما النظري، وهو تقارب يفسره عباس أرحيلة كآلاتي: (واعتقد أن سبب التشابه بينهما يرجع إلى رغبة كل منهما في وضع كليات للبلاغة: فالسجلماسي حصر الكليات في عشرة أجناس... وابن البناء حصر الكليات في سبعة مباحث ضبطتها قوانين الأساليب. فمشروع كل منهما يهدف إلى إحصاء القوانين الكلية وتجريدها من المواد الجزئية). انظر: عباس أرحيلة، الأثر الأسطفي في النقد والبلاغة العربيين، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط 1، 1999م، ص 714. ويرى علال الغازي أن (الروض المريع لابن البناء كنص ينتمي إلى التيار الفلسفي الذي قاده حازم بنهجاه والسجلماسي بمنزعه، ولم يبلغ هذا الرياضي مستواه لا لشغاله بحقول عملية أخرى). انظر: الغازي، علال، مناهج النقد الأدبي بالمغرب خلال القرن الثامن للهجرة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1999م، ص 15. في المقابل، يتغاضى ابن خلدون عن بلاغة المغاربة خلال القرنين السابع والثامن للهجرة، ويتحامل عليهم بقوله إن أهل المغرب اقتصوا بعلم البديع، (وفرعوا له ألقاباً وعددوا أبواباً ونوعوا أنواعاً، وزعموا أنهم أحصوها من لسان العرب (...)) وصعبت عليهم مآخذ البلاغة والبيان لدقة أنظارهما، فتجافوا عنها). انظر: ابن خلدون، عبد الرحمن، المقدمة، 5/ 303.

أن تفشت في مباحث الدراسة البلاغية، والبديعية تحديداً، نزعة التجزيء، التي وإن أولت اهتمامها بالعنصرين الصوتي والدلالي، فقد عاجلت تشكلاته بطريقة غير ناجعة، ففقدت كل صلة بأطر القصيدة ونسقيتها وإيقاعها. لقد أخذت هذه المباحث تشقق الأبواب وتكثرها وتردد صورها منفصلة عن بعضها البعض، ووجدت في كل صيغة بها شيئاً من الغرابة محسناً بديعاً، وأطلقت عليه اسماً من الأسماء، مما أحال الكلام في البديع ومحسناته إلى صورة غثة أفقدته حيويته، وهكذا درس متأخرو البلاغة وجوه الأدب الفنية خارج ما ابتكرت من أجله عند الأول. فكان ذلك إيذاناً بنهاية مرحلة خصيبة من ابتكار العقل العارف والمخيلة الملهمة، وتبيداً لجماليات النوع وتشهياته الثرة، وعطياً بالغاً لإمكان قراءته وتأويله عبر نسيج الكتابة، من عصر معطى إلى آخر.

وبعد:

فإن زوج الشعر/ النثر، في بدايات التنظير للشعر العربي، يستعمل من قبل البلاغيين لوصف مجمل الإنجازات اللغوية في باب ما سموه (تأليف العبارة)، ووجدوا فيه قدرة إجرائية تساعدهم على ضبط أقسام الكلام، فكان الشعر قصيداً ورجزاً ومسمطاً ومزدوجاً، ولم يخل المنشور من أن يكون خطابة أو ترسلاً أو احتجاجاً أو حديثاً. المنظوم هو الشعر، والمنثور هو الكلام. وبموازاة مع ذلك، كانت خاصية النظم لها وظيفة مادية بها يتم تمييز الشعر عن النثر، وأتاحت أن يكون الانتظام الإيقاعي وزناً وتقفية وتسجيلاً (أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر)، كما أكد ذلك قدامة بن جعفر⁽¹⁾. ثم سرعان ما صرفت البلاغة اهتمامها عن زوج الشعر/ النثر لتتشغل بزواج ثان هو الكلام العادي/ الكلام البليغ⁽²⁾.

وإذا كانت آراء البلاغيين تشير إلى ما يختص به الشعر، وما يختص به النثر عموماً، إلا أن تفكيرهم لم يتعد إلى الاهتمام بمسألة الاختلاف في النوع لا الاختلاف في الدرجة، وربما هذا ما منعها من إدراك الفروق النوعية بين الشعر والنثر كمنطيين كتابيين، ولم تحط بنوع العناصر والبنى والعلاقات النصية التي يقوم عليها كل منهما. ولقد تأثر بهذا التفكير تصورهم للنوع

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص90.

(2) يرفض ابن خلدون حد العروضيين للشعر بأنه (الكلام الموزون المقفى)، ويعتبره ليس بحد ولا يصلح، مقترحاً تعريفاً جديداً: (الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على لسان العرب المخصوصة به). انظر: المقدمة، 3/ 284. في المقابل، تم اعتبار النثر والكلام العادي شيئاً واحداً، لأن النثر بقي بلا تعريف. انظر: المجدوب، البشير، حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982م، ص10.

الذي ظل فضفاضاً وغير واضح، فبدلاً من يكون مفكراً فيه كصفة شاملة منظمة لفعل الكتابة، تم سجنه في الشكل حيناً، وتأويله بعبارات غامضة (لا يوقف منها على شيء) حيناً آخر. ولكم كان الإيقاع النصي يعكس في بنى القصيدة وممارساتها، وفي الأنماط التي انبثقت منها، من تطور وتنوع؛ لكن القدرة على مفهمته لم تكن بالوتيرة نفسها، فغالباً ما تم تحديد إيقاع الشعر داخل هويته العروضية لما فيه اعتبار القياس والعدد الوزني.

شكل هذا التوجه، في حد ذاته، حجاباً للإيقاع ليس داخل الشعر فحسب، بل داخل النثر أيضاً. من ثمة، يمكن لنا أن نقول إن الالتباس الذي كان حكم العلاقة بين العروض والإيقاع، وحجب طبيعتها ونوعيتها، هو نفسه الذي كان يحجب، بالنتيجة، الفرق بين الشعر والنثر داخل النموذج البياني التقليدي.

إلى هذا وذاك، لا نغفل عن الظلال البعيدة التي ألفت بها البحوث الإعجازية على زوج شعر/ نثر الذي صار، مع الوقت، أكثر من ثنائية. فنظراً لذلك التمايز المتحدي الذي اتصف به أسلوبه، ليس للشعر فحسب، وإنما لجميع أساليب القول النثري، فقد أصبح القرآن بمبعده عن التقليد ومحاوله العرب النسج على منواله أو التطلع لمجاراته والاحتذاء به، لأن حواجز القدسية والإعجاز صرفتهم عن ذلك.

وحاول الفلاسفة المسلمون، تبعاً، أن يكيّفوا مبدأ المحاكاة مع خصوصية الشعر العربي الذي يميل إلى الحس، ففهموا المحاكاة بأنها تشبيه. ويعمم ابن رشد، في ترجمته لمضمون المحاكاة عند أرسطو، أشكال المحاكاة على كل

صيغ التصوير اللغوي من تشبيه واستعارة وكناية وتمثيل؛ وبالتالي، يجب على الشاعر أن يلزم في تخيلاته ومحاكاته الأشياء التي جرت العادة في استعمالها في التشبيه، وألا يتعدى ذلك طريقة الشعر. ذلك ما يجعل الشعر مقروناً بالتخيل. فهم ركزوا في تعريفهم للشعر على ركنين اثنين، هما: المحاكاة والوزن؛ فلا يقوم شعر، عندهم، إلا بهما. ولهذا، يرجعون مصادر الشعرية إلى (الالتذاذ بالمحاكاة) من جهة، وإلى (حب الناس للتأليف المتفق الألحان طبعاً)⁽¹⁾. ولاح من تأملاتهم أن الفرق بين الشعر والنثر، والخطابة تحديداً، ليس في مجرد الوزن، بل الفرق في وسيلة المحاكاة كمياً ونوعياً: التخيل للقول الشعري في مقابل الإقناع والتصديق للقول الخطبي.

وقد ثبت أن القوانين التي اشتقها علماء البلاغة من مدونة النصوص الأدبية، إنما كانت في معظمها (قوانين كلية) يمكن أن تقع في الشعر، ويمكن أن تقع في النثر؛ ولذلك نراهم يصطلحون على البلاغة بأنها (العلم الكلي)، كما يلقبه حازم القرطاجني⁽²⁾. وإلى أيام ابن خلدون نفسه، الذي لم يخرج في حديثه بعامة عن القوالب الذهنية المتحصلة من كلام العرب منظومه ومنتشوره، كان المبحث في الشعر/ النثر مبحثاً متواتراً لم تستطع المحاولات المتكررة لحسمه إنهاء القول فيه، بيد أن الأمر فيه بدا - كما يرى حمادي صمود - (غير خالص للمبحث المجرد عن الخصائص والمميزات، وإنما

(1) انظر: ابن سينا، فن الشعر، ص. 171 - 172، وابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، ص. 69 - 70 - 71.

(2) عن قوله: (ومعرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي في ذلك، وهو علم البلاغة الذي تدرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع). منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 226.

هي مباحث تكتنفها أحكام القيمة من كل جانب وتفرض عليها النوازع والأهواء هموماً معيارية غدت بموجبهما المقارنة مفاضلة، وأصبح التلازم تدافعاً، والمقايضة ترجيحاً⁽¹⁾.

إن جوهر الاختلاف بين الشعر والنثر لا يتوقف عند حدود النظم من عدمه، بل عليه أن يتعداها إلى التفكير في خصوصية الجنس الأدبي وسماته النوعية، واستتضمار معطياته التاريخية من مجموع أشكال تلقيه وتقاليده، من عصر إلى عصر. والحق يقال إن واقع الكتابة لم يكن يحفز مثل ذلك، وقد صار يتجه إلى التقريب بين جنسي الشعر والنثر والمماثلة بينهما إلى حد أنه لا يمكن تمييزهما داخل اللغة نفسها، ولا سيما بعدما غلبت الصنعة وكفت آلة الإبداع عن العمل. ولقد وجدنا ابن خلدون الذي عاش ذلك الواقع وسجله، قائلاً: (وقد استعمل المتأخرون بعض أساليب الشعر ومنازعه في المنشور من كثرة الأسجاع، والتزام التقفية، وتقديم النسيب بين يدي الأغراض. وصار هذا المنشور إذا تأملته من باب الشعر وفنه، ولم يفترقا إلا في الوزن)⁽²⁾.

(1) حمادي صمود، في نظرية الأدب عند العرب، ص 92. يعرض رشيد يحيوي تصنيفات القدماء للكلام التي رأى أنها اتخذت ضربين: تصنيف قائم على القسمة، وتصنيف قائم على الترتيب، وقال إنها (لا تهدف إلى الاتساع لكل أقسام الكلام، بل تقتصر مثلاً على تقابل الشعر والنثر، حيث قامت هذه التصنيفات برفع إما الشعر أو النثر إلى أعلى درجات ومراتب البلاغة والكلام، كما في مسألة المفاضلة والترجيح بينهما). انظر: يحيوي، رشيد، الشعري والنثري، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2001م، ص 25. وانظر كذلك: موسى، خير شيخ، نظرية الأنواع الأدبية، دار الترجمة، الكويت، ط 1، 1995م، ص: 93 - 129.

(2) ابن خلدون، المقدمة، 5 / 323. ربما هذه الوضعية من التقريب بين الشعر والنثر لم تكن خاصة بالمجال العربي، فقي ثقافات أخرى حدث هذا. يقول يوري تينيانوف: (لدينا انطباع بأن النثر والشعر قد انتهيا، في المراحل المتأخرة، إلى تبادل إيقاعيهما). انظر:

Tynianov, Y., Le vers Lui – meme, in Probleme de la langue du vers, U.G.E., 1977, p. 70

لقد كان فهم العرب القدامى للشعر والشعرية يتحرك، في الغالب، داخل تصورهم الستاتيكي للقصيدة، فهو لا يعدو أن يكون (كلاماً موزوناً مقفى)، وبنوا على ذلك فرضيات مقررة سلفاً زجت بالنظر الشعري في (معتقد جمالي) شبه ثابت؛ فالشعر عندهم لا يتميز عن النثر إلا بالوزن والقافية، وكان هذا التفريق شكلياً وغير جوهري كما يفترض؛ بل ساووا في أحيان كثيرة بين الشعر والنثر، فما يقولونه عن أحدهما يقولونه عن الآخر، وقواعد البلاغة يطبقونها عليهما بغير تمييز ولا فارق. فرغم الجهود الجلييلة التي بذلت، والمعايير النقدية التي تم إعمالها، إلا أن الفكر النقدي لدى علمائنا لم يرتفع إلى مستوى أن يستشكل العلاقة بين الشعر والنثر كجنسين أدبيين نوعيين في جوهرهما، بدل البقاء في إطار المفاضلة بينهما بين مناصر أو مناوئ لهذا الجنس أو ذاك، داخل الثنائية التي كرستها (النظرية) التقليدية بها جسها التقسيمي، فوضعت النثر مقابلاً للشعر بهذه الصيغة أو تلك:

- الشعر / الكلام المنشور.

- الشعر المنظوم / الكلام المؤلف.

- النظم / الكلام المنشور.

- كلام منشور / شعر موزون.

فهرس المصادر والمراجع

المصادر

- الأمدي، أبو القاسم، الموازنة، تحقيق محيي الدين عبدالحميد، مطبعة السعادة، 1973م.
- ابن الأثير، ضياء الدين: الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام المنثور، تحقيق مصطفى جواد وجميل سعد، طبعة المجمع العلمي، العراق، 1956م.
- رسائل ابن الأثير، دار العلم للملايين، بيروت، 1959م.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانه، دار نهضة مصر، القاهرة. د.ت.
- الوشي المرقوم في حل المنظوم، تحقيق د. جميل سعيد، الطبعة الثانية.
- ابن الأحمر، إسماعيل بن يوسف، نثير الجمان في شعر من نظمنا وإياه الزمان، تحقيق محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1976م.
- ابن بسم الشنتري، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1978م.
- ابن البناء المراكشي، الروض المريع، تحقيق رضوان بنشقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985م.
- نقد الشعر، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
- ابن خاقان الفتح، مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس، تحقيق محمد علي شوابكة، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1983م.
- ابن خلدون، عبدالرحمن، المقدمة، تحقيق عبدالسلام الشدادى، حزانة ابن خلدون، بيت الفنون والعلوم والآداب، الدار البيضاء، ط1، 2005م.
- ابن رشد، أبو الوليد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ومعه جوامع الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1391 - 1971م.
- الضروري في السياسة. مختصر كتاب السياسة لأفلاطون، نقله عن العبرية إلى العربية أحمد شحلان، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، د.ت.
- ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجليل، بيروت، ط5، 1981م.
- ابن سعيد، أبو الحسن علي المغربي: المرقصات والمطربات، نشرة دار حمد ومحيو، ط1، 1973م.
- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د.ت.
- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982م.
- ابن سينا، أبو علي الحسين: الخطابة من كتاب الشفاء، تحقيق محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، القاهرة، 1373هـ-1954م.
- كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تحقيق وشرح، د. محمد سليم سالم، مطبعة دار الكتب، 1969م.

- كتاب الشفاء، ضمن: فن الشعر، تحقيق عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973م.
- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق عباس عبدالساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982م.
- ابن الطثري، يزيد، شعر يزيد بن الطثري، صنعة حاتم صالح الضامن، مطبعة أسعد، بغداد، د.ت.
- ابن الفضل، المظفر، نضرة الإغريض في نصرة القريض، تحقيق نهى عارف الحسن، مجمع اللغة العربية، دمشق، 1956م.
- ابن منقذ، أسامة، البديع في نقد الشعر، تحقيق بدوي أحمد، حامد عبدالمجيد، وزارة الثقافة والإرشاد، مطبعة البابي الحلبي، 1960م.
- ابن وهب، إسحاق، البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، بغداد، 1967م.
- ابن يزيد الطثري، شعر يزيد بن الطثري، صنعة حاتم صالح الضامن، مطبعة أسعد، بغداد، د.ت.
- أبو الطيب آبادي، محمد شمس الحق العظيم، عون المعبود شرح أبي داود، دار الفكر، بيروت ط3، 1979م.
- أبو طاهر، محمد بن حيدر البغدادي، قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، تحقيق محسن غياض عجیل، مؤسسة الرسالة، ط1، 1981م.
- الباقلاني، أبو بكر، إعجاز القرآن، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، 1972م.
- البحتري، أبو عبادة الوليد، ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصبري، دار المعارف، القاهرة، ط3، د.ت.
- التوحيد، أبو حيان: الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العربية، بيروت، صيدا، د.ت.
- المقابسات، تحقيق محمد توفيق حسين، مطبعة الإرشاد، بغداد، 1970م.
- الهوامل والشوامل، شرحه أحمد أمين والسيد أحمد صقر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1370هـ – 1951م.
- الثعالبي، أبو منصور، نثر النظم وحل العقد، مطبعة معارف الولاية الجليلية، دمشق، طبعة 1300
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، ط4، د.ت.
- الحيوان، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1988م.
- الجرجاني، أبو الحسن علي بن عبدالعزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ط1، 1386هـ – 1966م.
- الجرجاني، عبدالقاهر: أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988م.
- دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، د.ت.
- الجرجاني، علي بن محمد الشريف، التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، 1985م.
- الحاتمي، محمد بن الحسن، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق هلال ناجي، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1978م.
- الحضري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق زكي مبارك، المطبعة التجارية الكبرى، مصر، 1925م.
- الخطابي، أبو سليمان، بيان إعجاز القرآن، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ت. محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة، د.ت.
- الدماميني، بدر الدين محمد بن أبي بكر، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق الحساني حسن عبدالله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1383هـ / 1973م.
- الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، للرماني والخطابي وعبدالقاهر الجرجاني، تحقيق محمد خلف الله أحمد ود. محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط2، د.ت.

- الزركشي، بدر الدين، البرهان في علوم القرآن، تحقيق أبي الفضل الدمياطي، دار الحديث، مصر، 1427هـ – 2006م.
- السيوطي، جلال الدين: الإتيقان في علوم القرآن، ت. شعيب الأرنؤوط ومصطفى شيخ مصطفى، مؤسسة الرسالة ناشرون، الطبعة الأولى، 2008م.
- سنن النسائي بشرح السيوطي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1979م.
- الصابي، أبو إسحاق، المختار من رسائل أبي إسحاق الصابي، تحقيق الأمير شكيب أرسلان، دار النهضة الحديثة، بيروت، د.ت.
- العباسي، عبد الرحيم بن أحمد، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب – المكتبة التجارية الكبرى، بيروت – مصر، 1947م.
- عبد الجبار، القاضي أبو الحسن، المغني في أبواب التوحيد والعدل، تحقيق أمين الخولي، دار الكتب، القاهرة، ط1، 1380هـ – 1960م.
- العسكري، أبو هلال، الصناعتين: الكتابة والشعر، مطبعة محمود بك – الأستانة، الطبعة الأولى، 1320هـ.
- الفارابي، أبو نصر: كتاب الشعر، تحقيق الدكتور محسن مهدي، مجلة شعر، العدد12، السنة الثالثة، خريف 1959م.
- مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن: فن الشعر، تحقيق عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973م.
- الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد، معاني القرآن، تحقيق أحمد يوسف نجاتي ومحمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1955م.
- الفيروز آبادي، محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ط8، 2005م.
- القرطاجني، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986م.
- القرشي، أبو زيد، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق، ط2، 1986م.
- القلقشندي، أبو العباس أحمد، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1340هـ – 1922م.
- الكلاعي، أبو القاسم محمد بن عبد الغفور، إحكام صناعة الكلام، تحقيق محمد رضوان الداية، عالم الكتب، بيروت، 1985م.
- المبرد، أبو العباس: رسالة في البلاغة، تحقيق رمضان عبد التواب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط2، 1985م.
- المرزباني، أبو عبيد الله، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1965م.
- المرزوقي، أبو علي، شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991م.
- النهشلي، عبد الكريم، الممتع في صنعة الشعر، تحقيق عباس عبدالساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983م.
- النواجي، شمس الدين محمد بن حسن، مقدمة في صناعة النظم والنثر، حققه وقدم له وعلق عليه د. محمد بن عبد الكريم، منشورات الحياة، بيروت، لبنان، د.ت.
- النووي، الإمام الحافظ محيي الدين أبو زكريا، صحيح مسلم بشرح الإمام النووي، مراجعة الشيخ خليل، دار القلم، بيروت، ط1، 1967م.

المراجع:

1. بالعربية

- ابن عاشور، محمد الطاهر، شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المروزقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ط2، 1978م.
- أبو موسى، محمد، مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 1418هـ، 1998م.
- أمين، أحمد، ظهر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، ط5، 1969م.
- بلمليح، إدريس، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال الفضليات وحماسة أبي تمام، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة رسائل وأطروحات، رقم 22، ط1، 1995م.
- حمدان، ابتسام أحمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق أحمد عبدالله فرهود، دار القلم العربي بحلب، سورية، ط1، 1997م.
- الداية، محمد رضوان، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1981م.
- الروبي، الفتح كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد، دار التنوير، بيروت، 1983م.
- زرزور، محمد عدنان، علوم القرآن مدخل إلى تفسير القرآن وبيان إعجازه، المكتب الإسلامي، بيروت - دمشق، الطبعة الأولى، 1981م.
- شاكر، محمود محمد، مداخل إعجاز القرآن، دار المدني بجدة، د.ت.
- الشكعة، مصطفى، الأدب في موكب الحضارة الإسلامية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1974م.
- شلق، علي، نثر عبد الحميد، مراحل تطور النثر العربي في نماذج، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط1، 1991م.
- صفوت، أحمد زكي، جمهرة رسائل العرب في عصور العربية الزاهرة، المكتبة العلمية، بيروت، د.ت.
- صمود، حمادي: التفكير البلاغي عند العرب، التفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوير إلى القرن السادس، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية، 1981م.
- في نظرية الأدب عند العرب، النادي الأدبي بجدة، ط1، 1990م.
- طه حسين، البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر، ضمن كتاب: نقد النثر، المنسوب خطأ لقدامة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982م.
- عصفور، جابر، مفهوم الشعر: دراسة في التراث العربي، دار التنوير، بيروت، ط2، 1982م.
- العلاق، علي جعفر: الشعر خارج النظم الشعر داخل اللغة، مجلة نزوى، عمان، العدد الأول، نوفمبر، 1994م.
- علي، جواد، الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، 1978م.
- العمري، محمد: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1990م.
- الغازي، علل، مناهج النقد الأدبي بالمغرب خلال القرن الثامن للهجرة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1999م.
- فخر الدين، جودة، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار الحرف العربي، بيروت، لبنان، د.ت.

- مبارك، زكي، النثر الفني في القرن الرابع الهجري، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، د.ت.
- المجدوب، البشير، حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982م.
- المسدي، عبدالسلام، التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، ط2، 1986م.
- موسى، خير شيخ، نظرية الأنواع الأدبية، دار الترجمة، الكويت، ط1، 1995م.
- موافي، عثمان، في نظرية الأدب: من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، ط2000م.
- الهاشمي، علوي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006م.
- الوراري، عبداللطيف: تحولات المعنى في الشعر العربي، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2009م.
- نقد الإيقاع: مفهوم الإيقاع وتعبيراته الجمالية وآليات تلقيه عند العرب، دار أبي رقرق، الرباط، ط1، 2011م.
- يحيواوي، رشيد: الشعري والنثري، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2001م.

2. المترجمة

- ابن الشيخ، جمال الدين، الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، ط1، 1996م.
- أرسطو طاليس، فن الشعر، تحقيق عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973م.
- الخطيب، إبراهيم، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت، الشركة المغربية للنشر المتحدين، ط1، 1982م.
- الطرابلسي، أمجد، نقد الشعر عند العرب حتى حدود القرن الخامس الهجري، ترجمة إدريس بلمليح، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1993م.

3. بالفرنسية

- Bencheikh. J.. Poétique arabe. éd. Gallimard. 1989.
- Cohen. j.. Structure du Langage Poétique. Flammarion. Paris.1966.
- Meschonnic. H.: Critique du rythme. éd. Verdier. 1982.
- Pellat Ch.. Langue et littérature arabe.Armande Colin. Paris. 1970.
- Trbulsi.A., la critique poétique des arabes jusqu'au Vè siècle de l'hégire. Damas. 1956.
- Tynianov.Y.. Le vers Lui-même. in Problème de la langue du vers.U.G.E., 1977.

سيرة ذاتية

• عبداللطيف الوراري

- شاعر وناقد يهتم بقضايا الشعر والشعرية العربية، قديمها وحديثها.
- ظهرت له نصوص ودراسات وحوارات وترجمات في عدد من المنابر الثقافية المغربية والعربية الورقية والإلكترونية.
- نال جوائز أدبية رفيعة في لبنان والعراق والإمارات العربية المتحدة.

• صدر له في الشعر

- (لماذا أشهدت علي وعد السحاب؟) الرباط 2005م.
- (ما يشبه نايًا على آثارها) 2007م.
- (ترياق) بيروت 2009م.

• وفي النقد

- (تحولات المعنى في الشعر العربي) الشارقة 2009م.
- (نقد الإيقاع: في مفهوم الإيقاع وتعبيراته الجمالية وآليات تلقيه عند العرب) الرباط 2011م.

العربية

رغم الجهود الجلييلة التي بذلت، والمعايير النقدية التي تم إعمالها، إلا أن الفكر النقدي لدى علمائنا لم يرتفع إلى مستوى أن يستشكل العلاقة بين الشعر والنثر كجنسين أدبيين نوعيين في جوهرهما، بدل البقاء في إطار المفاضلة بينهما بين مناصر أو مناوئ لهذا الجنس أو ذاك، داخل الثنائية التي كرستها (النظرية) التقليدية بهاجسها التقسيمي، فوضعت النثر مقابلاً للشعر بصيغ مختلفة.

وإذا كانت آراء البلاغيين تشير إلى ما يختص به الشعر، وما يختص به النثر عموماً، إلا أن تفكيرهم لم يتعد إلى الاهتمام بمسألة الاختلاف في النوع لا الاختلاف في الدرجة، وربما هذا ما منعها من إدراك الفروق النوعية بين الشعر والنثر كنمطين كتابيين، ولم تحطُ بنوع العناصر والبنى والعلاقات النصية التي يقوم عليها كل منهما.

وقد أفردنا هذه الدراسة لبحث هذه المشكلات النظرية والمعرفية التي أثارها زوج الشعر والنثر داخل مدونة تراثنا البلاغي والنقدي بتوجهاته الإيجازية والفلسفية والمنطقية.