# بنيـة الإيقـاع في لغة القصيدة القديمة

## قراءة في تراثنا النقدي والبلاغي

أ.د/مصطفي يس السيد السعدني
جامعة بنـها – كلية الآداب
قسم اللغة العربية

يوليو2009

# بنيـة الإيقـاع في لغة القصيدة القديمة
# قراءة في تراثنا النقدي والبلاغي

أ.د/مصطفي يس السيد السعدني
جامعة بنـها – كلية الآداب
قسم اللغة العربية

## افتتاحية

"البنية" – في هذا البحث– ترادف "القول" أو "الكلام". و"الشعرية" صفة جوهرية يتسم بها هذا النمط من النشاط اللغوي. و"الإيقاع" هو التتابع الزمكاني في كم الموسيقي الناشئة عن التكرار في عناصر اللغة من خلال خاصيتي "التماثل" و"التخالف" إذن بناء الشعر لفظياً بطريقة نسقية هو موضوع هذا البحث، ولقد تأسس على مفاهيم نقدية وبلاغية، اتجه فيها تحديد هذا المفهوم وتأصيله إلى التقنين، في جانب هام من تراثنا العربي، لكن البحث يتجه إلى إعادة قراءة هذه المفاهيم في ضوء ما أفرزته الدراسات الأسلوبية الحديثة للكشف عن الجوانب الأدبية.

ولقد تمحور هذا البحث حول :

أ–توطئة (تحديد مفهوم البنية) :

**المبحث الأول** : الإيقاع.

**المبحث الثاني** : جدلية الدال والمدلول.

**المبحث الثالث** : الاختيار والإيقاع بين الممكنات اللغوية.

**الخاتمة.**

**هذا وبالله التوفيق**

# توطئة
# بدايات المفهوم وتحديده

الشعر لغة : هو منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعراً، وربما سُمِّى البيت الواحد شعراً من باب تسمية الجزء باسم الكل، كقولك : الماءُ للجزء من الماء، والهواء للطائفة من الهواء. وقال الأزهرى : "الشعرُ القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار، وقائله شاعر، لأنه يشعر بما لا يشعر غيره أي يعلم" [1]، ولقد حاول كثير من النقاد حدّ الشعر وتعريفه، قال قدامة : "الشعر هو الكلام الموزون المقفي الذي له معني" [2]، وقال ابن رشيق القيراوني : "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي : اللفظ، والوزن، والمعني، والقافية، فهذا هو حد الشعر" [3]، وهو عند حازم القرطاجني : "... كلام موزون ذو قافية، ولكنه يصدر عن قوة الخيال بتأثير حركة النفس وانفعالها إنه كلام موزون مقفي من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتُحْمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها" [4]، وأضاف ابن خلدون تعريفاً آخر بقوله : "الشعر هو الكلام البليغ المبنيُّ على الاستعارة والأوصاف، المفصَّلُ بأجزاء متفقةٍ في الوزن والروى مستقلٍ كلُّ جزء منها في غرضه ومقصده، عما قبله وما بعده، والجارى على أساليب العرب المخصوصة به"[5]. وتتفق هذه التعريفات في مجملها على عدّة أسس :

**أولها** : أن الشعر بناء لغوي، يتصف بالبلاغة، أو هو تركيب لغوي مخصوص على نسق عربي.

**ثانيها** : أن هذه الأبنية الخاصة مؤسسة على الإيقاع القائم – بدوره– على عنصرى الوزن والقافية.

**ثالثها :** أن أساس العلاقة بين وحدات اللغة قائم على التخيُّل والعاطفة المتحققين في الأسلوب الاستعارى، ولهذا انحصر نقد الشعر في ثلاثة دوائر هي :

1 -دائرة الوزن.

2 -دائرة التخيُّل المتجلىِّ في صورته المادية في التشبيه وإنجاز والاستعارة والكناية.

3 -دائرة التأثير العاطفي الصادر عن الشاعر إلى السامع.

فالغضب، أو السخْط، يُنْتجُ الحماسة، والتهديد والشكوى والهجاء، والإعجاب يُنْتج المديح، والوصف والحب يُنتج النسيب، والمديح والشكران والبغض ينتج الهجاء، والحزن ينشئ الرثاء، والطرب ينشئ الفخر والخمريات. وهكذا ظل كلامهم عن إيقاع الألفاظ في الشعر ناقصاً يحتاج إلى قراءة ثانية تتجلي فيها ملامح الخصوصية في الأداء العربي للشعر. وبيان هذه الخصوصية إنما يكون في "الملفوظ الشعري" الذي هو بناء لغوي في الأساس.

ولقد أدْلي اللغويون بدلوهم في هذا المجال، غير أن نقاد الشعر رأوْا ضرورة التفريق بين ما يقوم به اللغويون من نقد لا يتوخّى في مسعاه غير الحفاظ على القاعدة ومثالية المعيار ونقد يمسك بجوهر الشعر ومعرفة ماهيته. فالاختلاف إذا – من وجهة نظر نقاد الشعر – إنما يقوم على الاختلاف في مفهوم التقنية، والاختلاف في طريقة إجرائها حين التعامل مع النص الشعرى. ويقول قدامة : "العلم بالشعر ينقسم أقساماً، فقسم ينسب إلى عروضه ووزنه، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه، وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته، وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد به، وقسم ينسب إلى علم جيده ورديئه.

وقد عنى الناس بوضع الكتب في القسم الأول وما يليه إلى الرابع ... ولم أجد أحداً وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتاباً، وكان الكلام عندى في هذا القسم أولي بالشعر من سائر الأقسام المعدودة، لأن علم الغريب والنحو

وأغراضه المعاني محتاجٌ إليه في أصل الكلام للشعر والنثر"[6].

هذا النص يفصل بوضوح بين كل من طبيعة النقد الشعرى وطبيعة النقد النثرى تأسيساً على اختلاف في مفهوم كل منهما وماهيته، فعلم الشعر وإن كان مشتملاً على هذه الأدوات جميعها فإن بعضها أولي من البعض الآخر في احتلال الصدارة عند التعامل النقدي مع الشعر يقول الجاحظ : "ولم أرَ غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب، ولم أرَ غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريبٌ أو معنى صعب يحتاج إلى استخراج، ولم أرَ غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل. ورأيت عامتهم – فقد طالت مشاهدتي لهم – لا يقفون إلا على الألفاظ المتخيَّرة، والمعاني المنتخبة، وعلى الألفاظ العذبة، والمخارج السهلة، والديباجيه الكريمة، وعلى الطبع المتمكن، وعلى السبك الجيد، وعلى كل كلام له ماء ورونق، وعلى المعاني التي إذا صارت في الصدور ودلت الأقلام على مدافن الألفاظ، وأشارت إلى حسان المعاني، ورأيت البصر بهذا الجوهر من الكلام في رواة الكتّاب أعمّ، وعلى ألسنة حُذَّاق الشعر أظهر"[7].

فالنقد بالنحو وحده، أو معرفة غريب الشعر وحده، أو المستغلق من دلالاته وحده أو الاتكاء على المثل أو الشاهد وحده لا يكفي عند الجاحظ، وإنما جماع ذلك كله مستنيراً بحذق الشعر وفقهه هو أفضل ما يتثقف به عامة الرواة الذين يتمتعون بثقافة منوّعة.

ولتأكيد هذا المفهوم، يطالعنا الجاحظ بنص آخر يقول فيه : "طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيده فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أداء الكتّاب، كالحسن بن وهب، ومحمد ابن عبد الملك الزيات"[8].

والسؤال : لماذا أخرج الجاحظ علماء اللغة والنحو ورواة الأخبار من دائرة نقد الشعر؟

أترى الإجابة مضمنة في سؤال الصولي : "أتراهم يظنون أن من فسّر غريب قصيدة أو أقام إعرابها أحسن أن يختار جيدها ويعرف الوسط والدون منها؟"[9].

أم ترى الجواب في قول البغداد : "النقد والعيار غامضان، وهما صناعة برأسها، وهي غير العلم بغريب الشعر ولغاته ومعانيه وإعرابه"[10].

وبيّن أن الإجابة مؤسسة على الفصل بين العلوم العربية ليستحوذ – من ثمة– فريق بالبحث في الفصاحة مثلما استأثر النحويون واللغويون بعلوم النحو واللغة وهذا واضح في قول ابن الأثير : "إن أسرار الفصاحة والبلاغة لا يؤخذ من علماء العربية، وإنما تؤخذ منهم مسألة نحوية أو تصريفية أو نقل كلمة لغوية ... وأما أسرار الفصاحة فلها قوم مخصوصون بها"[11].

وفي نص آخر لابن الأثير يفهم أن المشتغل بالنحو والمشتغل بعلم البلاغة "يشتركان في أن النحو ينظر في دلالة الألفاظ على المعاني من جهة الوضع اللغوى، وتلك دلالة عامة ... وصاحب علم البيان ينظر في فضيلة تلك الدلالة، وهي دلالة خاصة، والمراد بها أن يكون الكلام على هيئة مخصوصة من الحسن، وذلك أمرٌ وراء النحو والإعراب ... ومن هنا غلط مفسرو الأشعار في اقتصارهم على شرح المعاني وما فيها من الكلمات اللغوية، وتبين مواضع الإعراب منها، دون شرح ما تضمنته من أسرار الفصاحة والبلاغة"[12].

وأياً كانت الاعتراضات على تجزيء مفهوم النقد في تراثنا العربي فإنه لا يمكن إغفال ما يجب أن يتسلح به ناقد الشعر من معرفة نحوية ولغوية ورواية وحذق ومعارف أخرى فضلاً عما يتمتع به من مهارة خاصة في التعامل مع هذا الفن العظيم الذي هو تركيب لغوى في الأساس غير أنه يتسم بفرادة البناء وخصوصية الأداء ومن ثم فلابد من كيفية خاصة في التعامل معه بحيث تصبح العلوم العربية نحوية كانت أو لغوية أو غير ذلك من سائر المعارف تقنيات خاصة

لنقد الشعر بعيداً عن صرامة المعيار وجفاف القاعدة.

ولهذا فإننا في التعامل مع "البنية الشعرية" نقدياً لن نتقيد إلا بما يضئ النص ويَفُضِ أسراره بصرف النظر عن انتمائه لأي من حقول البحث في التراث العربي.

# المراجع والهوامش


1 -لسان العرب : 410/4.

2 -نقد الشعر : ص3.

3 -العمـدة : 119/1.

4 -منهاج البلغاء : ص71.

5 -مقدمة ابن خلدون : ص1104.

6 -نقد الشعـر : ص15.

7 -البيان والتبيين : 24/4.

8 -العمـدة : 105/2.

9 -أخبار أبي تمام للصولي : ص127.

10 –قانون البلاغة لأبي طاهر البغدادي : ص468 – ضمن رسائل البلغاء.

11 –المثل السائر : 288/1.

12 –المثل السائر : ص1، 6، 7.

# المبحث الأول

# الإيقــاع

**الفرض الأول أن الإيقاع خاصية أساسية في الشعر العربي :**

والإيقاع في الشعر أساس التتابع الزمني في كم الموسيقى الخليلية غير أن هذا الإيقاع العام الذي يحدده البحر، لا يغني عن الإيقاع الخاص في اللغة، والفارق بينهما يكمن في أن الإيقاع الوزني تمثله التفعيلة التي هي أساس البحر. أما الإيقاع اللغوي فيقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو البيت أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فِقَرِ الكلام في أبيات القصيدة[1].

"وهذه الحركات والعلامات تجرى مجرى الأصوات الموسيقية وتستقر في مواضعها المقدورة على حسب الحركة والسكون في مقاييس النغم والإيقاع، ولها بعد ذلك مزية تجعلها قابلة للتقديم والتأخير في كل وزن من أوزان البحور، لأن علامات الإعراب تدل على معناها، إذا كان المعنى موقوفاً على حركتها المستعملة لها، وليس هو بالوقوف على رص الكلمات كما ترص الجمادات، وإن هذه الموسيقي لتعلم النحاة أحياناً كيف ينبغي أن يفهموا الشعر في هذه اللغة الشاعرة لأن المزية في قواعد إعرابها أسبق من المصطلحات التي يتقيد بها النحاة والصرفيون"[2].

وهناك أيضاً الإيقاع الخاص لكل كلمة أي كل وحدة لغوية لا تفعيلة عروضية للبيت، ثم كيفية توالي هذه الحروف في كل كلمة من الكلمات المستعملة ثم الجرس المؤتلف الذي تصدره الكلمات في اجتماعها في البيت كله، ثم في تتابعها في البيت بعد البيت في كل قصيدة أو قسم من أقسام القصيدة[3].

إذاً الإيقاع اللغوي يقوم على الصوت بداية بالحركة ثم الصوت المفرد فالكلمة فالجملة، ولهذا فإن الصوت يصبح – كما يقول ريتشاردز – "مفتاح التأثيرات الأخرى في الشعر ويكتسب شخصيتته عن طريق التوفيق بينه وبين ما

يسبقه ويصبح الإيقاع هو النسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سباق المقاطع ولا يبلغ تأثير صوت الكلمات قوته إلا من خلال الإيقاع، فلا توجد مفاجأة أو خيبة ظن لو لم يوجد التوقع"[4].

ولعل ارتباطنا بالشعر أكثر من النثر راجع في الأساس إلى ما يتميز به من إيقاع "فالإيقاع على فترات متساوية ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه، فبين ضربات القلب انتظام، وبين النوم واليقظة انتظام وهذا الإيقاع الفطرى فينا هو ما يجعلنا نتوقعه في مدركاتنا نستريح إذا وجدناه ويصيبنا القلق إذا فقدناه، فإذا ما أضفنا صلة الإيقاع الوثيقة بالموسيقى بما يقدمه من أنغام وأوزان تيسر الفهم وعرفنا أن كياننا الجسماني ذو طابع إيقاعي، وطرق معيشتنا الرئيسية تجرى بصورة إيقاعية، وأن تتأثر بصورة خفية بتلك الإيقاعات الخارجية التي تستقبلها الأذن من الخارج، وأن حياتنا العاطفية بأسرها ذات خواص وطابع إيقاعي، وأن أفكارنا تتبادر إلينا في مد وجزر، وأن إيقاعتنا التي تحدث أثناء وعينا تستجيب بصورة غريبة للإيقاعات الموسيقية، فالتغير في الوزن يصحبه في نفس اللحظة تغير في كياننا – إذا عرفنا هذا كله تأكد لدينا مدى أهمية الإيقاع في الحياة الإنسانية، فهو مرتبط ارتباطاً وثيقاً بطبيعة الحياة والقلب والتنفس وهو أداة الشعر الخاصة[5].

ولعل في هذا الكلام صدى ما قاله الإمام الغزالي بهذا الشأن رابطاً بين النغم وحالات الإنسان المتقلبة.

يقول : "لله تعالي سر في مناسبة النغمات الموزونة للأرواح، حتى أنها لتؤثر فيها تأثيراً عجيباً، فمن الأصوات ما يفرح ومنها ما يحزن ... ومنها ما ينوم، ومنها ما يضحك ويطرب، ومنها ما يستخرج من الأعضاء حركات على وزنها باليد والرجل والرأس.

فمن لم يحركه الربيع وأزهاره، والعودة وأوتاره فهو فاسد المزاج ليس له علاج ... ذلك أن تاثير السماع في القلب محسوس، ومن لم يحركه السماع فهو

ناقص مائل عن الاعتدال، بعيد عن الروحانية، زائد في غلظ الطبع وكثافته على الجمال والطيور، بل على جميع البهائم فإنها جميعاً تتأثير بالنغمات الموزونة" [6]، ومن ثم كان انطلاق الجاحظ في الحكم على البيتين التاليين :

**لا تحسبن الموت موت البلى وإنما الموت سؤال الرجال**

**كلاهما موت ولكن ذا أفظع من ذا الذل السؤال**

قال الجاحظ : "وأنا قد سمعت أبا عمرو، وقد بلغ من استجابته لهذين البيتين، ونحن في المسجد يوم الجمعة، أن كلف رجلاً حتى أحضر دواة وقرطاسا حتى كتبهما له. وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً، ولولا أنْ أَدخلَ في بعض القيل لزعمت أن ابنه أشعر منه ... وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والكردي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتمييز اللفظ وسهولته، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من الصبغ، وحسن من التصوير"[7].

وكان اهتمام الجاحظ بطريقة القول وليس بالمعني الذي يتضمنه لاقتناعه بأن "المعاني القائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم، والمختلجة في نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم، مستورة خفية وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنى معدومة، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليطه ولا معني شريكه والمعاون له على أموره، وعلى ما يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره"[8].

ولهذا فإنه يرى أن إشهاد هذه المعاني وإخراجها لا يتم إلا بمقول : "وإنما يحيي تلك المعاني ذكرهم لها، وإخبارهم عنها، واستعمالهم إياها. وهذه الخصال هي التي تقر بها من الفهم وتجليها للعقل، وتجعل الخفي منها ظاهراً، والغائب شاهداً، وهي التي تخلص الملتبس وتحل المنعقد ... وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب

الإشارة وحسن الاختصار، ودقة المدخل، يكون إظهاره المعنى وكلما كانت الدلالة أوضح وأنصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجع.

والدلالة الظاهرة على المعني الخفي هو البيان الذي سمعت الله عز وجل يمدحه ويدعو إليه ويحث عليه، وبذلك نطق القرآن وبذلك تفاخرت العرب وتفاضلت أصناف العجم"[9].

بهذا يتحدد أسلوب البحث البلاغي – عند الجاحظ – وهو البيان ويعني به طريقة البليغ الذي يتركب من الأصوات المفردة التي تؤلف الألفاظ التي يتم اختيارها حسب مقتضيات المعني بحيث يخرج الكلام مخرج الشعر متميزاً بإيقاع خاص أبرز مفرداته : تناسق الجرس والسلاسة أو الجزالة أو حسن الديباجة، عليه ماء ورونق في سبك محكم وتصوير بديع : "وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، وإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[10].

إذا يحتل "الملفوظ الشعرى" – عند الجاحظ – مكانة بارزة في معرض حديثه عن صنوف الكلام التي أوسعها معرفة واستقصاء، واللفظ – عنده – أحد عناصر هذا الملفوظ. ومن خلال نظريته الموسومة بـ "الاقتران" ويعنى به "التشابه والموافقة"[11].

يحدد الجاحظ النظام الصوتي الذي بموجبه تتفجر الطاقة الشعرية للغة، وتتحدد فلسفة هذا "الاقتران" بتجنب الجمع بين الحروف المتنافرة في المخرج وفي الصفات.

وهو بصدد تحديد صفات المخرج تتوارد –عنده– أربع صفات هي:

**سهل** : (البيان والتبيين 67/1، 83، 136، 23/4).

**حسن** : (البيان والتبيين 58/1، 83).

**سرّى** : (البيان والتبيين 146/1).

**رقيق** : (البيان والتبيين رسالة التربيع والتدوير نشر بلاّ ص56).

والأرجح أنها مترادفات تتواتر وتتكثف ليؤكد بها على أهمية جرس الألفاظ وتناسق إيقاعها ورقة موسيقاها[12].

وقد حظى الكلام المفرد – عنده – بتحديد الصفات التي يمكن أن تكون متفقة، ملسا، ليّنة المعاطف، سهلة، رطبة، مواتية، سلسة خفيفة على اللسان.

وقد تكون : مختلفة، متباينة، مستكرهة، متنافرة [13]، وأشار إلى ضرورة ألا يجمع بين الحروف المتنافرة، فالجيم لا تقارن الظاء أو القاف، أو الطاء، أو الغين بتقديم ولا بتأخير، والزاى لا تقارن الظاء أو الشين أو الضاد أو الدال بتقديم ولا تأخير. ومتى تحقق "القران" بين الوحدات الصغرى اكتست الكتلة الصوتية الناتجة عن تآلفها من الخصائص ما يجعل النطق بها سهلاً، ووقعها مستساغاً عذباً[14].

ويولى الجاحظ "اقتران" الألفاظ أهمية لا تقل عن "اقتران" الحروف فهي – أي الألفاظ – تتصف بالحلاوة، والطلاوة، والعذوبة، كما تتصف "بالجزالة" و"الفخامة" يقول : "وإن حاجة المنطق إلى الحلاوة والطلاوة كحاجته إلى الجزالة والفخامة"[15].

وليس كل لفظ –عنده– صالحاً للسياق فالاستعمال هو مناط الاختيار فتجد الناس "يستخفُّون ألفاظاً غيرها أحق بذلك منها"[16].

ففي السياق يتميز بين اللفظ الغريب والحوشى المتقعر واللفظ المناسب المألوف "ويحتاج من اللفاظ إلى مقدار يرتفع به عن ألفاظ السّلفة والحشو ويحّطه من غريب الإعراب ووحشّى الكلام"[17].

وكما تكلم عن "اقتران" الألفاظ في السياق ويشمل هذا "الاقتران" أبيات الشعر وانسجامها فكما أن اللفظ مجموعُ مفرده الحروف أو الأصوات، فإن البيت من الشعر مجموعة مفردة اللفظ، والقصيدة أو الرجز مجموع مفردة اللفظ. تراها بعد حسن التأليف "سهلة لينة ورطبة مواتية، سلسة النظام خفيفة على اللسان، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة" "وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد"[18].

وبذلك يكون الشعر قد بني بناء متلاحماً وسبك سبكاً متيناً قال : "وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً وسبك سبكاً واحداً، فهو يجرى على اللسان كما يجرى الدهان"[19].

وشأن الشاعر في ذلك شأن الصائغ يذيب الذهب والفضة ويفرغهما في قالب واحد يخرج المصوغ على هيئة متناسقة يحسب ما تحدده قواعد الصيغة، أو هو كالحائك أو المصور يختار الأصباغ المتناسبة المتآلفة حتى إذا اكتمل الصنُع بدا أكمل صورةٌ وأحسنها إذ الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير[20].

ولم يكن اهتمام الجاحظ بالمدلول وعلاقته بالدال بأقل من اهتمامه بالنواحي الإيقاعية للجانب الفيزيقي للألفاظ فالدال والمدلول هما وجهان لعملة واحدة يقول : "أنذركم حُسْن الألفاظ، وحلاوة مخارج الكلام، فإن المعني إذا اكتسى لفظاً حسناً وأعاره البليغ مخرجاً سهلاً ومنحه المتكلم دَلاًّ متعشقاً صار في قلبك أحلى ولصدرك أمْلا. والمعاني إذا كسيت الألفاظ الكريمة، وألبست الأوصاف الرفيعة، تحولت في العيون عن مقادير صورها. وأَرْبَتُ على حقائق أقدارها، بقدر ما زُيّنت وحسب ما زُخرفت فقد صارت الألفاظ في معاني المعارض، وصارت المعاني في معني الجوارى. والقلب ضعيف وسلطان الهوى قويٌّ، ومدخل خُدَع الشيطان خفيٌّ"[21].

فاللفظ معدوم بدون المعني وكذلك فلا وجود للمعني بدون اللفظ لأن "اللفظ للمعني بدن والمعني للفظ روح"[22]، ويقول : "وإنما الألفاظ على أقدار المعاني"[23]. "قليلها لقليلها، وكثيرها لكثيرها" [24]. و"الجزل للجزل والخفيف للخفيف" [25].

وخير البناء عنده ما "كان لفظه في وزن إشارته ومعناه في طبقة لفظه، ولم يكن لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك"[26].

ولقد كان في كلام الجاحظ عن بناء الشعر مشغلة للنقاد من بعده عللوا بها أنفسهم ولفت نظرهم ما أثاره الجاحظ من قضايا تتعلق بالإيقاع وما ينهض عليه

من قِيَمٍ شعرية جميلة محلقة في آفاق المعني وسابحة في فضاء القيمة.

وهكذا احتل الإيقاع اللفظي – عنده – مركز الدائرة اللغوية ومن ثم كان مدار البحث البلاغي عند نقاد العرب قال قدامة : "فأحسن البلاغة الترصيع والسجع، واتساق البناء واعتدال الوزن، واشتقاق لفظ، وعكس ما نظم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة، وإيراد الأقسام موفورة بائتمام، وتصحيح المقابلة بمعانٍ متعادلة، وصحة التقسيم بإتقان المنظوم، وتلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الوصف، وتكافؤ المعاني في المقابلة والتوازي، وإرداف اللواحق وتمثيل المعاني"[27]. وما أجمل قدامة في هذا الاقتباس المركز توسع فيه البلاغيون والنقاد فيما اندرج تحت مصنفاتهم "أدب الكاتب" أو "أدوات الشعر" أو "عيار الشعر" أو "الممتع في صنعة الشعر" أو "جوهر الكنز" أو "آلات علم البيان وأدواته" أو "نقد الشعر" ... الخ.

وكما اشترط الجاحظ في حسن الأداء الشعري أن يكون سلساً رأي قدامة أن أفضل لفظ يسمح باستعماله في الشعر هو ما كان "سمحاً سهل مخارج الحروف من مواضعها عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة"[28].

وصّرح أبو هلال العسكري في أكثر من موضع بأن الكلام لا يحسن إلا بسلاسته وسهولته، ونصاعته وتخير لفظه، وإصابة معناه، وجودة مطالعه، ولين مقاطعه، واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرافه، وتشابه أعجازه بهواديه، وموافقة مآخره لمباديه، مع قلة ضروراته، بل عدمها أصلاً، حتى يكون لها في الألفاظ أثر ... فنجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه وجودة مقطعه، وحسن وصفه وتأليفه، وكمال صوغه وتركيبه، فإذا كان الكلام كذلك كان بالقول حقيقاً، وبالتحفظ خليقاً"[29].

وأكد ابن رشيق على ألا يكون "اللفظ عامياً ولا ساقطاً سوقياً، وكذلك لا ينبغي أن يكون وحشيّاً إلا أن يكون المتكلم بدوياً أعرابياً، فإن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس كما يفهم السوقي رطانة السوقي"[30].

وإذا سهل على النقاد وضع المعايير المثالية وتقنين المنزع الجمالي في بناء الشعر، فإن الشعراء بما يتميزون من حسن لغوى وفطرة جمالية يجنحون كل حسب رهافته إلى ممارسة هذه الفعاليات في الاستخدام الإبداعي وهو ما تضمنه وصف الجرجاني لشعر المحدثين قال : "إنهم ترققوا ما أمكن وكسوا معانيهم ألطف ألطف ما سنح من الألفاظ فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول يتبين فيها اللين فيظن ضعفاً فإذا أفرد عاد ذلك اللين صفاءً ورونقاً وصار ما تخيلته ضعفاً ورشاقة ولطفاً"[31].

ولقد اضطرد – عندهم – الحديث عن السهولة والسلاسة والحلاوة والطلاوة وغير ذلك من مرادفات تعتبر عناصر فاعلة في إحداث الإيقاع يقول المرزوقي : "إنهم كانوا يحاولون التحام أجزاء النظم والتئامها مع تخير من لذيذ الوزن"، ورأي قدامة في نعت الوزن "أن يكون سهل العروض من أشعار يوجد فيها" [32]، واشترطوا في القافية "أن تكون عذبة الحروف سلسة المخرج، وأن يقصد لتصيير مقطع الصراع الأول في البيت من القصيدة مثل قافيتها" [33]، وذلك لأن اتساق القافية مع الوزن يحدث الإيقاع الذي "يطرب الفهم لصوابه" [34] فتركيز النقاد على البعد عن المتنافر كان لأنه إذا كان "متنافراً متبايناً عسر حفظه وثقل على اللسان النطق به ومجته المسامع فلم يستقر فيها منه شئ"[35] ولهذا فإن الإيقاع الذي يحتشد دون أن يحقق غاية فنية بهرج زائف وربما كان هذا هو المنطلق الذي دفعهم للتفريق بين الشعر المطبوع والشعر المصنوع، فإن ابن رشيق : "ومن الشعر مطبوع ومصنوع، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولاً وعليه المدار، والمصنوع وإن وقع عليه الاسم فليس متكلفاً تكلف أشعار المولدين لكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد ولا تعمُّل، ولكن بطباع قوم عفواً ما استحسنوه ومالوا إليه بعض الميل بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره حتى صنع زهير الحوليات على وجه التنقيح والتثقيف يصنع القصيدة ثم يكرر نظره فيها خوفاً من التعقب بعد أن يكون قد فرغ

من عملها في ساعة أو ليلة، وربما رصد أوقات نشاطه فتباطأ عمله لذلك، والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأنه تجنيس أو تطابق أو تقابل، فتترك لفظة للفظة أو معني لمعني، كما يفعل المحدثون ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته وبسط المعني وإبرازه وإتقان بنية الشعر وإحكام القوافي وتلاحم الكلام بعضه ببعض"[26].

فالنص السابق يؤكد على أن طبع العربي لا تعمل فيه وأن ما يأتي من زيادة في الإيقاع لابد أن يكون عنصراً فاعلاً في بنية تتصف بالإحكام والتلاحم، أما إذا كان التعمل والتصنع هو الدافع فإن ذلك يؤدى إلى الغموض وفساد التأليف يقول القاضي الجرجاني : "فأقل الناس حظاً في صناعة الشعر من اقتصر في اختياره ونفيه واستجادته واستسقاطه على سلامة الوزن وإقامة الإعراب وأداء اللغة، ثم كان همه وبغيته أن يجد لفظاً مروقاً وكلاماً مزوقاً قد حشى تجنيساً وترصيعاً، وشحن مطابقة وبديعاً أو معني غامضاً قد تعمق فيه مستخرجه وتغلغل فيه مستنطبه، ثم لا يعبأ باختلاف الترتيب واضطراب النظم وسوء التأليف وهلهلة النسج، ولا يقابل بين الألفاظ ومعانيها، ولا يسير ما بينها من نسب، ولا يمتحن ما يجتمعان فيه من سبب، ولا يرى اللفظ إلا ما أدى إليه المعني، ولا الكلام إلا ما صوره له الغرض ولا الحسن إلا ما أفاده البديع، ولا الرونق إلا ما كساه التصنيع"[37].

ويؤكد نص القاضي الجرجاني على أن الموسيقي التي تحدثها أية كلمة في حال تداخلها مع غيرها إنما تنشأ من علاقة هذه الكلمة مع الكلمات السابقة عليها مباشرة، والكلمات اللاحقة بها. وسائر الكلمات الواردة في السياق كله هذا فضلاً عما تحمله هذه الكلمة من ظلال مع ما تؤديه بدورها في هذا السياق لهذا فإن الكلمة لا توصف بالقبح قبل أن يتم التعامل معها أي وهي خارج السياق، وإنما توصف بالقبح لعدم استوائها وحداثة العهد بها أو لأنها كلمة مهجورة وهكذا يكون "للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويرِدُ عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحةُ المعني وعذوبة اللفظ فصفا

مسموعه ومعقوله من الكدر ثم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن وصواب المعني، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه، ومثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه، المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه فأما المقتصر على طيب اللحن دون ما سواه فناقص الطرب"[38].

وهذه النظرة القديمة جديرة بالملاحظة، فهي تجعل لكل عنصر من عناصر العمل سبباً للطرب والإمتاع، وتنظر إلى الوزن والقافية ضمن الدائرة الكلية للعمل الفني، وهذه النظرة القديمة هي ذاتها حديثة إذا اعتبرت أساساً في النقد الحديث فالقصيدة الحقة هي التأليف الذي يكون فيه للقافية والوزن صلة عضوية بالعمل كله، وما القصيدة الناجحة سوى عمل تتآزر أجزاؤه ويفسر أحدهما الآخر، وينسجم كل منها ويتساند في نطاق التناسب مع أهداف التنسيق العروضي وآثاره المعروفة[39].

فالتناسب هو الأساس الفلسفي الذي يقوم عليه الإيقاع الشعري عند العرب ويتمثل في "تماثل الأسجاع والقوافي لأن في ذلك مناسبة زائدة، ومن ذلك اختلاف مجاري الأواخر، واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها، ونياطتهم حرف الترنم بنهايات الصنف الكثير المواقع في الكلام منها لأن في ذلك تحسيناً للكلام بجريان الصوت في نهاياتها، ولأن للنفس في النقلة من بعض الكلمة المنوعة المجارى إلى بعض على قانون محدود راحة شديدة واستجداد النشاط السامع بالنقلة من حال إلى حال ولها في حسن إطراده في جميع المجارى على قوانين محفوظة قد قسمت المعاني فيها على المجارى أحسن قسمة، تأثر من جهتي التعجب والاستلذاذ للقسمة البديعة والوضع المتناسب العجيب"[40].

فالتناسب مرتبط بحالة النفس بقانون خاص ينظم هذا الجزء من نشاط الإنسان واتفاق مجارى الكلام مع أصوات الكلام نفسها مجلبة لِلّذة البديعة لذلك

فالتأليف القائم على التناسب يتصف بالحلاوة في سمع المتلقي وعلى خلاف ذلك ما كان من غير المتناسبات "فالتأليف من المتناسبات له حلاوة في المسموع وما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلي ولا مستطاب، ويجب أن يقال فيما ائتلف على ذلك النحو شعر، وإن كان له نظام محفوظ، لأنا نشترط في نظام الشعر أن يكون مستطابا" [41]، وذلك لأن صناعة الشعر "موقوفة على معرفة جهات التناسب في تأليف بعض المسموعات إلى بعض ووضع بعضها تالية لبعض أو موازية لها في الرتبة"[42].

"... والأذن تتشوف للصوت الخفيف الساكن وتتأذي بالخشن المؤذي، والفهم يأنس من الكلام الجائر والخطأ الباطل" [43] إذ التناسب قائم على الإشباع وليس الصدمة كما هو عند ريتشاردز "أن الإيقاع في الشعر ينبغي أن يوحي بحركة الفكر في الذهن الحي، فينقل نموذج المعني عن طريق الإيحاء العاطفي لا التركيب المنطقي" [44]، وإذ مثل الإيقاع العاطفة تماماً، فكان صورة لنفس الشاعر ومشاعره، التحم لديه الصوت والمعني.

ولقد لاحظ بعض النقاد المحدثين أن للتكرار أهمية كبرى في عملية الإيقاع، وأن وجوده أحياناً يعتبر وجوداً عضوياً حتي لو كان في أبسط مستوياته، ورأوا أن التكرار في تفاعيل الشعر لا يبعث الملل والفتور في النفس، بل هو طبيعي يرتبط بها ارتباطاً وثيقاً وهو في نظرهم "تناظر زمني يقابله في الطبيعة توقف الحركة أمام حاجز استئنافها، وجماله قائم في لذة الانتظار لما نستبق حدوثه، وهو في الطبيعة كثير الشيوع، يظهر في القلب انقباضاً وانبساطاً، وحركة الأمواج مداً وجزراً، وتناوب الليل والنهار وتعاقب الفصول حراً وبرداً، وهو قانون الحركة والشغل، وقانون الحياة انقباض وانبساط وانقباض، شهيق وزفير، نوم وسهر، ذلك أن كل جسم يحتاج إلى فترة الراحة بين حركتين، والحركة الدائمة غير ممكنة. وفي الشعر تتكرر التفاعيل البارزة الطويلة المقاطع مع أخري كثيرة المقاطع والترجيح أساس الحركة في الفنون التشكيلية، وهو يريح النظر ويشير إلى الحركة

والحياة" [45]، وقد يوازى الإيقاع الفزيقي للأصوات إيقاع في المعني يقول حازم القرطاجني : "فالمعاني المتناظرة من أحسن ما يقع في الشعر، فإن للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها، والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكاً وإيلاعاً بالانفعال إلى مقتضي الكلام لأن تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن في النفس موقعاً من سنوح ذلك لها في شئ واحد، وكذلك حال القبح، وما كان أملك للنفس وأمكن منها فهو أشد تحريكاً لها، وكذلك أيضاً مثول الحسن إزاء القبح أو القبيح إزاء الحسن مما يزيد غبطة بالواحد وتخلياً عن الآخر لتبين حال الضد بالمثول إزاء ضده. فلذلك كان المتقابل من النفس عجيباً" [46]، وهذا الكلام يعني أن "إيقاع الشاعر ينبغي أن يجسد إحساساً حاد الشيئين معاً موسيقي الألفاظ ومضموناتها الغنية"[47].

فبذلك تسعى الموسيقى إلى خلق المفارقات الحادة، واستحضار الأهواء المتعارضة، حسب توفر الحركة الداخلية الذاتية للشاعر "وهي حركة لها باطرادها أو تقلبها بجيشانها أو صفوها، بإيقاعها الهادئ أو المنقطع الصاخب، وما يقابلها في تعاقب الأصوات اللفظية التي بها الداخلية عن ذاتها، وخصوصية حال الشاعر النفسية، طريقته الخاصة في التصوير يعبر عنها سلفاً بحر البيت" [48]، وهذا يعني أن الشاعر "في فنه إنما يعتمد البصيرة لا البصر والصور الموحية لا الواقع المشهود، وأن الشعر صورة نفسية، موجبة تتحرك في أعماق النفس وأن المحاولات اللفظية التي يعمد إليها الشاعر من بحر أو وزن أو قافية إنما ترجع لعمل هذه الموجة" [49]، ولإدراك نقاددنا القدامي مدى العلاقة بين الصوت متشكلاً والموجة النفسية كان الشعر عندهم كما يقول الباقلاني "تصوير ما في النفس للغير" [50]. وهو أيضاً عند الجاحظ "ضرب من النسج وجنس من التصوير" [51]، ولم يختلف عبد القاهر الجرجاني في هذه النظرة عن سلفه قال : "معلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصناعة[52]، "فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتونق ... كذلك حكم

الشعر فيما يصنعه من الصور ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق والموات الأخرس في قضية الفسيح المعرب ... والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد"[53].

# مراجع وهوامش


1 -النقد الأدبي الحديث : ص463.

2 -اللغة الشاعرة : ص26.

3 -الشعر الجاهلي : 39/1.

4 -مبادئ النقد الأدبي : ص191.

5 -فلسفة النقد : ص22.

6 -إحياء علوم الدين : 147/6-148.

7 -الحيوان : 40/3.

8 -البيان والتبيين : جـ1، ص36.

9 -البيان والتبيين : 76/1.

10 -الحيوان : 121/2.

11 -البيان والتبيين : 206/1.

12 -التفكير البلاغي عند العرب : ص268.

13 -البيان والتبيين : 67/1.

14 -التفكير البلاغي عند العرب : ص267.

15 -البيان والتبيين : 14/1.

16 -السابق : 20/1.

17 -السابق : 144/1-145، 255.

18 -السابق : 67/1.

19 -السابق : 67/1.

20 -الحيوان : 131/3-132، التفكير البلاغي عند العرب : ص261-262.

21 -البيان والتبيين : 254/1.

22 -انظر رسالته في الجد والهزل، مجموعة كرواس والحاجرى : ص 85،

راجع التفكير البلاغي : ص274.

23 –الحيوان : 8/6.

24 –السابق : 8/6.

25 –السابق : 39/3.

26 –البيان والتبيين : 115/1.

27 –جواهر الألفاظ : ص3.

28 –نقد الشعر : ص26.

29 –الصناعتين : ص55.

30 –العمدة : 257/1.

31 –الوساطة : ص19.

32 –نقد الشعر : ص34.

33 –السابق : ص51.

34 –عيار الشعر : ص15.

35 –العمدة : 257/1.

36 –السابق : 83/1.

37 –الوساطة بين المتنبي وخصومه : ص413.

38 –عيار الشعر : ص21.

39 –مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق : ص 162، عضوية الموسيقي في النص الشعري : ص72.

40 –منهاج البلغاء : ص122.

41 –السابق : ص226.

42 –السابق : ص226.

43 –عيار الشعر : ص74، الصناعتين : ص57.

44 –إليوت : ص54.

45 –النقد الجمالي عند العرب : ص28.

46 –منهاج البلغاء : ص44.

47 –إليوت : ص174.

48 –فن الشعر هيجيل : 261/2.

49 –الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة : ص 215، عضوية الموسيقي : ص40.

50 –المجاز في القرآن : ص181.

51 –الحيـوان : 131/3.

52 –دلائل الإعجاز : ص166.

53 –السابـق : ص317.

# المبحث الثاني
# الـــدّال والمــدلـــول

انحدر إلينا مفهوم ثلاثي عن علاقة الدال بالمدلول في التراث العربي، على أن فريقاً من النقاد انتصر للفظ وحدهُ بينما دافع فريق آخر عن المعني دفاعاً متبايناً في حين كان نقاد الوسط يجمعون بين النظريتين بالأمر الوسط.

والواقع أنه لا لفظ منفصل عن المعني ولا معني قائم بمعزل عن اللفظ ويبدو أن محور الخلاف بين هذه الطوائف الثلاثة كان ماثلاً في عدم اتفاقهم حول مفهوم المعني الشعرى أولاً، وعلى اختلافهم في الفرق بين مصطلحي "اللفظ" و"الملفوظ" ثانياً، ونتيجة لهذا الاضطراب قسّم ابن قتيبة الشعر على أربعة أضرب :

1 -ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه.
2 -وضرب منه حسن لفظه وحلا فإذ أنت فتشته لم تجد هناك فائدة.
3 -وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه.
4 -وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه.

فالمعني في كل من الضرب الأول والثالث وصف بالجودة في حين وصف بالعدم في الثاني وبالتأخر في الرابع، وذكر تمثيلاً للضرب الثاني – الأبيات الآتية :

**ولما قضينا من منى كل حاجة ومسَّحَ بالأركان من هو ماسحُ**
**وشدت على حدب المهارى رحالنا ولم ينظر الغادى الذى هو رائحُ**
**أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطحُ**

وقال معلقاً على هذه الأبيات :

"وهذه الألفاظ كما ترى، أحسن شئ مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت إلي ما تحتها من المعني وجدته : ولما قطعنا أيام منى، واستلمنا الأركان، وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح، ابتدأنا في الحديث وسارت

المطى في الأبطح"[1]، وواضح من كلامه أن ما يعزوه من جمال للألفاظ راجع إلى الإيقاع القائم على تلاؤم المخارج والمطالع والمقاطع أما المعني فلا.

والسؤال الآن هل الإيقاع الذي أعجب ابن قتيبة كان منفصلاً عن المعني؟ وإذا كان – من واقع تنظيره – قد رأي ذلك فما المعني الذي فتش عنه ولم يجده؟ بالتأكيد أنه معني ليس في الملفوظ الشعرى، إنه معنى ذهني خالص وليس إخفاق ابن قتيبة في العثور على معنى هذه الأبيات أنها خلو من المعنى. فلقد علق عبد القاهر على هذه الأبيات قائلاً : "فانظر إلى الأشعار التي أثنوا عليها من جهة الألفاظ، ووصفوها بالسلاسة ونسبوها إلى الدماثة، وقالوا : كأنها الماء جريانا، والهواء لطفا، والرياض حسنا ... ثم راجع فكرتك، واشحذ بصيرتك، وأحسن التأمل ودع التجوز في الرأي، ثم انظر هل تجد لاستحسانهم وحدهم وثنائهم ومدحهم، منصرفاً إلا إلى استعارة وقع موقعها، وأصابت غرضها، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع، واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن، وإلا إلى سلامة الكلام من الحشو غير المفيد، والفضل الذي هو كالزيادة في التحديد ... وذلك أن أول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر أنه قال : ولما قضينا من منى كل حاجة فعبر عن قضاء المناسك بأجمعها والخروج من فروضها وسننها من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ وهو طريق العموم. ثم نبه بقوله : ومسح بالأركان من هو ماسح، على طواف الوداع الذي هو آخر الأمر، ودليل الميسر الذي هو مقصوده من الشعر، ثم قال : "أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا" فوصل بذكر مسح الأركان ما وليه من ذم الركاب وركوب الركبان، ثم دل بلفظة "الأطراف" على الصفة التي يخص بها الرفاق في السفر من التصرف في فنون القول وسجون الحديث، أو ما هو عادة المتطرفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء. وأنبأ بذلك عن طيب النفوس وقوة النشاط، وفضل الاغتباط، كما توجبه ألفة الأصحاب وأنسة الأحباب، وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة

الشريفة ورجا حسن الإياب، ونسم روائح الأحبة والأوطان، واستماع التهاني والتحايا من الخلان والإخوان ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة طبق فيها مفصل التشبيه، وأفاد كثيراً من الفوائد بلطف الوحي والتنبيه، فصرح أولا بما أومأ إليه في الأخذ بأطراف الأحاديث من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرواحل، وفي حالة التوجه إلى المنازل، وأخبر بعد بسرعة السير، ووطأة الظهر، إذ جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح، وكان في ذلك ما يؤكد ما قبله، لأن الظهور إذا كانت وطيئة، وكان سيرها السير السهل السريع زاد ذلك في نشاط الركبان. ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيباً. ثم قال : "بأعناق المطى" ولم يقل بالمطى لأن السرعة والبطء يظهران غالباً في أعناقها، ويبين أمرهما من هواديها وصدورها. وسائر أجزائها تستند إليها في الحركة، وتتبعها في الثقل والخفة، ويعبر عن المرح والنشاط إذا كان في أنفسها بأفاعيل لها خاصة في العنق والرأس ويدل عليهما بشمائل مخصوصة في المقاديم.

فقل الآن هل بقيت عليك حسنة تحيل فيها على لفظة من ألفاظها حتى إن فضل تلك الحسنة يبقي لتلك اللفظة، ولو ذكرت على الانفراد وأزيلت عن موقعها من نظم الشاعر، ونسجه وتأليفه وتوصيفه؟"[2].

فما قبله ابن قتيبة رفضه عبد القاهر، وما أنكره ابن قتيبة استفاض في بيانه عبد القاهر، كما فات ابن قتيبة أنه لا معني بدون ملفوظ ولعل ذلك واضح من قوله "حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلي السمع" وهذا معناه أنه يسلم نظرياً بتلازم كليهما وقد قرر في موضوع آخر : "أن فضل الشعر بلفظه لا بمعناه وأنه إذا عدم الحسن في لفظه ونظمه لم يستحق هذا الاسم بالحقيقة" وأورد بعدها قول الجاحظ تأييداً لرأيه "وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ ... وجودة السبك، وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير"[3].

ونحن من أستاذنا د. تمام حسان في قوله "ولم يفطن النقاد ولا عبد القاهر نفسه، إلى أن في الأمر ما هو أكثر من مجرد هذه الإجراءات، وذلك هو معناها

الطبيعي في الأذن المدربة. وهذا المعنى "يُشمُّ ولا يُفْرِكُ" ولا يمكن وصفه بأكثر من عبارات كانت تتكرر في وصف كل نص يعجب به النقاد إذ يقولون : "حسن الديباجة، قوى النسج، محكم السبك، جزل الأسلوب، له ماء ورونق"[4].

ولذا فإن ما ذكره المتأخرون حملا على النقاد القدامى على أنه دفاع عن اللفظ فحسب غير صحيح على إطلاقه، فالاهتمام باللفظ، غير الاهتمام بالملفوظ، لأن الملفوظ يعني البناء اللغوي الكامل بمعناه ومبناه، والاهتمام بالملفوظ يعني الاهتمام بطريقة القول وليس بمضمون القول الذي قد يكون فلسفة أو تاريخاً أو اقتصاد أو سياسة أي معني آخر والشعر ليس واحداً من هذه المعارف إنما هو فن قائم بذاته له نسجه الخاص ومعناه الذي يومئ ويوحي ولا يشير. ولهذا فإن اقتفاء أثر الجاحظ في هذا المفهوم من قبل من يسمون بنقاد اللفظ، فهم صحيح لأبعاد الشعر وفهم صائب لطبيعته يقول أبو هلال : "وليس الشأن في إيراد المعاني، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفاته وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه. مع صحة السبك والتركيب. والخلو من أود النظم والتأليف وليس يطلب من المعني إلا أن يكون صواباً. ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التي تقدمت" [5]. وإنما يركز العسكرى على طريقة القول نفسه لأن "المعاني مشتركة بين العقلاء، فربما وقع المعني الجيد للسوقي والنّبطي والزنجي، وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها"[6]، وهو نفس المحور الذي دار عليه كلام ابن رشيق، في عمدته يقول : "إن المعاني موجودة في طباع الناس يستوى الجاهل فيها والحاذق. ولكن مدار العمل على جودة الألفاظ وحسن السبك وصحة التأليف. ألا ترى لو أن رجلاً أراد في المدح تشبيه رجل لما أخطأ أن يشبهه في الجود بالغيث والبحر، وفي الإقدام بالأسد، وفي المضاء بالسيف، وفي العزم بالسيل، وفي الحسن بالشمس، فإن لم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن حُلاَها من اللفظ الجيد الجامع للرقة

والجزالة والعذوبة والطلاوة والسهولة لم يكن للمعني قَدْر؟"[7].

ولم يفت هؤلاء النفاد الحذاق أن "الملفوظ" إن لم يقم على المعنى، صار عبثاً وتراكيب خاطئة، لهذا كان اهتمامهم بالملفوظ الصحيح لأن ألفاظه أو مفرداته "لما كانت عنوان معانيها، وطريقاً إلى إظهار أغراضها أصلحوها وبنوها، وبَالَغُوا في تحسينها ليكون ذلك أوقع لها في النفس وأذهب بها في الدلالة على القصد ..."، ويضيف ابن الأثير "فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظهم وحسنوها، ورققوا حواشيها وصقلوا أطرافها فلا تظنن أن العناية إذ ذاك إنما هي بالألفاظ فقط، بل هي خدمة منهم للمعاني ونظير ذلك إبراز الصورة الحسناء في الحلل الموشية والأثواب المحَّبرة، فإنا قد نجد من المعاني الفاخرة ما يشوه من حسنه بذاذة لفظه وسوء العبارة عنه" [8] إذ الحكم على المعاني لا يكون إلا من قبل الألفاظ وأن الاهتمام بطريقة القول راجع – في مفهومهم – إلى أنه لا توجد فكرة دون لفظ يحددها، يقول ابن رشيق متضمناً هذا المعنى : "اللفظ جسم وروحه المعني وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه ويقوى بقوته. فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر. وهُجْنةً عليه كما يعرض لبعض الأجسام من العَرج والشلل والعَوز. وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح. وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح. ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ وجربه فيه على غير الواجب قياساً على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح، فإن اختل المعنى كله فسد، بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيه وإن كان حسن الطلاوة في السمع، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شئ في رأي العين إلا أنه لا ينتفع به ولا يفيد فائدة، وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشي لم يصح له معني لأنا نجد روحاً في غير جسم البتة" [9]، كما مثل ابن وكيع المعني بالصورة واللفظ بالكسوة، فإن لم نقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس، فقد بُخست حقها وتضاءلت في عين مبصرها"[10] فالقيمة الحقيقية للألفاظ – في مفهوم نقادنا القدامى – لا تنحصر

فيما تولده من متعة حسية كاملة في جرس الحروف أو توالي الأصوات أو الموسيقية المكثفة عن طريق الائتلاف والتناسق فحسب بل فيما يكمن خلف الألفاظ من معانٍ بعيدة وأبعاد لا محدودة وإيحاءات خفية تتبع من أغوار النفس البشرية فإذا أراد الإنسان أن يحيا القصيدة أو الأثر الفني فليس هو بقادر على ذلك إلا إذا كان متمتعاً بخيال سمعي إن هو إلا "إحساس بالمقطع والإيقاع يتغلغل بعيداً وراء مستويات الفكر والشعور الواعيين منعشاً كل كلمة، غائصاً إلى أشد الأشياء البدائية المنسية عائداً إلى الأصل، راجعاً بشئ ما، باحثاً عن البداية والنهاية، إحساس يعمل من خلال المعاني، على وجه اليقين، أو لايستطيع أن يعمل دون معانٍ، بالمعني المألوف – ويمزج القديم والمنسى والرث والدارج والجديد والمدهش، وأشد الذهنية قدما وأشدها تمدنا" [11] فالكلمات أنغام وشعور وارتباطات وظروف ومواقف وحياة وتأثيرها إنما يقوم على ما فيها من صوت ومعني فهي مبنية بناء مزدوجاً، إنها أصوات تعتبر رموزاً للمعاني وهي أيضاً رموز للمعاني تعتبر أصواتاً، ولا نستطيع أن نستعملها بإحدى الصفتين دون أن نستعملها بالصفة الثانية فلا حس بدون معني ولا يتغير الصوت تغيراً مادياً دون أن يتغير المعني أو يفقد، العلاقة بين الصوت والمعني في أغلب الكلمات علاقة اختيارية وهذه الأهمية الكبرى للجانب الصوتي دفعت كثيرين في العصر الحديث إلى أن يذهبوا إلى أن الشعر يصنع من الكلمات لا من الأفكار وأن معنى القصيدة يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناؤها كمعان وأن التكثيف الذي نشعر به في أية قصيدة أصيلة إنما هو حصيلة لبناء الأصوات [12]، ومن هنا كان حكمهم : بأن "الشعر ينقل قبل أن يفهم أي يستطيع أن يؤثر في الأذن عن طريق العمق فس سحره الصوتي، فهو يستطيع أن يبدأ التأثير فينا بالحركة قبل أن تتوصل عقولنا لمعرفة ماهية ما نحس به"[13].

وإذا كان الملفوظ الصوتي يلعب دوراً هاماً في بناء القصيدة الكلي فإن هذا

لا يعني في مفهوم القدماء أن القصيدة سلسلة من الأصوات فحسب، فالقصيدة هي في التفاعل القائم بين مجموعة العلاقات اللغوية أو هي بتعبير بول فاليرى : "حيرة ممتدة بين الصوت والمعنى" [14]، من هنا كانت مهمة الشاعر مزدوجة "فعليه أولاً أن يصوغ إبداعاته على نحو تغدو معه قابلة للإيصال اللفظى، ولا يجوز له أن يستخدم هذا العنصر اللفظي كما يأتيه عن طريق الوعي العادي، بل عليه أن يعالجها شعورياً كما يتميز عن نمط التعبير النثرى، إن كان بانتقاء الألفاظ ورصفها وإن بصوتيتها"[15]، وربما كان كولردج أكثر استيعاباً للروح العربية في جعل الإيقاع شاملاً كل أجزاء العمل "وهذا يعني ألا يكون الإيقاع في جزء دون آخر أو أن يصب الشاعر اهتمامه في الجانب الشكلي على حساب المضمون، أو أن يهمل المضمون مأخوذاً بسحر اللفظ، وإنما ينبغي أن يحدث هناك ما يمكن تسميته بعملية الانصهار بين هذه جميعاً، وفي الشعر الرائع يرتبط اللفظ والمعنى، وعلى الشاعر الكبير أن يضع نصب عينيه أن معني اللفظة لا يتضمن مجرد الموضوع الذي يقابلها؟ بل يشمل أيضاً جميع الارتباطات التي تبعثها اللفظة في أذهاننا، فطبيعة اللغة لا تجعلها تقتصر على نقل الموضوع فقط بل تجعلها تنقل شخصية المتكلم الذي يعرض الموضوع ونواياه، كما يشمل المعنى أيضاً الموقف أو السياق الذي ترد فيه اللفظة"[16].

وتعبير اللفظة في الشعر عن الصورة الذهنية وليس الموضوع الذي يقابلها هو نفسه ما دار حوله أبو حامد الغزالي في "معيار العلم" فالفكرة عنده تتحرك على أربعة محاور هي :

1 ـ الوجود العيني.
2 ـ الوجود الذهني.
3 ـ الوجود اللفظي.
4 ـ الوجود الكتابي.

فالشئ له وجوده العيني كالشجرة ثابتةً في الأرض. ثم يكون لها وجود ذهني، وهو أن ينشأ لها في ذهن الإنسان صورة تقوم في الذاكرة، ويأتي الوجود اللفظي وهو كلمة (ش ج ر ة) وهذه لا تشير إلى الوجود العيني وإنما تشير إلى الوجود الذهني، لأن نطقنا بهذه الكلمة لا يحضر الشجرة التي على الأرض وإنما يثير صورتها في الذهن، فالدال هنا يثير دالاً آخر واللفظ يجلب صورة، ثم يتحول الوجود اللفظي إلى كتابة والكتابة تثير فينا اللفظ لأن أول ما نفعل إذا صادفنا المكتوب هو أن نقوم بنطقه، وهذا النطق يجلب في الذهن صورة ذلكة المنطوق[17].

وفي ذلك يقول حازم القرطاجني : "المعاني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكل شئ له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم. فصار للمعني وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ. فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط نقيم في الأفهام هيآت الألفاظ فتقوم بها في الأذهان صور المعاني، فيكون لها أيضاً وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليها"[18].

وهكذا يتضح من جملة ما عرضناه من نصوص تراثية تفسر علاقة اللفظ بالمعني أو الدال بالمدلول، أن الكلمات لا تعني الدلالة على أشياء وإنما تعني أفكاراً وأشياء في الوقت نفسه. فإذا ذكرنا كلمة أسد يتداعي إلى الذهن شيئان، أولاً : جملة من الصفات التي تحدد شكل الأسد وتكتسب عن طريق الملاحظة والتفرقة بين الصفات الجزئية والعرضية والصفات المشتركة. وثانياً : جملة الارتباطات والانطباعات القائمة حول الكلمة، أو بمعني آخر ما يمكن أن تضفيه الكلمة من إحساس. من أجل ذلك كان من الصعب أن نفصل بين ماهية الأسد وبين

الإحساس المرتبط به بما تثيره الكلمة في النفس من إيحاءات خاصة إلا في نطاق التقسيم النظرى بين ما يدرك بالعقل وما يدرك بالحس. وقد يمكن القول بأن ماهية البدر مستقلة عن جمال البدر الذي يستمد عادة من جملة الإيحاءات والارتباطات، وفي وسع أي إنسان أن يقول إن استدارة البدر واستنارته شئ وجماله شئ آخر، كما في وسع الدراسة النظرية البحتة أن تقول إن وصفنا للبدر بالجمال شئ نابع عن الذوق. أما ماهية البدر التي تتمثل كنجم مستدير مستنير يظهر في السماء ليلاً فشئ آخر اكتسبناه من طول النظر والتأمل لا عن طريق الذوق، ومن الممكن أن نقول ذلك، وأن نفصل بين ماهية الشئ وبين الانطباعات أو الارتباطات القائمة حوله، ذلك إذا أردنا أن نفرق بين الإدراك العقلي المحض وبين الإدراك الحسي"[19]، فالارتباطات العقلية للألفاظ تفتح الباب على مصراعيه لدراسة تاريخ مدلول الكلمات وتحملهُ من ظلال ومشاعر خاصة وتراثنا العربي خصب لمثل هذا الاتجاه وثري بما يرفد، فكثير من كلماته أصبحت رموزاً بمعني أنه لا يكتفي فيها على مجرد الدلالة بحيث يكون الطرفان فقط : طرف العلامة الدالة من جهة، وطرف الشئ المدلول عليه من جهة ثانية بل يضاف إلى مجرد الدلالة شحنة عاطفية من نوع معين مقصود بها التأثير في نفس المتلقي كلما وقع على أحد الرموز المحملة بذلك، والسياق هو أفضل مناخ لنمو هذه المشاعر، فالألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها من فوائد، وهذا علم شريف، وأصل عظيم، والدليل على ذلك أنا إن زعمنا أن الألفاظ هي أوضاع اللغة إنما وضعت ليعرف بها معانيها في أنفسها لأدى ذلك إلى ما لا يشك عاقل في استحالته، وهو أن يكونوا قد وضعوا للأجناس الأسماء التي وضعوها لها لتعرف بها حتى كأنهم لو لم يكونوا قالوا : فعل ويفعل : لما كنا نعرف الخبر في نفسه ومن أصله، ولو لم يقولوا قد قالوا : افعل : لما كنا نعرف الأمر من أصله، ولا نجد في نفوسنا وحتى لو لم يكونوا قد وضعوا الحروف لكنا نجهل معانيها فلا نعقل نفياً ولا نهياً لا استفهام ولا

استثناء، وكيف والمواضعة لا تكون ولا تتصور إلا على معلوم. فمحال أن يوضع اسم أو غير اسم لتغير معلوم. ولأن المواضعة كالإشارة فكما أنك إذا قلت : خذ ذاك : لم تكن هذه الإشارة لتعرف السامع المشار إليه في نفسه ولكن ليعلم أنه المقصود من بين سائر الأشياء التي تراها وتبصرها. كذلك حكم اللفظ مع ما وضع له، ومن هذا الذي يشك أننا لم نعرف الرجل والفرس والضرب والقتل إلا من أساميها؟ لو كان لذلك مساغ في العقل لكان ينبغي إذا قيل لزيد: أن تعرف المسمي بهذا الاسم من غير أن تكون قد شاهدته أو ذكر لك بصفة"[20].

يحدد هذا النص جملة من الحقائق التي شغلت الدراسات الأسلوبية المعاصرة :

**أولها** : أن الأشياء كانت معروفة قبل أن توضع لها الألفاظ التي تدل عليها وتشير إليها.

**ثانيها** : أن اللفظ المفرد ليس سوى إشارة وهو فضلاً عن هذا مجرد صوت يتكون من مجموعة من الحروف أو الأصوات ولا يحمل أكثر مما يشير.

**ثالثها** : أن المعني العاطفي لا ينفجر إلا من خلال السياق.

وهذا هو المفهوم الذي أسس عليه ريتشاردز نظريته عن الدال والمدلول يقول بصدد ذلك : "ويكتسب الصوت شخصيته عن طريق التوفيق بينه وبين ما يسبقه فاضطراب الذهن السابق لحدوق الكلمة يجعل الذهن يختار من بين الشخصيات الممكنة للكلمة تلك الشخصية بالذات التي تلائم ما هو حادث فيها في ذلك الوقت فلا توجد مقاطع أو حروف متحركة تتصف بطبيعتها بالحزن أو الفرح ... إذ تختلف الطريقة التي يؤثر بها الصوت في نفوسنا تبعاً للانفعال الذي يكون موجوداً فعلاً في ذلك الوقت بل إنها تختلف أيضاً تبعاً للمدلول، وتوقع حدوث الصوت نتيجة للعادة ولروتين الإحساس ليس إلا مجرد جزء من حالة التوقع العامة"[21].

وارتباط "اللفظ" "بالملفوظ" هو الذي سهّل لبعض النقاد تقسيم الألفاظ إلى جزلة ورقيقة ولقد سوغ لهم هذا التقسيم وضع اللفظة في السياق أي بعد أن خرجت اللغة من حيز القوة إلى حيز الفعل وأصبحت كلاماً. قال ابن الأثير : "الألفاظ تنقسم في الاستعمال إلى جزلة ورقيقة، ولكل منها موضع يحسن استعماله فيه، فالجزل يستعمل في وصف مواقف الحروب، وفي قوارع التهديد والتخويف وأشباه ذلك، وأما الرقيق منها فإنه يستعمل في وصف الأشواق وذكر أيام البعاد، وفي استجلاب المودات وملاينات الاستعطاف وأشباه ذلك" [22]، ولهذا التقسيم مستنده الخيالي فالألفاظ "تجرى من السمع مجرى الأشخاص من البصر، فالألفاظ الجزلة تتخيل في السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار، والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوى دماثة ولين أخلاق ولطافة مزاج، ولهذا نرى ألفاظ أبي تمام كأنها رجال ركبوا خيولهم واستلأموا سلاحهم، وتأهبوا للطراد، وترى ألفاظ البحترى كأنها نساء حسان عليهن غلائل مصنّعات وقد تحلين بأصناف الحلي"[23].

وتضطرد الفكرة، فكرة الربط بين الألفاظ والشخصية يقول ابن رشيق : "فأما حبيب – أبو تمام – فيذهب إلى جزاله اللفظ وما يملأ الأسماع منه مع التصنيع المحكم طوعاً أو كرهاً يأتي للأشياء عن بعد ويطلبها بكلفة، ويأخذها بقوة، وأما البحترى فكان أملح صنعة، وأحسن مذهباً في ما يسلك منه دماثة وسهولة، مع إحكام الصنعة وقرب المأخذ، لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة وما أعلم شاعراً أكمل ولا أعجب تصنعاً من عبد الله بن المعتز، فإن صنعته خفية لطيفة لا تكاد تظهر في بعض المواضع إلا للبصير بدقائق الشعر وهو عندى ألطف أصحابه شعراً وأكثر بديعاً وافتناناً وأقربهم قوافي وأوزاناً، ولا أرى وارءهُ غاية لطالبها في هذا الباب"[24].

وفي موضوع آخر يفرق بين ألفاظ أبي تمام وألفاظ المتنبي قائلاً : "وقال بعض من نظر بين أبي تمام وأبي الطيب – المتنبي – إنما حبيب كالقاضي العدل يضع اللفظة موضعها ويعطي المعني حقه، بعد طول النظر والبحث عن البنية،

كالفقيه الورع يتحرى في كلامه ويتحرج خوفاً على دينه، وأبو الطيب كالملك الجبار يأخذ ما حوله قهراً وعنوة أو كالشجاع الجرئ يهجم على ما يريده لا يبالي ما لقي ولا حيث وقع" [25]، وإنما اختلاف الصفة في الكلمة راجع إلى اختلاف الطباع المستخدمة لهذه الكلمة :

"وقد كان القوم يختلفون في ذلك. وتتباين فيه أحوالهم، فيرق شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة، وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء زمانك وترى الجافي الجلف منهم كزّ الألفاظ معقد الكلام. وعْر الخطاب، حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته، وفي حرسه ولهجته"[26].

وإذا اتضح مما سبق "أن الأسلوب هو الرجل" فإن لكل غرض أسلوبه يقول ابن خلدون : "فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة، فسؤال الطلول في الشعر يكون بخطاب الطلول كقوله: "يا دار مَّة بالعْلياء فالسند" ويكون باستدعاء الصحب للوقوف والسؤال، كقوله (قفا نسأل الدار التي خفّ أهُلها) أو باستدعاء الصحب على الطلل، كقوله : (قفانيك من ذكرى حبيب ومنزل) وأمثال ذلك كثير في سائر فنون الكلام ومذاهبه [27]، وهذا التأثير الهام للأصوات اللغوية وعلاقتها بالإدراك والحس جعلت المحدثين يرون بها صورة للعصر نفسه ولحياة أهله، فإذا قال الشعر للدعة والاستقرار مالت أصوات لغته إلى الانتقال من الشدة إلى الرخاوة، فإذا اعتز بقوته وجبروته مال إلى العكس[28].

وقد نبه بعض المحدثين – أيضاً – إلى أن لحروف المد والحركات وظيفة فنية صوتية أو وظيفة موسيقية، فهي تفسح المحال لتنوع النغمة الموسيقية للكلمة الواحدة أو الجملة الواحدة لسعة إمكاناتها الصوتية ومرونتها، ورأوا أن هناك في اللغة أصواتاً شديدة وأخرى رخوة، وأقاموا علاقة بين الأصوات والطبيعة البشرية،

فالبدو يميلون إلى الأصوات الشديدة لتلائم ما عرف عنهم من غلظة وجفاء في الطبع، فهذه الأصوات سريعة النطق عند الأعراب في حين يميل أهل المدن المتحضرة إلى الأصوات الرخوة لما فيها من ليونة تنسجم مع بيئتهم وطبيعتهم [29]، وقد يكون الهمس لدى الشاعر المبدع صوتاً خارجاً من أعماق نفسه في نغمات حارة صادقة تصل إلى القلوب بلا جهد أو تصنع، وقد يكون إحساساً بتاثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس وشفائها مما تحد، فالهمس لا يعني قصر الأدب أو الشعر على المشاعر الشخصية فالأديب الإنسان لا يحدثنا عن أي شئ يهمس به فيثير أفئدتنا ولو كان موضوع حديثه ملابسات لا تمت إلينا بصلة[30]، كما أن هناك علاقة ما بين عدد الكلمات أو المقاطع في البيع وبين حركة النفس لدى الظاهر فكلما قل عدد الكلمات بدا الشاعر بطئ الحركة، ولكما زاد عدد الكلمات بدا سريع الحركة، كما أنه كلما استعمل مقاطع قصيرة كان أكثر حركة وكلما زاد من المقاطع الطويلة كان أكثر بطئاً[31].

"وحكاية الصوت" من المسائل الجرسية الهامة التي تربط بين الصوت ومصدره، وقد انتهي الخليل إلى الربط بين اللفظ ودلالته، قال : "كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومدا فقالوا صر : وتوهموا في صوت البازى تقطيعاً فقالوا صرصر" [32]، ورأي سيبويه أن النزوان والنقزان والقفزان أشياء تدل على زعزعة البدن واهتزازه في ارتفاع، ورأي أن الغليان والغثيان واللمعان والحظران مصادر تفيد الحركة والاضطراب أينما جاءت [33]، ثم استأنف ابن جني الحديث نفسه وأكمله، فالمصادر الرباعية المضعفة تأتي للتكرير كالزعزعة والقلقلة والقعقعة، وتأتي "الفعلي" في المصادر والصفات للسرعة نحو البشكي والجمزى، وتأتي استفعل في الأمر والطلب نحو استسقي واستطعم واستوهب.

كما رأي ابن جني – أيضاً – أن العرب يكررون عين الفعل دلالة على تكرار الفعل نفسه فكسّر وفتّح وقطّع تعبر عن الدلالة نفسها، ورأى أن التكرار بالعين دون إلفاء واللام لأنها أقوى منهما [34]، وكذلك فإنه من الممكن أن نقيس الأسلوب الشعرى بما

يتضمن من صيغ لغوية باعتبارها خالقة لصيغ ثقافية أو حضارية، فكل صيغة تستحدث نسقاً من العلاقات، وكل نسق لا يتأتي إلا وحوله أنساق أخرى تسايره في خطوط متوازية أو متآزرة أو متقاطعة، ولاشك في أن النسق الذي تؤثره يخضع لعملية الاختيار، والعبارة الفنية تحيط بها هالة من الأنساق الأخرى، حتى حين نكتفي بالوقوف أمام ما يقترب من أن يكون تعبيراً حسناً[35].

وبعد أن عرضنا لجملة من نصوص النقد تتناول أثر الكلمات في الإيقاع من خلال تراثنا العربي تبين لنا، أن الكلمات في البناء الشعري تستعمل استعمالاً خاصاً يتضح من خلاله مجموعة من الارتباطات الإنسانية والمشاعر الخاصة التي تعلن عن طبيعة الوجدان الإنساني، كما يتبين أن هذه الكلمات لا تقف عن دلالاتها المنطقية وإنما تتجاوز هذا المعني الإشاري إلى معني شعرى، فضلاً عما تحمل هذه الكلمات من رصيد هائل من فكر الشاعر وهمومه في صراعه مع المجتمع والواقع وتحاوره مع الكون والأشياء، بل وصل إلى أن جعل نقد الكلمات ذاتها سمات مميزة لقطاع من المشاعر، أو شعر شاعر من الشعراء، أو فن قائم بذاته.

وبهذا يكون النقد العربي في تركيزه على الجرس المحيط للكلمات قد اقترب من النقد الحديث في التركيز على "الرسالة الأدبية" التي تتميز بشعرية الخطاب حيث تتفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة، بخروجها من برجها المثالي إلى واقع الاستعمال الفعلي.

غير أن نظرية "الإيقاع اللغوي" في التراث العربي تختلف عن نظرية "الخطاب" الحديثة في أن الخطاب مغلق على نفسه موجود في ذاته لا علاقة له بلافظة ولا بملتقيه، في حين أن "الإيقاع اللغوي" ينزع عكس ذلك فهو يربط الأسلوب الأدبي بالمنشئ وبالملتقي على السواء ويظل على صلة بكليهما يثرى بعطائهما وينمو بنمو المشاعر لدى كل منهما.

# مراجع وهوامش

1 -الشعر والشعراء : ص12.
2 -أسرار البلاغة : 21، 22، 23.
3 -الدلائل : ص167-168.
4 -التمهيد في اكتساب اللغة العربية : ص97.
5 -الصناعتين : ص78.
6 -السابق : ص58.
7 -العمدة : 128/1.
8 -المثل السائر : ص137.
9 -العمدة : 82/1.
10 -السابق : 82/1.
11 -إليوت : ص173.
12 -الشعر والتجربة : ص83.
13 -إليوت : ص174.
14 -شعراء وأدباء : ص42.
15 -فن الشعر : 19/1.
16 -نوابغ الفكر العربي : ص97.
17 -معيار العلم : ص75، الخطيئة والتكفير : ص45.
18 -منهاج البلغاء : 18-19.
19 -نظرية المعنى في النقد العربي : ص70 وما بعدها.
20 -دلائل الإعجاز : ص415، 416.
21 -مبادئ النقد الأدبي : ص191.
22 -المثل السائر : 65/1.

23 –السابق : ص69.

24 –العمدة : 1/84–85.

25 –العمدة : 1/67.

26 –الوساطة : ص33.

27 –الأسلوب للشايب : ص43.

28 –الأصوات اللغوية : ص168.

29 –السابق : ص27.

30 –في الميزان الجديد : ص69.

31 –الشعر الجاهلي : 1/59.

32 –الخصائص : 2/152.

33 –السابق : 2/152.

34 –السابق : 2/152.

35 –اللغة والحضارة : ص65.

# المبحث الثالث
# الإيقــاع والاختيــار

يرى بعض الباحثين أن اللغة المعينة هي عبارة عن قائمة هائلة من الإمكانات المتاحة للتعبير، ومن ثم فإن الأسلوب يمكن تعريفه بأنه اختيار Choicep أو انتقاء Selection يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين، ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة. ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشئ معين هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به من غيره من المنشئين" [1]، وذلك لأن الظاهرة اللغوية "تتركب أساساً من عمليتين متواليتين في الزمن ومتطابقتين في الوظيفة وهما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ثم تركيبه لما تركيباً تقتضي بعضه قوانين النحو وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرف عند الاستعمال. وإذا بأدبية النص تتحدد بأنها إئتلاف بين العمليتين على نمط مخصوص، وأولي مراتب الطاقة الشعرية أن تتولد من مجرد ترتيب لعناصر الكلام بمعني أن مجموعة من الألفاظ إذا رتبناها ترتيباً معيناً ينتج عنه كلام مفيد بدون أن يكتسب طاقة إنشائية هي نفسها قد نعيد رصفها وترتيبها دون إضافة أو نقصان فيكتسب الكلام أدبية ما ولو جزئية"[2].

والاختيار من حيث مصدره نوعان :

**الأول :** اختيار من قبل المنشئ الذي يختار من الرصيد اللغوي الواسع مظاهر من اللغة محدودة ثم يوزعها بطريقة مخصوصة فيكون بها أثراً شعرياً، سواء أكان هذا الاختيار لغاية إخبارية أو غاية إيحائية واعياً كان هذا الاختيار أو غير واعٍ.

**والثاني :** اختيار من قبل المتلقي، وينصب على اختيار ظواهر في النص دون أخرى ويتم الاختيار دائماً على ما هو متميز بالنسبة له كأن توقفه صورة

مرئية في مشهد وصفي فيجتهد في البحث عن مصدرها وفي تحليل من إخراجها وفي تحديد طبيعتها والكشف عن طاقتها الإيحائية، بينما هي في الحقيقة صورة جزئية من صورة كلية أوسع لها أبعاد أكبر وطاقات أعظم، ويتم اختياره لها لأنها تشكل بالنسبة له مفتاح الفهم لسائر عناصر العمل الشعرى.

وإذا كان المنشئ يختار ليبدع شيئاً فإن الدارس يختار ليفسر الشئ المبدع، والدارس في كل ذلك يتعامل مع النص تماماً كما يتعامل المبدع مع اللغة، إلا أن الفرق بينهما هو أن هذا يختار من رصيد مجرد من الحياة وأوسع فيحول ما يختاره إلى مظاهر حية محدودة بينما ذاك يختار ما هي أحيي من بين المظاهر المختاره التي تتعايش في النص.

وإذا كانت عملية الاختيار عند المبدع تكون واعية وغير واعية فإنها عند دارس الأسلوب واعية تماماً، ولهذا وصف عمل دارس الأسلوب بأنه علمي، لأنه يتحرى في اختياره الدقة ما استطاع[3].

وينقسم الاختيار من حيث طبيعته إلى قسمين :

**الأول** : اختيار نفعي، وهو محكوم بالموقف أو المقام Context of Situation وهو ما يُؤثر فيه المنشئ كلمة أو (عبارة) على أخرى لأنها أكثر مطابقة – في رأيه – للحقيقة، أو لأنه – على عكس ذلك – يريد أن يضلل سامعه، أو يتفادى الاصطدام بحساسيته تجاه عبارة أو كلمة معينة من ذلك ما روى أن عبد الملك ابن مروان حين وفد عليه جرير في زمرة من الشعراء لم يأذن له في الإنشاد بين يديه لأنه كان منقطعاً لمدح الحجاج، ولكنه أذن له في ذلك آخر الأمر بشفاعة من محمد بن الحجاج، فبدا في إنشاد قصيدة له في مدحه مطلعها :

**أتصحوا أم فؤادك غير صاح عشية هم صحبك بالرواح**

فقال له عبد الملك : بل فؤادك أنت، أي أنه فطن إلى سوء اختياره لصيغة الخطاب، ومن ذلك ما أنشده ذو الرمة أمام عبد الملك بن مروان :

**ما بال عينك منها الماء ينسكب كأنه من كلي مفرية سرب**

قال ابن رشيق : "وكانت بعين عبد الملك ريشة، وهي تدمع أبدا فتوهم أنه خاطبه أو عرض به فقال : وما سؤالك عن هذا يا جاهل؟ فمقته، وأمر بإخراجه[4].

ويرى أن بعض الرجاز أنشد بين يدى واحد من خلفاء بنى أمية وكان أحول أرجوزة جاء فيها قوله :

**حتى إذا الشمس جلاها المجتلى**

**بين سماطى شفق مرعبل**

**صفراء قد كادت ولما تفعل**

**صهى على الأفق كعين الأحول**

ولم يفطن إلى سوء اختياره للكلمة "الأحول" إلا بعد نطقه بها بتلعثم ووقع في الحرج.

ومن سوء الاختيار قول أبي الطيب :

**مبارك الاسم أغرُّ اللقب كريم الجِرشَّى شريف النسب**

فإنك تجد في – الجِرشَّي – تأليف يكرهه السمع وينبو عنه [5]، ومثله قول زهير بن أبي سُلمى :

**تقيٌّ نقيٌ لم يكثرِّ غنيمة بنهكة ذى قربى ولا بحقلَّدِ**

"الحلقد" كلمة توفي على قبح الجرشي وتزيد عليها [6].

وعلى هذا الأساس صنف النقاد مختارتهم فحشد ابن قتيبة كثيراً من مختاراته الشعرية والنثرية في كتابه "عيون الأخبار" وأصبح لدينا نم من الجمع اسمه المختارات[7].

**والثاني** : اختياري لغوي Grammatical Slection والمقصود بالنحو في هذا المصطلح قواعد اللغة بمفهومها الشامل الصوتية والصرفية والدلالية

ونظم الجملة، ويكون هذا الانتقاء حين يؤثر المنشئ كلمة على كلمة أو تركيباً على تركيب لأنها أصح عربية أو أدق في توصيل ما يريد ويدخل تحت هذا النوع من الانتقاء كثير من موضوعات البلاغة[8].

ويحدد ياكوبسن عملية الاختيار والتأليف من قبل المبدع بقوله : "إن اختيار الكلمات يحدث بناء على أسس من التوازن والتماثل أو الاختلاف، وأسس من الترادف والتضاد بينما التأليف، وهو بناء للتعاقب، فهو يقوم على التجاور بين الكلمات".

لذلك فإن تكثيف اللغة في الشعر أمر عادى، يتم بالتركيز على توازنها الصوتي والإيقاعي مما يبرز ما في النص من خصائص فنية فيزيقية تكون قادرة على الإيحاء والإثارة أكثر مما تكون دالة وربما كان هذا المدخل ضرورياً لتحديد عملية الاختيار في تراثنا العربي.

فعلي عملية الاختيار هذه يتوقف قدر كبير من إبداع الشاعر وتفوقه، وهذه العملية فيها قدر من الحساسية والتذوق وفيها قدر كبير من الذهنية والمهارة فعلي الشاعر أن يوحد بين هذا جميعه في عملية الخلق، يقول بشر بن المعتمر : "... فإن كانت المنزلة الأولي لا تواتيك ولا تعتريك ولا تسمح لك عند أول نظرك وفي أول تكلفك وتجد اللفظة لم تقع موقعها ولا تصر إلى قرارها وإلى حقها من أماكنها المقسومة لها، والقافية لم تحلّ في مركزها وفي نصابها ولم تتصل بشكلها وكانت قلقة في مكانها نافرة في موضعها فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها"[9] فوصية بشر تؤكد على ضرورة الجودة في اختيار الشاعر لكلماته بحيث يكون وضعها مناسباً فتعطي التوقيع الخاص المعبر عن المشاعر، ويقول ابن طباطيا أيضاً: وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلاً عن حشو ليس من جنس ما هو

فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه: كما أنه يحترز من كل ذلك في كل بيت فلا يباعد كلمة عن أختها ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها ويتفقد كل مصراع هل يشاكله ما قبله؟ فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر فلا يتنبه على ذلك من دق نظره ولطف فهمه"[10].

ولما كانت إيقاعات الشعر تتحقق من خلال الكلمة – سواء أكان ذلك في وظيفتها أم معناها أم في أصواتها وجرسها وتصريفاتها واشتقاقاتها وإيحاءاتها ودلالاتها ومكانتها من السياق – وجب أن يحسن الأديب انتقاء كلماته، وأن يرتفع بها عن مجرد التعبير الفكري العادي لتصبح وحدة جمالية ومظهراً من مظاهر الفن الجمالي ويترتب على هذا أن يكون الأديب ذا قدرة كبيرة في اختيار أثر الكلمات ووقعها على غيره، فالكلمات لها علاقات صوتية منطوقة أو مهموسة أو مغناه، تتدخل في الكيان الجسدى كله لتحدث به الرنين أو الإيقاع، فدقة الشاعر في اختياره لألفاظه ثم قدرته على الملاءمة بين ألفاظه وإيحاءاته الفكرية ثم القوة التعبيرية للكلمات مبادئ هامة ضرورية ينبغي أن تتوافر لدى كل شاعر عند التعرض للغة"[11].

وقد مر بنا نماذج أصاب الشاعر الفشل في إنشادها لأنه وقع على سوء الاختيار، مما أضعف الجانب الإيقاعي في شعره وقد حدّد حازم القرطاجني الأسس التي يتم بناءً عليها الاختيار وهي أن يختار الشاعر "المواد اللفظية أولاً من جهة ما تحسن في ملافظ حروفها وانتظامها وصيغها ومقاديرها واجتناب ما يقبح من ذلك"[12].

وقد حدَّ ابن سنان شروط اللفظة الفصيحة في ثمانية هي :

1 –"أن يكون تأليف تلك اللفظة من حروف متباعدة المخارج" والسبب في ذلك – كما ذكر – أن الحروف التي هي أصوات تجرى من السمع مجرى الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة ولهذا كان البيان مع السواد أحسن منه مع الصفرة ... ولهذا كانت العلة

في حسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة كالعلة في حسن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة"[13].

2 –"أن تجد لتأليف اللفظة في السمع حسناً ومزية على غيرها وإن تساوتا في التأليف من الحروف المتباعدة"[14].

ومثال ما يحسن في الاختيار قول أبي الطيب :

**إذا سارت الأحداج فوق نباتـه تفاوح مسك الغانيات ورنده**

فإن – تفاوح – في غاية الحسن وقد قيل : إن أبا الطيب أول من نطق بها على هذا المثال، وإن وزير كافور الإخشيدي سمع شاعراً بعد أبي الطيب فقال : أخذتموها.

3 –"أن تكون الكلمة –كما قال أبو عثمان الجاحظ– غير متوعرة وحشيه كقول أبي تمام :

**بنداك يوسى كل جرح يعتلي رأب الأساة بدردبيس قنطر**

وكذلك قوله :

**قَدْكَ اتئدَّ أربيت في الغلواء**

وبعد أن ذكر نماذج أخرى من شعر العجاج قال : "ولهذا كله اعتمد الحذاق من الشعراء على اختيار أسماء المنازل والنساء في الغزل وتجنبوا مالا يحسن لفظه، للشروط التي ذكرناها"[15].

4 –"أن تكون الكلمة غير ساقطة عامّية، كما قال أبو عثمان أيضاً كقول زهير :

**وأقسمت جهداً بالمنازل من مِنىً وما سُحقت فيه المقادم والقملُ**

فالقمل لفظة عامية ويقول أبو تمام أيضاً :

**قد قلت لمّالجَ في صدِّه اعطف على عبدك يا قابرى**

فلفظة قابرى – غاية في السخف لأنها من ألفاظ عوام النساء ويعلق ابن سنان على هذا قائلاً : "وليس لأحد أن يتخيل أن العذر في إيراد هذه الألفاظ وأمثالها تعذر ما يقع موقعها من النظم، كما يظن ذلك بعض المتخلفين في هذه الصناعة، وذلك أنه ليس يجب على الإنسان أن يكون شاعراً ولا كاتباً ولا صاحب كلام يؤثر ولفظ يروي، ولا يجب عليها – لو وجب – هذا أن ينظم تلك القصيدة، التي وردت فيها هذه اللفظة ولا البيت من القصيدة، فكيف تعذره إذا أورد لفظة قبيحة جارية مجرى ما ذكرناه، وهو قادر عى حذف البيت كله واطراح ذكر جميعه، إن لم يكن قادر على تبديل كلمة منه"[16].

فعدم القدرة على الاختيار بين البدائل هو نفسه مدعاة للترك وقد سبقه بشر بن المعتمر في تقرير ذلك : "فإنك إذا لم تتعاط قريض الشعر الموزون، ولم تتكلف اختيار الكلام المنثور، لم يعبك بترك ذلك أحد"[17].

5 -أن تكون الكلمة جارية على العرف العربي الصحيح غير شاذة، ويدخل في هذا القسم كل ما ينكره أهل اللغة، ويرده علماء النحو من التصرف الفاسد في الكلمة، وقد يكون ذلك لأجل أن اللفظة بعينها غير عربية.

6 -ألا تكون الكلمة قد عبر بها عن أمر آخر يكره ذكره فإذا أوردت وهي غير مقصود بها ذلك المعنى قبحت وإن كملت فيها الصفات التي بيناها، ومثاله قول عروة بن الورد العبسي :

**قلت لقوم في الكنيف نزوّحوا عشية بتنا عندما وان رُزَّحُ**

يقول ابن سنان : "والكنيف أصله الساتر ومنه قيل للترس كنيف، غير أنه قد استعمل في الآبار التي تستر الحدث وشهر بها فأنا أكرهه في شعر عروة وإن كان ورد مورداً صحيحاً، لموافقة هذا العرف الطارئ"[18].

7 -أن تكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف، فإنها متى زادت على الأمثلة المعتادة قبحت وخرجت عن وجه من وجوه الفصاحة[19].

8 -أن تكون الكلمة مصغرة في موضع عبر بها فيه عن شئ لطيف أو خفي قليل أو ما يجرى مجرى ذلك[20].

كما تحدث عن شروط اللفظة المركبة فيما حصره في ثلاثة أطر هي:

1 -البعد عن التنافر.

2 -التعقيد اللفظي والمعنوي.

3 -وضعف التأليف.

ولكن اعترض على قوانين ابن سنان في اللفظة المفردة من قبل ضياء الدين بن الأثير، فبالنسبة للشرط الأول رأي ابن الأثير أن الخفاجي قد تورط فيه لأنه قد شذ عن هذه القاعدة شواهد كثيرة ومع ذلك تجدها حسنة لا مزيد على حسنها[21].

واعترض على الشرط السادس بأن القرآن استعمل هذا النوع من المشترك وهو حسن [22] كما خطأه في الشرط السابع وهو المتعلق بعدد حروف الكلمة لأن في القرآن ألفاظاً أطول مما ذكر ابن سنان ومع ذلك فهي حسنة كقوله تعالي : **[فَسَيَكْفِيكَهُمُ اللهُ]** [23] **و"ليستخلفهم في الأرض"**[24].

وعن الشرط الخامس يقول : "فليس ذلك مما يوجب له حسناً وقبحاً، وإنما يقدح في معرفة مستعملها بما ينقله من الألفاظ فكيف يعد ذلك من جملة الأوصاف الحسنة" [25]، فالحرص على العرف مهمة اللغوي أما الشاعر أو الكاتب فلا يستجيب لمثل هذه المقاييس كما عارضه ابن الأثير في الشرط الثامن رابطاً بين استدعاء التصغير ومتطلبات المعنى بالسياق[26].

ومهما يكن من قول حول هذه المعايير التي ذكرها الخفاجي واعترض عليها من قبل ابن الأثير فإن ثمة حقائق ثلاثاً تتلخص حولها :

**الأولي** : أن ابن سنان يدور في فلك الخليل وابن دريد وابن جني وغيرهم، بل إنه يتقارب مع ابن دريد في الجمهرة : "اعلم أن الحروف إذا تقاربت مخارجها

كانت أثقل على اللسان منها إذا تباعدت لأنك إذا استعملت اللسان في حروف الحلق دون حروف الفم، ودون حروف الذلاقة، كلفته جرساً واحداً وحركات مختلفة، ألا ترى أنك لو ألفت بين الهمزة والهاء والحاء، ما أمكن – لوجدت الهمة تتحول هاء في بعض اللغات لقربها منها نحو قولهم في "أم والله" : هم والله. وكما قالوا في أراق : هراق الماء ولوجدت الحاء في بعض الألسنة تتحول هاء كما في مدحه ومدهه وإذا تباعدت مخارج الحروف حسن وجه التأليف"[27].

ولقد استفاد منه الخفاجي فأخضعه للتطبيق في مجال البلاغة دون أن يقصره على الوحدات الصوتية المستقلة أو المرتبطة بالبحث في الإعجاز، ثم إنه يضع في بحثه عرضاً لبعض الظواهر الصرفية ويطوعها للتفكير نفسه فالإبدال والإدغام شاهدان على أن التنافر في قرب الحروف، دون بعدها فهما لا يكادان يردان في الكلام إلا فراراً من تقارب الحروف "وهذه النظرة هي امتداد للتفكير النحوي وللبحث عن العلل ولا نجاة لهذه العلل من التمحل العقلي"[28].

**الثانية** : أن ابن الأثير حينما نقد هذه المقاييس كان منطلقه ذوقياً وهو المعيار الأدبي لديه، والذوق ينمي الاختيار ويدعمه.

**الثالثة** : أن بعض هذه النماذج يبدو وكأنه مصنوع للقاعدة كقولهم :

**وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر**

وبعضها الآخر مجتزء من سياقه كبيت أبي تمام :

**كريم متى أمدحه أمدحه والورى معى وإذا ما لمته لمته وحدى**

وقد عابوا عليه تكرار الحروف، وإذا كان الشاعر قد وقع على أنغام حروف الحلق كالحاء والهاء والهمزة، وحروف طرف اللسان كاللام والميم، فلا شك في أن قراءة البيت قراءة سليمة تبدد كل وحشة، فلو أنا قسمناه إلى مثل الجمل الآتية : كريم متى أمدحه/ ثم نأتي بعد ثنيات قليلة بقوله : أمدحه والورى معى، وتصنع نفس الشئ فيما بين لفظتي لمته، لو أحسنا القراءة، وهي أصل الشعر، لما كان الإحساس بالتوالي أو الثقل[29].

وكأني بتساؤلات د. مصطفى مندور، لتكن الألفاظ غير متنافرة الحروف، ولتكن غير متعاظلة، ولتكن جارية على القياس : أيمكن أن يصنع ذلك أحداثا في اللغة؟ ثم فلتكن ناقضة لبعض هذه الشروط، أيمكن أن ييسر ذلك لصناع فن القول الطريق؟ أو بتساؤلات الشيخ عبد القاهر الجرجاني : "وهل يقع في وهْم – وإن جهد – أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة، وتلك غريبة وحشية أو أن تكون حروف هذه أخف، وامتزاجها أحسن، ومما يكد اللسان أبعد؟ وهل تجد أحداً يقول : هذه اللفظة فصيحة إلا ويعتبر مكانها من النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانسيتها لأخواتها؟ وهل قالوا : لفظة متمكنة ومقبولة، وفي خلافة : قلقة ونابية ومستكرهة، إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناها، وبالقلق والنبو عن سوء التلاؤم، وأن الأُولي لم تَلْق بالثانية في معناها، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفقا للتالية في مؤداها"[30].

واضح أن هذا النص يربط الاختيار اللغوي بالنظم بحيث يصير في موضعه الملائم هو الأسلوب وهذا الربط الصحيح راجع إلى أن الحكم على فصاحة اللفظ الذي هو مناطق الاختيار – عنده – يرجع إلى المعني يقول عبد القاهر : "هذا فن من الا ستدلال لطيف على بطلان أن تكون الفصاحة صفة للفظ من حيث هو لفظ : لا تخلو الفصاحة من أن تكون صفة في اللفظ محسوسة تدرك بالسمع، أو تكون صفة معقولة تعرف بالقلب، فمحال أن تكون صفة في اللفظ محسوسة لأنها لو كانت كذلك لكان ينبغي أن يستوي السامعون للفظ الفصيح في العالم بكونه فصيحاً وإذا بطل أن تكون محسوسة، وجب الحكم ضرورة بأنها صفة معقولة، وإذا وجب الحكم بكونها صفة معقولة فإنا لا نعرف للفظ صفة يكون عن طريق معرفتها العقل دون الحس إلا دلالة على معناه، وإذا كان كذلك لزم منه العلم بأن وصفنا اللفظ بالفصاحة وصف له من جهة معناه لا من جهة لفظه وهذا لا يبقى لعاقل

معه عذر في الشك "والله الموفق للصواب"[31].

وإنما يحكم على الفصاحة بالمعنى لأنه كالأصباغ التي تصنع منه الصورة الجميلة : "وإنّما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تُعْمَلُ منها الصورة والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخيّر والتدبر في أنفس الأصباغ، وفي مواقعها ومقاديرها، وكيفية مزجه لها، وترتيبه إياها إلى ما لم يهتد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب كذلك حال الشاعر في توخيه معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم"[32].

وقديماً أدرك أفلاطون أن صحة الإيقاع أو فساده ينتجان عن حسن الأسلوب أو قبحه يقول : "وفقدان الجزالة والإيقاع واللحن حليف الأسلوب والرزانة وإعلان له"[33].

والمعنى عند عبد القاهر لحمة السياق وسداه وهو الذي يجعل كل عنصر من عناصر النظام اللغوي في القصيدة لا ينهض مستقلاً لوحده، ولا يؤدي دوراً جمالياً بمفرده وإنما يبرز الدور الجمالي لعناصر النظام اللغوي في علاقات العناصر بعضها ببعض وفي تفاعلها وتأزرها، فلا تبقى الأصوات والكلمات والجمل في العمل الشعرى مجرد وحدات مستقلة منفصلة وإنما تنشط مع غيرها عن طريق علاقتها المتبادلة ودعم بعضها بعضاً، وتسير أدوارها متحدة متلاحمة لتنهض بدورها الجمالي معاً ولتتجه نحو البناء الشعرى الكامل.

فنشاط السياق في القصيدة هو جدل بين عناصر النشاط اللغوي من ناحية وعناصر الموقف النفسي والاجتماعي من ناحية أخرى، ولا يمكن التعرف على تركيب البنية وحقائقها إلا بالتعرف على مكونات نشاط السياق وعناصره التي تبدأ بالنظام الصوتي وتنتهي بالبناء الشعرى بأكمله[34].

وهكذا حتى تصير القصيدة بتعبير ابن طباطبا "ككلمة واحدة في اشتباه أولها بأخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف، ويكون

خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً حيث تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً ... لا تناقض معانيها، ولا وهي في مبانيها، ولا تكلف في سجعها"[35].

# مراجع وهوامش


1 -الأسلوب – دراسة لغوية إحصائية : ص23.

2 -اللسانيات واللغة العربية : ص211.

3 -في منهجية الدراسة الأسلوبية لمحمد الهادي الطرابلسي باللسانيات واللغة العربية : عدد (4)، ص223، 224.

4 -العمدة : 222/1.

5 -سر الفصاحة : ص56.

6 -السابق : ص56.

7 -راجع الأسلوب دراسة لغوية إحصائية : ص 23، 24، وراجع محاضرة د. عبد الحكيم حسان بعنوان الدراسات الأسلوبية في التراث العربي ألقاها بالنادي الأدبي بمكة المكرمة في يناير 1989م: ص10، 11.

8 -الأسلوب دراسة لغوية إحصائية : ص24.

9 -البيان والتبيين : 137/10، 138.

10 -عيار الشعر : ص124.

11 -مذاهب النقد ونظرياته : 119/2.

12 -منهاج البلغاء : ص129.

13 -سر الفصاحة : ص54.

14 -السابق : ص55.

15 -السابق : ص56-58.

16 -السابق : ص65.

17 -السابق : ص .

18 -السابق : ص75.

19 -السابق : ص78.

20 –السابق : ص79.

21 –المثل السائر : 255/1.

22 –السابق : 261/1.

23 –سورة البقرة : الآية 137.

24 –سورة النور : الآية 55.

25 –المثل السائر : 227/1.

26 –السابق : 227/1.

27 –الجمهرة : 9/1.

28 –اللغة والحضارة : ص56–57.

29 –السابق : ص58، وراجع : دلائل الإعجاز : ص46.

30 –دلائل الإعجاز : ص36–37.

31 –السابق : ص46–47.

32 –دلائل الإعجاز بتحقيق خفاجي : ص123.

33 –جمهورية أفلاطون : ص93.

34 –مداخل إلى علم الجمال الأدبي : ص100.

35 –عيار الشعر : ص127.

# الخاتمــة

بدأ هذا البحث بافتتاحية تحدد التأسيس الفصل لهذا البحث وتبين مصطلحاته. ثم كانت التوطئة التي تتحدد فيها طبيعة الشعر باعتباره بناء لغوياً يتسم بخصوصية وأن هذه البنية الخاصة مؤسسة على الإيقاع، وأن هذا الإيقاع يتحلى في جانبين، أحدهما في الموسيقى القائمة على الوزن والقافية والجانب الآخر يتجلى في طبيعة البناء اللغوي.

وجاء الفصل الأول في بيان الأساس الفلسفي للإيقاع بين الموسيقى واللغوي. وبيان أن الإيقاع المقصود في هذا البحث هو الناشئ عن التناسب في اللغة على مستوى كل من اللفظ والتركيب.

وجاء الفصل الثاني في بيان العلاقة الجدلية بين كل من الدال والمدلول على أساس الفهم التراثي للقوانين التي تعتبر الملفوظ الشعرى تجلياً للصورة الذهنية من خلال الوجود العيني والذهني واللفظي والكتابي.

أما الفصل الثالث فقد بين أن الإيقاع الناشئ عن التناسب اللغوي يعني أنه اختيار يقوم به المنشئ من بين ممكنات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين ويدل هذا الاختيار على إيثار المنشئ وتفضيله للسمات المؤسسة لهذا الإيقاع باعتبارها جزءاً من مكونات المعنى.

# النتائـــج

1 -الإيقاع في الشعر العربي ليس قاصداً على التفعيلة العروضية بل يمتد ليشمل الصوت بداية بالحركة ثم الصوت المفرد فالكلمة فالجملة.

2 -الإيقاع الوزني تمثله التفعيلة التي هي أساس البحر أما الإيقاع اللغوَي فيقصد به وحدة النغمة التي تكرر في البيت.

3 -احتل الإيقاع اللفظي مركز الدائرة اللغوية ومن ثم كان ذلك مدادًا للبحث البلاغي عد النقاد العرب مثل قدامة وغيره.

4 -تسعى الموسيقى إلى خلق المفارقات الحادة واستحضار الأهواء المتعارضة حسب الحركة الداخلية الذاتية للشاعر التي يعبر عنها ببحر البيت.

5 -مكونات المعنى : دال ومدلول وعلاقة بينهما وتأثير الكلمات يقوم على ما فيها من صوت ومعنى فهي مبنية بناءً مزدوجاً، الصوت يقابله المعنى، والعلاقة بينهما اختيارية، وأهمية الجانب الصوتي دفعت كثيرون في العصر الحديث إلى القول بأن الشعر يصنع من الكلمات لا من الأفكار وأن معنى القصيدة يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيرها كمعانٍ. وليس معنى هذا أن القصيدة سلسلة من الأصوات فحسب بل هي تفاعل قائم بين مجموعة من العلاقات اللغوية. ولاشك أن الإيقاع اللغوي يمثل حيزاً أكبر وأشمل لأجزاء العمل.

6 -المعنى العاطفي للكلمات المؤثر في الإيقاع لا ينفجر إلا من خلال السياق.

7 -لكل من الألفاظ الجزلة والرقيقة استعمال يجب ألا يخطئه الشاعر إذ عليه أن يستعمل الجزلة في مواقف القوة والحرب، والرقيقة في وصف الأشواق واستجلاب المودات والملاينات ومن ثَمّ يَأتلف الإيقاع النغمي للألفاظ داخل القصيدة.

8 -تركيز النقد العربي القديم على قيمة الجرس المحيط للكلمات فيه دلالة على عبقرية النقاد العرب.

9 -تكثيف اللغة في الشعر يتم بالتركيز على توازنها الصوتي والإيقاعي، ومثل هذا يبرْز ما في النص من خصائص فنية فيزيقية تكون قادرة على الإيحاء والإثارة أكثر مما تكون دالة.

10 -إيقاعات الشعر تتحقق من خلال الكلمة سواءٌ أكان ذلك في وظيفتها أم في أصواتها وجرسها وتصريفاتها واشتقاقها وإيحاءاتها ودلالتها ومكانتها من السياق، لذا وجب على الشاعر أن يحسن انتقاء كلماته، وأن يرتفع بها عن مجرد التعبير الفكري العادي لتصبح وحده جمالية، ومظهراً من مظاهر الفن الجمالي.

11 -الربط بين الكلمات وبعضها في السياق من دواعي حسن الإيقاع، وكذلك حسن التأليف والبعد عن التنافر والتعقيد اللفظي والمعنوي.

# المقترحـــات

1 -أن ابعاد النظر في الطروحات البلاغية والنقدية القديمة فيما يتعلق ببنية اللغة الشعرية.

2 -في ضوء إفرازات الألسنية الحديثة يمكن دراسة عملية الإيقاع في القصيدة القديمة دراسة أسلوبية.

3 -النظر في كون النص قائداً للقصيدة برمتها وليس وحدة البيت في القصيدة.

4 -لكل قصيدة هي بنت ببئتها وثقافتها ولا يجب أن تفرض عليها أحكام نقدية من خارجها.

5 -الدعوة إلى أن القصيدة بنية مستقلة انفكت الرابطة بينها وبين المنشئ، والمعمول فيها على تفكيك بنيتها يكون من قبل المتلقى.

6 -يجب ألا يحصر الإيقاع في التفعيلات العروضية فحسب بل يتعداها إلى ما يسمى بحسن التأليف والترتيب والاختيار وغير ذلك مما يعطي اللفظ رونقاً وبهاء في سياقه.

# أهم المصادر والمراجع

**د.إبراهيم أنيس :**

– الأصوات اللغوية، الأنجلو المصرية 1991م.

– ابن الأثير (ضياء الدين أبو الفتح).

– المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر – القاهرة 1312هـ.

– المثل السائل بتحقيق د. الحوفي ود. بدوي طبانة – نهضة مصر.

**ابن جني :**

– الخصائص – تحقيق محمد على النجار، مطبعة دار الكتب المصرية 1955م.

– الخصائص، القاهرة 1913م.

**ابن رشيد القيرواني :**

– العمدة، القاهرة 1915م.

– العمدة، بتحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، الطبعة الرابعة 1972م.

**ابن سنان الخفاجي :**

– سر الفصاحة، تحقيق على قودة، طبعة أولي مصر 1932م.

**ابن طباطبا :**

– عيار الشعر، تحقيق د. محمد زغلول سلام 1955م.

**ابن قتيبة :**

– الشعر والشعراء، طبعة ليدن 1902م.

**أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ:**

– البيان والتبيين، القاهرة 1932م، طبعة السندوبي.

– البيان والتبيين، بتحقيق عبد السلام هارون، الطبعة الثالثة، نشر الخانجي، القاهرة.

– الحيوان، القاهرة 1907م.

– الحيوان، بتحقيق عبد السلام هارون، الطبعة الثالثة، 1969م.

**أبو هلال العسكرى :**

– الصناعتين، القاهرة 1920م.

**د. تمام حسان عمر :**

– التمهيد في اكتساب اللغة العربية، طبعة جامعة أم القرى 1404هـ/1984م.

**حازم القرطاجني :**

– منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب بلخوجة، تونس 1966م.

**د. زكي نجيب محمود :**

– فلسفة النقد، دار الشروق.

**د. سعد مصلوح :**

– الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، دار الفكر العربي.

**عبد القاهر الجرجاني :**

– أسرار البلاغة، تحقيق ريتر، استنبول 1954م.

– أسرار البلاغة، تحقيق خفاجي، طبعة أولي، القاهرة.

– دلائل الإعجاز، القاهرة 1331هـ.

– دلائل الإعجاز، طبعة المنار، القاهرة 1372هـ.

– دلائل الإعجاز، بتحقيق خفاجي، طبعة أولي، القاهرة 1972م.

**د. عبد المنعم تليمة :**

– مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1980.

– مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1973.

–

**على بن عبد العزيز الجرجاني :**

– الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاهرة 1945م.

– الوساطة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة 1966م.

**قدامة بن جعفر :**

– نقد الشعر، تحقيق مصطفى كمال.

– نقد الشعر تحقيق س. بونيباكر، ليدن بريل 1956م.

– جواهر الألفاظ، مكتبة الخانجي، القاهرة 1932م.

**د. مصطفى سويف :**

– الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة) دار المعارف بمصر.

**د. مصطفى مندور :**

– اللغة والحضارة، منشأة المعارف، الإسكندرية.

**د. مصطفى ناصف :**

– الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة والنشر.

– نظرية المعني في النقد العربي، دار القلم 1965م.

# ملخص البحث (عربي)
# بنية الإيقاع في لغة القصيدة القديمة


- إن القصيدة القديمة لا تبنى من أبيات كما أفادت القراءات النقدية السابقة ، وإنما تبنى من مستويات تخترق هذه الأبيات لتكونها، وبهذا تكون البنية الدلالية للقصيدة هي محصلة تفاعل هذه المستويات المتمثلة في الإيقاع الموسيقي والإيقاع اللغوي في تركيب مخصوص يشكل فيه المجاز السمة الأساسية، إذن الإيقاع والتركيب المخصوص والتخيل هي التي تشكل بتفاعلها المستوى الرمزي للشعرية العربية، ولا ترجع أهمية كل عنصر على حدة في ذاته بل في كيفية الأداء لوظيفته الجمالية في القصيدة التي هي : "ضرب من النسج وجنس من التصوير".
- تتمثل مشكلة البحث في اعتقاد بعض الباحثين أن الإيقاع في القصيدة مبني على الوحات الموسيقية المكونة لبحور الشعر العربي القديم فحسب، وليس الأمر كذلك إذ يحاول البحث إظهار عناصر أخرى . ممثلة في نظم اللغة . تساهم بجانب الوحدات الموسيقية في تكوين ملامح البناء الإيقاعي للقصيدة العربية القديمة.
- ترتكز أهمية البحث على الانفتاح على الثقافات الإنسانية والتفاعل معها، وإبراز قيمة الوحدات اللغوية وأثرها في بناء الإيقاع الداخلي للقصيدة، وبيان مواكبة القصيدة العربية في إبداعاتها التي لم تخضع للنقد الأدبي من قبل، وبيان نجاعتها التعبيرية والفنية لتأسيس مفردات علمية في نقدنا الحديث، وذلك من خلال ما تتميز به القصيدة القديمة إيقاعيا من الناحيتين : الموسيقية واللغوية.
- يهدف البحث للاستفادة من إفرازات الدراسات السيمولوجية التي نشأت في أحضان كل من : الشكلية والبنيوية وعلوم النص وذلك لبيان دور الإيقاع

الموسيقي في بناء لغة الشعر .

-إغناء وإثراء مناهج النقد الأدبي الحديث لدينا وذلك من خلال دراسات نقدية شاملة وأصيلة.

- تفعيل الحوار بين ثقافتنا وثقافة الآخر.
- الكشف عن جوانب إيقاعية في القصيدة العربية القديمة لا تقتصر على الموسيقى الشعرية.
- يعمد البحث إلى اعتماد المنهج البنيوي التحليلي في تناول البناء الإيقاعي للقصيدة العربية القديمة، مازجا بين الأسس التي وضعها النقاد وما طرأ على النقد من نظريات حديثة يمكن الاستفادة منها في هذا المجال بصورة طبيعة لتخرج لنا منتجا ثقافيا جديدا.

# ملخص البحث (E)

***The Rhyme Structure of The Ancient Poem Language***

**يوليو2009**

The ancient poem doesn't constructed of lines as the old critic reading said usually. Ancient poem is constructed of levels penetrates, vertically, the lines to build the poem wholly. So, the structure of the poem meaning becomes a sum of the interaction between those levels, the levels of musical rhythm and the linguistic rhythm that metaphor is the principal feature to make it. Therefore rhythm, the specific construction, and imagination, form, by its interaction, the symbolic level of the Arabic poetry. The importance of every factor isn't separated from others, but it due to, basically, how it achieves its aesthetical function to serve the poem entirely.

The research deals with a scientific problem . It is about what some researchers think that the poem rhyme depends on the prosody which Al-Khalil Ibn Ahmed have studied. The research proofs that there is another elements help to build poem rhyme besides prosody. We can find those elements in the language systems in addition to metrics.

From two aspects the current study has its importance. The first aspect is the explaining of the critical norms that it is used usually to approach the modern literary text, the norms that is not suitable to the text purity and novality.

The second aspect is the attitude of the study to exclude critical instruments come out of the text itself, avoiding normality, taking care of the language spirit, and its influence.

The study aims to use the semiological concepts which are emancipated from the structural method and text studies, in order to enrich literarily critical methods, and to enrich our view of rhyme by discovering new rhythmic aspects of Arabic old poem.

We can add that the study try to activate deep dialogue between our culture and the other nations cultures. This dialogue is very important from a sociological view of point, and from literarily critical one. It is good way to mingle the old theories which ancient studies have determined, with the newest theories which open wide scope to study poem.