

تمت المراجعة
والاصحاح
د. د. هلال

المجلس العربي للعلوم
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القري
كلية اللغة العربية
قسم الدراسات العليا
فرع الأدب



٣٠١٠٢٠٠٠٠٠١٠٧٨

الثنائيت بن عيناظر القصيدة

عند النفاذ والبلاغيين وقيمتها في الفكر الحديث

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب والنقد

٢٠٢١

إعداد الطالب

عبدالله بن علي بن عيناظر

إشراف

الدكتور مصطفى بن عبد الوهاب



١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م



كلمة شكر وتقدير

(ربّ أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت عليّ وطيّ والسيدي
وأن أعمل صالحا ترضاه وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين)
صدق الله العظيم.

وبعد :

فإنني أشكر جامعة أم القرى بمكة المكرمة التي هيأتني لهذه
المرحلة وأتاحت لي فرصة التحضير فيها والانتقاء إليها .

وأشكر قسم الدراسات العربية العليا بكلية اللغة العربية على
ما أولانيه من عناية .

وأخص أستاذي الدكتور مصطفى عبدالواحد بجزيل الشكر على
ما شملني به من توجيه ونصح وإرشاد ، ومن تتبّع لهذا البحث فسي
مراحله المختلفة حتى استقر على هذه الصورة .

وأشكر أساتذتي وزملائي الذين كان لهم على فضل في هذا البحث
وفي مقدمتهم سعادة الدكتور طهّان الحازمي وسعادة الدكتور ناصر الرشيد
وسعادة الدكتور لطفى عبدالبديع .

كما أشكر الأساتذتين الفاضلتين عضوي لجنة المناقشة على بذل الوقت
والجهد في قراءة هذه الرسالة ومناقشتها ، وأرجو أن أكون أهلا
للإفادة منهما .

جزى الله الجميع عني خيرا الجزاء ، والله المستعان {

المقدمة

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على رسوله الأمين ، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه ، ومن اهتدى بهديه ، أما بعد :

فتمود أهمية الموضوع الذي تناولته بالدراسة في هذا البحث الذي أنه يعالج واحدا من المبادئ الفنية المهمة التي تعلقت بالقصيدة ، وقد أخذ هذا المبدأ صفة المصطلح عند النقاد والبلاغيين على المستويين النظري والتطبيقي ، وعن طريقه سلطت أضواء كثيرة على نقاط جديدة في عدة قضايا ، وتكمن النقاد والبلاغيون بذلك من الاسهام في إيضاح تلك القضايا وتعميق فهمها للكشف عن كثير من الجوانب الإيجابية والسلبية في العمل الشعري .

وقد نشأت فكرة دراسة هذا الموضوع عندي حينما كنت أتأمل أقوال بعض النقاد القدماء في تلاحم الأبيات والأغراض في القصيدة ، تلك التي عدّها بعض الباحثين من الوحدة المعنوية أو العضوية — كما سنرى في هذا البحث — وكثر حولها الجدل ، وقد وجدت أن النقاد يستعملون مصطلح التناسب — كما هو الحال عند الحاتمي وعلي الجرجاني والقرطاجني — وخطاب المصطلح في استعمالاته وجدت أن التناسب بين العناصر المعنوية يبدأ من معاني الكلمات المفردة في التأليف مروراً بالجمل وأشطر الأبيات فالأبيات فالأغراض بالإضافة إلى ما ينبقى للمقام ومقتضى الحال .

ليس هذا فحسب ، بل وجدت أن الحديث عن التناسب لم يكن مقصوراً على العناصر المعنوية في القصيدة ، وإنما شمل العناصر اللفظية والموسيقية

— الوزن والقائمة — في ترتيبها ، وفي تركيبها مع غيرها من العناصر الأخرى .

ومن ثم بدت أصالة هذا المصطلح ، كما ظهرت أهمية القضايا التي تندرج تحته متعلقة بالقصيدة ، والتي تناثرت في كتب القدماء ولم تلق من عناية الباحثين — فيما أعلم — ما يلم شتاتها ، ويبرز قيمتها — في إطارها الشكامل في دراسة مستقلة ، ما دفعني إلى القيام به — هذه الدراسة كمحاولة لتجلية جهود القدماء في مظاهر التناسب وصوره بين عناصر القصيدة .

وتمثل الدراسة محاولة لتحديد اتجاهات التصور القديم ورو — يتواءم للتناسب في القضايا المختلفة ، ومن ثم مناقشتها في ظل تصورات مرافقة ذات علاقة في إطار الأماكن المتاحة للقدماء في منهج يعني بتكامل الرواية ، ثم النظر إلى قيمتها في ضوء الفكر النقدي الحديث .

والواقع أن نفي النقد الحديث — بفهمه التاريخي — آراء لا تختلف عن القديم في شيء ، ومن الآراء ما يمثل امتدادا للقديم ومتابعة للتصور ، إلى جانب آراء أخرى تختلف عن القديم في بعض جوانب المسألة ، إذ استفادت من بعض المناهج أو الدراسات الحديثة ، ومن هنا يمكن تفسير عدم عنايتنا بآراء بعض الباحثين التي لا تضيف جديدا إلى الرواية القديمة ، في حين أخذت آراء باحثين آخرين مكانها في البحث ، على اعتبار أن إضافاتهم جزء من النظرة القديمة .

أما الدراسات التي استفادت من بعض المناهج النقدية الحديثة أو من بعض ما توصلت له الدراسات ذات العلاقة ، فهي التي تعد فكرا

حديثاً ، سواء اتخذت موقفاً مغايراً للقديم أو بينت قيمة الرواية القديمة
وأضافت ما فيه فائدة ، لأن حدثاتها نشأت من الاستفادة من الجديد
في التعليل العلمي المنهجي .

وقد استقر البحث في تسهيد وستة فصول تسبقها مقدمة وتتلوها
خاتمة .

✻ وقد كان التسهيد مدخلاً للموضوع ، واشتمل على محاولة لتحديد
مفهوم التناسب ، وما يتعلق باستعماله في النقد والبلاغة ، إلى جانب
النظر إلى القصيدة وما تتألف منه من عناصر ، من أجل الوصول إلى الخطوط
العريضة لكيفيات وجود التناسب بين هذه العناصر ، ليتمكن بعد ذلك
متابعة مظاهر التناسب أو صوره بين العناصر المولفة ، سواء كان هذا
الاختلاف بين عناصر من نوع واحد - كما هو الحال في الألفاظ وفي المعاني -
أو كان بين عناصر مختلفة النوع كما هو الحال بين اللغة والوزن ، وبين
اللغة والمعنى ، ومن ثم يقسم الموضوع إلى مباحث يفصل القول في كل
واحد منها على حدة . وهذه المباحث هي الفصول :

✻ ففي الفصل الأول تحدثت عن التناسب بين الألفاظ وحاولت فيه
أن أقف على كيفية تأليف الألفاظ - في بيت الشعرو في القصيدة -
تأليفاً متناسباً ، وتم هذا من خلال عرض آراء البلاغيين والنقاد في كثير
من القضايا ، إذ شملت غاية النقاد والبلاغيين بالتناسب بين الألفاظ
في ثلاثة أمور :

الأول : يتعلق بالجانب الصوتي للألفاظ بحيث يكون التأليف منسجماً ،

خفيفاً في النطق واضحاً في السمع بعيداً عن الثقل والتنافر .

الثاني : ويتعلق بتناسب الألفاظ في الصفات ، كدرجة الاستعمال

مثلاً فتتقارب الألفاظ المؤلفة أو تتحد في الصفة ، ولا يدخل

في هذا صفات الألفاظ من جهة ما تتألف منه لأن هذا يتعلق

بالأمر الأول ، وكذا صفات الكلمات من جهة المعنى لأن هذا

الأخير يتعلق بالأمر الثالث .

الثالث : وقد قامت الدراسة في هذا الفصل على تتبع ملاحظات النقاد

وآراء البلاغيين النظرية والتطبيقية في كثير من المسائل التي

تتعلق بالألفاظ في الشعر ، ومن ثم محاورة تلك الآراء في

ظل الاستعانة بما توصل له الفكر الحديث من نظريات لغوية

ذات قيمة في الكشف عن دقة تلك التصورات أو توجيهها

أو تعديل بعضها أو إضافة إليها .

✻✻ وخصصت الفصل الثاني للمعاني ، وهو يرتبط بالجزء الأخير من الفصل

الأول ، ولكنه يختلف عنه من جهة كون الأول يقتصر على التناسب بين

المعاني في إطار دلالات الألفاظ المفردة ، في حين أن فصل المعاني

يتناول التناسب بين المعاني في التراكيب الصغرى والكبرى ، فيتدرج من

الجميل إلى الأسطر إلى الأبيات فالأغراض ، إلى جانب العناية بتناسب

المعاني بين أجزاء الصورة ومناسبة معاني القصيدة للمقام ومقتضى الحال

وما الى ذلك ، وغتت الفصل بإبراز قيمة جهود البلاغيين والنقاد
في هذا الجانب ومدى اسهام الفكر النقدي الحديث في متابعة هذا
التصور وموقفه من بعض الجزئيات فيه .

✻ أما الفصل الثالث فكان عن تناسب الألفاظ مع المعاني ، وقد أتيت
في بدايته على تصورات اللغويين للعلاقة أو المناسبة بين اللفظ
والمعنى والموقف منها ، وذلك لأن بعض اللغويين نقاد للشعر ، ولأن بعض
الملاحظات النقدية تتعلق باللفظ من جهة دقة استعماله فيما وضع
له كما هو الحال في مصطلح المطابقة بين الألفاظ ومعانيها ، أو
الشاككة ، وهي أمور تعرضت لها بالدرس مرتبطة بقضايا أخرى عند النقاد
كتمورهم لعطية الابداع ، ودلالة الاستعمال المجازي ، وغير ذلك من
الأمور التي ناقشتها في ظل التصور الحديث للناسبة بين اللفظ ومعناه .

كما تحدثت في هذا الفصل عن جانب آخر من القضية ، أعنى ذلك
الجانب المتعلق بناسبة اللغة للفرض ، بحيث يكون لكل فرض لفظة
تناسبه ، فناقشت الآراء النقدية التي عرضت للقضية ، وأوردت بعض
الأمثلة ، وحاولت أن أحل بعض الاشكالات التي يثيرها التصور في عومه
وما يلاقي من صعوبة التطبيق على القضية ذات الأغراض المتعددة .

✻ وفي الفصل الرابع تحدثت عن " تناسب اللغة مع الوزن " وعرضت
لآراء النقاد القدماء في هذا الموضوع ، وناقشتها مشيراً إلى خصائص اللغة

العربية التي تجعلها صالحة للتراكيب الوزنية في ظل أصالة الوزن في اللغة ، وشغفت هذه الدراسة بآراء بعض النقاد المحدثين - في هذا الجانب - التي تكشف ملامح العبقريّة في اللغة العربية .

« وفي الفصل الخامس تحدثت عن "تناسب الوزن مع المعنى" - في القصيدة ، وتضمن هذا تناسب وزن البيت مع معانيه الجزئية ، وتناسب الأوزان الشعرية مع الأغراض الشعرية ، وتابعت تطور تعوار النقاد لمعلاقة الوزن بالغرض ، والأشكال التي بنوعليها هذا التصور ، ثم ناقشته في ضوء ما توصل له الفكر الحديث من معلومات ذات قيمة في الكشف عن طبيعة الأوزان الشعرية بل وطبيعة عملية الإبداع الشعري ومن ثم نظرت في آراء النقاد القدماء والأحكام التي قامت عليها ، وحاولت توجيهها وأوضح ما لها من قيمة في بعض الجوانب .

« وقفيت هذه الفصول بفصل سادس يختص "بتناسب القافية في القصيدة مع العناصر الأخرى" وكلامنا عن تناسب العناصر اللفظية أو تناسب العناصر المعنوية وإن كان يشمل القافية باعتبارها كلمة من كلمات البيت إلا أن القافية - كلمة - خصت بفضل عناية ، فسلطت عليها آراء نقدية اختلفت بها دون سائر كلمات البيت ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن هناك بعض القضايا التي تختص بها - ما لا يتضمنه حديثنا في الفصلين المذكورين - ومن هنا تحدثنا عن تناسب الصوتي للقافية ، لا باعتبارها جزءاً من البنية اللفظية للبيت فحسب ، بل

باعتبارها أيضا ذات علاقة ببقية كلمات القواني في القصيدة كاملة ،
تشارك معها في كثير من الصفات التي يراعى فيها التناسب ، وكذا
الشان في الجانب المعنوي ، فكلمة القافية ذات معنى يتناسب
مع معاني كلمات البيت كما يتناسب مع المعاني الكلية للقصيدة في ظل
توجيه البنية التي يقع فيها ، وهو إلى جانب ذلك تتعلق به أمور
لا تتعلق بغيره خاصة وأنه مكلا ومتما لما قبله ، وعنده يتوقف
النشد أو القارىء ، لذا لزم أن يكون على درجة من التمكن والدقة
والوضوح ، أعنى على درجة من التناسب في موضعه مع غيره من العناصر
ومع الاعتبارات الوجيهة لهذه العناصر ، وإضافة إلى مناقشة آراء النقاد
في هذه القضايا ، فقد ناقشت الآراء التي تذهب إلى عقد صلة بين
حروف الروى والأغراض الشعرية مستعينا ببعض الدراسات الصوتية
المتعلقة بشيوع الحروف وآثار الجرس الصوتي ، وأوضحت الرأى الذى
أميل إليه .

❖ وفي خاتمة البحث وضعت خلاصة مركزة للقضايا الهامة التي
تناولتها فيه بالدراسة ، وأهم النتائج التي توصل إليها ، والتوصيات
أو الاقتراحات التي يقدمها .

وقد بذلت في هذا البحث ما استطعت من الجهد . . . محتسبا
أجر المجتهد ، راجيا أن يكون إضافة جديدة إلى فكرنا الأدبي

(ط)

والنقدي ، وأن يكون مقدمة لمزيد من البحوث التي تعمق صلتنا
بتراثنا وتربط بينه وبين تيار الحياة المتجدد ..

ومن الله سبحانه الهداية والتوفيق وهو نعم المولى
ونعم النصير .. وله سبحانه الحمد في الأولى والآخرة .

الجمهورية

التناسب مبدأ أساسي في كل الفنون ، في الرسم وفي النحت وفي الموسيقى وفي الشعر ، وهو يختلف من فن إلى آخر باختلاف الأداة ، فمثلا نجد التناسب في الرسم بين ألوان ، أما في الموسيقى فيقع بين أصوات ، وفي الشعر يقع بين كلمات ، وهذه الكلمات ذات جانب صوتي وآخر دلالي ، والصوت في الشعر يختلف عن الصوت في الموسيقى ، كما تختلف دلالة الكلمات عما تحمله اللوحة — مثلا من دلالة ، لارتباط كل دلالة بنظام الأداة في فن معين .

والعلاقة بين الفنون وثيقة ، وقد أدركها النقاد القداماء ، فذهب على بن عبد العزيز الجرجاني إلى أن "الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار" (١) فيقرب الشعر من الرسم والنحت، إذ يقوم كل واحد منها على المبدأ نفسه في التشكيل ، وهو ما نجده عند ابن سنان في قوله " إن الحروف التي هي أصوات تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر" (٢) . فاللوحة ذات الألوان المتباينة مع تجانس أفضل — ذات الألوان المتقاربة ، لأن الضدي يظهر حسن ضده ، وكذلك حروف كلمات الشعر كلما تباعدت مخارجها كانت أحلى في السمع . واستقر هذا عند حازم القرطاجني في عبارة المصوغات التي تجرى من السمع مجرى الطلونات من البصر (٣) مما يجعل القصيدة الجيدة تجرى من الأسماع في تناسب عناصرها " مجرى الوشي في البرود والتفصيل في العقود من الأبصار" (٤)

-
- (١) الوساطة : ص
(٢) سر الفصاحة : ص ٦٤ .
(٣) منهاج البلغاء : ص ١٢٨ .
(٤) المرجع السابق : ص ٩٣ .

وبذلك ينزل حسن الألفاظ والمحاكاة وإحكام التأليف " بنزلة عتاقة الأصابع وحسن تأليف بعضها إلى بعض وتناسب أوضاعها " (١) .

ومن هنا نجد أن المتفنن يهدف إلى الوصول إلى أقصى قدر ممكن من التناسب بين معطيات مادته ، ليصل إلى ما يرتبط بالتناسب من لذة وتأثير في النفس .

والكلمات في الشعر ذات كيفية مميزة في البناء ، فهي تضم قدرة الموسيقى على الإيحاء الصوتي ، القائم على استقلال أبعاد الزمن ، إلى قدرة الرسم على الإيحاء المكاني ، في بنى لا تفصل بين الصوت والدلالة . وهذه الكلمات إنما تنهيا لها التأثير بالإيحاء الصوتي لأنها تعبير وفق نظام دقيق بني على البدء نفسه ، فأنت الكلمات بأصواتها الدالة المخيلة محققة درجة عليا من القيمة الجمالية لا تتحقق في النثر ، رغم أنه يلتقي مع الشعر حول هذا البدء ، وتناسب الشعر له مزجزة لا توجد في النثر .

ولوعدنا إلى الأساس الذي أخذ منه مصطلح " التناسب " لوجدنا أنه مشتق من كلمة " نسب " (٢) والكلمة هذه تدل على شدة العلاقة وقوة العلاقة بين الأفراد ، إنها توكد اللصمة الوثيقة التي تربط بين بني الإنسان ، ومن هنا نجد مصطلح التناسب يستمد فاعليته في الربط بين العناصر من الجذر الاشتقاقي الذي اشتق منه ، وهي فاعلية تزداد

(١) منهاج البلاغة : ص ١٢٩ .

(٢) اللسان : ج ١ ص ٧٥٥ مادة نسب .

شدة وقوة بما يأخذه المصطلح من بنيتة الصرفية "التفاعل" ، وهسي تعود هنا إلى الاشتراك في النسب ما يقع بين اثنين فأكثر ، غير أنها قد تتجاوز الوقوف عند حد الالتقاء إلى درجة من الانصهار ومن ثم التماثل فالاتحاد في أكثر الصفات بين الشبهتين .

ولفظ التناسب من أكثر الألفاظ استعمالا ، لما فيه من مرونة الدلالة ، الأمر الذي أدى إلى احتواء امكانية التعبير عن كل مظاهر القبول والحسن والسلافة في العمل الأدبي .

ولفظ التناسب حين يدخل الاستعمال النقدي ، فيعد مصطلحا نقديا بلاغيا أو فنيا ، لا يتحرر من كل ما يحيط به من عموم الدلالة أحيانا ، إلا أنه يمكن التقاط الجوانب البارزة في استعمال النقاد والبلاغيين للمصطلح من خلال ارتباطه بمصطلحي التشاكل والتلازم ، وهما يلتقيان معه في المعنى اللغوي ، بل إن التناسب والناسبة في اللغة التقارب والشاككة^(١) .

والشاككة هي الوافقة والمشابهة^(٢) ، والملازمة هي الاجتماع والاتفاق ، ويقال تلازم الشيطان إذا اجتمعا واتصلا ، وبينهما ملازمة أي ماثلة أو تشابه^(٣) .

والألفاظ الثلاثة ترد كثيرا في كتب النقد والبلاغة ، مجتمعة ومفترقة ، لأنها جميعا تدل على العلاقات بين الأشياء ، كملاقاة

(١) اللسان : ج ١ ص ٧٥٦ .
(٢) اللسان : ج ١١ ص ٣٥٧ مادة شكل .
(٣) المرجع السابق : ج ١٢ ص ٥٣١ .

الشابهة أو التماثل أو التوافق ، والاتعمال ونحو ذلك . إلا أن مصطلح التناسب أكثر استعمالاً من التشاكل والتلاؤم - كما سنرى في ثنايا هذا البحث - سواء فيما يتعلق بصحة الاستعمال وسلامة التأليف ، أو فيما يتعلق بالجانب الجمالي ، ومن هنا تبرز قيمة التناسب وأهميته في الشعر ، تلك التي تظهر في قول أبي العباس الناشي^(١) :

إنما الشعر ما تناسب في النظر ثم وإن كان في الصفات فنونا
فأشبه بعضه بشاكل بعضها قد أفاضت له العدود التونا
كل معنى أتاك فيه على ما تتنصنر لو لم يكن أن يكونا
فتناهي عن البيان إلى أن كاد حنا يبين للناظرينا
فكان اللفاظ فيه وجوه والعاني ركن فيه عيوننا
فأثنا في المرام حسب الأمانى فيجلى بحمته المنشديننا

ونريد أن نقف على تعريف النقاد العرب للشعر والقصيدة ، ويمكن بعد ذلك النظر إلى العناصر التي تتألف منها القصيدة وكيفيات تناسب بعضها مع بعض :

والتعريف الذي شاع عند النقاد للشعر هو أنه " قول موزون مقفى يدل على معنى "^(٢) إلا أن ابن سينا - في تلخيصه للمنطق من كتاب الشفاء - عرف الشعر مطلقاً بقوله : " إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية ، وعند العرب مقفاة "^(٣) والكلام المخيل هو

(١) العمدة : ج ٢ ص ١١٣ . (٢) نقد الشعر : ص ٦٤ .

(٣) الشعر لابن سينا تحقيق عبدالرحمن بدوي : ص ٢٣ .

"الكلام الذي تَدْعُنْ له النفس فتنبسط عن أحور وتنقبض عن أحور، من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري، سواء كان القول مصدقا به أو غير مصدق به" (١).

وزهاب ابن رشيق إلى أن "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء: وهي اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو أحد الشعر، لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر، لعدم القصد والنية، كالأشياء اتزنت من القرآن، ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم" (٢).

والشعر عند حازم القرطاجني "كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبيب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكرهه، لتحصيل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخيل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب" (٣).

والقصد والنية التي اعتد بها ابن رشيق في تعريف الشعر - ونلمحها عند حازم - تحيلنا إلى التعريف اللغوي للقصيدة، ذلك التعريف الذي نجد عند اللغويين والنحويين وأصحاب المعاجم والنقاد، فالقصيدة من القصيد وهو ما تم شطرا أبياته أو أبيته (٤)، والقصيد فيما يرى الفراء مأخوذ

(١) منهاج البلغاء: ص ٢٢.

(٢) العمدة: ج ١ ص ١١٩.

(٣) منهاج البلغاء: ص ٧١.

(٤) اللسان: مادة قصد.

من المخ القصيد ، وهو المتراكم بعضها على بعض ^(١) . وسمى الشعر قصيدا لأنه قصد واعتد ، هذا رأى ابن جنى ^(٢) ، أولان قائله جعله من باله فقصده له قصدا ورؤى فيه خاطره ، واجتهد في تجويده ، ولم يقضيه أو يذكر كل ما خطر بباله وجرى على لسانه ^(٣) .

ويذهب ابن رشيق تابعاً هذه الآراء إلى أن اشتقاق القصيدة من قصدت إلى الشيء ، وكان الشاعر قصد إلى عملها على تلك الهيئة ^(٤) . ولست أدري لماذا أهمل النقاد القدماء تعريف القصيدة تعريفا اصطلاحيا ، مع عنايتهم بالحدود والتعريفات لكثير من الجزئيات ، إلا أنه يمكن الكشف عن جوانب تصورهم للقصيدة - إلى جانب التعريف اللغوي وحد الشعر - بالنظر إلى كلامهم عن عدد الأبيات التي يمح أن تسمى قصيدة ، فقد ذهب الأئخفش إلى أن القصيدة ما كانت على ثلاثة أبيات ، في حين يرى ابن جنى أن القصيدة ما جاوزت أبياتها الخمسة عشر وما دون ذلك قطعة ^(٥) .

أما الفراء فيقول : " العرب تسمى البيت الواحد بيتاً ، وكذلك يقال : الدرة البتية لانفرادها ، فإذا بلغ البيتين والثلاثة فهي نتفة ، وإلى العشرة تسمى قطعة ، وإذا بلغ العشرين استحق أن يسمى قصيداً " ^(٦) .

(١) إعجاز القرآن للباقلاني : ص ٢٥٧ .

(٢) تاج العروس : ج ٤ ص ٣٥٤ .

(٣) اللسان : مادة قصد .

(٤) العمدة : ج ١ ص ١٨٣ .

(٥) اللسان : مادة قصد .

(٦) إعجاز القرآن للباقلاني : ص ٢٥٧ .

أما ابن رشيق فيقول : " إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة ،
ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة غير محبب عند أحد من الناس " (١) .

ونجد تعريفاً فنياً للقصيدة عند أحد النقاد المحدثين ، يقول :
" القصيدة بناءٌ يتركب من العناصر والقوى التي تتظاهر على نحو يتم فيه
تكامل المعاني الشعرية المتبلورة في حقائق لغوية ، فالعالم الذي تتألف
منه القصيدة عالم متجانس تتلاقى أفكاره وتتعاقب في حركة مطردة " (٢) وهذا
التعريف لا يختص بالقصيدة العربية بل يصدق على غيرها .

فالقصيدة إذن مجموعة أبيات شعرية ، والبيت والبيتان رغم
اشتغالهما على العناصر الشعرية إلا أنهما لا يدخلان تحت مفهوم القصيدة ،
القصيدة مخصصة بفضل عناية من الشاعر ، لذا كان مجال المقارنة بين
الشعراء أكثر ما يتضح فيها ، لأن كثرة الأبيات تبرز فيها محاسن
الشاعر أو عيوبه بجلالة ، ومن هنا فإن العناصر الأساسية للشعر في
تعريف القدماء - اللفظ والمعنى والوزن والقافية - تتحقق في القصيدة
بشكل أكثر تعقيداً وتركيباً ، فهي تتكرر في كل بيت من أبيات القصيدة ،
ولهذا فإن الائتلاف لا يقصر على كل واحد من هذه العناصر مع غيره
من العناصر الأخرى ، وإنما ينشأ داخل العنصر الواحد تبعاً للمفهوم
العام الذي اعتد به في اصطلاح الشعر وحده ، فالقصيدة مجموعة ألفاظ

(١) العدة : ج ١ ص ١٨٨ .

(٢) التكامل في القصيدة العربية ، بحث للدكتور لطفي عبد البديع ، في

كتاب : إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين : ص ١٦٩ .

ذات خصائص وسمات قد تختلف ، وقد تتفق وتتشاكل ، وهي كذلك مجموعة معان قد تتشاكل وينتسب بعضها إلى بعض ، وقد يحدث بينهما تناقض أو تخالف وعدم تلاق أو غير ذلك ، والقصيدة تبعاً لكونها مجموعة أبيات يمكن النظر إلى تغيير البنية الوزنية فيها من بيت إلى آخر أو اتحادها ، كما يمكن النظر إلى اتحاد القافية في الأبيات أو تغييرها وتنوعها ، إلى غير ذلك من الأمور التي تتعلق بهذه العناصر التي تدخل ضمن الإطار العام لعناصر القصيدة باعتبارها قصيدة شعرية ، وهي العناصر التي تألف مع بعضها على مستوى آخر خصه النقاد والبلاغيون — كذلك — يحدث تعلق بمدى تناسب بعض العناصر مع غيرها ، فنجدهم يتحدثون عن تناسب الألفاظ مع المعنى ومطابقتها له ، بل إن الألفاظ ينبغي أن تتناسب مع المقام ومقتضى الحال في حدود ما عليه العرف الفني والاجتماعي ، وهذه المعاني والأغراض الشعرية ينبغي أن يختار لها ما يناسبها من الأوزان ومن القوافي أيضاً ، وكذا الشأن في القافية إن ينبغي أن تتناسب من جهة اللفظ والوزن والمعنى مع بقية العناصر . ومن هنا نجد أن التناسب بين العناصر هو عبارة عن حالة من الاختلاف المبنى على علاقات وثيقة ، تعود بنا إلى الدلالة اللفظية للفظ التناسب ، وكذلك قوة الرابطة بين العناصر المولدة ، وهذه الرابطة تذوب بين العناصر متثلة معنى التفاعل الذي تأخذه من دلالة البنية الصرفية للفظ ، وحينئذ نجد تناسب

العناصر اللفظية يظهر جليا في حالة التناغم بين أصوات الألفاظ الموهتفة ، وهذا التناغم يعد جزءا من الدلالة الشعرية للبيت ، بما فيها من جرس وإيقاع يواكب حركة المعنى ، إلى جانب تلاقي بعض الصفات بين الألفاظ والمعاني إلى درجة ما يسمى المطابقة ، والتناغم الصوتي في تحله لما في الوزن من تحركات وسواكن يحقق التنااسب على درجة أكثر ما نجده في تناسب التفعيلات المجردة في الوزن ، لأن تنوع الحروف المصحوبة بالدلالة في بيت الشعر الموزون يتيح مجالا لكيفيات من التنااسب كثيرة وموهثة ، فإذا أضفنا إلى هذا التناغم ما يحصل بين الألفاظ من اتحاد في الصفات ، أو اتحاد الأنواع ، أو تلاقي الدلالات وتشابه الصفات ، لمنا ثراء التنااسب على هذا المستوى الذي لا ينفصل عن المستويات الأخرى المصاحبة ، على نحو ما تتناسب المعاني الجزئية والكلية في أبيات القصيدة في علاقات وروابط لا تقف عند حدود التقارب والتماثل بل تصل إلى التقاء الأضداد ، وتتجاوز العلاقات الحسية إلى علاقات خيالية ووهسية تتعاضد موهثة في النفس ، ما يجعل هذه المعاني ترتبط بالوزن ليس في إطارها اللفظي فحسب ولكن في الإطار الوجداني للمعنى ، الأمر الذي يجعل الشاعر يختار لقصيدته وزنا معيناً قد لا يجد في غيره ما يمد يده في تلك القصيدة مثلاً ، وهو اختصار قد لا يكون شعورياً ، مثله مثل اختيار المجموعة الصوتية للقافية التي تحتفظ بتناغمها مع أصوات الألفاظ في البيت وتتناغم أيضا مع بقية

القوافي - في أبيات القصيدة - على نحو من لزوم الاتحاد في بعض الحروف، والتنويع النظم في حروف أخرى، بمثابة نظام الوزن ومرتبطة بالمعنى، ومما وقته لحركة الإيقاع المؤثر بالإيحاء الذي لا يفارق دلالات ألفاظ البيت الذي منه القافية.

والتناسب بالمفهوم الذي قررناه له صور وتفاصيل كثيرة سنجتهد في تجليتها فيما يستقبل من هذه الدراسة.

الفصل الأول

التناسُب بين الألفاظ

بسم الله الرحمن الرحيم

في هذا البحث سنبين كيفيات تناسب المواد اللفظية للكلمات في البنية الشعرية وما يتعلق بهذا التناسب من آراء البلاغيين والنقاد التي تكشف جوانب العبقرية في اللغة العربية من جهة ، كما تكشف من الجهة الأخرى قدرة الشعراء على اختيار الكلمات المناسبة وتأليف العبارات الحسنة ، وتفاوت تلك القدرة بين الشعراء ، وأثره في الأحكام النقدية والجمالية المتعلقة باللفاظ القصيدة .

وتقدير التناسب بين المواد اللفظية المكونة لبيت الشعر يتحقق من خلال دراسة أمور ثلاثة :

أولها : دراسة ما يتعلق بالالفاظ من جهة حروفها وكيفيات تأليف هذه الحروف .

ثانيها : دراسة ما يتعلق بالالفاظ من جهة ما لها من صفات خارجية أو تقسيمات نوعية .

ثالثها : دراسة ما يتعلق بالالفاظ في التركيب الشعري من جهة معانيها .

ومناقشة هذه الأمور الثلاثة في ظل النقد القديم والبلاغة وما يمكن أن يضاف مما لحظه المحدثون - نستطيع أن نقف على قيمة تناسب الالفاظ في القصيدة ومدى استغلال الشعراء لامكانيات الالفاظ في اطار التناسب الأمر الذي لا يقف عند حد الحكم بالجودة أو الرداءة بل يتجاوز إلى تقييم النواحي الجمالية اللفظية في القصيدة .

(١) : فبالنسبة للأمر الأول وهو تقدير تناسب الألفاظ من خلال دراسة ما يتعلق بها من جهة ما تتألف منه من حروف وكيفية هذا التأليف ، فإن كل لفظة في التركيب الشعري لا بد من تناسب أصواتها في ذاتها ، ومع ما يسبقها ، ومع ما يتبعها من كلمات ، على صورة يحكمها النطق والسماع .

فحروف الكلمة ينبغي أن تكون واضحة ، غير متداخلة تداخلا يلحظ في النطق بها ، فيؤدي إلى احتباس اللسان وتعثره ، بل تكون الكلمة سهلة النطق واضحة الحروف ، ولهذا ينبغي أن يتقارب الزمن الذي يستغرقه كل واحد من حروف ألفاظ البيت ، بحيث يأتي الحرف بعد الآخر في الترتيب مستغرقا المدة الكافية لوضوحه ويحتفظ الوزن الشعري بقياس ذلك من جهة الكمية الزمنية والعددية في الغالب . والثقل والتناثر الذي يحصل في الكلمة حين تتداخل أصواتها وتلتهم ببعضها لا يقتصر أثره على الناطق ، فقد يشكل الأمر على السامع فيفهم ما لم يرده القائل ، وتبدد الكلمة صعوبة التفسير ، وما ذلك إلا لالتباس حروفها إلى الحد الذي معه لا يمكن تمييز بعض الحروف من بعض ، ولهذا ارتبط وصف الكلمة بالحسن حين تكون سهلة خفيفة على النطق بحسن وقعها على الأذن ووضوحها في السمع ، الأمر الذي يعد قيمة بلاغية تتعلق بالكلمة أو مجموعة الكلمات في السياق ، لأن ذلك وجه من أوجه الفصاحة التي تعد هدفا من أهداف الناطق والسامع على حد سواء في شتى فنون القول .

وقد اعتد أكثر البلاغيين بمخارج الحروف في الكلمة من حيث تقاربها أو تباعدها، للحكم عليها بالنفاحة والسن أو عدم النفاحة ونحوه ، فهذا ابن سنان الخفاجي يقرن نفاحة الكلمة بتأليفها من حروف متباعدة المخارج مؤكداً إظهار الضد لحسن ضده لأن " الحروف التي هي أصوات تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر" (١) وكأنى به يحرص على وجود نسب زمانية لنطق الحروف لا تتحقق حين تكون مخارج الحروف متقاربة ، وإذا كانت نفاحة الكلمة تقتضى تنظيماً لحروفها يمنع التباس أصوات اللفظة ببعضها ، فإن مراعاة تقارب كميات المقادير الزمنية للأصوات المتتابعة - بحيث يستغرق كل حرف مدة زمنية تكفى لوضوحه وعدم التباسه بغيره ، يعنى تناسب الأصوات في الكلمة من جهة المقدار ودرجة الوضوح .

وحين تكون اللفظة خفيفة على اللسان لذيدة على الأسماع فلا مزيد على فصاحتها وحسنها (٢) .

ويتحقق هذا الأمر في كلمات بيت الشعر من خلال تقارب كميات الأصوات في مقاديرها التي تشغلها من الزمان ، والتي تواكب الحركة الزمنية المنظمة في الوزن ، وتتناسب الكلمات في بيت الشعر حين تكون الكلمات متشاككة في الخفة ودرجة الوضوح الصوتي ، الأمر الذي لا يتحقق

(١) سر الفصاحة للخفاجي ، ص ٦٤ .

(٢) الطراز للملوى ، ج ١ ص ٣٧ .

حين يشتمل البيت على كلمات أخرى ثقيلة أو متنافرة الحروف صعبة على
النطق، مما يخرج التأليف عن لذة المسوع وحلاوته .

وإذا كانت الفصاحة والحسن والتناسب في بعد مخارج حروف
اللفظة فإن التنافر "إنما هو في القرب ويدل على صحة ذلك الاعتبار
فإن هذه الكلمة - ألم - غير متنافرة وهي مع ذلك متباعدة المخارج ..
فأما الإدغام والإبدال فشاهدان على أن التنافر في قرب الحروف دون
بعدها، لأنها لا يكادان يردان في الكلام إلا فرارا من تطارب الحروف،
وهذا الذي يجب عندي لأن التتبع والتأمل فاضيان بصحة" (١) .

والذي ذكره ابن سنان هنا لا يجعلنا نجزم بأن كل كلمة مكونة
من حروف متقاربة المخارج متنافرة أو أن كل كلمة مكونة من حروف متباعدة
المخارج فضيحة حسنة، لأنه "قد يجيء في المتقارب المخارج
ما هو حسن رائع" (٢) مثل كلمة جيش وشجي وتتكون كل منهما من
الجيم والشين والياء المتقاربة المخارج، حيث تخرج من وسط اللسان
بينه وبين الحنك وتسمى الشجرية وكذا الشأن في قولنا: ذقت بفس
قالبا والفاء والميم تسمى الشفهية لأنها تخرج من الشففة،
وهذه الكلمة الواحدة لفة منها لا تنافر فيها ولا قبح، في حين أنه
"قد ورد من التباعد المخارج شيء قبيح، ... فمن ذلك أن يقال:

(١) سر الفصاحة ص ١٠٢ .

(٢) المثل العائر لابن الأثير ج ١ ص ١٥٣ .

طع إذا عدا ، فالسيم من الشفة والعين من حروف الحلق ، واللام من وسط اللسان ، وكل ذلك متباعد ، ومع هذا فإن هذه اللفظة مكروهة الاستعمال ينبو عنها الذوق ولا يستعملها من عنده معرفة بفن الفصاحة . وههنا نكتة غريبة ، وهو أننا إذا عكسنا حروف هذه اللفظة صارت علم وعند ذلك تكون حسنة لا مزيد على حسنها^(١) .

وبناء على ما تقدم نستطيع أن نقول : إن حسن الألفاظ وفصاحتها ليست مضطربة أو مختصة بما كان مؤلفا من حروف متباعدة المخارج ، ولكن هذه القاعدة قائمة على التغليب إذ أن الواضع " تجنب في الأكر كل ما يشغل على الناطق تكلفه والتلفظ به كالجمع بين الحروف المتقاربة المخارج وما أشبه ذلك^(٢) " وكان عدم الاستعمال أو قلته وراء ترك ما قارب ذلك في تأليفه ، من الكلمات التي ينبو عنها الذوق السليم في الاستماع والاستعمال .

ومن يتبع الألفاظ الشائعة الاستعمال في الشعر يجدها غير متنافرة الحروف وما ذلك إلا لاعتماد العرب للخفة والوضوح وابتنعادهم عن الثقل ومظان اللبس ، ليتحقق توصيل المضمون الشعري إلى جانب الاستماع بجملالية التأليف الحسن المختار الذي يقوي جمال الوزن في مستواه الشعري .

(١) النثر السائر ج ١ ص ١٥٤ .

(٢) سر الفصاحة ص ٥١ .

والألفاظ السهلة والنادرة الاستعمال لا تخلو من شغل وتنافر
في الأعم الأغلب، وهي بذلك تقترب من التأليف الذي عدل عنه الواضع
التأسسا للخفة وطلباً للوضوح على نحو ما ذكر الجاحظ من أن "الجيم
لا تقارن الظاء ولا القاف ولا الطاء ولا الغين، بتقديم ولا بتأخير، والزاي لا
تقارن الظاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال بتقديم ولا بتأخير"^(١)
وقد ذكر ابن سنان أنه "لا يكاد يجي" في كلام العرب ثلاثة أحرف
من جنس واحد في كلمة واحدة لحزونة ذلك على ألسنتهم وثقله. وقد
روى أن الخليل بن أحمد قال: سمعنا كلمة شنعاء وهي الهمخغ
وأفكرنا تأليفها... وحروف الحلق خاصة مما قل تأليفهم لها من
غير فصل يقع بينها، كل ذلك اعتماداً للخفة وتجنباً للشغل في
النطق، فأما القاف والكاف والجيم فلم تتجاوز في كلامهم اليقنة
... ومن الحروف التي لم يتركب في كلامهم بعضها مع بعض الصاد
والسين والزاي...^(٢). وقد عدوا من التنافر كلمة "مستشزرات"
في قول امرئ القيس^(٣):

غداؤه مستشزرات إلى العلا تزل العقاص في مثنى ومرسل

(١) البهان والتبيين للجاحظ ج ١ ص ٦٩

(٢) سر الفصاحة ص ٥٧، ٥٨.

(٣) المثل السائر ج ١ ص ١٩٠.

(١)

أما تكرار بعض الحروف فهو موجود، كما هو الحال في قول رؤبة بن العجاج :

لواحق الأقراب فيها كالمق

فكرر حرف الطاف في كلمات البيت، وتكرر في الكلمة الأخيرة " كالمق "،

وواضح أن وجود الفاصل يخفف الثقل، والحرف المكرر معرض في أكثر

أحواله للإدغام^(٢) مما يسببه عن علة الاطراح الموجودة في التأليف من

الحروف المتنافرة .

والحسن والقبح يقع في تأليف الحروف، ومع أن الحروف المفردة

تختلف " في العذوبة والسلاسة فإن شيئاً منها غير مستكره، لكن الاستكره

انما يعرض من أجل التأليف لما يحصل بسببه من التنافر والثقل فلاجل هذا

كانت العناية في أحكام التركيب والتأليف، لأنه ربط حصل على وجه يفيد

رقة اللفظ وحلاوته فيكون حسناً، وربط حصل على وجه يفيد ثقلًا

وتعثرًا في اللسان فيكون قبيحاً، فإن العناية كلها بالتركيب.^(٣)

ولا يهنا تحديد مفهوم الفصاحة وهل هي وصف للألفاظ أو

للمعاني، ولكننا نريد أن نقف على كينيات تلاو^٤م حروف الكلمات وسلاقتها

من الثقل والتنافر عند النقاد والبلاغيين، سواء أطلق على ذلك فصاحة

الألفاظ كما هو الحال عند ابن سنان والعلوي وغيرهما، أو أطلق عليه

التلاو^٥م اللفظي وتعديل مزاج الحروف حتى لا يتلاقى في النطق حروف

تثقل على اللسان - أو تعادل حروف الألفاظ وتلاو^٦مها .

(١) سر الفصاحة ص ٥٧ .

(٢) المرجع السابق .

(٣) الطراز ج ١ ص ١٠٧ .

(٤) دلائل الإعجاز للشيخ عبد القاهر الجرجاني ص ٤٥، ٤٦ .

والألفاظ الثلاثة الخفيفة توفر الجهد العضلي للتحكم ، وهي كذلك توفر الجهد العقلي لدى السامع ، وهو أمر لا يتحقق في الألفاظ المتنافرة الثقيلة ، فصعوبة نطقها على التحكم تؤدى أحيانا إلى التباسها ، فيقبلها السامع على غير وجهها ، ويذهب مجهدا عقله في فهم معناها ، أو يحاول الاستدلال عليها بالسياق ، وهذا يذهب بطلاوة الكلام ويفقده التأثير الجمالي .

وقد قسم ابن جنى كلام العرب إلى ثلاثة أقسام ^(١) :

١ - ما تباعدت حروفه وهو أكثر الكلمات مثل " عجب " .

٢ - ما ضعف فيه حرف من الحروف مثل " مد " .

٣ - وأقل كلمات اللغة تلك التي تقاربت فيها الحروف .

وقد بنى أهل البلاغة على قول ابن جنى قواعد لتنافر الحروف في تأليف الكلمات والتراكيب « يمكن أن تلخص فيما يلي :

١ - خير التراكيب في الكلمات وأكثرها شيوعا تلك التي تبدأ

بحرف من حروف الحلق يليه حرف من حروف الفم يليه حرف من حروف الشفة مثل " عجب " .

ومثل هذا النوع في الحسن وشيوع الاستعمال تلك الكلمات التي

تبدأ بحرف من الفم ، ثم حرف من الشفتين ، ثم ثالث من الحلق مثل " دمع " .

(١) موسيقى الشعر للدكتور إبراهيم أنيس ص ٢٧ .

واعتبروا الكلمات التي تبدأ بحرف من الحلق ، ثم آخر من الشفتين ،
ثم ثالث من الفم ، أقل شيوعا مثل " معد " .

كذلك تلك الكلمات التي تبدأ بحرف من حروف الفم يليه آخر
من حروف الحلق يليه ثالث من حروف الشفة مما قل شيوعه .

٢ - وقد حدثونا بأن أقل التراكيب استعمالا وأندرهما تلك التي
تبدأ بحرف الشفة ثم حرف الحلق ثم حرف الفم مثل " معد " .

٣ - كذلك اشترطوا في حسن الرباعي والخماسي أن يتضمن الواحد
منها حرفا من حروف الذلاقة . (١)

وهكذا تلتقي البحوث البلاغية واللغوية في تناول بنية الكلمة ،
من أجل الوصول إلى سلامة الاستعمال وحسنه في التأليف من الكلمات
المؤلفة من حروف لا تنافر بينها ، ولكن هذا لا يعنى أن القدام قد
أحاطوا بكل جوانب القضية ، ذلك أننا " حين ننظر لنمثل هذا البحث
في ضوء القوانين الصوتية الحديثة ، نرى أن شيئا هاما قد فات القدام
ولم يفتنوا إليه ، وهو أنه لمعرفة ثقل الحروف في تواليها يجب أن نذكر
دائما أن المجاورة بين الحرفين يجب أن تكون مباشرة ، فلا يفصل بينهما
بحرف أو حركة . " (٢)

(١) موسيقى الشعر ، ص ٢٧ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٧ ، ٢٨ .

ومن هنا فإن محاولة تفسير القدماء لتناثر الحروف في كلمة
"الهعخع" وفي كلمة "مشتزرات" بعيدة عن الصواب ، فقد
رأوا في المثال الأول أن العين والهاء لا يأتلف واحد منهما مع الآخر
من غير فصل . والحقيقة أن الهاء والعين في الهعخع قد فصلت بينهما
الضمة فلم يلتقيا التظا مباشرا ، وعلى هذا لا معنى لاعتبارهم الفعل
" هع يهع " من الشواذ ، لأن الحركة قد فصلت بين الحرفين ، وربما
كان الثقل في الهعخع مرجعه مجاورة العين للحاء مجاورة مباشرة ،
وكلاهما من حروف الحلق التي لا يجاور بعضها بعضا في الكلمة الواحدة
إلا نادرا .

أما تفسيرهم لتناثر الحروف في "مشتزرات" فبعيد عن الصواب
أيضا . وكان الواجب أن يعزى هذا إلى مجاورة السين للتاء مع مجاورة
السين للزاء في الكلمة الواحدة ، وهو ما ندر في اللغة العربية . وعلى
هذا فما روى عن عثمان أنه قال : " معادكما يوم كذا حتى أتشنزن "
ليس فيه تناثر حروف ، لأن الحروف في كلمة "أتشنزن" قد فصلت بينها
الحركات . (١)

والفصل بالحركات - في نظري - يخفف من الثقل ، لكنه لا ينفيه ،
لأن الناطق بالأشلة السابقة يحتاج إلى أناة وضبط على الخارج
الصوتية من أجل توضيح صوت الحرف في ظل توجيه الحركة ولهذا

(١) موسيقى الشعر ص ٢٦ .

نجد الناطق بكلمة الهعخع أو كلمة مستشرات يضغط بشدة على الحروف مزان اللبس، ويلجأ الى تقطيع الكلمة فيقول "الهع - خع" وكذا "مستشرات" وهذا الجهد يدل على سبب يضع سهولة النطق ويحول دون السرعة فيه، كالسرعة في نطق الحروف التي لا تتناغم أو تثقل، ومن هنا فإن الفصل بالحركات لا يحل الإشكال حلا تاما وإن أمكن الاعتداد به في بعض النماذج، ويحتفظ رأى القديس في أسباب التناغم بقيمته، خاصة وأنه يستند إلى ما يدعمه من اعتداد الواضع للتأليف الواضح الخفيف، وتجنبه كل ما يثقل في النطق، ومن هنا قل التأليف من حروف الحلق فقط، كما ندرت مجاورة السين للزاي والزاي للشين وهذه الحروف مع الصاد والظاء والذال والضاد .

ويرجع عصر النطق بالحروف المتجاورة إلى سيبين (١) :

أولها : الجهد العضلي حيث أن بعض الحروف تتطلب جهدا عضليا أكثر مما تتطلبه غيرها، فلذلك تعد حروفا رديئة الموسيقى تأباها الأذان ولا تستسيفها خاصة حين تكرر أو تتكرر في التأليف . من ذلك الهزمة، وقد أحس العرب بها تحتاجه من جهد فشاع بينهم جعلها حرف مد حيناً وأسقطوها من الكلام حيناً آخر .

وكذا الشأن في الطاف التي تطورت في اللهجات الحديثة نحو التخفيف، فتتطق هزمة حيناً، وحيناً آخر تنطق جيما خالية من التعطيش،

(١) موسيقى الشعر : ص ٢٨ .

ومثل ذلك حروف الاطباق — كالصاد والطاء والظاء والضاد — واذ اتضنت الكلمة أكثر من حرف من هذه الحروف تعد صعبة وإن لم تتجاوز (١) .
ولعل صعوبة الضاد وما يحتاجه من جهد هي التي جعلت أكثر الناطقين بالضاد — العرب — في العصر الحديث لا ينطقونها النطق الصحيح فأكثرهم ينطقها ظاء وهذه الأخيرة خفت عند بعض المحدثين فاقتربت من الزاي .

والسبب الثاني هو قلة الشيوخ ، فكرة تردد بعض الحروف في التراكيب اللغوية ومن ثم الشعرية يكون عند أهل اللغة عادة من العادات اللغوية ، وبتلك العادة أو الذوق اللغوي يصح النطق سليقة تميز بين التراكيب كثيرة الاستعمال وغيرها مما يوجد فيه ثقل وصعوبة . (٢)

والأحرف الرخوة كالسين والزاي والشين والفاء تحتاج إلى جهد عضلي أكثر مما تحتاجه الحروف الشديدة كالطاء والذال والكاف والباء ، ولهذا نجد الكلمة الكثيرة الحروف إذا تضمنت أحرفا رخوة متعددة ولو لم تكن هذه الأحرف متجاورة ، تعد هذه الكلمة من الكلمات الصعبة النطق (٣) .

وقد أجمع علماء الأصوات على " أن الأحرف السهوسة تحتاج للنطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرثين ، مما تتطلبه نظائرها المجهورة ،

(١) موسيقى الشعر : ص ٢٨ ، ٢٩ .

(٢) المرجع السابق : ص ٢٩ .

(٣) المرجع السابق : ص ٣٢ .

فالأحرف المبهوسة مجتهدة للتنفس، ولحسن الحظنراها قليلة الشيوع في الكلام، لأن خمس الكلام يتكون عادة من أحرف مبهوسة، وباقي الكلام أحرف مبهورة. فإذا تصادف أن اشتطت الكلمة على عدد من الأحرف المبهوسة عدت من الكلمات المجتهدة الثقيلة إلى حد ما. (١)



من هنا كان على الشعراء أن يختاروا الألفاظ الموسيقية العذبة التي تحسن في النطق والسمع، وأن يستبعدوا عن الألفاظ الثقيلة ذات الموسيقى الرديئة لكيلا يحاب عليهم استعمالها ويتخذها النقاد مواضع طعن في شعرهم، وسنقف على بعض ملاحظات النقاد فيما يتعلق بتأليف الألفاظ عند بعض الشعراء :

فقد عاب النقاد قول أبي تمام (٢) :

كريمٌ حتى أمدَّه أمدَّه والورى معي وإذا ما لته لته وحدي
لأنه جمع بين الـهـاء والـهاـ في كلمة واحدة — أمدَّه — وهما من حروف الحلق التي تشقل إذا اجتمعت في كلمة وقد زاد الثقل بتكرارها بعد الأولى مباشرة .

وكل من الـهاـ والـهـاء يحتاج إلى جهد عضلي يزداد باجتماعهما في كلمة واحدة مكررة . ومع أن الهم تكررت في البيت ثمان مرات إلا أنه

(١) موسيقى الشعر : ص ٣٢ .

(٢) انظر : الكشف عن مساوي القنبي للمصاحب بن عباد : ص ٢٢٦ .

لم ينشأ من هذا التكرار أى ثقل، لأنها لا تحتاج إلى جهد عضلي كالذى تحتاجه حروف الحلق، هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن النسبة التقريبية لشيوع حرف الميم تسمير في إطارها المعقول، إذ يغلب أن يشتمل الشطر من البيت على ثلاثة أو أربعة من حرف اللام أو الميم أو النون، في حين أن الشطر من البيت لا يحتمل أن توجد فيه الهاء أكثر من مرتين، ولا يحتمل أن توجد فيه الحاء أكثر من مرة واحدة. (١)

فكيف وقد اجتمعت الحاء والهاء وكررت في شطر واحد .
ومن الملاحظ أن الناطق يلجأ إلى تسكين الحاء في كلمة "أمدحه"
لتقابل السكون في التفعيلة من جهة، وطلباً للخفة من جهة أخرى، ذلك
أن الناطق يستغل التقارب بين الحاء والهاء في الخارج فينطقهما حرف
حاء مشدّد، فتسكين الحاء تهيد لذلك، وإلا دغام في مثل هذه الحالة
أيسر من نطق الحاء مضومة ثم الهاء مضومة أيضاً، وفيه محافظة على
موسيقى البيت في حين أن ترك الإدغام يحدث في موسيقى البيت فتورا،
ومن هنا حق للنقاد عده عيباً .

أما قول القائل :

وازورّسن كان له زاعرا وعاف عافى العرف عرفانه
فإن في الشطر الثاني منه ثقلاً سببه زيادة ورود العين والفاء عن النسبة
المعمودة لوروده، إذ أن الغالب ألا يشتمل البيت على أكثر من مرتين

(١) موسيقى الشعر : ص ٢٦ .

لكل حرف منهما ^(١) فأتى ورودهما ضعف ما اعتيد فيهما .

والضاد من الحروف النادرة الشيوع ^(٢) ولهذا نجد ثقلا في

ورودها أربع مرات في بيت أبي تمام :

المجد لا يرضى بأن ترضى بأن يرضى الموء ملّ منك إلا بالرضا
والكاف والتاء يغلب ألا تتكرر أكثر من ثلاث مرات في الشطر ^(٣) ومن هنا

نستطيع أن نفسر الثقل في قول الشاعر :

لو كنت كنت كمت الحب كنت كما كنا نكون ولكن ذاك لم يكن

إن زادت النسبة عن المعتاد ما تألف السليقة في النطق .

وقد عاب القدماء هذه الأبيات ، وسبب عيبها عندهم هو ما فيها من تكرار ، وليس كل التكرار معيبا ، ولكن النقد القديم يعول أحيانا على الذوق غير الصل ، وكانت الدراسات الحديثة فيما توصلت إليه في دراسة نسبة شيوع الحروف قد اضطلعت بمسئولية التعليل الذي يساند آراء القدماء ويشهد بأصالة أذواق بعض النقاد ، والدراسات الحديثة بذلك تضيف جديدا إلى القديم وتضي بالبحث قدما محافظة على أصالة القديم وقيمه في ظل الامكانيات المتاحة للقدماء في عصورهم .

(١) موسيقى الشعر : ص ٣٦ . والبيت بالمرجع نفسه ص ٣٤ .

(٢) المرجع السابق .

(٣) المرجع السابق .

وتكرار الحروف في بيت الشعر يحتفظ بالتناسب من جهة التماثل واتحاد المقدار الكمي للحرف ، غير أن مثل هذا التناسب ينبغي ألا يكون على حساب الخفة والوضوح في الكلام ، كما ينبغي أن يكون في إطار إمكانيات الجهاز الصوتي في النطق بحيث لا ترفضه السليقة الذوقية المدربة في الاستعمال والسماع .

وإذا كان تكرار بعض الحروف قد عيب كما رأينا ، لما يحصل من ثقل في نطق الكلمة وقبح في وقعها على الأذن فتفقد الموسيقى التي ينبغي أن تكون عليها الألفاظ في الشعر ، فإن تكرار بعض الكلمات قد يجعل التركيب اللفظي للبيت ثقيلا ، ومن النقاد القدماء من يرى أن تكرار الكلمة بعينها أقبح من تكرار الحروف نحو قول المتنبي ^(١) :

العارض الهتن ابن العارض الهتن اب

ن العارض الهتن ابن العارض الهتن

وهذا البيت تكرار لكلمات ثلاث ، ولا يعاب التكرار حين لا يتم المعنى المقصود إلا به نحو قول أبي الطيب ^(٢) :

وأنت أبو الهيجا بن حمدان يا ابنه تشابه مولود كريم ووالسـد
وحمدان حمدون وحمدون حمارث وحارث لقمان ولقمان راشـد

(١) سر الفصاحة : ص ١٠٢ .

(٢) المرجع السابق : ص ١٠٢ ، ١٠٣ .

وأبو الهيجا* هو عبدالله بن حمدان بن حمدون بن الحارث بن
لقمان بن راشد ، والتكرار هنا من أجل الاتيان بالنسب شعرا فلم
يقبح .

ومن التكرار المعيب قول أبي الطيب المتنبي (١) :

فَقَلَقْتُ بِالْهَمِّ الَّذِي قَلَقَ الْحَشَا قَلَقَ عَيْنِ كَلْبٍ قَلَا قِلْ
غَثَاثَةُ عَيْشِي أَنْ تَغْتَ كَرَامِي وليس بغث أن تغث الماكل
* فقد اتفق له أن كرر في البيت الأول لفظة مكررة الحروف ، فجمع القبح
بأسره في صيغة اللفظة نفسها ، ثم في إعادتها وتكرارها ، وأتبع ذلك
بغثاثة في البيت الثاني ، وتكرار — تغث — فلمستجد ما تزيد على
هذين البيتين من القبح* (٢) .

وورود القاف على هذا النحو يخالف المألوف لأن الغالب ألا يشتمل
الشطر عليها أكثر من مرتين ، والغين والثاء نادرة الشيوع (٣) وجاء تغي
البيت الثاني بكثرة ويزيد من الثقل تكرار الكلمة أو مشتقاتها كما في بيتي
المتنبي السابقين وكما في قول مسلم بن الوليد (٤) :

سَلَّتْ وَسَلَّتْ ثُمَّ سَلَّ سَلِيلُهَا فَأَتَى سَلِيلُ سَلِيلِهَا مَعْلُولَا

(١) سر الفصاحة : ص ١٠٤ .

(٢) المرجع السابق .

(٣) موسيق الشعر : ص ٣٦ .

(٤) سر الفصاحة : ص ١٠٤ .

نعم امكانية نطق هذه الكلمات إلا أن الذوق يرفض هذا التأليف
التكلف وخاصة أن ورود السين في شطر البيت حسب الغالب لا يجاوز
مرتين (١).

والإنسان في النطق يسيل الى التحرر من الدوران في حيز محدود
— وفي هذا البيت لا يكاد ينتهي من سلت حتى يسبداً في سلت ثم
في سل وسليها وهكذا من سل الى سلسلة — والموسيقى الصوتية
تحسن بالتنوع وتفقد قيمتها حين تكون رتيبة مكررة .

وقد يكون سبب الثقل تأليف البيت من كلمات مؤلفة من حروف
واحدة أو يشترك بعضها مع أخرى في بعض حروفها مع اختلاف الترتيب
في حروف كلٍّ ويزيد الثقل بتكرارها ، ومن ذلك ما تحدث عنه الجاحظ
في قوله :

” ومن ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر ، وإن كان مجموعة في بيت شعر
لم يستطع المنشد انشادها إلا ببعض استكراء ، فمن ذلك قول الشاعر :

وقبر حرب بمكان قفس — وليس قرب قبر حرب قبر (٢)

فاللفظ والباء والراء ليس بينها تنافر ، وإن وقع التنافر في هذا البيت
بين هذه الكلمات المكونة من تلك الألفاظ بتقليب أوضاعها فنقول :
قبر ، قرب ، ونحذف حرفاً ونضع حرفاً آخر بدله : قفر — حرب ، مع تكرار
بعض هذه الكلمات تكراراً يختلف عدده وترتيبه .

(١) موسيقى الشعر : ص ٢٦ .

(٢) البيان والتبيين : ج ١ ص ٦٥ .

ولم يرد مثل هذا البيت في الشعر العربي إلا نادراً ، وقد أدرك
الأوائل ما فيه من تكلف وعسر يخرج عن الطلوف في الشعر فنسبه
بعضهم إلى الجن^(١) ، ويذكر في كتب البلاغة للتشيل لنوع من
التنافر والثقل احتوته كلمات مكررة في بيت واحد ، وهذه الكلمات
لا تنافر بين حروف كل واحدة منها في ذاتها فهو تنافر يقع في التركيب
وليس بعده غاية في الثقل والتنافر . وقد عده ابن الأثير من المعاطلة
التي تختص بتكرير الحروف^(٢) .

وقد يحدث التنافر بين حروف مجموعة ألفاظ كما في قول ابن بشر
في أحمد بن يوسف :

لَمْ يَضِرْهَا - وَالْحَمْدُ لِلَّهِ - شَيْءٌ وَأَنْشَتَ نَحْوَ عَزَفٍ نَفْسٌ زَهُولٌ
وقد علق عليه الجاحظ بقوله : " فتفقد النصف الأخير من هذا البيت فانك
ستجد بعض ألفاظه يتبرأ من بعض"^(٣) .

والجاحظ يكره التنافر بين الحروف والألفاظ في الشعر ويعدّه عيباً
وينبغي في الشعر عنده أن تأتلف حروف ألفاظه وتقع الكلمة إلى جنب
أختها التي تشاكلها لا أن " أجود الشعر ما رأيته ملاحم الأجزاء سهل

(١) سر الفحاحة : ص ٩٨ .

(٢) الحثل السائر : ج ١ ص ٢٩٦ .

(٣) البيان والتبيين : ج ١ ص ٦٦ .

المخارج ، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحدا^(١) .

ومن التنافر بين الالفاظ في التركيب المعاطلة ، وهي " مأخوذة
من قولهم : تعاظلت الجرادتان إذا ركبت إحداها الأخرى ، فسمى
الكلام المتراكب في الفاظه أو في معانيه المعاطلة^(٢) .
ومن أمثلة المعاطلة اللفظية قول أبي تمام :

خان الصفاء أخ خان الزمان أخا عنه فلم يتخون جسده الكمد
قال ابن سنان : " الفاظ هذا البيت يتشبه بعضها ببعض وتدخل
الكلمة من أجل كلمة أخرى تجانسها وتشبهها مثل خان وخان ويتخون
وأخ وأخا ، فهذا حقيقة المعاطلة^(٣) .

وفي هذا البيت يظهر عدم تناسب الالفاظ ، في ثقلها واضطرابها ،
فحرف الخاء تكرر خمس مرات وهو من الحروف النادرة التكرار ، قد يقبل
وجوده في الشطر مرة^١ او مرتين مع الفصل بحروف أخرى حين يكرر ، الا أنه
جاء في الشطر الأول هنا أربع مرات وجاء من ذلك في موضعين بدون
فاصل " أخ — خان " وفي هذا ثقل لا يخفى لأنه من الحروف الحلقية
فكيف وقد سبق الخاء المكرر بدون فاصل بهزتين أتت إحداها عقيب
الأخرى من غير حرف يفصل بينهما ، فهذه أربعة أحرف حلقية أتت

(١) البيان والتبيين : ج ١ ص ٦٧

(٢) المثل السائر : ج ١ ص ٢٩٢ .

(٣) سر الفصاحة ص ١٥٨ .

مقتبحة في تأليف ثلاث كلمات ، آخر كلمة " الصفا " وكلمة " أخ " كلمة
وأول كلمة " خان " ، ولولا وجود التنوين — وهونون ساكنة تنطق
ولا تكتب — في كلمة أخ لكان الثقل أشد .

وتكرار حروف الجر من غير فصل بينها يؤدى الى المعاطلة ، من
ذلك قول أبي الطيب (١) :

وتسعدني في غمرة بعد غمرة
وسبح لها منها عليها شواهد
ومنه قول أبي تمام (٢)

إلى خالد راحت بنا أرحبيرة
مرافقها من عن كراكرها نكب
وقد أضاف تكرار الظ الى تكرار حرفي الجر ثقلا ، فالصوت يصعد مرتين
في قوله " مرافقها " ثم يخفت في هبوطه ليعاود الصوت صعوده مرتين
آخرين في قوله " كراكرها " ويتجاوب صوت الكاف الثانية مع صوت الظ
وينبتر النغم بكاف ثالثة وباء مضمومة ، وفي هذا كله من اضطراب النغم
في تقسيمه ما يمكن ملاحظته من قراءة الشطر الأول ثم موازنته بما
عليه الشطر الثاني — وبخاصة حين لا نلجأ الى التقطيع أثناء القراءة .
ومن ذلك تكرار اللفظ على صيغة واحدة كقول أبي الطيب :

أقل أنل أقطع أحمل علّ سلّ أعد
زد هشّ بهشّ تفضل أدنّ سرحل
لأن هذه الألفاظ متراكبة متداخلة ولو عطفها بالواو لكان أقرب حالا .
(٣)

(١) انظر هذا البيت في سر الفصاحة : ص ١٠٥ ، والغمرة : الشدة ،
والسبح : الفرس السريعة .

(٢) المثل السائر ج ١ ص ٢٩٤ . (٣) المرجع السابق : ج ١ ص ٣٠٠

وقد تكون المعازلة نتيجة تعدد المضافات نحو قول ابن بابك
الشاعر في مفتتح قصيدته (١) :

حمامة جرجا حومة الجنادل اسجعي فأنت برأى من سعاد ومسمع
وقد ترد صفات متعددة على نحو واحد كقول أبي تمام في وصف جمل (٢) :

سأخرق الخرق بآبن خرقة كالـ هيق إذا ما استحم من نجده

مقابل في الجديل صلب الفرا لو حك من عجبته إلى كتده

تامكه نهده مداخله طموه محزظه أجده

والمعازلة في بيت ابن بابك في الشطر الأول، حيث تتشبهت الكلمات

"حمامة ، جرجا ، حومة ، الجندل " ببعضها تبعا للإضافة ولا يمكن

فهم المعنى حتى تذكر الكلمات دفعة واحدة بعضها عقب بعض ، والشعر

أيسر من هذا التعليق الذي يزيده ثقلا تأليف ألفاظ الشطر الذي

تكررت فيه العين كما تكررت الحاء أيضا ، إلى جانب تكرار الجيم ثلاث مرات

فيه وفي ذلك زيادة عن نسبة وروده في الكلام تلك التي لا تتجاوز

مرة واحدة في الشطر غالبا (٣) .

والمعازلة في أبيات أبي تمام موضعها البيت الثالث ، ويرى ابن الأثير

أن هذه " من المعازلة التي قلع الأسنان دون إيرادها " (٤) .

(١) الثل السائر : ج ١ ص ٣٠١ .

(٢) المرجع السابق : ج ١ ص ٣٠٢ .

(٣) موسيقى الشعر : ص ٣٦ .

(٤) الثل السائر : ج ١ ص ٣٠٢ .

ومع إمكانية التلفظ بكلمات هذا البيت إلا أن تكرار الهاء أربع مرات في الشطر الأول وثلاث مرات في الثاني مع وجود الـ«هـ» في الأول والـ«هـ» في الثاني ، يمنح البيت فتورا في الموسيقى اللفظية .

وعلى أية حال فإن اضطراب التركيب وتناثره — سواء كان ذلك بسبب تكرار حرف أو مجموعة حروف تثقل على اللسان وتقيح في السمع أو بسبب تلاقي الحروف المتناثرة في عدة كلمات ما يحدث نشازا في الموسيقى اللفظية للكلمات أو بسبب تداخل الكلمات في التأليف مما يؤدى الى اختلاف النسب الزمانية المحددة لنطق الحروف وتفاوتها ، كل ذلك — ينفى تناسب الأصوات والكلمات فيما ينبغي لها من صفات الخفة والوضوح وحسن الإيقاع تلك التي تتأتى لها حين تستغرق المدة الزمنية المعتادة لكل حرف وكلمة — من غير أن يجور التأليف على تغييرها — في انسياب وتتمثل بدون كرازة أو تقبض واضطراب.

والحروف المتناثرة والألفاظ المتداخلة تفقد التأليف تلامسه وانسجامه ، ومن هنا امتدح الأوايل حسن الصرف والتأليف وجودة النسيج لأن البنية اللفظية لكل بيت من أبيات القصيدة ينبغي أن تكون محكمة، ذات موسيقى متألفة، وهذا يتحقق باختيار الكلمات المؤلفة من حروف شائعة الاستعمال ، ووجود الحروف قليلة الشيوع في التركيب لا يؤثر إذا لم تتجاوز نسبة ورود الحرف القليل الشيوع أو حتى النادر ما عرف عنه واعتيد في مجيئه في الكلام ، وهو أمر كانت تحكمه السليقة الذوقية عند القدماء ، وأثبتت الدراسات الحديثة صدق هذه السليقة

وسلامه أحكامها من خلال الدراسات الاحصائية الحديثة لنسبة شيوع كل حرف بحسب الغالب .

وحين يجاوز الحرف نسبة وروده في الكلام يظهر في الموسيقى اللفظية للبيت شئ من عدم التلاو م يزداد - الى حد التناثر - بقدر كثرة ورود هذا الحرف وشبهه فبعض الحروف اذا زاد ورودها في بيت الشعر أو شطره عن نسبتها المعهودة تولى الى كرازة أو تقهض وهناك حروف أخرى تجعل موسيقى التأليف باهتة ويمكن المقارنة بين كثرة ورود القاف والكاف والنون وبين كثرة ورود الحاء والهاء والعين . وعلى الشاعر أن يسلك مسلك الحسن ويتعد عن كل ما يخل بتناسب ألفاظه في أبيات قصيدته ولا مانع من أن يعود الشاعر على القصيدة بالتنقيح والتهديب ، وقد ذهب أبو هلال العسكري إلى أن "تخير الألفاظ وابدال بعضها من بعض يوجب انتظام الكلام وهو من أحسن نعمته وأزين صفاته ، فإن أمكن مع ذلك منظوما من حروف سهلة المخرج كان أحسن له وأدعى للقلوب إليه " (١) .

ومن أمثلة هذا قول عبيد الله بن عبد الله بن طاهر :

أشارت بأطراف البنان المخصب	وضعت بها تحت النقاب المكب
وعضت على تقاحة في يمينها	بهذي أشر عذب الطاقاة لأشب
وأومت بها نحوى فقامت مبادرا	إليها فقلت: هل سمعت بأشعب ؟

(١) الصناعتين ، لا يبي هلال العسكري : ص ١٥٩ .

فهذا أجود شمر سبكاً وأشدّه التّظام... (١).

وجودة السبك وشدة الالتّظام — في الجانب اللفظي — تتأتى من
المشاكلة بين الألفاظ فيما تتصف به من خفة ووضوح تنشأ من تآلف
حروف كل لفظة في إطار تناسب أصواتها ، فكل حرف يأخذ حقه مما
يستغرقه من الزمن لا يؤثر عليه غيره بنقص أو زيادة ، وكل حرف
لا يجاوره في التآليف حرف يلتبس به ، فيسلبه بعض كميته أو يحيله
إلى غير المعتاد في نطقه وصوته ، وكل حرف — بعد هذا وذاك —
يسير في حدود النسب المعروفة والمعقولة لوروده في التعبير النصيح ،
بמידا عن التكرار القبيح والتآليف الثقيل ، ومن هنا تأتي حروف الألفاظ
مرتبة ترتيباً يقع فيه تشاكل وخفة وتسير موسيقى الألفاظ فسي
استرسال منظم وتنوع صوتي مآلف منسجم .

وقد أنشد خلف الأحمر قول الشاعر :

وبعض قريض المرء أولاد علّة يكّد لسان الناطق التحفظ

وأنشد أبو البداء الرياحي :

وشمر كهمر الكهش فرق بينك لسان دعي في القريض دخیل

قال الجاحظ : "أما قول خلف " وبعض قريض المرء أولاد علّة " فانه

يقول : "إذا كان الشعر مستكرها وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع

بعضها مثالا لبعض، كان بينهما من التناغم ما بين أولاد العلات ، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها الى جنب أختها مرضيا موافقا، كان على اللسان عند انشاد ذلك الشعر مؤونة.. وأجود الشعر ما رأيت ملاحم الا "جزا"^(١) سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه أفرغ افراغا واحدا وسبك سبكا واحدا".
 "وأما قوله "كبحر الكيش" فإننا ذهب الى أن بحر الكيش يقع متفرقا غير مؤ تلف ولا متجاور، وكذلك حروف الكلام ، وأجزاء من البيت من الشعر تراها متفقة / وليتة المعاطف سهلة ، وتراها مختلفة متباينة، ومتنافرة مستكرهة ."^(٢)

وقد ذهب حازم القرطاجني الى أن "التلاو" م يقع في الكلام على أنحاء : منها أن تكون حروف الكلام بالنظر الى اختلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها واختلاف جملة كلمة مع كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج مرتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة وتشاكل ما"^(٣) .

والتلاو" م يستعمل مرادفا للتناسب أحيانا والا "جزا" الثلاثة لا بد من وجود نسبة تربط بينها وعلاقة توثق صلاتها ، قد تدرك تلك النسب والعلاقات وقد تخفى ، وهذا يوجد في تأليف اللفظة الواحدة وفي تركيب الألفاظ في البيت الشعري ، أما فيما يتعلق باللفظة المفردة فقد

(١) البيان والتبيين : ج ١ ص ٦٦، ٦٧.

(٢) المرجع السابق : ج ١ ص ٦٧.

(٣) منهاج البلاغ لحازم القرطاجني : ص ٢٢٢ .

" تجد لتأليف اللفظة في السمع حسنا ومزية على غيرها ، وإن تساويا في التأليف من الحروف المتباعدة ، كما أنك تجد لبعض النغم والألوان حسنا يتصور في النفس ويدرك بالبصر والسمع ، دون غيره ما هو في جنسه ، كل ذلك لوجه يقع التأليف عليه " (١) .

وكذلك في التأليف فقد لا تجد شيئا من الصفات التي يوصف معها الكلام بالتلاوة ، وتجد كلمات التأليف " مع ذلك متلائمة التأليف لا يدري من أين وقع فيها التلاوة " ولا كيف وقع ، ليس ذلك إلا لنسبة وتشاكل يعرض في التأليف لا يعبر عن حقيقته ولا يعلم ما كنهه " (٢) .

وعلى أية حال ، فإن النظر إلى صفات الأجزاء وما لها من خصائص لا يمكن أن يقفنا على جميع ما في الكل المؤلف منها من جمال ، فكيفية التأليف وهيئة المؤلف بما لها من سمات اكتسبتها من التأليف نفسه ، لا يمكن الإحاطة بجمالها عن طريق جمال أجزائها وإن كنا نشعر أن فيها من الجمال ما هو أكثر ما في الأجزاء ، وهذا الوعي الغامض لمواقع الجمال يدعم القول بأن الحسن إنما يكون في التأليف ، وبالتالي يكون المجال مفتوحا أمام الشعراء للإتيان بالتأليف الرائع الذي يهزو مشاعر النفس ويعجز العقل عن اكتماله ككل أسرارها .

(١) سر الفصاحة : ص ٦٤ ، ٦٥

(٢) منهاج البلاغة : ص ٢٢٣ .

(٢) : تناسب الألفاظ من جهة صفاتها الخارجية :

عرضنا في الصفحات السابقة إلى ما يقع بين الألفاظ من تناسب مصدره ما تتألف منه من حروف جعلت الألفاظ العربية ذات خصائص وسمات تمكن الشاعر حين يستغلها في عظه الابداعي من الوصول إلى تأليف متناسب ، ورأينا أن قدرات الشعراء تتفاوت في استغلال الخصائص الصوتية للألفاظ في البنية اللفظية لبيت الشعر لتحقيق تناسب أصواته ، وذلك أن التناسب وإن كان أساسيا في الألفاظ من جهة اعتماد الواضع للخفة والحسن والتناسب ، فإن الألفاظ تتفاوت في نصيبها منه ، وبالتالي يتفاوت الشعراء في اختيار الألفاظ التي تتناسب أصوات حروفها في التأليف ، فقد تكون كل كلمة متناسبة الحروف ولكن اجتماع الكلمات يحتاج إلى فضل تأمل ودراسة ، فقد تتلاقى في التركيب حروف لفظية مع حروف من لفظية أخرى على ترتيب اعتماد الواضع ألا يجمع بين هذه الحروف عليه ، فلم يألفه الذوق ، وبالتالي يعيبه النقاد ، ومن هنا فإن مجال المقارنة بين الشعراء في هذا الموضوع واسع . وتقرن قدرة الشعراء في التأليف من التناسبات بعلة الجودة وحسن التأليف وتلاحم بنائها الشعر .

وتفاوت الكلمات في درجات تناسب أصواتها يقترن في الغالب بتفاوت الكلمات في نصيب كل منها في الاستعمال ، فهناك كلمات كثر استعمالها إلى درجة الابتذال ، وكلمات أخرى استعملت بكثرة أقل من النوع الأول ولم تغد حسنها وجدتها ، وكلمات أخرى قل استعمالها ،

وأخرى كان استعمالها نادرا .

وقد اتجه النقد القديم الى تقدير تناسب الألفاظ في بيت الشعر من جهة الاستعمال ، إذ ينبغي أن تكون كلمات البيت في طبقة واحدة ، ومن هنا كان على الشعراء العناية باختيار الألفاظ والمفاضلة بينها ، وقد ذهب الشيخ عبد القاهر الى أنه لا يقع في وهم وإن جهد " أن تتفاضل الكلمتان المفردتان ، من غير أن ينظر الى مكان تقعان فيه ، من التأليف والنظم ، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة ، وتلك غريبة وحشية ، أو أن تكون حروف هذه أخف وأتراجعا أحسن ، وما يؤكد اللسان أبعد . " (١)

والمألوف المستعمل أحسن من الغريب والوحشي لأن " حسن الألفاظ سبب استعمالها دون غيرها . . . لأن الألفاظ داخلية في حيز الأصوات ، فالذي يستلذه السمع منها ويميل اليه هو الحسن والذي يكرهه وينفر عنه هو القبيح . " (٢)

ويرى الشيخ عبد القاهر أن ما يتعلق باللفظ من الاستحسان من غير اشتراك المعنى فيه هو أن تكون " اللفظة ما يتعارفه الناس فهي استعمالهم ، ويتداولونه في زمانهم ، ولا يكون وحشا غريبا ولا عاميا سخيفا . " (٣)

(١) دلائل الإعجاز ص ٣٦ .

(٢) المثل السائر : ج ١ ص ٦٥ ، ٦٦ .

(٣) أسرار البلاغة للشيخ عبد القاهر الجرجاني : ص ٣ .

وهكذا حق للأديب - والشاعر خاصة - أن يصنف الكلمات في درجات تبعاً لاستعمالها كثرة وقلة وندرة فإذا كان الشعراء لفا من كلمات من الطبقة الأولى كان متناسبا في أعلى درجات التناسب - التي يمكن أن تكون في فن الشعر - من هذه الجهة ويقل التناسب إذا اختلط بكلامه كلمات أقل استعمالا . . وهكذا .

ويرى الجاحظ أنه يجب ألا يجمع في الكلام بين طبقين في تأليف واحد ، بل ينبغي أن تكون كلمات القصيدة في مستوى متقارب ومتشاكل من جهة الاستعمال إن لم تكن في مستوى استعمال واحد ، ويعطى للمقام اعتباره من جهة المخاطب والتكلم وهنا يلتقي التقسيم النوعي للغة بالتقسيم الاجتماعي للناس وقد رسم ذلك الجاحظ في قوله :

" وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عاميا وساقطا سوقيا ، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبا وحشيا ؛ إلا أن يكون التكلم بدويا أعرايبيا ، فإن الوحشي من الكلام يفهم الوحشي من الناس ، كما يفهم السوقى رطانة السوقى " (١) .

ولهذا فإن عناية النقاد بغرض المدح وما ينبغي لمقام المدح جعلتهم يهينون الألفاظ الوحشية والسوقية حين ترد في شعر المدح الذي يمدح به الخلفاء والأُمراء والوزراء والكتاب ونحوهم ، إذ ينبغي للشاعر اختيار ما يحسن في نظر المدوح ومخاطبته باللغة التي يفهمها ،

المبنية على الفصاحة وحسن الاستعمال ما يليق بحقائه ، بعيدا عما
يقصد به مخاطبة السوق أو مدح العامة من الناس ، ولهذا عيب
قول المتنبي :

أين البطاريقُ والحلفُ الذي حلفوا بـمُفرقِ الطكِّ والزعمُ الذي زعموا
قال العسكري : " هذا قبيح جدا ، وأنا سمع قول العامة حلف برأسه فأراد
أن يقول مثله فلم يستوله ، فقال بمفرق الطك ، ولو جاز هذا الجواز
أن يقول : حلف بيا فوخ أبيه .. " (١) .

ويرى حازم القرطاجني أن ما يجعل الكلام متلائم " ألا " تتفاوت الكم
المؤلفة في مقدار الاستعمال فتكون الواحدة في نهاية الابتذال والأخرى
في نهاية المحوشية وقلة الاستعمال " (٢) .

فكون الكلمات في بيت الشعر على مستوى أو مقدار واحد من الاستعمال
مناسبا للمقام هو درجة عليا من تحقيق تلاو " م الألفاظ ، وينقص هذا
التلاو " م إذا وجدت كلمة أو عدة كلمات ليست في مستوى بقية الكلمات
في حظها من الاستعمال ، وبقدر كثرة تلك الكلمات وقتها وتقارب مستويات
الاستعمال فيها أو تباعدها يمكن النظر إلى تحديد درجة التلاو " م في
البيت ، ومدى قربها من المستوى الأعلى أو بعدها عنه في إطار الفن الرفيع
الموجه إلى الفصحاء . ولا يمكن فصل تناسب الألفاظ في مقادير

(١) الصناعتين : ص ١٦٢ .

(٢) منهاج البلاغ : ص ٢٢٢ .

استعمالها عن المقامات التي ترد فيها ، نعم امكانية القول بتناسب
الألفاظ الحوشية مع بعضها في التأليف الحوشي إلا أن هذا التناسب
لا قيمة له إلا إذا علمنا أنه موجه إلى مخاطب حوشي ، ولو وجه مثل
هذا التأليف إلى عليه القوم لما أغنى عنه تناسبه في ذاته ،
إذ يحكم عليه بأنه في الدرجة الدنيا من التناسب ، لأن الاعتبار
ينتقل إلى قياسه على ما ينبغي للنظام من مستوى استعماله يحدده
العرف الاستعمالي ، وقد عاب النقاد القدماء على بعض الشعراء
استعمال كلمات غريبة أو وحشية في التأليف الفصيح " ومن الأمثلة
قول أبي تمام :

بِئْسَ دَاكُ بُوْسَى كُلُّ جِرْحٍ يَمْتَلِي رَأْبُ الْأُسَاةِ بِدَرْدِ بَيْمٍ قَنْطَرِ
وكذلك قوله :

قَدْ كَ اتَّئِدُ أَرْبَيْتَ فِي الْفُلُـوَا

فإن هذه الألفاظ كما ترى وحشية ، ويوجد هذا الجنس في شعر المجاج
وابنه رؤبة كثيرا (١) .

ومن الوحشى قول امرئ القيس :

وَسَنْ كَسُنَّيْقٍ سَنَاً وَسُنَّيْمَا

(١) سر الفصاحة : ص ٦٧ ، الدردبيم والقنطر : الداهية ، قدك :
حسبك ، اتئد : استحي ، والفلوا : المبالغة في العذل .

فإن هذا على ما ذكر لم يعرفه الأصمعي ولا أبو عمرو^(١) لأن
هذه الكلمات لا تستعمل في الفصح ، فهي لذلك غريبة على الأصمعي
وغيره ، ومن الغريب ما جاء في قول العجاج :
وفاحما ومرسنا مسرجا
فإن المرسن الأنف ، والمسرج لا يعرف^(٢) .

وعيب على الشاعر استحداث ألفاظ أو اشتقاقها ، على نحو ما عيب
على بشار في الوجلى والغزلي ، لأن مثل هذا يؤخذ بالسطاع .
وعابوا استعمال الكلمة التي ليست عربية في الأصل ، وهي حينئذ ليست
في عداد المستعمل الذي يتأتى له التناسب ، وقد أنكر النقاد على أبي
الشيخ قوله :

وجناح مقصوص تحيف ريشه ريب الزمان تحيف المقرض
فقالوا : "ليس المقرض من كلام العرب"^(٣) .

ومع أنى لا أنكر أن الكلمة التي ليست عربية في الأصل لا تتناسب
مع المستعمل إلا أن كلمة المقرض لا أراها غير عربية ، لأنها تسير وفق
قوانين الاشتقاق اللغوي ، فهي اسم آلة من قرض ، والفعل قرض عربي

(١) سر الفصاحة : ص ٧٠ ، قيل إن السن هو الثور ، وسنيق جبل ، وسنم :
بقرة .

(٢) المرجع السابق .

(٣) المرجع السابق : ص ٧٧ .

ثبت في المعاجم ووارد في الاستعمال، من ذلك ما ورد في قول أبي
عبادة البحتري^(١) :

وأبت تركيَّ الغديَّاتِ والآصالُ حتى خضبتُ بالمقراضِ

وأبو عبادة من أكثر الشعراء محافظة على التزام العرف اللغوي والشعري .
ومن أمثلة ورود الكلمة العامة في السياق الفصيح «قول أبي تمام :

جليتَ والموتُ بيدِ حرَّصنحتِ وقد تفرعن في أفعاله الأجل

فان - تفرعن - مشتق من اسم فرعون ، وهو من ألفاظ العامة ، وعادتهم
أن يقولوا - تفرعن فلان - اذا وصفوه بالجبرية^(٢) .

فكلمة تفرعن في البيت السابق ابتذلت بكثرة الاستعمال على السنة
العامة وإلا فإن الكلمة ذات دلالة إيحائية تجعلها صالحة للشعر ،
وابتذال الكلمة واستعمالها بكثرة قد يختلف من عصر إلى آخر ، فقد
تبتذل كلمة في عصر من العصور ويقل استعمالها في عصر آخر ، غير أن التعبير
الفصيح يترفع عن استعمال ما شاع لدى العامة ونقد جدته ، وإن تقلص
استعماله في النهاية ، ولا تناسب بين الكلمة الفصيحة والكلمة العامة ،
والجمع بين الفصحى والعامة ما لا يستحسن في تركيب واحد عند
الفصحاء .

(١) ديوانه : ج ١ ص ١٤٣ .

(٢) سر الفصاحة : ص ٧٣ .

ويرى ابن طباطبا أن اللغة في القصيدة يجب أن تكون متجانسة
ومن نوع واحد ، ذلك أن "الشاعر إذا أسس شعره على أن يأتي
فيه بالكلام البدوي الفصح لم يخلط به الحضري المولد ، وإذا أتى
بلفظة غريبة أتبعها أخواتها ، وكذلك إذا سهل ألفاظه لم يخلط
بها الألفاظ الوحشية النافرة" (١) .

وبذلك تكون الألفاظ شعره في تلك القصيدة في طبقة واحدة .
ويذهب ابن الاثير الى أن من الغريب ما هو حسن ، والمعرب
" لا تلام على استعمال الغريب الحسن من الألفاظ ، وانما تلام على الغريب
القبيح ، وأما الحضري فإنه يلام على استعمال القسمن معا .. " (٢)
والغريب الحسن عنده يسوغ استعماله في الشعر ولا يسوغ في
الخطب والمكاتبات ، ومن الغريب الحسن ما جاء في " قول الفرزدق :

ولولا حياة زدت رأسك شجرة إذا سبرت ظلت جوانبها تغلي
شربنة شمطاء من يرما بهما تشبه ولو بين الخاسي والطفل
فقوله " شربنة " من الألفاظ الغريبة التي يسوغ استعمالها في الشعر ،
وهي ههنا غير مستكرهة ، إلا أنها لو وردت في كلام مشهور من كتاب أو خطبة
لعيبت على استعمالها .

وكذلك وردت لفظة " مشخر " فإن بشرا قد استعمالها في أبياته .

(١) عيار الشعر لابن طباطبا : ص ٢٠ .

(٢) المثل السائر : ج ١ ص ٢٣٧ .

التي يصف فيها لقاؤه الأسد ، فقال :

وأطلقت المهند عن يميني فقد له من الأضلاع عشرا
فخر مضرجا بدم كأنسي هدمت به بنا مشمخرا^(١)

وإذا كان حسن الألفاظ سبب استعمالها دون غيرها — كما مر — فإن الغريب الحسن لا يخل بتناسب الألفاظ تبعا لرأى ابن الأثير ، وإن كنت أرى أن التأليف من المستعمل يحقق للألفاظ تناسبا على درجة أعلى مما تحققه الألفاظ حين تتفاوت في مقدار الاستعمال .

ويذهب ابن الأثير إلى القول بأن " كل ما يسوغ استعماله في الكلام المنثور من الألفاظ يسوغ استعماله في الكلام المنظوم ، وليس كل ما يسوغ استعماله في الكلام المنظوم يسوغ استعماله في الكلام المنثور " ^(٢) .

وابن رشيق يخالف ابن الأثير فيما ذهب إليه إن يقول : " وللشعراء ألفاظ معروفة وأمثلة مألوقة ، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ، ولأن يستعمل غيرها ، كما أن الكتاب اصطلمحوا على ألفاظ بأعيانها سواها الكتابية لا يتجاوزونها إلى سواها ، إلا أن يريد الشاعر أن يتظرف باستعمال لفظ أعجمي ، فيستعمله في الندرة " ^(٣) .

(١) المثل السائر : ج ١ ص ٢٣٧ ، ٢٣٨ .

(٢) المرجع السابق : ج ١ ص ٢٣٩ .

(٣) العدة : ج ١ ص ١٢٨ .

إذن هناك ألفاظ تصلح للشعر وتناسبه - وتناسب فيما بينها - ولا تصلح للنثر لأن له ألفاظا خاصة .

ومن قبل ابن رشيق عاب القاضي الجرجاني على أبي الطيب المتنبي استعماله اسم الإشارة " ذا " كثيرا في شعره ، من مثل قوله :

قد بلغت الذي أردت من البر ومن حق " ذا " الشريف عليك
وإذا لم تسر إلى الدار وقــــــــــــتك " ذا " خفت أن تسير إليك

ويقول الجرجاني : " وهو أكثر الشعراء استعمالا لـ ذا التي هي للإشارة ، وهي ضعيفة في صنعة الشعر ، دالة على التكلفة . . . وأنت لا تجد منها في عدة دواوين جاهلية حرفا " (١) .

ولأن كنت أرى أن رأى الجرجاني هذا محتاج إلى نظر ، فهو لم يبين لنا لماذا كان لفظ " ذا " في ذاته ضعيفا في صنعة الشعر ، ولما اكتفى الجرجاني بما يتعلق بالإكثار من هذه الكلمة ومجيئها حشا
لأن الأمر أقرب إلى القول .

ولعل الألفاظ الألوفية والأشبه المعروفة هي ما عرف في استعمالات القدماء في قصائدهم ، وأحسب أن من هذا الاعتبار عن ألفاظ التحكيمن والنحويين والألفاظ التي تختص بالمهن والعلوم لأنها تختص بتطبيقات

(١) الوساطة لعلى بن عبد العزيز الجرجاني : ص ٩٥ ، ٩٦ ، والفقرة الأخيرة من كلام الجرجاني غير صحيحة لأن الجاهليين أذكروا مسن " ذا " في التخلص .

معينة . و من هنا طلب من الشاعر والكاآب ألا يستعملا " في الشعر المنظوم والكلام المشور من الرسائل والخطب ألفاظ المتكلمين والنحويين والمهندسين ومعانيهم والألفاظ التي تختص بها أهل المهن والعلوم ^(١) .

وهذا من توخى تناسب الألفاظ في استعمال طبقة من الطبقات الاجتماعية ، وخاصة فيما يتعلق بالمصطلحات ، غير أن الشاعر أو الكاآب إذا وجه شعره أو رسائله الى فئة معينة " وجب عليه أن يستعمل ألفاظ أهل ذلك العلم وكلام أصحاب تلك الصناعة " ^(٢) . والشعراء أقل استعمالا لها من الكاآب ، إذ لا ترد في غير طريقة الهزل إلا نادرا ولا تسلم مع ذلك من العيب .

وعلى أية حال فإن الشاعر حين يحتاج الى ألفاظ معينة ويتطلبها موضوع قصيدته فله أن يستعمل ما يحتاجه من غير إيفال في مصطلحات علم من العلوم ، ويحاول أن يهين " للألفاظ الأوضاع التي يتحقق لها مع غيرها التناسب ، ولا يعدم الشاعر ألفاظا كثيرة مستعملة تصلح للشعر وتناسب مع ألفاظ القصيدة ، وليس فيها من خصوصيات الاستعمال ما يجعلها قبيحة في الشعر .

وما عابه النقاد على الشعراء من هذا النوع ما ورد في قول

أبي تمام :

(١) سر الصاحبة : ص ١٦٦ .

(٢) المرجع السابق .

في نظر النقاد القدماء قول جرير :

وتقول بوزعٌ لود بيت على العما هلاً هزئت بغيرنا يا بوزعٌ
نقد ذكروا أن الوليد بن عبد الطك قال له : " أفعدت شمرك ببوزع " (١)

وانتقدوا أسماً إلا ما كن حين تزيد عن الأمثلة المعتادة المعروفة
و لأن الكلمات تتناسب في مقاديرها - أي تبعاً لعدد الحروف - وعند
ابن سنان ذلك خروجاً عن وجه من وجوه الفصاحة ، مثال ذلك " قول
أبي تمام :

فلا أذريجانَ اختيالٌ بعدما كانت معرّس عبدة ونكّال
سجّت ونبهنا على استساجها ما حولها من نضرة وجمال
فقوله - فلا أذريجان - كلمة رديئة لطولها وكثرة حروفها ، وهي غير
عربية ، ولكن هذا وجه قبحها ، وكذلك قوله في البيت الثاني -
استساجها - رديئة لكثرة الحروف وخروج الكلمة بذلك عن المعتاد في
الألفاظ إلى الشاذ النادر " (٢) .

والحق أن في هذا تقييداً لحرية الشاعر ، فهل يغير الشاعر
اسم محبوبته مثلاً أو يبدل أسماً إلا ما كن التي يصفها أو يتحدث عنها
في شعره ، تبعاً لأذواق هؤلاء النقاد ؟ !
فإذا يقول بدلاً من أذريجان التي يتحدث عنها ، والشعر له

(١) سر الفصاحة : ص ٦٨ .

(٢) المرجع السابق : ص ٨٨ .

وزن يعتمد على تقطيع الكلمات، ولا شأن لطول الكلمة أو قصرها - مادامت خفيفة - أما الكلمة الثانية عند أبي تمام فصيغتها معروفة في العربية، ولم يزد عليها هنا إلا ضمير المضاف إليه فكيف ننكر هذا، وقد ورد في القرآن الكريم اللفاظ طويلة كثيرة الحروف مثل كلمة "أنلزمكوها" (١) ولا يصح أن يقال إنها خرجت عن المؤلف إلى الشاذ النادر، لأن القرآن الكريم المثل الأعلى للبلاغة والفصاحة وحسن الاستعمال .

ومن صور تناسب اللفاظ من جهة صفاتها وتقسيماتها ما يكون من طريق الاشتقاق إذ ترد اللفظتان في بيت واحد وبينهما نسبة اشتقاقية، وقد ذكر هذا ابن سنان في قوله : " ومن التناسب بين اللفاظ المجانس، وهو أن يكون بعض اللفاظ مشتقا من بعض إن كان معناهما واحدا، أو بمنزلة المشتق إن كان معناهما مختلفا، أو تتوافق صيغتا اللفظين مع اختلاف المعنى " (٢) . ومن أمثلة هذا قول امرئ القيس (٣) :
لقد طمح الطماح من بعد أرضه ليلبسني من دأبه ما تلبسنا
لفظة "الطماح" مشتقة من الفعل "طمح" فبينهما لذلك نسبة اشتقاقية. ومثله قول جرير بن عطية (٤) :

وما زال معقولا عقلا عن الندى وما زال محبوبا عن الخير حابس

(١) سورة هود، الآية رقم ٢٨ .

(٢) سر الفصاحة : ص ١٩٣ .

(٣) المرجع السابق : ص ١٩٤ .

(٤) المرجع السابق .

فَعَقْلٌ وَحَابِسٌ اسْمَانِ — مِنْ أَجْدَادِ الْفَرْزْدَقِ — وَهُمَا مُشْتَقَانِ مِنْ
الْفَعْلَيْنِ : عَقَلَ وَحَبَسَ عَلَى التَّوَالِي ، وَمَعْقُولٌ وَمَحْبُوسٌ كَذَلِكَ مُشْتَقَانِ
مِنِ الْفَعْلَيْنِ الْمَذْكُورَيْنِ ، وَالتَّنَاسُبُ هُنَا بَيْنَ (عَقَالٍ وَمَعْقُولٍ) وَبَيْنَ
(حَابِسٍ وَمَحْبُوسٍ) تَنَاسُبٌ بَيْنَ الْمُشْتَقَّاتِ وَلَيْسَ بَيْنَ مُشْتَقٍّ وَأَصْلِهِ كَمَا فِي
الْمَثَالِ الْأَوَّلِ .

أَمَّا مَا تَتَجَانَسُ فِيهِ اللَّفْظَتَانِ مَعَ اخْتِلَافِ الْمَعْنَى فَنَحْوُ قَوْلِ زِيَادِ
الْأَعْجَمِ (١) :

وَنَبِئْتَهُمْ يَسْتَنْصِرُونَ بِكَاهِلٍ وَلِلْوُحُومِ فِيهِمْ كَاهِلٌ وَسَنَامٌ
فَكَاهِلُ الْأُولَى اسْمُ رَجُلٍ ، وَالثَّانِيَةُ يَرَادُ بِهَا مَا بَيْنَ الْكَتِفَيْنِ . وَمِثْلُهُ قَوْلُ
الْأَفْوَاهِ الْأَوْدِيِّ :

وَأَقْطَعَ الْهَوَجْلَ مَسْتَانِسًا بِهَوَجْلٍ عَيْرَانَةٍ عَنَتْرِيْسٍ
فَلَفْظُ الْهَوَجْلِ الْأَوَّلِ يَرَادُ بِهِ الْأَرْضُ الْبَعِيدَةُ ، أَمَّا اللَّفْظُ الثَّانِي فَيَرَادُ
بِهِ النَّاقَةُ الْعَظِيمَةُ الْخَلْقِ (٢) .

وَقَدْ يُوْرِدُ الشَّاعِرُ الْمُتَشَابِهَاتِ بِلَفْظِ التَّطَاثُلِ كَقَوْلِ حَبِيبِ (٣) :

دَمَنْ طَالَمَا التَّقَتْ أَدَمْعُ الْمَرْءِ عَلَيْهَا وَأَدَمْعُ الْمَشَاكِقِ
كَمَا يَتَأْتَى التَّنَاسُبُ فِي قَلْبِ التَّطَاثُلَاتِ كَقَوْلِ الشَّاعِرِ (٤) :

فَلْيَعْجَبِ النَّاسُ نِيَّ أَنْ لِي بَدَنًا لَا رُوحَ فِيهِ وَلِي رُوحٌ بِلَا بَدَنٍ

(١) سر الفصاحة : ص ١٩٥ .

(٢) المرجع السابق .

(٣) منهاج البلغاء : ص ٤٥ .

(٤) المرجع السابق .

ولا يقتصر التناسب في هذا على اللفظ بل يتعداه إلى المعنى .

ومن الشعراء المحدثين من يركب من اللفظتين ما يكون مجانسا
للفظة أخرى في البيت كما في قول أبي العلاء ^(١) :

مطايا مطايا وجدكن منازل من زل عنها ليس عني بقلع

وفي هذا من التكلف ما لا يخفى ، ولم يكن الشعراء الأوائل يحفلون به
ولا النقاد أيضا . أما التجانس في الشكل ما يسمى مجانس التصحيف نحو
قول البحتري ^(٢) :

ولم يكن المفتر بالله إذ شرى ليعجز والمعتز بالله طالبه
فإنه قليل القيمة وليس يظهر إلا في جانب الشكل في الخط "وحسن الكلام
وقبحه لا يستفاد من أشكال حروفه في الكتابة" . ^(٣)

وتتناسب الألفاظ في الترصيع وذلك حين تكون كل لفظة من الألفاظ
الشرط الأولى مساوية لللفظة من الألفاظ الشرط الثانية في الوزن والظافية
كما في قول الشاعر ^(٤) :

فمكارم أوليتها خبر عسا وجرائم ألفتها متورعا
(فمكارم) بإزاء (وجرائم) و (أوليتها) بإزاء (ألفتها) و (خبرعا)
إزاء (متورعا) .

(١) سر الفصاحة : ص ١٩٨ .

(٢) المرجع السابق : ص ١٩٩ .

(٣) المرجع السابق .

(٤) الشئ السائر : ج ١ ص ٢٦٤ .

وليس كل التصريح يأتي على هذا النحو، ولكنه يحتفظ بالتناسب بين
مقاطع الأجزاء كقول الخنساء (١) :

حامي الحقيقة محود الخليفة مهدي الطريقة نفاع وضرار
جواب قاصية جزار ناصية عقاد الويسة للخيال جرار
فالتناسب في اتحاد مقاطع الأجزاء التي تعد بمثابة قواف داخلية
في البيت .

وقد يكون بين اللفظين مناسبة في الصيغة ولهذا النوع "تأثير
في الفصاحة، ومثال ذلك ما رواه أبو الفتح عثمان بن جني ، قال : قرأت
على أبي الطيب قوله :

وقد صارت الأجزاء قرحاً من البكا
وصارت بهاراً في الخدود الشقائق
نقلت : قرحى ، فقال : إنما قلت - قرحاً - لأن قلت بهارا .

فهذه المناسبة التي تؤثر في الفصاحة والشعراء الحذاق والكتاب
يعتمدونها (٢) وليس هذا من الموازنة لأن قرحاً ليست على وزن بهارا .

وذكر ابن الأثير أن من المؤاخذة بين المباني "أن يكون اللفظان
واردان على صيغة الجمع أو الأفراد ولا يكون أحدهما مجموعاً والآخر مفرداً (٣)

(١) سر الفصاحة : ص ١٩٠ .

(٢) المرجع السابق : ص ١٧٠ .

(٣) المثل السائر : ج ٢ ص ٢٩٥ .

من ذلك قول أبي تمام في وصف الرماح :

مشقات سلبن العرب سرتها والروم زرقتها والعاشق القضا
ويرى ابن الأثير أنه لو صح أن يقول العشاق لكان أحسن ، إذ كانت الأوصاف
تجرى على سنن واحد ، فالعشاق جمع يأتي بعد العرب والروم ، و — مع
حسن قوله سرتها وبعده زرقتها فقد كان أكثر حسنا لو قال : قضفها
أو دقتها بدلا من "القضا" (١) .

أما قول مسلم بن الوليد :

نفضت بك الأحلاسُ نفص إقامة واسترجعت نزاعها الأضرار
فأذهب كما ذهبت غواصي مزنة يثني عليها السهل والأوعار
فإن الأحسن أن يقال : السهل والوعر أو السهول والأوعار ليكون البناء
اللفظي في الكلمتين على صيغة واحدة (٢) .

وعلى هذا جاء نقد ابن طباطبا لقول الأعشى :

تقول بنتي وقد قربت مرتحلا يا رب جنب أبي الإتلاف والوجعا
قال ابن طباطبا "والذي يوجهه نصح الشعر أن يقول : يا رب جنب أبي
الإتلاف والأوجاع أو التلف والوجع" (٣) .

(١) الشل السائر : ج ٢ ص ٢٩٥ .

(٢) المرجع السابق .

(٣) عيار الشعر : ص ٨٩ .

وربط كان للأعشى وجه يدفع عنه هذا النقد لو قرأنا الائتلاف بكسر
الهمزة مصدر أتلّف ، فيتم له التناسب . وإن كان في نقد ابن طباطبائي
ما يشير إلى أهمية تناسب الصيغ حتى في الوزن .

ويقع التناسب بين الألفاظ حين تتساوى في الوزن ويسمى الموازنة
وقد عرفها ابن الأثير بقوله : " وهي أن تكون الألفاظ الفواصل من الكلام
المنثور متساوية الوزن ، وأن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساويين
الألفاظ وزناً " (١) .

وذكر ابن رشيق أنه إذا " لم يكن بين الألفاظ مناسبة البتة
إلا الوزن سي موازنة " (٢) . ومن أمثلة هذا النوع قول ربيعة بن
ذؤابة (٣) :

إن يقتلوك فقد تلت عروشهم بعثية بن الحارث بن شهاب
بأشدهم بأساً على أعدائهم وأعزهم فقداً على الأصحاب

ففي البيت الثاني موازنة بين قوله : (بأشدهم) وقوله (وأعزهم) وبين
قوله (بأساً) وقوله (فقداً) . . . وهذا تناسب في الصيغة والمقدار .

وقد ذكر ابن سنان أن من المناسبة بين الألفاظ " التناسب في
المقدار ، وهذا في الشعر محفوظ الوزن " . (٤) .

(١) المثل السائر : ج ١ ص ٢٢٨ .

(٢) العمدة لابن رشيق : ج ٢ ص ١٠ .

(٣) المرجع السابق .

(٤) سر الفصاحة : ص ١٩٢ .

والتناسب في المقدار هو الذي يطلق عليه صفي الدين الحلبي اسم
المناسبة اللفظية ، مثال ذلك قول أبي تمام :

مها الوحش إلا أن هاتا أوانس قنا الخط إلا أن تلك ذوابل
فقوله "مها الوحش" مناسب لقوله "قنا الخط" في الوزن وكذا
أوانس وذوابل (١) .

ولاحظ الجاحظ أن من الشعراء من يضع الكلمة مع أختها على نحو
ما ورد في قول البحتري :

تطيب بمسراها البلاد إذا سرت فينعم ريثاها ويصفونسيها
ففي القسم الآخر تناسب ظاهر .. وكذلك قوله :
ضاق صدري بأجن وطني بأجد (٢) .

فكلمة صدري بوزن كلمة قلبي وكذا أجن وأجد — بعد اشباع حركة الدال —
وبينهما تجانس أيضا .

وهناك نوع يسمى التطريز يقع فيه تناسب لفظي ، والتطريز
"هو أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن فيكون
فيها كالطرز في الثوب ، وهذا النوع قليل في الشعر وأحسن ما جاء فيه
قول أحمد بن أبي طاهر :

(١) شرح الكافية البديعة : ص ١٤١ .

(٢) البيان والتبيين :

إذا أبو قاسم جادت لنا يده لم يحمد إلا جودان : البحر والمطر
وإن أضأت لنا أنوار غرته تضاءل الأنوران : الشمس والقمر
وإن مضى رأيه أو حد عزته تأخر الماضيان : السيف والقدار^(١)

وقد يجمع السياق الواحد التماثلات من الألفاظ ويسمى المجاورة وهي :

" تردد لفظتين في البيت ووقع كل واحدة منهما بجانب الأخرى
أو قريباً منها من غير أن تكون احداهما لغوا لا يحتاج إليها ، وذلك
كقول علقمة :

ومطعم الغنم يوم الغنم مطعمه

أنى توجه والمحروم محروم

فقوله (الغنم يوم الغنم) مجاورة و (المحروم محروم) مثله^(٢) .

ومن تناسب الألفاظ في تماثلها ما يقع في رد المعجز على الصدر

كما في قول الأقيشر :

سريع إلى ابن العم يلطم وجهه وليس إلى داعي الندى يسريع

وقد أدرك حازم القرطاجني جمال التناسب اللفظي حين يتأنى له وضع

حسن ، فذكر أن من «حسن الوضع اللفظي أن يؤاخذ في الكلام بين كسبه

تتماثل في مواد لفظها أو في صيغها أو في مقاطعها فتحسن بذلك

دباجة الكلام وربط دل بذلك - في بعض المواضع - أول الكلام على

آخره^(٣) .

(١) الصنائع : ص ٨٠

(٢) المرجع السابق : ص ٦٦ .

(٣) منهاج البلغاء : ص ٢٢٤ .

وقد تتبع البلاغيون صور تناسب الألفاظ في مباحث شتى وبخاصة في علم البديع ، حيث حوى زخارف لفظية كثيرة استنبطت من الشعر - ومن النثر أيضا - ووضعت لها اصطلاحات خاصة ، ولا يميننا استقصاء ذلك كله ، وإنما أردنا الوقوف على ما يكثر في الشعر من غير تكلف ، ولهذا نكتفي بما قدمنا من الحديث عن هذه الألوان التي توضح جانباً من التناسب اللفظي .

وعلى هذا النحو يكون التناسب قيمة جمالية لا تنفصل عن التأثير الشعري ، وإيقاع التناسب بين الألفاظ من جهة اختيار موادها اللفظية وتشاكل صفاتها وتلاقي الأنواع المتوافقة من غير تكلف ، يقتزن بجودة الشعر ، وتكمن علة هذه الجودة في قدرة الشاعر على النظم الحسن وإدراكه لطرق إيقاع التناسب على الشكل الذي يشبع الذوق الفني ويأسر الشاعر ببراعة التأني وحسن الوضع . ومن هنا كانت حاجة صاحب الصناعة اللفظية ماسة لمعرفة الطرق التي بواسطتها يمكن " نظم كل كلمة مع اختها المشاكلة لها لئلا يجس الكلام قلقة نافرا عن مواضعه " (١) .

وقد روي أن أحد العلما بالشعر قال لتلاميذه يوما " إذا وضعتم الكلمة مع لفقها كنتم شعراء " (٢) . ومن الواضح أن الشعر ليس وضع الكلمة مع اختها المشاكلة لها فحسب ، ولكن أهمية المشاكلة ، وتفاوت

(١) المثل السائر : ج ١ ص ١٤٢ .

(٢) الصناعتين : ص ١٦٠ .

الشعراء في ذلك تبعاً للقوى الشاعرة وفوارق الخبرة ، هي التي دفعت ذلك العالم لتنبه طلابه الى أهميتها ، وكأن بقية الأمور دونها في الأهمية .

وهذا أبو هلال العسكري يوجه كلاماً الى الشاعر يقول فيه :
" وينبغي أن تجعل كلامك مشتبهاً أولاً بآخره ، ومطابقاً هاديه لمجزئه ، ولا تتخالف أطرافه ، ولا تتنافر أطرافه ، وتكون الكلمة منه موضوعة مع أختها ، ومقرونة بلفقها ، فان تنافر الألفاظ من أكبر عيوب الكلام " (١)

وهكذا تتضح لدى النقاد والبلاغيين أهمية التناسب بين الألفاظ وأثره في تلاوّم التأليف ، وتختلف المصطلحات التي تشير اليه تبعاً لمناحي تقسيمات أخرى — كما هو الحال في أنواع البديع — ولكنهم لا تغفله ولا تتجاهل أثره . وقد أشار الجاحظ الى التناسب في وزن الكلمات وتماثل بعض حروفها ، والأشكلة التي أوردناها لا تخلو من تناسب معنوي مع ذلك ، ويهد ابن سنان أكثر النقاد المتقدمين استعمالاً للمصطلح ودراية بتفصيلاته في جانب اللفظ وجانب المعنى . ويتفاوت حظ هذا المصطلح من الاستعمال عند بقية النقاد فيما قبل القرن السابع ، فبعضهم يستعمل مصطلح المشاكلة وهو يرادف التناسب في كثير من الاستعمالات وحين يتفصل بمعنى محدد لا يخرج عن كونه منضوياً تحت مفهوم التناسب في عومه ، ويدخل تحت هذا الإطار ما وجد عند قدامية

وابن طباطبا والعسكري والجرجاني وابن الأثير وابن رشيق ، وإن كان من البلاغيين من يقصر استعمال التناسب على نوع من البديع يسمى مراعاة النقيض ، غير أن هذه الموارد تلتقي لتصب في معين واحد أفاد منه ناقد متأخر الى جانب ما استفاده من ثقافات أخرى ، هو حازم القرطاجني ، وقد نضج على يده مفهوم التناسب واكتسب استقلالاً اصطلاحياً باعتباره مبدأ أساسياً لكل أنواع الفن وأشكاله . وبالتالي ذهب حازم القرطاجني في تأصيل النظرية الشعرية معتمداً على رؤيته الشخصية المبنية على ثقافة عميقة استمدت جانباً منها من الناضج من الآراء النقدية العربية التي وصلت اليه ، وحين يدرك حازم أهمية التناسب أو التشاكل أو التلاؤم في التأليف يذهب باحثاً عن كيفية وقوعه في الكلام ، وفي ذلك يقول :

" والتلاؤم يقع في الكلام على أنحاء : منها أن تكون حروف الكلام بالنظر الى اختلاف بعض حروف كلمة مع بعضها واختلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج مرتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة وتشاكل ، ومنها ألا تتفاوت الكلم الموءلفة في مقدار الاستعمال فتكون الواحدة في نهاية الابتذال والأخرى في نهاية العوشية وقلة الاستعمال ، ومنها أن تتناسب بعض صفاتها مثل أن تكون إحداهما مشتقة من الأخرى مع تغاير المعنى من جهة أو جهات ، أو تتماثل أوزان الكلم أو تتوازن مقاطعها ، ومنها أن تكون كل كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلم أليق بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعها .

.... وقد تعتمد هذه الصفات أو أكثرها من الـكـم وتكون مع ذلك متلازمة التأليف، لا يدري من أين وقع فيها التلازم ولا كيف وقع ، ليس ذلك إلا لنسبة وتشاكل يعرض في التأليف لا يعبر عن حقيقته ولا يعلم ما كنهه (١) .

وقد تناولت معظم هذه الأمور فيما سبق ، أما قوة طلب الكلمة لما يليها من الـكـم فهي قوة يتصل فيها الجانب اللفظي بالدلالي بحيث يثير كلا الجانبين إلى ما يحدث داخل السياق بين المسوعات والمفهومات من تناسب ، الأمر الذي يجعل أي عبارة من العبارات في فن الأدب لا تسد مسد غيرها وإن كان مفهومها واحدا ، ذلك أنه لا بد أن تكون إحداها أكثر مناسبة للموضع ، ومن هنا تتوثق الصلة بين المعنى والمبنى في الشعر محدثة الأثر التخيلي في التلقي .

٣ : تناسب الألفاظ من جهة معانيها :

هذا هو الطريق الثالث من طرق تناسب الألفاظ ، وهو دراسة ما يتعلق بتناسب الألفاظ من جهة معانيها .

وقد تحدث عن هذا ابن سنان في قوله : " فأما تناسب الألفاظ من طريق المعنى فإنها تتناسب على وجهين : أحدهما أن يكون معنـى اللفظين متقاربا ، والثاني أن يكون أحد المعنيين مضادا للآخر أو قريبا

(١) منهاج البلاغ : ص ٢٢٢ و ٢٢٣ .

(١)
من المضاد ، فلما إذا خرجت الألفاظ عن هذين القسمين فليست بتناسبة .
أما تناسب الألفاظ من جهة تقارب معانيها فنجد فيما يسميه البلاغيون
مراعاة النظر وهو " جمع أمر وما يناسبه لا بالتضاد " (٢) مثال ذلك قول
البحرئى (٣) :

كألقى المعطّات بل الأسـ سهم مبرية بل الأوتار
فتشبهه الإبل بالقسي للدلالة على هزالها يصح معه تشبيهها بالعراجين
والأخلة والأوتار ونحوها ، ولكن الشاعر آثر تشبيهها بالأشهم والأوتار
لما بينها وبين القسي من الملازمة والاختلاف لأنها أدوات حربية
فهي أقرب من الأخلة ونحوها .

ومن الألفاظ التناسبة من طريق المعنى على التضاد أو على ما قاربه
قول المتنبي (٤) :

أزورهم وسواد الليل يشفع لي وأنثنى وبياض الصبح يغري بي
فبين قوله : أزورهم وقوله أنثنى تناسب بالضد ، وكذا بين سواد وبياض ،
ويشفع لي ويغري بي ، وبين كفة الليل وكفة الصبح تناسب لأنهما
يقتربان من التضاد .

(١) سر الفصاحة : ص ١٩٩ .

(٢) التلخيص في علوم البلاغة للقزويني ص ٣٥٤ .

(٣) المرجع السابق . وانظر شرح الكافية البدعية لصني الدين الحلبي : ص ٢٢٦ .

(٤) سر الفصاحة : ص ٢٠١ .

ومن أمثلة ما يقرب من المضاد قول أبي تمام (١) :

تردّى ثياب الموت حمرا فما أتى لها الليل إلا وهي من سندس خضر
فالا حمرا ليس ضدا للأخضر، ولكن الاستعمال هنا - في المعنى - يجعلهما
يقتربان على نحو ما يقترب الأحمر من مضاد الأبيض في قول عمرو بن
كثوم (٢) :

بأننا نورد الرايات بيضا ونصدرهن حمرا قد روينا
فإن الأبيض مضاده الأسود، غير أن اعتبارات معاني المقام تجعل اللون
الأحمر الذي يصبغ الرايات من دماء الأعداء ضدا للونها الأبيض
قبل أن تغشى المعارك . وفي هذا البيت طباق بين نورد ونصدر
وتناسب على التضاد .

وتتناسب الألفاظ من طريق المعنى فيما يسي بالسلب والایجاب
حين يورد الشاعر شيئين ويعد إلى استخدام صيغة واحدة يجعلهما
مع أحدهما مثبتة ومع الآخر منفية ، مثال ذلك قول أبي عباد :
يقبض لي من حيث لا أعلم النوى ويسرى إليّ الشوق من حيث أعلم
وكقول السؤال :

وننكر إن شئنا على الناس قولهم ولا ينكرون القول حين نقول
فقولها - لا أعلم وأعلم ، وننكر ولا ينكرون ، - من السلب والایجاب

(١) سر الفحاحة : ص ٢٠٤ .

(٢) شرح المعلقات السبع للنوزني : ص ١٢٢ .

(١)

وتناسبه ظاهر . لأن المعنى المنفى ضد المعنى المثبت في هذه الكلمات .

ومن هنا تدخل صور رد العجز على الصدر في هذا النوع من

التناسب ، نحو قول الأقبشر^(٢) :

سريع إلى ابن العم يلطم وجهه وليس إلى داعي الندى يسريع

و كقول البحتري^(٣) :

فليس الذي حللته بمحلل وليس الذي حرّقه بحرام

وقد عيب على أبي تمام قوله :

مكرهم عنده نصيح وإن هم خاطبوا مكره رأوه جليبا

لأن أبا تمام جعل الجليب - وهو الذي جلب في السبي فلم ينصح بالكلام -

قريبا من المضاد للنصح ، وقد عدوا ذلك من الاستعارات المستحيلة^(٤) .

والقدماء يستحسنون الاستعارة القريبة ، وأبو تمام يتصرف في المعاني

ويذهب بها مذاهب شتى فتشكل على كثيرين ، وله ولع بالمقالات عجيب ،

وإذا كان التناسب لا يقوم على تقارب المعنيين أو تضادها فإننا لا نستطيع

(١) البیتان فی سر الفصاحة : ص ٢٠٥ .

(٢) الصناعتین : ص ٤٣٠ .

(٣) المرجع السابق : ص ٢٧٧ و يسميه العسكري التوشيح .

(٤) سر الفصاحة : ص ٢٠٤ .

أن نقول بعدم وجوده ، وما ذلك إلا لأن الشاعر يمنح اللغة في شعره دلالاتها من خلال تركيب السياق ، الأمر الذي يفهم منه قرب الجليب من مضاد الفصحى في المفهوم الشعري ، ونحن لا نقول أن كلمة "جليب" مضادة لكلمة "فصحى" أو قريبة من مضادها على النحو الذي يتطلبه تقابل الكلمات في معانيها اللغوية ، ولكن دلالة الشطر الثاني توضح لنا ما أراده أبو تمام ، فهو لم يقصد كلمة "جليباً" في ذاتها أي لم يقصد المجلوب من السبي بقدر ما قصد صفته الكلاسية وهي العجبة تلك التي تقابل الفصحى ، فإذا كان مكرهم عنده له لغة واضحة ، فإن مكرهم عندهم لا يعرف مراده أي أعجم الكلام ، وقوله "خاطبوا" في الشطر الثاني يؤيد ما نقول ، إضافة إلى دلالة الشطر الأول التي تتضمن معنى التكلم سواءً بمخاطبة أو بإشارة أو غيرها من طرق البيان .

فالتناسب هنا قائم على تجاوز الدلالات القاموسية التي تتناسب بها الألفاظ تناسبا يدرك لأول وهلة من غير تأمل ، والشعر لغته تقوم على التركيب وقدرة السياق على تحديد المعاني وتوجيهها إلى المراد ، ومن ثم تحقق التناسب بين الألفاظ ما يكشف قدرة الشعراء الإبداعية وكيفيات استغلالهم لثقافتهم وتجاربهم اللغوية في تحقيق التناسب بين المعاني في صورة تحتاج إلى فضل تأمل .

ويذهب عبد القاهر الجرجاني إلى أن الكلمتين المفردتين لا تفاضل بينهما إلا من جهة الاستعمال والخفة وحسن اختراع الحروف أما بالنظر

إليه في التأليف فإنك لا تجد "أحدا يقول : هذه اللفظة فصيحة
إلا وهو يعتبر مكانها من النظم ، وحسن ملائمة معناها لمعاني جاراتها ،
وفضل مؤانستها لأخواتها ؟ ! وهل قالوا : لفظة متمكة ومقبولة ،
وفي خلافه : قلقلة ونابية ، ومستكرهة ، إلا وغرضهم أن يعبروا
بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناها ، وبالطبق
والنبو عن سوء التلاؤم ، وأن الأولى لم تلق بالثانية في معناها ، وأن
السابقة لم تصلح أن تكون لفظا للتالية في مؤداها . (١)

وعلى هذا فإن وصف الكلمة بالحسن من جهة المعنى إنما يتحقق
ما يحصل في التأليف من المؤاخاة بين الألفاظ في معانيها وانتساب
معنى اللفظة إلى معنى جاراتها ليتكون المعنى المراد من التأليف بدقة ،
ويتمام ذلك بثبت حسن الألفاظ وبنقصه ينقص حسن الألفاظ وبالتالي
تنقص درجات التناسب .

فأما إذا لم يكن بين المعنيين تناسب لا على التقارب ولا على التضاد
فإن في ذلك قبحا ، ومنه ما أنكره نصيب على الكيت في قوله :
أم هل ظعائن بالعليا رافعة وإن تكامل فيها الدل والشنب
فإنه قال له : أين الدل من الشنب ؟ إنما يكون الدل مع الفنج ونحوه ،

والشئب مع اللعن أو ما جرى مجراه من أوصاف الشفر والغم ، فكان الدل والشئب في بيت الكمية عيبا لأنها لفظان لا يتناسبان بتقارب معنييهما ولا بتضادهما .^(١)

ومن التناسب بين الألفاظ " حمل اللفظ على اللفظ في الترتيب ليكون ما يرجع إلى المقدم مقدما وإلى المؤخر مؤخرا ، ومثال ذلك قول الشريف الرضي :

قلبي وطرفي منك هذا في حمى قبيظ وهذا في رياض ربيع —
فإنه لما قدم — قلبي — وجب أن يقدم وصفه بأنه في حمى قبيظ ، فلو كان قال — طرفي وقلبي منك — لم يحسن في الترتيب أن يؤخر قوله — في رياض ربيع — والطرف مقدم .^(٢)

وهذا يذكرنا بالتقابل والتناظر بين المعاني ما يؤثر في وضع الألفاظ ، إذ أن من حسن الوضع اللفظي " وضع اللفظ إزاء اللفظ الذي بين معنييهما تقارب وتناظر من جهة ما لا أحدهما إلى الآخر انتساب وعلقة ، وحمله عليه في الترتيب ، فإن هذا الوضع في تأليف الألفاظ يزيد الكلام بمانا وحسن ديباجة واستدلالاته على آخره .^(٣)

(١) سر الفصاحة : ص ٢٠١ .

(٢) المرجع السابق : ص ١٩٢ .

(٣) منهاج البلغاء : ص ٢٢٤ .

تناسبها مع ما حولها من كلمات - كقول المتنبي (١) :

وتحتقر الدنيا احتقار مجرب يرى كل ما فيها وحاشاك فانيها
لأن كلمة "حاشاك" هنا حشو دخلت لأكال الوزن، والمعنى يستغنى
عنها، غير أن فيها دعاء للمدح جاء حسنا في موضعه .
وربما جاز لنا أن نجد تبريرا لهذا التعبير من المتنبي إذ أنه يريد
أن يخرج تراث مدوحه من دائرة الاحتقار والفناء فكان ذكره سيقى ويخلد
ولا يصيبه الفناء كما يصيب كل ما في الدنيا !

وتكون الكلمة غير مناسبة حين تذكر بعد كلمة هي أشرف منها
بدرجة عالية كقول أبي الطيب المتنبي يمدح كافورا :

ترعى الطوك الأستان مكهلا قبل اكتهال أديبا قبل تأديب

لأن قوله - الأستان - بعد - الطوك - نقص له كبير ، وبين تسميته
له بالطوك والأستان فرق كبير ، فكلمة الأستان هنا حشو نقص به المعنى
إذ كان الغرض في المدح تخفيف أحوال المدوح وتعظيم شأنه ، إلا أن يكون
أبو الطيب ذكر الأستان بعد الطوك علما منه بحب كافور لهذا اللقب . (٢)

ولعل عذر المتنبي في إيراد هذه الكلمة هو أن هذا اللقب
كان خاصا بكافور . . فلم يسم به غيره من الطوك . . كذلك فإن مقتضى

(١) سر الفصاحة : ص ١٤٧ .

(٢) المرجع السابق : ص ١٤٩ .

الوزن هو الذي حتم ذكر كلمة الاستاذ بعد الطك ، ومن هنا فلا تعد هذه الكلمة حشوا ينقص المعنى !

وكذا الشأن في اللفظة التي يهبر بها - أحيانا - عن أمر يكره ذكره ، فيحسب ما تضاف إليه ما يحدد معناها يمكن الحكم عليها بالتناسب أو عدمه ، مثال ذلك قول الشريف الرضي :

أعزز عليّ بأن أراك وقد دخلت من جانبك مقاعد العواد
لأن - مقعد - لما أضيف الي - العواد - زاد قبح الكلام ، ولو طال
طال - مقعد الجبال - على وجه الاستعارة أو غير ذلك لكان الأمر
أسهل وأيسر .^(١)

ويمكن تلخيص النظرة النقدية القديمة للتناسب اللفظي في ثلاثة اتجاهات :

الأول : يهتم بحسن المسوع وذلك باختيار الكلمات التي تبعد عن الثقل والتنافر ونقد التراكيب التي يحدث فيها ذلك نتيجة التقاء حروف بعض الكلمات في التأليف التقاء يظهر معه في المسوع نشازا يفقده التألف والانسجام الحسن .

الثاني : فيه تنصب الرواية النقدية على الألفاظ من جهة الاستعمال الصحيح الذي يشهد العرف بسلامته حين لا يخرج عن المألوف ، ويحتد النظر ليتابع الألفاظ واستعمالاتها لدى مختلف الفئات

والطبقات الإجتماعية في فترات مختلفة ويأخذ هذا النظر فني
اسقاط الصفات العقلية والخلقية - ونحوها - للمستعطين على
الفاظ معينة وتدخل هذه الصفات في اعتبارات الحكم على الألفاظ
بالتناسب أو عدمه تبعاً لما ينبغي - عرفاً - في التأليف والمقام
الذي توجد فيه .

الثالث : يتجه النظر إلى ما يحدث من تناسب صوتي ومعنوي بين الألفاظ
على أنه لا يتجاوز مفهوم التحسين اللفظي أو المعنوي ، فالجناس
والترصيع والوازنة ونحوها ليست إلا زخارف لفظية ذات جمال
شكلي في أبيات القصيدة ، وكذا الشأن في الطباق والتقابل والسلب
والإيجاب فهي لا تعدو حسن الجمع بين شيئين أو عدة أشياء
يكون المعنى في طرف مضاداً لما في الطرف الآخر .

وقد غلبت هذه النظرة على الموروث النقدي والبلاغي وتأصلت في
المعايير النقدية والباحث البلاغية ، وقليلة تلك الجزئيات التي تأنت لها
روية تجاوزت هذا المنظور ، ومثل هذه الروية لم تنل حظاً
وافراً من المتابعة والاهتمام .

فبالنسبة لخاص تناسب أصوات الألفاظ وحروفها في الكلمة
وفي التأليف نرى جهود البلاغيين والنقاد القدماء قد أخذت على عاتقها
تقدير القيم الصوتية المناسبة في الكلمة في مباحث الفصاحة ، وكذا
حين تعرض لجمال التأليف وحسن الرصف وتلاوّم ألفاظه ، وعرضت

للتنافر والمعاظلة والتكرار القبيح وغيرها، وبيئت أسبابها وآثارها على جمال
التأليف الذي ترد فيه ، غير أن الدراسات الحديثة وهي تعترف بقيمة
تلك الجهود المبذولة وقيمة ما توصلت إليه من نتائج قد أضافت بعض
المعايير والتعليقات من خلال استقراء نسب ورود الحروف في التأليف
وما توصلت إليه من الأمور المتعلقة بالتأليف من جهة أثر الجهد العضلي
والعقلي واعتبارها لا أثر الفصل بين الحروف التي لا تجتمع في كلامهم —
حتى حين يكون الفصل بالحركات ، والنقد الحديث يتجاوز ما وقف عنده
النقاد القدماء والبلاغيين فيما يتعلق بالتنافر ، ذلك أنه يبحث عن
التناسب في مواضع التنافر، ويتضح ذلك في اعتبارهم للجانب المعنوي
لللمعة أو التأليف التنافر ومن ثم علاقة هذا التنافر بالمعنى ، وهم
بذلك يختلفون عن القدماء الذين يفصلون بين اللفظ والمعنى فصلاً تاماً
في مثل هذه المواضع ، وبالتالي فإن بعض الأمثلة التي عدها القدماء
متنافرة الحروف أو الألفاظ يجد فيها النقد الحديث فاعلية من جهة
المعنى، من خلال الربط بين الجرس وإيقاع اللفظ وبين المعنى الذي
يشيره ، ذلك أن اللغة في الشعر ليست وسيلة فقط بل هي غاية ، ومن
هنا نستطيع أن نلمس في مثل كلمة " مستنرات " تناسبا — رغم ما فيها
من تنافر — من جهة مناسبة هذا التأليف لمعناه ، فالطاقة التعبيرية
لللمعة صوتياً يستغلها الشعراء إلى جانب مدلولها المباشر ومن هنا
تصور كلمة " مستنرات " بما فيها من إيقاع وضع الشعر وحركته والتناغم

على نحو قد لا نجد كلمة تعبر عنه كما تعبر عنه هذه الكلمة التي اختارها الشاعر (١).

وقد نجد لبعض الحروف أو الكلمات المكررة قيمة معنوية وإن كان الاقتصار على الجانب اللفظي فيها قد لا يجاوز الحكم عليها بالثقل والقبح . ولعلنا لا نذهب بعيدا حين نقول إن نظرة القدماء هنا لم تكن مقطوعة الصلة عن نظرتهم إلى اللفظ والمعنى تلك التي تفصل بينهما .

وإذا انتقلنا إلى تناسب الألفاظ في الاستعمال هدت لنا مظاهر عناية النقاد بالكلام الفصيح ومحاولتهم تنقية الأساليب الفصيحة من شوائب العامية وألفاظ غير العرب ، وإذا كان منهم من حاول أن يعتمد بالشعر عن ألفاظ أهل السهول ومصطلحات العلوم فإن منهم من كان على درجة من الاعتدال فطالب بعدم الإغراق في استعمالها ولكن يستعمل منها القدر الكافي حين يوجه الخطاب في الشعر إلى هذه الطوائف على نحو ما وجدنا عند ابن الأثير، وذهب بعضهم إلى أبعد من ذلك حين فرق بين طريقة الجد وطريقة الهزل ومن ثم فمثل هذه الألفاظ يمكن استعمالها حين يراد الهزل ، وقد برز في هذا المجال ابن سنان ، حتى إذا وصل الأمر إلى حازم القرطاجني وجدناه يولي هذه المسألة عناية فائقة .

(١) نظرية المعنى للدكتور مصطفى ناصف : ص ٦٨ . وخصائص التراكيب للدكتور محمد أبو موسى : ص ٣٤/٣٣ .

وعلى أية حال فإن عناية القدماء بتناسب الكلمات في الاستعمال
وما تدل عليه الآراء والشواهد المثبتة فيما وصلنا عنهم من متابعة
لتطور استعمال الكلمات وانحرافاتهما عند شتى الطوائف ، هذه العناية
ذات قيمة في المحافظة على مستوى الشعر الجيد ولغته وتوجيه
الشعراء للملك الحسن مع احتفاظها بحق المواقف الخاصة وما ينبغي
لبعض ألفاظ ، فالعامة والحوشي من الناس يمكنهم تناول هذا الفن
في إطار المستعمل لديهم ، لكن معايير النقد تقف حاجزا دون غزو
مثل هذه الألفاظ للاستعمالات الفصيحة ، ولعل سيطرة غرض المدح
كانت من حوافز تلك العناية .

والنقد الحديث يساند القول بأهمية تناسب الألفاظ في
الاستعمال والبعد عن الغريب والحوشي والمبتذل والعامي .

ونجد مظهر هذا الموقف يتجلى في معارضة بل ومعارضة الخلط
بين الفصحى والعامية في التعابير الشعرية ، ورغم الوجود المتميز للفصحى
والعامية ، واحتفاظ كل منهما بإمكانيات التعبير الشعرى إلا أن النقاد
الحديثين لا يقبلون استعمال الألفاظ العامية في الشعر الفصحى ، ومع
أن هناك من دعا لحرية استعمال اللغوى ورأى أنه ينبغي للشاعر
أن ينظم شعره باللغة الدارجة العامية — وعدم الاقتصار على الألفاظ
الفصيحة حتى في أعرابها وأصنافها^(١) ، إلا أن تلك الدعوات لم تلق

(١) انظر على سبيل المثال : الغربال لميخائيل نعيمة : ص ٩٢ .

رواجا ، خاصة وأن الاهتمام باللغة الفصحى يرتبط بالحفاظ على القرآن ولغته ، ومن ثم لم تنزل العناية بتناسب الألفاظ في الاستعمال باقية . وينكر النقد الحديث على النقد القدماء موقفهم من اختيار أسما الأماكُن والنساء في اشتراطهم وجوب البعد عن الأسما غير الطالوفة أو التي في ألفاظها خشونة ونحو ذلك ما كان نتيجة الذوق الحضاري المترف ، وهذا النقد يتجاهل ما للكلمة غير الطالوفة من علاقات بكلمات أخرى تؤكّد فاعليتها في بنية اللغة الشعرية في الأبيات التي توجد فيها (١) .

وينكر النقد الحديث على القديم ذلك التعميم في أحكامه هذه فكلمة مثل كلمة "بوزع" يرى فيها النقد الأواثل خشونة وقبحا فيذهبون إلى أن القصيدة كلها فاسدة ، ومع الاعتراف بأن خشونة الحروف في موضع لا تحتل فيه الخشونة بعد عيبا ، إلا أن الأمر يختلف في يتعلق بهيت جرير " فإن كلمة «بوزع» اسم لهذه المرأة التي يخاطبها جرير ، مع مناسبتها للقافية التي بنى عليها قصيدته وهي العين ، فكيف تعاب القصيدة كلها وهي كما يقول ابن شرف " من أحلى قصائد جرير وأطعها وأجزلها " وكيف تشغل القصيدة كلها بهذه اللفظة ؟ . وما مقياس الخشونة في هذه الكلمة مع سهولة نطقها وخفة إيقاعها ،

(١) شعر أبي تمام بين النقد القديم ورواية النقد الجديد للأستاذ سعيد

ثم إن المخاطبة هنا تهرأ بجريروشيخوخته، فلا أقل من أن يخاطبها بهذا الاسم غير الطلوف . . . فالخشونة في بعض المواضع تناسب مقتضى الحال وقد تختلف الأذواق في النظر إلى هذه الخشونة باختلاف البيئات والعصور^(١).

وواضح أن النقد القديم على هذا النحو ينظر إلى الجانب اللفظي للكلمة بعيداً عن معناها وعلاقتها بمعاني التركيب الذي يرد فيه وما يقتضيه المقام واعتبارات مقتضى الحال، والفصل بين اللفظ والمعنى في مثل هذه الحالة يرفضه النقد الحديث.

وإذا ما اتجهنا إلى ما أطلق عليه في علم البديع الحسنات اللفظية وجدنا أن ما يقع فيها من تناسب لا يقتصر على كونها مجرد زخارف لفظية، فلك الحسنات تودى دوراً موسيقياً ودالياً، فالترصيع بها فيه من ترتيب النغمات على مقادير متساوية له أثره في إبراز الدلالات عن طريق التنغيم الموسيقي، ويلاحظ في بعض أمثلة الترصيع أن هذه القافية الداخلية ترد في إطارات دلالية تشترك في نفس الصيغة وتقوم بوظيفة الإلحاح على الموصوف وصفاته، وهي في البيت الواحد حين لا تحتك طاقة دلالية متميزة تكون بمثابة الخرجة الموسيقية، أما حين تشترك عدة أبيات في القافية الداخلية فإنها تكسب شحنة دلالية خاصة تساعد

(١) ابن مشرف القيرواني، الشاعر الناقد للدكتور مصطفى عبد الواحد :

على تبين مدلول الأبيات بوضوح أكثر ، وتتمثل وظيفتها حينئذ في
الربط بين القضايا بأشكال مختلفة مخصوصة ^(١) .

وينبغي عدم تكرار التصريح كثيرا في الأبيات المتتالية لأن في
تلك الرتبة مدعاة لملل السامع " ثم إن الموسيقى في البيت ليست
إلا تابعة للمعنى ، والمعنى يتغير من بيت الى بيت ، على حسب الفكرة
والشعور والصورة المدلول عليها ، ولا يتلألم مع هذا التغيير أن تكون
هذه المساواة في النغم تامة رتيبة " ^(٢) .

والتصريح له علاقة بالمعنى من جهة أنه يعتمد في المطالع
أو لشواه المطالع على نحو ما نجد في معلقة امرئ القيس إذ أنه حين
ينتقل من موضوع الى آخر يلجأ الى التصريح ، فهذا الإيقاع الموسيقي يلفت
النظر الى أن هذا الكلام ليس في الموضوع السابق . وقد اتجه الى
هذا الشاعر أحمد شوقي في كثير من مطولاته ^(٣) .

وكذا الشأن في رد العجز على الصدر فليست المسألة مسألة
مهارة لغوية ، ولكنها تتجاوز ذلك الى دلالات معنوية ، فشلا في
بيت الأقيصر الذي أوردناه فيما مر نجد أن الكلمة الأولى في البيت

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات للأستاذ محمد الهادي الطرابلسي :

ص ٨٠ ، ٨١ ، ٨٤ .

(٢) النقد الأدبي الحديث للدكتور محمد غنيم هلال : ص ٤٦٣ .

(٣) خصائص الأسلوب في الشوقيات : ص ٨٦ .

هي نفس الكلمة الأخيرة وبذلك يشكل البيت وحدة مغلقة وكأن الكلمة الأخيرة تأتي لتعزيز معنى الكلمة الأولى التي فصل من دونها عدة كلمات، وتأتي الصفة الثبته للذات معززة المعنى بما يوجد من نفي الصفة عن الآخر، ويصدق هذا على النوع الذي يقوم على السلب والإيجاب . وعلى أية حال فإن تناسب التصدير ليس في الجانب اللفظي بل يدخل في المعنى ، ومن الملاحظ أن التصدير يكرر في مقامين : هما التأكيد والمبالغة^(١) .

وليس الجناس إلا واحدا من تلك المحسنات اللفظية والتي لم تكن ذات قيمة معنوية عند أكثر النقاد والبلاغيين ، وابن رشيق أحسد النقاد الذين أدركوا ما للجناس من علاقة بالمعنى وذلك حين وجد أن اللفظين المتجانسين قد يقع بينهما طباق^(٢) .

والجناس لا تقف وظيفته عند حد الجرس الصوتي فهو إلى جانب لفته النظر إلى اللفظ المجانس لكونه هاما، ينبه على ذات المدلول أو على صفاته، وهو كذلك ينبه على إمكانية اعتبار المدلولين في البيت مقصودين مما حتى في الحالات التي ينزع اللفظان المتجانسان إلى التقارب في المعنى — في الاشتقاق مثلا والألفاظ التشابهية في الحروف المتقاربة في المعنى — وقد يستغل بعض الشعراء الجناس للتعبير

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات : ص ٨٩ .

(٢) العمدة : ج ٢ ص ١٢ ، وانظر ج ١ ص ٣٢٩ .

عن التقابل ، وهو تقابل لا يفضي حتما الى التضاد بل قد يؤدى الى التسوية
التكامل ، وقد أجريت دراسات حديثة على شعر بعض الشعراء وكشفت
عن الأهمية المعنوية للجناس سواء من جهة التكامل أو من جهة
التضاد " أما التكامل فأساسه التناسب بين المتجانسين . وأمكن تصنيف
مظاهره في شعر شوقي في مستويات ثلاثة :

بين المعنوى والمادى :

وإذا قدروا الكواكب أربعا يا ، فمك السنأ ومك السنأ
لفظ " السنأ " بدلالته على معنى الرفع يدل على السوالمعنوى ، بينما
لفظ السنأ يرتبط - بدلالته على الضوء والنور - بالسوالمادى ، فيبين
المتجانسين / من حيث دلالة كل منهما على السووتقابل من حيث أن
كلا منهما يشير الى نقيض الآخر ، ومن ثم نتج تكاملهما^(١)

وقد يكون التكامل بين العناصر المكونة لنظام معين - كالبحر والبحر
في نظام الأرض - أو بين الإيحاء والإخبار في مثل بين وبين^(٢) .

أما قيام الجناس بوظيفة التضاد بين المعاني من خلال تناافر
المعاني وتناسب الأصوات فكما ورد في قول شوقي :

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات : ص ٧٠ .

(٢) المرجع السابق : ص ٧١ .

كم ضنة موهومة أتبعتمها — منا على الفطن الخير ثقيلا
" فالمن شر ، والمنة خير ، والخير والشر متعاقدان متضادان " (١) .
وقد يكون التضاد بين العناصر المكونة لنظام معين :

ذهب الذين حوا حقيقة علمهم واستعذبوا فيها العذاب ويلا
فمدلول " استعذبوا " لذة ، ومدلول " العذاب " عذاب ظاهر ، واللذة
والعذاب يكونان نظام الشعور وهما متضادان (٢) .

واذا كان ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ) قد تنبه الى الجانب المعنى
في الجنس الذي يختلط بالطباق ، فإن عبد القاهر الجرجاني قد
ذهب الى " أن ما يعطى التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم الا بنصرة
المعنى " (٣) وذلك لأنك " لا تستحسن تجانس اللفظين إلا اذا كان
موقع معنيهما من العقل موقعا حميدا " (٤) . وهذه الرؤية تستند
الى اعتداد عبد القاهر بالنظم وتوخى معاني المعنى في الكلمات فترتب
معانيها في النفس - العقل - كترتيبها في النطق ، ومن ثم تعتبر
الألفاظ خدما للمعاني فلا نجد تجنيسا مقبولا حتى يكون المعنى هو

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات : ص ٧٢ .

(٢) المرجع السابق : ص ٧٣ .

(٣) أسرار البلاغة : ص ٥٥ .

(٤) المرجع السابق : ص ٤٤ .

الذى طلبه واستدعاه وأن التحكم لم يقدر المعنى نحو التجنيس بل قاده
المعنى اليه وبذلك توجد العلة في بيان فضل الجنس وهي حسن الافادة ،
مع أن الصورة صورة التكرير والإعادة^(١) .

والنقد الحديث يرفض الوقوف عند مجرد الجانب اللفظي للجناس ،
ومع ما في كلام ابن رشيق وعبد القاهر من تنبه للجانب المعنوي فيه ، إلا
أنهما لم يخرججا عن أن الجنس يفيد تقوية المعنى أو تحليته وتزيينه
ما يتضح كثيرا عند عبد القاهر ، الأمر الذى جعله يعيب على أبي تمام
حرصه على التجنيس في شعره حتى في أسماء الموضع ما يتجاهل ما ينبغي
للشعراء من قدرة على النفاذ الى أسرار اللغة والتهدى الى العلاقات بمن
الأشياء في إطار ما تشبه الألفاظ وتدركه القوى الشاعرة ، ذلك " أن البيئة
الصوتية لآسماء الأماكن لا تلبث أن توقظ في ذهنه سلسلة من الألفاظ
تتجاذبها مع هذه الأماكن بنيتها الصوتية وجرس موسيقاها ومن هنا
لا يظل اسم المكان مجرد صوت أجوف لا معنى له سوى أن يحمل الإشارة
الى ذلك الموضع وإنما يغدو محتضنا لدلالة خاصة به في ذهن الشاعر ،
وهذه الدلالة هي التي ترفعه الى المستوى الشعري الجديد الذى
يكسبه من خلال علاقات الكلمات في تركيب الشعر . . . إن الجنس
لا ينزل من المعنى منزلة الزينة لأن المعنى ليس شيئا سابقا عليه وإنما

(١) أسرار البلاغة : ص ٥ - ١٢ .

هو نابع من خلاله مستخلص من العلاقات بين ألفاظه ، ولن ظاهرة الجناس إنما تدل على قدرة الشاعر على استغلال القوة التعبيرية في الألفاظ حيث تمكنه ثقافته باللغة وإدراكه لأسرارها من متابعة إيقاع هذا الجرس مقتنما أدق العلاقات كاشفاً الأسرار الخبيثة في هذه الكلمات (١).

والأمر في الموازنة يتعدى التناسب في الوزن إلى الأثر الدلالي ذلك أن الموازنة تقوى التقابل بين شيئين بأن تشركهما في الإطار الموسيقي فينكشف ما بينهما من فارق يصل أحياناً إلى التضاد . كما أن الموازنة قد تقوى الازدواج بين التركيبين والتقارب بين معنييهما فتساهم في كمال صورة أو تمام معنى أو استقامة نظام . وعلى أية حال فإن الموازنة تقوم بدور المحتصن للمعنيين المتفاعلين تفاعل تقارب أو تباعد ، وبالتالي يتضح أن التعويل إنما هو على ما يتولد عن المعنيين مجتمعين لا عما يفيد كل منهما منفرداً (٢) .

-
- (١) شعراً بي تمام : ص ٢٤٣ ، ٢٤٤ .
 (٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات : ص ٧٨ . ويمكن التطبيق على المثال الذي أورده للموازنة وهو قول الشاعر :

بأشد هم بأساً على أعدائه وأعز هم فقداً على الأصحاب
 فالشدة فيها معنى القوة ما يجعلها قريبة من العزة ، والبأس في الحرب قد تكون نتيجة الفقد فتقرب كلمة "بأساً" من كلمة "فقداً" ، وتمام المعنى وكمال الصورة يتأتى من الجمع بين الشطرين إذ تتكامل الصفات الحسية في الأول مع المعنوية في الثاني وتتفاعل وهو المعنى الذي يعول عليه إذ أن الاقتصار على الشطر الأول يشير سوءاً لا يتعلق بالوقف المقابل من الأصحاب — فيأتي الشطر الثاني مكملاً للمعنى مستوفياً لمتطلبات التوازن محققاً لوظيفته الفنية .

وقد اكتفى القدماء بالجانب الشكلي في الموازنة وهو تساوى
الكلمات في الوزن وما اء من إيقاع موسيقى معزول عن الدلالة ومن هنا
يظهر مجهود المحدثين ومتابعتهم للظواهر اللفظية واكتسائه الأبعاد
الدلالية لها من خلال محاورة النماذج الشعرية ولما لوقوف على أثر تلك
الحسنات فيما يتعلق بالبنية المعنوية مع الاعتداد بالصوت وما له
من دلالات يثيرها عن طريق الإيحاء بالجرس، وعن طريق ارتباطه
بأصوات أخرى في التركيب ذات معان تقرب من معناه أو تضاده ومن
هنا نجد التوازن في كلمات الترصيع وفي المقابلات وإن كان المصطلح
عند القدماء يقتصر على ما يوجد من توازن في غير الترصيع والتقابل.

وإذا كان علماء البلاغة عدوا الطباق والمقابلة من الحسنات المعنوية
فإن منهم من قرن صحة المقابلة والشاكلة في المطابقة بجودة الشعر
وحسنه مثلها مثل اعتدال الوزن وجزالة اللفظ^(١). ويلتقى هذا
الرأى بما عليه الفكر الحديث من أن المقابلة — بين اللفظ الواحد وضده
أو بين أكثر من ضدين — من الأساليب الرئيسية في مباني الأشعار
ومعانيها ومن هنا يمكن النظر إلى مدى استغلال الشاعر إمكانيات
التقابل في الرصيد اللغوي المشترك من ناحية، واستنباطه لامكانيات
منه جديدة بعمل قوته الشاعرة في إبداعه الفني من ناحية أخرى ومن

(١) البرهان في وجوه البيان لابن وهب الكاتب : ص ١٣٩.

ثم ادراكه لفاعلية السياق ومعاني التركيب التي حين تستغل أوضاع
الفاظها يلج فيها التقابل، وكذا استخدامه لبعض الأدوات اللغوية
كالنفي أو الاستثناء ولهذا لا نعجب حين نجد أن القدماء يمثلون
لرد العجز على الصدر أو السلب والإيجاب بأشلة لا تخرج عن مفهوم
المقابلة الواسع .

والطباق أقل قيمة من المقابلة بين عدة أشياء أو المقابلة بين
الألفاظ من خلال معاني السياق ذلك أن المقابلة بين شيئين - الطباق -
لا تتعدى استخراج ما في بطون المعاجم من أزواج الأضداد إلا إلى
الإيحاء إلى التقابل بضد الشيء قبل التصريح به عن طريق التهيئة
له بذكر مضاده ، ودلالة الكلام على قرب مجيء الآخر على مسافات
قد تكون محددة ، ومن هنا لجأ الشعراء إلى إضفاء معنى التقابل على
أشياء قريبة من المضاد كما رأينا عند أبي تمام - في النصيح والجليب -
وقد عابها الأوائل لتمسكهم بالحدود الضيقة للمصطلح تلك التي
لا تخرج به عن المقابلة للغوية بين الضدين ومن ثم تجاهلوا
فاعلية السياق في توجيه معاني الألفاظ بحيث تتجاوز ما هو مقرر
في القاموس ومعتاد في العرف إلى معان ليست مقطوعة الصلة عن
هذه وإن كان السياق يمنحها كافة تتفق وموضعها من النسق وتشرى
علاقاتها بغيرها .

ومن النقاد الحداثيين من وافق القدماء على أن الطباق ونحوه

طرق أدباء تتعلق بالشكل ولا تسجوه في الشعر في كثير وزاد على ذلك بما ذهب إليه من أن هذه المحسنات ليست إلا من طرق التفكير الذي يغلب عليه العقم^(١).

ومثل هذه الآراء التي تقف عند حدود الدلالة اللغوية للفظ وتتجاهل فاعلية السياق، تتجاهل أيضا " أن من أهم سمات العقل الإنساني أنه يتحرك من الشيء إلى نقيضه بحثا عن وحدة كلية من شأنها أن توحد بين هذه النقاظ وتو" لف بينها " (٢).

كما أن الطباق من وجهة النظر هذه ليس مجرد زينة تضاف إلى المعنى وإنما قد يكون عنصرا أصليا في تفكير الشاعر وسمة من سمات الرواية الشعرية لديه تلك التي تتلمس التماثل والانسجام من خلال التناظر والتضاد، وربما تتسلط على ما يبدو للوهلة الأولى منسجما فتبين ما فيه من تناظر وتقيم منه أجزاء متقابلة متضادة وكأن الأشياء لا تظهر للشاعر إلا إذا اقترنت بأضدادها، وبهذا تتحدد أبعادها^(٣).

والشيء الذي يظهر جليا في دراسات القدماء أن المطابقة تكون بين ضدتين اثنين، ولا تصح المطابقة — عندهم — بين الشيء وما

(١) النقد المنهجي عند العرب للدكتور محمد مندور : ص ٥٥٢.

(٢) شعر أبي تمام : ص ٢٤٦.

(٣) المرجع السابق : ص ٢٤٦ ، ٢٤٨ ، ٢٤٩.

يقارب مضاده، ومن هنا فلا قيمة لما يبعثه السياق من القرائن التي ينزل بها الشيء من الآخر منزلة الضد، وإلى جانب ذلك فوظيفة الطباق — وحتى المقابلة — هي الجمع بين الضدين أو الازداد نفسي المقابلة وكأن الأمر قياس لقدرة الشاعر على هذا الجمع لا أكثر، والواقع أن الطباق لا يقتصر على كونه يقع بين اثنين، وليس بالضرورة أن يكون الشيطان متضادين في المعنى الوضعي، ذلك أن مثل قول زهير^(١) :

وأعلم ما في اليوم والأشمس قبله ولكنني عن علم ما في غد عم

نجد الطباق يمكن أن يكون بين اليوم وبين الأشمس، وبين الأشمس وبين الغد وكذا بين اليوم والغد في البيت، كما أن الدلالة لكلمة "عم" في السياق ذات بعد يجعلها على الضد من كلمة "وأعلم" في أول البيت، ودلالة المطابقة هنا لا تقتصر على القدرة على الجمع بين هذه الأشياء المتضادة، ذلك أن الطباق شأنه شأن المقابلات "يقوى تصوير الحركة والتوتر"^(٢)، فكلمة "الأشمس" وكلمة "اليوم" في البيت السابق متضادتان في المعنى، غير أنهما ينزعان إلى الالتقاء من خلال حركتهما نحو معنى كلمة أعلم، ذلك أن ما في الأشمس واليوم معلوم، وعلى العكس من ذلك المطابقة بين الأشمس أو اليوم وبين كلمة "غد" فهناك

(١) شرح المعلقات السبع للزوزني : ص ١١٨ .

(٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات : ص ١١٣ .

توتر بين الضدين ، فيحتفظ كل منهما بمعناه المضاد لمعنى الآخر ،
وليس هناك أى حركة نحو الالتقاء ، وكذا الشأن في الأضداد
والمتقابلات على الضد حتى يتيسر لها بنية تقوم بتحريكهما نحو
الاشتراك في فعل ما أو صفة ما أو نحو ذلك .

ومن هنا نرى أن تناسب الألفاظ من جهة المعنى حين
تدرك على الوجه الذى يحتفظ للشعر بقيمته وللشاعر بقدرته
على التصرف الابداعي - في ظل قوانين النحو واللغة والسوزن -
تؤدي الى اعتبارات لجوانب مهمة في البنية الشعرية للقصيدة .

الفصل الثاني

التناسب بين المعاني

الشعر وليد تجربة وانفعال ، والقصيدة لذلك لا تنشأ من فراغ .
والبحث عن الفكرة في القصيدة أقل ما يقال فيه إنه تبسيط لمستوى الفهم
ينتمى إلى شرح النصوص ونشرها ولا يمكن الاعتماد عليه في تقييم القصيدة
في مستواها الفني الابداعي ، وهذا بطبيعة الحال لا يعنى أن القصيدة
ليست ذات معنى أو لا تشتمل على معنى ، فهناك فرق بين إثبات
الوجود للشيء وبين كيفية التأني لمعينة الوجود على حقيقته الأصلية
بدون حله إلى أجزاءه المكونة أو النظر إليه من زاوية تمثل جزءاً منه
لأن هذا الجزء لا يمكن القول بأنه يمثل الكل منظوراً إليه من إحدى زواياه .
إن القصيدة في ذاتها معنى ، وهذا المعنى الكلي الكبير يشتمل
على معان جزئية هي حصيلة دلالات الألفاظ البنية على نظام نحوي
ولغوي وعروضي صحيح ، تتكون منه الجمل في الأبيات ، ويقوم السياق
الشعري بتوجيه تلك الدلالات وتحديدتها ، ومن هنا تتجاور المعاني
الأساسية مع معان ثانوية مكلمة ، وكل معنى من هذه المعاني له
معنى أو معان تناسبه وتقاربه ، كما يوجد له معنى أو معان تضاده
وتخالفه ، ولكل من هذه المعاني ما يناسبها من المعاني الأخرى ،
ولهذا فإن المعاني يمكن أن تتلاقى في علاقات تقوم على التناسب ،
وإذا كان كمال المعنى في نفسه * يكون باعتبار استيفاء أجزائه البسيطة
أو استيفاء أجزاء المركبة ، لأن المعاني ضيها ما ينحل إلى أجزاء مركبة ،
ومنها ما لا ينحل إلا إلى أجزاء بسيطة * (١) .

(١) منهاج البلاغ : ص ١٢١ .

— إذا كان ذلك كذلك — فإن هذا الكلام يزداد حين يتصل
بهذا المعنى معان أخرى تتناسب معه فيكون أكثر دقة وتحديداً
وتأثيراً ، وبالتالي فإن قدرة الشعراء على اكتشاف العلاقات بين
المعاني - الممثل في الجمع بين المتباعدات والمتنازعات في الظاهر ،
 ووضعها الوضع الذي يتحقق لها من خلاله تناسبها مع بعضها - يزداد
من كمال المعنى ، ليس من جهة كماله في نفسه فحسب بل كماله
أيضاً " بالنظر إلى ما يقترن به من الكلام وتكون له به علة ، وبالنظر
إلى الغرض الذي يكون الكلام مقولاً فيه ، وبالنظر إلى حال الشيء الذي
تعلق به القول " (١) .

إن التناسب قد يعنى " تجاور الشئين واصطحابهما ، واتفاق
موقعيهما من النفس " (٢) . وقد لا يعنى التجاور ولا الاتفاق في الواقع
من هو النفس إذ ليس ذلك شرطاً ، فقد يعنى اشتراك الشئين في
كيفية مفارقة لهوى النفس على نحو ما هو موجود في التشبيه ، فوجه
الشبه عقد لحمة ونسبة بين الشبه والمشبّه به ، وقد ذكر حازم أن " ما
جعل فيه أحد المتناسبين على هذه الصفة مثالا للآخر ومحاكياً له
فهو تشبيه " (٣) .

(١) منهاج البلاغ : ص ١٣٠ .

(٢) المرجع السابق : ص ١٤ .

(٣) المرجع السابق .

على أن المعاني تلتقي وتقترن من خلال أشكال أخرى من التناسب؛
فقد يقتزن المعنى بمثله وقد يقتزن بمعنى آخر بينه وبينه نسبة،
وقد يقتزن المعنى بضاده، وهناك اقتران الشئ^١ بما يناسب ضاده،
وهناك اقتران الشئ^٢ بما يشبهه ويستعار له حين تتشافع الحقيقة
والمجاز (١).

وعلى أية حال فإن تناسب المعاني لا يقوم فقط على علاقة
المشابهة وحدها، فهناك علاقات كثيرة متنوعة ومتعددة تثري أشكال
اقترنات المعاني وتناسبها، وليس من الضروري حصر هذه الأشكال
أوتلك العلاقات لأن المهم هو اعتبار القدرة الشاعرة التي تميز الشاعر
عن غيره فتجعله قادراً على الجمع بين الأشياء المتباعدة والعناصر
المتباينة في علاقات تناسب تثري الأشكال المتعددة لوجوه انتساب
المعاني لبعضها وتلاقيها، وبالتالي صياغتها في علاقاتها الجديدة.
ولتحقيق التناسب بين المعاني في القصيدة ينبغي أن ترتب
المعاني في كل بيت وفي الأبيات مجتمعة ترتيباً صحيحاً بحيث ترد
المعاني غير مفككة، بل يرتبط بعضها ببعض وتوجد مسوغات لمجس
بعضها عقب بعض بعيداً عن التناقض والتخالف.

ولا شك أن النفس تولع بالتركيب والتناسب وتعجبه في حين
تنفر من الوضع غير التناسب، وفي المعاني تتأتى هذه الاستجابة من

(١) منهاج البلاغة : ص ١٥٠

تحكيم العقل لمدى تناسب المعاني في البيت أو الأبيات والعلاقات
المسوقة لوضعها ذلك الوضع ، وقد يدرك التناسب عن طريق الوعي
الغامض الذي يحس بوجود التناسب ويعجز عن تعليل سببه .

وقد أدرك النقاد القدماء أهمية مراعاة التناسب بين المعاني
في القصيدة لكيلا تأتي القصيدة أشلاء موزقة لا رابطة تربط بين
معانيها ، ولهم في ذلك ملاحظات ذات قيمة تتدرج من متابعة التناسب
بين كلمات البيت الواحد إلى شطره إلى مجموعة الأبيات في الغرض وفي
الأغراض التي تتضمنها القوائد التي تسلك منهج التعدد .

فكلمات البيت ينبغي أن تبنى على أساس من مراعاة تناسب معانيها
في علاقات تدعم المعنى الكلي للبيت ، وترتبط بالبنية الأساسية له من
جهة اكملها أو المساعدة في بناء الجملة أو الجمل ذات المضمون المفيد
في تأصيل المضمون الشعري للبيت كوحدة ومن ثم الأبيات فالغرض ...
ومن هنا يتحقق ما يسمى بتأخي المعاني وهو :

" أن يذكر المعنى مع أخيه ، لا مع الأجنبي ، مثله أن تذكر
وصفا من الأوصاف وتقرنه بما يقرب منه ويلتئم به ، فإن ذكرته مع
ما يبعد منه كان ذلك قدحا في الصناعة ، وإن كان جائزا ، فمن ذلك
قول الكميت :

أم هل ظعائن بالعلية رافعة وإن تكامل فيها الدل والشنب

فإن الدل يذكر مع الغنج وما أشبهه ، والشنب يذكر مع اللّمس
وما أشبهه ... (١) .

فكلمة الشنب هنا لم توضع الوضع اللائق بها الذي يجعلها
تناسب مع ما قبلها ، ولعله جاء بها من أجل القافية .

وقد تنبه عبد القاهر الجرجاني الى مزية التأخي بين الكلمات
وشرحه بط فيه الكفاية في التعرف على مزايا الكلام ، من ذلك قوله :
" وهل تجد أحدا يقول هذه اللفظة فصحة إلا وهو يعتبر
مكانها من النظم ومن ملامة معناها لمعاني جاراتها ، وفضل مؤانستها
لأخواتها . وهل قالوا لفظة ممكنة ومقبولة ، وفي خلافه قلقية
ونابية ومستكرهة ، إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق
بين هذه وتلك ، من جهة معناها ، وبالقلق والنبو هن سوء التلاؤم ،
وأن الأولى لم تلق بالثانية في معناها ، وأن السابقة لم تصلح أن تكون
لفظا للتالية في مؤادها " (٢) .

وقد مر بنا هذا فيما يتعلق بتناسب الألفاظ من جهة معانيها ،
وإذا كنا فيما سبق قد تعرضنا للجانب المعنوي في الألفاظ باعتبار
الوجه الذي تبعه معنى الألفاظ مجتمعة في البنية الشعرية
الواحدة ، فإننا نريد هنا أن نوثق الصلة بين اللفظ والمعنى ذلك أنه

(١) المثل السائر ج ٢ ص ٢٩٢ ، وانظر سر الفصاحة : ص ٢٠١ .

(٢) دلائل الإعجاز : ص ٣٦ .

لا يمكن أن يتأتى للألفاظ تناسب من جهة معانيها يختل معه نظام
البنية المعنوية ، ومن هنا يكون البحث عن العلاقات المعنوية في التركيب
ليس إلا وجها من أوجه تناسب الألفاظ ، وهي كذلك لا تمثل كل
العلاقات الممكنة التي تتناسب بها المعاني ولكنها لا تعدو العلاقات
المعنوية المحققة لتناسب معين في تركيب معين .

ونصل هنا ما انقطع من حديث عن تناسب معاني الألفاظ ،
حيث وقفنا في الفعل السابق عند بعض مظاهر تناسب الألفاظ من جهة
معانيها ، ولم نستقص أنواع هذا التناسب ، لأنه يتعلق بالمعاني ولا علاقة
له بحقيقة اللفظ كأصوات معزولة ، إلا من جهة اجتماع هذه الأصوات
في بنية لفظية واحدة واتخاذها ترتيبا معينا ، مما جعلنا نكتفي
بالإشارات السابقة فيه والتي تحتفظ بقيمة ملاحظات القدماء وادراكهم
للتناسب بين المعاني الجزئية في مستوياتها الدنيا من غير ربط لها
بقيمة المعاني ، لأن هذا الربط سينقل دائرة البحث إلى البحث فسي
تناسب المعاني بعيدا عن اعتباره أمرا يعود إلى جانب لفظي ، وإن كان
في نهاية المطاف لن يكون إلا وجها من أوجه تناسب أجزاء البنية
اللفظية ، تبعا لتجريد اللفظ من المعنى وعدم إعطاء الجانب الصوتي
لللمعة قيمة في ذاته وهو ما نلسمه عند القدماء ، ومن هنا كان لا بد
من متابعة التناسب في الإطار المعنوي ، وهو أمر اهتم به النقاد
والبلاغيون اهتماما أفضى إلى الابتعاد عن الجو الشعري للقصيد

اشتغالا بالاً وضاع الخطقية التي تتلاقى عن طريقها المعاني وتناسب .
وزهد النقاد يستقصون معاني الأغراض وعلاقاتها العقلية والوهمية
والخيالية ، ووضعت اعتبارات لمقام المخاطب تتجاهل مقام المتكلم ومقتضى
حاله ، واقتد البحث ليشمل الحالات النفسية للمخاطبين وكيفيات ترتيب
المعاني ابتداءً وانتهاءً لتساير مقتضيات هذا الجانب ، إلى غير ذلك
ما سنراه في هذا الفصل الذي يتكامل مع سابقه للوصول إلى التناسب
في البنية الشعرية للقصيدة لفظاً ومعنى .

فمن صور تناسب المعاني ما يوجد في المعاني المتقابلة وذلك بأن
" يمنع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض والمخالفة ،
فيأتي في الموافق بما يوافق وفي المخالف بما يخالف على الصحفة .
أو يشترط شروطاً ويمدد أحوالاً في أحد المعنيين ، فيجب أن يأتي
في ما يوافقه بمثل الذي شرطه وعدده ، وفي ما يخالف بضد ذلك
كما قال بعضهم :

(١)

تفاصرك وأحلولين لي شأنه أتت بعد أيام طوال أمـرت

فالقصر مع الحلاوة يقابل الطول مع المرارة ، وهذا التقابل بين أضداد ،
وقد يكون في غير الأضداد بشرط أن يكون " بين المقابل والمقابل نوع

(١) نقد الشعر لقدامة بن جعفر : ص ١٤١ .

مناسبة وتكارب كقول قريظ بن أنيف :

يجزون من ظلم أهل الظلم مغفرةً ومن إساءة أهل سوء إحسانا

فتقابل الظلم بالمغفرة وليس ضدا لها ، وإنما هو ضد العدل ، إلا أنه لما كانت المغفرة قريبة من العدل حسنت المقابلة بينها وبين الظلم^(١) .

وقد عاب النقاد التقابل بين المعاني المتباعدة التي لا تناسب بينها ، وكذا جمع الأوصاف على غير موافقة ولا تقابل ، نحو قول أبي علي القرشي^(٢) :

يا بن خير الأختيار من عبد شمس أنت زين الدنيا وغيث الجنود

فلا موافقة ولا تقابل بين الجملتين في الشطر الثاني .

وتقابل المعاني لا يقتصر على مفهوم المقابلة عند البلاغيين ، لأنه يتجاوز ذلك إلى جهات من التضاد لا تكسبه من الوضع بل من التركيب كما في السلب والإيجاب .

وللتقابل قيمة في الافتنان في وضع المعاني المركبة لأن " مشول الحسن أمام القبيح أو القبيح إزاء الحسن ما يزيد غبطة بالواحد وتغليا عن الآخر ، لتبين حال الضد بالمشول إزاء ضده . فلذلك كان

(١) المثل السائر : ج ٢ ص ٢٨٩ ، ٢٩٠ .

(٢) نقد الشعر : ص ١٩٣ .

موقع المعاني المتطلبات من النفس عجيباً . (١)

وعلى أية حال فإن مبدأ التناسب لا يقتصر على كونه قيمة جمالية تتحقق للوضع المعنوي في الأبيات الشعرية ، فالتناسب قد يكون لاعتقاده أثر في صحة المعاني حين يؤثر تركه على المعاني اختلالاً وعدم ترابط أو نقصاً أو تناقضاً وما أشبه ذلك . ومن هنا كانت غاية النقد بالتقسيم والتفريع للمعاني وتفسيرها ، الأمر الذي وصل إلى محاولة اخضاع هذه الجوانب للأحكام المنطقية تلك التي طُفِت على الفكر النقدي والبلاغي متجاهلة أن الشعر لا يطلب منه أن يكون خاضعاً لقواعد المنطق ، إذ تكفي فيه الإشارة الدالة عن التفصيل ودقة التقسيم واستقصاء جوانب الشيء الواحد .

لقد ذهب النقد القدماء إلى أن على الشاعر حين يأتي إلى المعنى فيقسه أن يستوفي القصة ويضع الأقسام وضماً صحيحاً بعيداً عن التداخل أو النقص أو التناقض ، ومن ثم اتحدوا حسن التقسيم في مثل قول نسيب :

فقال فريق القوم لا وفريقهم نعم وفريق قال ويحك لا أدرى
إن " ليس في أقسام الإجابة عن مطلوب إذا سئل عنه غير هذه الأقسام " (٢)

(١) منهاج البلاغة : ص ٤٥ .

(٢) نقد الشعر : ص ١٣٩ .

وعابوا على جرير قوله :

سارت حنيفة أثلاثا فثلثهم من العبيد وثلث من مواليهما

لأنه أدخل بالقصة فيبعد عن التناسب ، فقد ذكر في الشطر الأول أن الأقسام ثلاثة وأتى باثنين فقط ، ويذكر أن هذا البيت أنشده في مجلس ورجل من بني حنيفة حاضر فقيل له : من أيهم أنت ؟ فقال : من الثلث الطغى ذكره (١) .

ولا شك أن الشعر لا يحاكم إلى هذا المنطق العقلي ، والتكلمة التي يستشفها العقل تكشف أن الثلث الذي سكت الشاعر عنه هو الأحرار ، وإذا كان الغرض هجاء القوم فإن السكوت عن القسم الثالث يقوي معاني الغرض ، إذ ينصب النظر على القسمين المذكورين ، وهو أمر نتجأه له حين نذهب وراء متطلبات المنطق ، خاصة وأن الشعر لا يأتي ليثبت حقائق غير معلومة ، كما أنه لا يأتي ليقرر الواقع ويبرز تفصيلاته .

ولم يسلم تفسير المعاني من مقياس المنطق إذ ينبغي ألا يكون "في المفسر زيغ عن سنن المعنى المفسر وعدول عن طريقه حتى يكون غير مناسب له ولو من بعض أنحاء ، بل يجتهد في أن يكون وفقه من جميع الأنحاء" (٢) .

(١) نقد الشعر : ص ١٩٣ .

(٢) منهاج البلاغة : ص ٥٨ .

فصحة التفسير تقوم على تمام التناسب بين المفسر والمفسر، وما
جاء على هذا قول الفرزدق (١) :

لقد جئت قوماً لولجأت إليهم طريد دم أو حاملاً ثقل مفروم
فهذا البيت يحتاج إلى تفسير، ولهذا قال :

لا ألقيت فيهم معطياً أو مطاعناً وراءك شزواً بالوشيح المقوم
ففسر ذلك بالطعان والعطاء معه .

وفساد التفسير "أن يؤتى بكلام شمر يفسر تفسيراً لا يناسبه ،
وهو عيب لا يتسامح فيه بحال ، وذلك كقول بعضهم :

فيا أيها الحيران في ظلم الدجى ومن خاف أن يلقاه ينفي من العدا
تعال إليه تلق من نور وجهه ضياءً ومن كفيه بحر من الندى
وكان يجب لهذا الشاعر أن يقول بإزاء " ينفي العدا ما يناسبه من النصرة
والإعانة وما جرى مجراها ... " (٢) .

وعلى الشاعر حين يفرع المعاني أن يأخذ في اعتباره ما ينبغي
أن تكون عليه المعاني الجزئية من تناسب إن " ينبغي أن تكون النقطة
من أحد المعنيين إلى الآخر فيما قصد فيه التفرع متناسبة ، وأن يكون
المعنى الثاني ما يحسن اقترانه بالأول " (٣) .

(١) نقد الشعر : ص ١٤٣ .

(٢) المثل السائر : ج ٢ ص ٣١٤ ، ٣١٥ .

(٣) ضهاج البلغاء : ص ٦١ .

وحين يريد الشاعر أن يقتبس معنى من المعاني فعليه أن يتوخى
المناسبة بينه وبين المعاني التي يريد وضعه معها ، وكثيرا ما يعتمد
الشعراء إلى إشارات تاريخية أو نتيجة قصة أو خبر أو حكمة ونحو
ذلك ، وهي ذات قيمة في إثارة النفوس وتعزيز المعاني الشعرية ، وقد
ذكر حازم القرطاجني أن " ملاحظات الشعراء الأفاضل والأخبار
المستطرفة في أشعارهم ومناسبتهم بين تلك المعاني القديمة
والمعاني المتعارفة لزمان وجودهم . . . ما يحسن في صناعة الشعراء ،
ويجب للشاعر أن يعتمد من ذلك الشهور الذي هو أوضح في معناه
من المعنى الذي يناسب بينه وبينه ، ويعلقه على طريق التشبيه أو التنظير
أو المثل أو غير ذلك " (١) .

وقد كشفت دراسات البلاغيين في ميثاق الفصل والوصل عن وجوه
انتساب المعاني وكيفيات تلاقيها ، وذلك أن عطف الجملة على الجملة
- الوصل - يقتضى مناسبة بين الجملتين ، ومن هنا ذهب البلاغيون
في تحليل المناسبة أو الجامع للكشف عن طرق الربط بين المعاني ،
وتجاوزت دراساتهم الاستفادة من المعرفة اللفوية والأدبية إلى
الاستفادة من طرق تداعي المعاني ، العقلية والخيالية والوهمية .

فإذا أتت جملة لها موقع من الأعراب ، وأتت بعدها جملة أخرى

(١) منهاج البلاغة : ص ٣٠٠ .

وقصد اشراك الثانية في حكم الأولى — الواقعة — موقع الفرد — فتعطف عليها . ولا بد من جهة جامعة ليكون العطف مقبولا ولهذا عيب على أبي تمام قوله ^(١) :

لا والذي هو عالم أن النوى صبراً وأن أبا الحسين كريم
لأنه لا مناسبة بين كرم أبي الحسين ومرارة النوى .

وتعطف الجملة الثانية على الأولى بغير الواو إن لم يكن للأولى محل من الاعراب ، وقصد بيان ارتباط الثانية بالأولى على معنى أحد حروف العطف سوى الواو ^(٢) .

وإن لم يقصد التشريك في الحكم ، ولا بيان ارتباط الثانية بالأولى على غير معنى الواو من حروف العطف — فيطأ جاء بعد ما ليس له محل إعرابي — تعين الفصل . وإذا كانت العلاقة المعنوية تتضح حين يقصد التشريك في الحكم فتعطف الجملة على سابقتها — ويصبح تسليط العامل على الثانية بمثابة المناسبة لدخول الثانية في الحالة المعنوية التي للأولى — فهذا لا يعني أن تناسب الجملةتين إنما يكون حين الوصل ، فالتناسب يوجد مع الفصل ذلك " أن الجملة التي لها محل ، ويراد تشريك الثانية معها ، قد تشترك معها الثانية وهي غير معطوفة ، وقولهم — إن أردت التشريك عطفت لا يفهم منه لزوم العطف في هذه الحالة ،

(١) التلخيص : ص ١٧٧ . والایضاح للخطيب القزويني : ج ١ ص ٢٤٧ .

(٢) الايضاح : ج ١ ص ٢٤٨ .

وارنما يفهم منه أنك إذا لم ترد التشريك فلا تعطف ، لئلا يوهم العطف
خلاف ما تريد .^(١)

أما العطف بالواو فلا يكون إلا على مناسبة ، لأن الواو للمغايرة
والمناسبة ، وإذا قصد التشريك مع عدم وجود المناسبة لم يصح العطف
كما في بيت أبي تمام السابق .

وإذا كان العطف يدل على المغايرة فإن عدم العطف قد يدل على
التماثل أو المشابهة ، ومن هنا نجد قوة الروابط بين المعاني وتناسبها
في الفصل ، ففي كمال الاتصال نجد أن الجملة الثانية قد تكون "و" كدة
للاولى بهدف دفع التوهم والغلط^(٢) ، وقد تكون بدلا من الاولى
حين تكون الاولى غير وافية بتمام المراد^(٣) ، وقد تكون بيانا للاولى
فتوضح ما فيها من خفاء^(٤) ، وفي الحالات الثلاث هذه ترتبط الجملتان
معنويا برابط وثيق مما يجعل العطف هنا غير وارد ان لا مغايرة
بين الجملتين ، والشئ لا يعطف على نفسه .

ويتضح التناسب في الفصل في شبه كمال الاتصال ، فالجملة
الثانية بمنزلة التصلة بالاولى لكونها جوابا عن سؤال اقتضته

(١) دلالات التراكيب ، للدكتور محمد أبو حوسى : ص ٣٠٤ .

(٢) الايضاح : ج ١ ص ٢٥٠ .

(٣) المرجع السابق : ص ٢٥٢ ، ومن أمثلة هذا النوع قول الشاعر :

أقول له : ارحل ، لا تقيم عندنا ، والا فكن في السرو والجهر مسلما
فجملة "لا تقيم عندنا" بمنزلة بدل الاشتغال من جملة "ارحل" .

(٤) المرجع السابق : ص ٢٥٣ .

الأولى ، فتنزل منزلته فتفعل ، ويتضح تناسب المعنيين في الجملتين من كون الجملة الثانية تتولد من الأولى ، وجملة السوء ال سبب لجملة الجواب ، وتسمية هذا النوع بالاستثناف يقصد به "استثناف جواب ، وليس ابتداء" كلام منقطع عن سابقه ، كما يشعر به لفظ الاستثناف ، واستثناف الجواب هذا يتم به الكلام المنبثق من الجملة السابقة ، التي هي كلامٌ لهذه الجملة ، ولذلك تراها لا تستقل وإن طالت وتكاثرت فروعها^(١) .

والتناسب بين معاني الجمل في شبه كمال الانقطاع يتضح من سبب منع العطف وهو " كون عطفها عليها موهماً لعطفها على غيرها " ^(٢) فعطف الثانية على الأولى ممكن لو لم توجد جملة أخرى قد يظن أن الثانية معطوفة عليها ، وهذا خلاف المراد ، ولذلك عدل عن العطف مع أن الجملة الثانية مغايرة للأولى وبينهما مناسبة تسوغ العطف ، مثال ذلك قول الشاعر ^(٣) :

وتظن سلمى أنني أبغى بها بدلاً ، أراها في الضلال تهيم
فلم يعطف "أراها" على "تظن" لئلا يتوهم السامع أنها معطوفة
على "أبغى" لقربها منها ، والمناسبة تتضح بين المعنيين بالنظر
إلى أنها لم تهيم في الضلال في نظره لو لم تظن ذلك الظن .

(١) دلالات التراكيب : ص ٢٢٦ .

(٢) الإيضاح : ج ١ ص ٢٥٤ .

(٣) المرجع السابق : ص ٢٥٥ .

أما كمال الانقطاع فيكون حين لا يوجد بين الجملتين جامع
يصح العطف . وهذا القسم لا يعني في بحث التناسب ، أما القسم
الآخر من كمال الانقطاع فيكون لا يمر يرجع إلى الإسناد أو إلى طرفيه ،
وذلك حين تختلف الجملتان خبرا وإنشاء ، لفظا ومعنى كقول الشاعر ^(١) :

وقال رائدهم : أرسوا نزاولها فكل حتف امرئ يجرى بمقدار
أو معنى لا لفظا ^(٢) كقولك : مات فلان رحمه الله .

وإذا كان البلاغيون القدماء يرون اختلاف الجملتين على ذلك
النحو مبررا للفصل فإننا لا نوافقهم ، لأن تحليلهم هنا لا يحلل
الأسلوب ، ولا يقف على ما بينه من روابط ، مع أننا نجد الروابط متينة
وحية بين هاتين الجملتين ، ويتحقق فيها ما يتحقق في غيرها ،
فقد تكون الإنشاء توكيدا للخبر أو العكس ، وقد تكون إحداها واقعة
موقع الجواب عن الأخرى ، أو ما شئت ما تراء في الجمل الخبرية ،
وعلاقات المعاني بين الجمل لم تتأثر بأن هذه خبر ، وتلك إنشاء ،
وإنما هما سواء من ناحية أنساب المعاني ^(٣) .

ونجد الواو تقع بين الخبر والإنشاء في مثل قولهم : لا تأكل السمك
وتشرب اللبن " برفع تشرب ، وقولهم : بعني ولا أعود .

(١) الايضاح : ص ٢٤٩ .

(٢) المرجع السابق : ص ٢٥٠ .

(٣) دلالات التراكيب : ص ٣٤٤ .

وقد ذهب معظم البلاغيين الى وجوب فصل الجملتين المختلفتين خبراً وإنشاءً، وبعض النحاة أجازوا العطف ، وقد نقل أبو حيان عن سيويج جوازه ، وهو الذى عليه العلامة سعد الدين فقد ذكر أن "عطف الإنشاء على الإخبار كثير" (١) .

ومن هنا فإن ما له محل من الإعراب من هذه الجمل يأتي معطوفاً حين يقصد التشريك فيدخل في التناسب المعنوي بين هذه الجملة الخبرية والإنشائية كما دخل بينها من قبل في الفصل حين تكون الثانية بمثابة تأكيد الأولى أو بمنزلة الجواب عنها .

ومن كل هذا يتضح أن الفصل بين الجمل لا يعنى - بالضرورة - عدم تناسب هذه الجمل في معانيها ، وإنما يكون لأسباب معنوية ذات قيمة بلاغية - كما مر - ولا يفقد الجمل ما بينها من تناسب واتصال ، لأن الوصل في الحقيقة وصلان ، أحدهما ظاهر بحرف العطف والآخر خفي تتصل فيه الجملة بالآخرى من ذات نفسها ، وهو أقوى الوصلين عند الزمخشري ، والجدير باسم الفصل هو كمال الانقطاع الذى أصله فقدان الجامع أو تباين الكلامين في الغرض بحيث لا يمكن عطف مضمون الكلام في الجملة الثانية على مضمون الكلام الآخر في الجملة الأولى (٢) .

(١) دلالات التراكيب : ص ٢٤٥ .

(٢) المرجع السابق : ص ٢٢٧ .

وإذا اتفقت الجملتان خبرا وانشأ لفظا ومعنى أو معنى لا لفظا
تعيين الوصل ، ويتعين الوصل أيضا حين يكون في الفصل إيهام بخلاف
المقصود كقول البلغاء : لا وأيدك الله ^(١) .

وزهد البلاغيون يبحثون عن أنواع الجامع بين الجملتين - باعتبار
المسند والمسند إليه في كل منهما - ووصلوا إلى أن الجامع بين الشيئين
عقلي ووهي وخيالي .

"أما العقلي فهو أن يكون بينهما اتحاد في التصور ... أو تماثل
... أو تضاد كما بين العلة والمعلول ، والسبب والمسبب ، والسفل والعلو .
والأقل والأكثر ، فإن العقل يأبى أن لا يجتسعا في الذهن .

وأما الوهي فهو أن يكون بين تصوريهما شبه تماثل ، كـ لون
بياض ولون صفرة ، فإن الوهم يبرزهما في معرض المثليين ... أو تضاد
كالسواد والبياض ... أو شبه تضاد كالسطا والأرض والسهل والجبل ،
والأول والثاني ، فإن الوهم ينزل التضادين والشبهيين بها منزلة
التضاديين فيجمع بينهما في الذهن ، ولذلك نجد الضد أقرب خطورا
بالبال مع الضد .

والخيالي أن يكون بين تصوريهما تقارن في الخيال سابق ، وأسبابه
مختلفة ، ولذلك اختلفت الصور الثابتة في الخيالات ترتيبا ووضوحا ، فكم

(١) الايضاح : ج ١ ص ٢٦٠ ، ٢٦١ .

صور تتعاقب في خيال وهي في آخر لا تتراءى^(١).

وسهيا يكن فإن النظر إلى تناسب المعاني بين الجمل يتجلى وز
المناسبات التي تسوغ عطف الجملة على سابقتها ما تليها القرائن
العقلية والوهمية والخيالية ، إلى تقدير ما يكون بين الجملتين
من لحة ونسبة معنوية تجعل الجملتين في غير حاجة لعطف أحدهما
على الأخرى ، بل إنها ترفض العطف ، ذلك أن العطف - بالواو - وإن
كان يقوم على مناسبة فإنه يقتضى مفارقة ، الأمر الذى لا وجود
له في بعض الجمل ، وفي تسمية القدماء لهذا النوع من الجمل بكسال
الاتصال وشبه كمال الاتصال ما يؤكده تلك النسب المعنوية القويمة
الواصلة بينهما ، وهي وإن أدرجت ضمن ما حيث وأقسام الفصل تبعاً
لمفهوم الوصل بالواو والفصل بتركه ، إلا أنها من الوصل حين ينظر
إليه على أنه اتصال المعاني ولا أهمية للحروف ، وحينئذ نجد الفصل
ينطبق على الجمل التي تنفصل معانيها عن بعضها لفقدان التناسب
الذى يسوغ اتصال المعاني ، وعلى هذا النحو تظهر قيمة ترك
الواو لمنع إيهام خلاف المراد ، لأن النسب المعنوية الوثيقة تتعالى
على مجرد الوصل الشكلي ، خصوصاً أن التناسب لا يأتي من الواو العاطفة
ولكن الواو تأتي لتوضعه ، فكيف حين لا يحتاج إلى توضيح ، وكذا
حين يكون أكثر وضوحاً مع تركها إذا كان مجيئها يجلب إيهاماً .

(١) الايضاح : ج ١ ص ٢٦٣ ، ٢٦٤ .

ويهتم النقاد بتقدير التناسب بين شطري البيت ، فتجدهم يعميرون البيت حين يكون أحد شطريه غير مشاكل للآخر ، فمن ذلك ما ذكره أبو هلال العسكري في قوله :

" وما لم يوضع فيه الشيء مع لفقه من أشعار المتقدمين قول طرفه :

ولست بحلال التلاع مخافةً ولكن متى يسترفد القوم أرفد
فالمصراع الثاني غير مشاكل الصورة للمصراع الأول ، وإن كان المعنى صحيحاً لأنه أراد : ولست بحلال التلاع مخافة السوء ال ، ولكنني أنزل الأمكنة المرتفعة ليمتابوني فأرفدهم وهذا وجه الكلام فلم يعبر عنه تعبيراً صحيحاً ولكنه خلطه وحذف منه حذفاً كبيراً فصار كالمتنافر^(١) .

وواضح أن الشطر الأول يوحي بأن الشاعر يشيد بشجاعته فلا ينزل التلاع مخافة الأعداء ، ويأتي الشطر الثاني مؤكداً كرم الشاعر وإرفاده للساثلين ، الأمر الذي يحيل معنى الشطر الأول من عدم الخوف من الأعداء إلى عدم الخوف من الساثلين الرد ، وهو معنى لا يستفاد من الاستدراك ولكن مباشرة ، لأن في الشطر الأول حذفاً لتحديد سبب الخوف الذي تضمنه الشطر الأول ، حتى إذا تم الشطر الثاني اتضح المعنى ، ويبقى عدم المشاككة بالنظر إلى كل شطر منفصلاً وفيما يحيط ولكن من الإيهام أثناء البحث عن شيء يستدرك .

(١) الصناعتين : ص ١٦١ . والتلاع جمع تلعة ، وهي ما ارتفع من الأرض وما انخفض منها أيضاً .

وما يظهر فيه عدم المشاككة جليا قول الأعشى :

وإن امرؤا أسرى إليك ودونه سهوبٌ ومومةٌ ويبدأ سُلُوقُ

لمحقوقة أن تستجيب ليصوته وأن تعلس أن المعان موفق

قوله - وأن تعلس أن المعان موفق - غير مشاكل لما قبله (١).

ومن هذا اللون من عدم المشاككة - وإن لم يكن بين الشطرين - قول عنتره :

حرق الجناح لأن لحبي رأسه جلعان بالأخبار هش مولى

إن الذين نعت لي بفراقهم هم أسلموا ليلى التمام وأجمعوا

قال العسكري : " ليس قوله - بالأخبار هش مولى - في شيء من صفة جناحه ولحيه " (٢).

وكذا الشأن في قول الشاعر :

أغرأبيض يستسقى الفطام به لوقاع الناس عن أحسابهم قرعا

فإن المصراع الثاني غير مشاكل للأول (٣).

وقد وردت أبيات توهم البعض أنها غير متناسبة المصارع من ذلك

قول امرئ القيس :

(١) الصناعتين : ص ١٦٢ ، السهوب : الأرض الواسعة ، والسلق : القفر المستوى الذى لا شجر فيه .

(٢) المرجع السابق : ص ١٦٢ ، حرق الجناح : قصير ريشه ، والجلعان : المقرضان واحدهما جلم .

(٣) عيار الشعر : ص ١٤٨ .

كأنني لم أركب جواداً للذِّة ولم أتبطّن كاعبا ذات خلخال
ولم أسبأ الزَّقَّ الرويَّ ولم أقفل لخلي لي كرى كره بعد إجمال

فقد أورد ابن رشيق ما نصه :

"ورد على سيف الدولة رجل بغدادى يعرف بالفتخب ، لا يكاد
يسلم منه أحد من القدماء والمحدثين . ولا يذكر شعر بحضرته إلا عابه ،
وظهر على صاحبه بالحجة الواضحة . فأنشد يوماً هذين البيتين ،
فقال : قد خالف فيهما وأنشد ولو قال :

كأنني لم أركب جواداً ولم أقفل لخلي لي كرى كره بعد إجمال
ولم أسبأ الزَّقَّ الرويَّ للذِّة ولم أتبطّن كاعبا ذات خلخال

لكان قد جمع بين الشئ وشككه ، فذكر الجواد والكر في بيت ، وذكر
النساء والخمر في بيت . فالتبس الأمر بين يدى سيف الدولة ، وسلبوا
له ما قال .

فقال رجل من حضر: ولا كرامة لهذا الرأى ، الله أصدق منك حيث
يقول : " إِنَّ لَكَ أَلَّا تَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَعْرِى ، وَأَنْكَ لَا تَظُنُّ فِيهَا وَلَا تَضْحَكُ " .
فأتى بالجوع مع العري ، ولم يأت به مع الظلم ، فسر سيف الدولة ، وأجازه
بصلة حسنة ^(١) .

(١) العمدة : ج ١ ص ٢٥٨ ، ٢٥٩ .

وقد روى أن أبا الطيب أنشد سيف الدولة قصيدته التي أولها :
على قدر أهل العزم تأتي العزائم .
فلما انتهى إلى قوله :

وقفت وما في الموت شك لواقف كأنك في جفن الردى وهونائم
تربك الأبطال كمن هزيمة ووجهك واضح وشفرك باسم
قال له سيف الدولة : " قد نقدنا عليك يا أبا الطيب ما نقدنا على امرئ
القيس . " (١) وأورد بيتي امرئ القيس السابقين ، فقال السني : " أيها
الأُمير إن البزاز لا يعرف الثوب معرصة الحائك ، وإذا صح النقد على
امرئ القيس صح علي ، وإنما أراد امرؤ القيس أن يقرن ركوب اللذة بركوب
اللذة في بيت ، وأن يجمع بين الشجاعة والكرم في بيت " (٢) فاستحسن
سيف الدولة ما قاله ، ووصله . والذي ذكره سيف الدولة هو ما يقتضيه
ظاهر الكلام من وصل صدر البيت بعجز الآخر ، ووجه الحجة في بيتي
السني أنه " أراد أن يقرن بين أن الردى لا نجاة منه لواقف وبين
أن المدح وقف ونجا منه ، وبين أن الأبطال ريمت وانهزمت وأن سيف
الدولة لم يزع ولم ينهزم ، وابتسام الشفروانبلاج الوجه ما يدل على عدم
الروع ، وإنما قال " كأنك في جفن الردى وهونائم " لأنه جعل الردى في
هذا الموضع بصورة الناظر البصر الذي لا يغيب عنه شيء ولا يخفى عليه

(١) منهاج البلاغ : ص ١٥٩ ، ١٦٠ .

(٢) المرجع السابق : ص ١٦٠ .

مقتل ، ولأن السبل إلى المهج واضحة له ، فلما نجا المدوح تعجب من
سلامته منه وخفائه عليه مع كونه بالموضع الذي يهصر فيه ، فقد رسيها
لخفاء عنه النوم الشاغل للأجنان عن رؤية ما دنا منها ^(١) .

وسمها يكن فإن تناسب المعاني ليس في درجة واحدة ، ومعروفة
واجب عليه انتساب المعاني إلى بعضها وتلاؤمها يحتاج إلى جهد
وتبصرودراسة ، ففي أبيات امرئ القيس والعتبي تجاوز التحليل المناسب
الظاهر الذي معه قد يظن بعض النقاد أن الشعراء أخطأوا أو خالفوا
الأولى - إلى تحليل أعمق تتجلى معه علاقات معنوية متينة تعزز
المعنى أو الغرض المتضمن في الأبيات ، وتدل على قدرة الشعراء وكدة
مفهوم إمارتهم للكلام وتصريفهم له حسب مشيقتهم ، خاصة أولئك الذين
يدركون دلالات الروابط والحروف بدقة ، فقد أعجب عبد الظاهر الجرجاني
بقول أحد الشعراء :

فغناها وهي لك الفدا " إن غنا " الإبل الحدا "

نظال : " فانظر إلى قوله " إن غنا " الإبل الحدا " وإلى ملا " من الكلام
قبله وحسن تشبئه به وإلى حسن تعطف الكلام عليه .

ثم انظر إذا تركت " إن " فقلت : فغناها وهي لك الفدا ، غنا
الإبل الحدا . كيف تكون الصورة وكيف يتبوأ أحد الكلامين عن الآخر وكيف

يشتم هذا ويمرق ذاك ، حتى لا تجد حيلة في اختلافهما حتى تجتلب
لهما الفاء فتقول :

فغنها وهي لك الفداء ، فغنا الإبل الحداء : ثم تعلم أن ليست
الألفه بينهما من جنس ما كان وأن قد ذهبت الألفه التي كنت
تجد والحسن الذي كنت ترى . (١) .

وواضح أن الشطر الثاني واقع موقعه المشاكل لما في الشطر
الأول معنويا ، إذ يرتبط الشطر الثاني بأول كلمة في الشطر الأول وكأنه
إجابة عن سؤال اقتضاه الشطر الأول أو تفصيل لشيء أجمل فيه ، فبعد
الشطر الأول يسأل المرء نفسه : ماذا أغنيها ، ماذا أقول ، أو أي نوع من
أنواع الغناء أغنيها ، فيأتي بيان ذلك وجوابه في الشطر الثاني . غير
أن استعمال التركيب الدقيق في الدلالة من الجمال بما ترى في كلام الشيخ
عبد القاهر عن حرف "إن" في الشطر الثاني .

وهكذا تتفاضل التراكيب في توثيق عرى التناسب بين الشرطين ، ومن
الأمثلة المتعلقة بتناسب شطري البيت ما رواه العسكري في قوله : "أخبرنا
أبو أحمد الشطني قال : حدثنا أبو العباس بن عري ، قال : حدثنا حماد
عن يزيد بن جبلة قال : دفن مسلمة رجلا من أهله وقال :

نروح ونغدوا كل يوم وليلة

(١) دلائل الإعجاز : ص ٢١١ ، ٢١٢ .

ثم قال لبعضهم أجز، فقال : فحتى متى هذا الرواج مع الغدو . فقال
مسلمة لم تصنع شيئا .

فقال آخر : فيالك مفداً مرة ورواحا . فقال لم تصنع شيئا ، فقال
لآخر أجزأت، فقال :

وعا قليل لا تروح ولا تغدوا

فقال : الآن تم البيت .^(١) فالبنية اللفظية والمعنوية في هذا الأخير
جعلته أكثر مناسبة من سابقه .

ولقد اهتم النقاد القدماء وكذا الشعراء بوحدة البيت ، يظهر
ذلك من حديث النقاد عن بيت القصيد ، وأمدح بيت قاله العرب ، وأغزل
بيت ، وأفخر بيت ، وأهجى بيت ، ومن ذلك أبيات الحكم والأشكال
السائرة ، وفي كل هذا تحقيق لاستقلال كل بيت بمعناه وعدم احتياجه
لغيره في إتمام معناه ، ومن هنا عدوا التضمين عيبا ، ويمكن التوفيق بين
وحدة البيت واتصال الأبيات من جهة المعنى على اعتبار أن الأبيات
تتضمن معاني جزئية تتكامل فيما بينها لتؤدي المعنى الكلي للغرض ،
وترتبط ببعضها من جهة انتطائها لتناول موضوع واحد ، كل بيت يتناول
جزءا منه ، أو يفسر اجمالا فيما قبله ، أو يتفرع عن معنى بيت قبله ، أو يفصل
أقسامه وما أشبه هذا ما يتعلق بالمعنى العام للغرض ، ويضيف المعنى
الذي غيره من الأبيات لما هو جديد أوله أهمية من جهة المعنى .

(١) الصناعتين : ص ١٦١ .

والمهم أن النقاد القدماء — رغم اهتمامهم بوحدة البيت — كانوا يطلبون مناسبة بين الأبيات في ترتيبها بحيث يذكر البيت بعد ما له به علقه ، ويأتي بعده ما يتعلق به لتصبح القصيدة بناءً منسقاً مترابطاً ، وقد عد الجاحظ ذلك من مميزات الشعر الجيد في قوله : " أجود الشعر ما رأيت من ملاحم الأجزاء " سهل الخارج ، فنعلم بذلك أنه أفرغ فراغا واحداً وسبك سبكاً واحداً (١) .

وعابوا القصيدة حين تكون كلها أمثالا كما في شعر صالح بن عبد القدوس لأن القصيدة " إذا كانت كلها أمثالا لم تسر ولم تجر مجرى النوار ، ومتى لم يخرج السامع من شيء إلى شيء لم يكن لذلك عنده موقع " (٢) ثم إنه قد لا توجد صلات تربط بين الأمثال في تلك الأبيات ، أما حين تأتي أبيات الأمثال أو الحكم للإستشهاد أو إبداء النصيح ، ونقل التجارب ، فتقع في موضعها من أبيات القصيدة مقوية للمعاني أو مدللة عليها فذلك أمر مقبول غير معيب .

ويتحقق التحام أجزاء النظم في البيت الواحد حينما يكون البيت شديد الارتباط مع بعضه تماسكا تماسكا شديداً ، بحيث يكون المصراع الثاني من البيت مشاكلاً للمصراع الأول ، ومناسبا لمعناه — كما سبق — وقد ذكر القلقشندي أن النظم يتنافر حين " تكون أجزاء الكلام غير متلائمة ومعانيه

(١) البيان والتبيين : ج ١ ص ٦٢ .

(٢) المرجع السابق : ج ١ ص ٢٠٦ .

غير متوافقة ، بأن يكون عجز البيت أو القرنية غير ملائم لصدرة أو البيت الثاني غير مشاكل للبيت الأول ... فما اختلف فيه أجزاء البيت الواحد ... قول الطالبى :

قوم هدى الله العباد بهم
والهو ثرون الضيف بالازواد
فلا مناسبة بين صدر البيت وعجزه بوجهه ... (١) .

كما أن النقاد عابوا أبيات الشعر التي لا صلة بين معانيها ، أن يكون البيت فيها مقرونا بغير جاره ، ومضموما الى غير لفظه ، ولذلك قال بعضهم لآخر : أنا أشعر منك ، قال : ويم ذاك ؟ قال : لأنني أقول البيت وأخاه ، وتقول البيت وابن عمه (٢) .

ولعل هذا بعض ما قصد اليه خلف الأحمر فيما أنشده :
(٣)
وبعض قريض المرء أولاد علة يكس لسان الناطق المتحفظ
و نقد أبو البداء الرياحى الشعر الذى ليس له قران أو الالبيات التي
كلها أمثال بقوله :

(٤)
وشعر كبير الكثر فرق بينه لسان دعي في القريض دخیل

(١) صبح الأعشى : ج ٢ ص ٢٢٥ .

(٢) البيان والتبيين : ج ١ ص ٢٠٦ .

(٣) المرجع السابق : ج ١ ص ٦٦ .

(٤) المرجع السابق .

وذلك أن بحر الكش من شأنه أن يقع متفرقا غير متجاور ولا مؤلف
وكذا أجزاء البيت من الشعر المقصود بالتشبيه .

ويتعدى الأمر ذلك إلى اعتبار ما بين الأبيات من تناسب من
جهة شرف المعاني وسخفها، وحسن سبك الأبيات وضعفها، وما إلى ذلك،
على نحو ما تمثل في نقد الحاتمي لأبي الطيب المثنوي في مناظرته له
حين يقول : " . . . ولكك تحسن في البيت من القصيدة ، والأبيات احسانا
لا يجهله نقد الكلام وأرباب البيان ، ايجازا في عبارته ، وابداعا في نظمه ،
وصوابا في معناه ، وسلامة في لفظه ، ثم تشفع ذلك بالأبيات السخيفة
لفظا ومعنى ، والأبيات التي تفر على معانيها وبعض ألفاظها اغارة
الذئب السعوط على سرح النقد ، فتأتي القصيدة في الشعر على غير مشاكسة
ولا مشاكسة " (١) .

ويتحدث ابن طباطبغا عن تناسب معاني الأبيات في القصيدة فيقول :
" وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره ، وتنسيق أبياته ، ويقف
على حسن تجاورها أو قبحه ، فيلائم بينها ، لتنظم له معانيها ، ويتصل
كلامه فيها ، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلا
من حشو ليس من جنس ما هو فيه ، فينسى السامع المعنى الذي يسوقه
القول إليه " . (٢) .

(١) الرسالة الموضحة للحاتمي : ص

(٢) عيار الشعر : ص ١٤٦ .

ولا بن طباطبا طريقة في إيقاع التناسب بين الأبيات، مصدرها نظرتة إلى طريقة الإبداع، إذ يرى أن الشاعر يخفض المعنى الذي يريد القول فيه في فكره نثرا، ثم ينظم الأبيات على غير تنظيم، حتى إذا كثرت وظن أنه استوفى المعنى المراد ألف بين الأبيات على تناسب بينها، وإذا تعذر تناسب الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لم تشتت منها^(١).

على أن الشعراء المطبوعين ليسوا في حاجة غالبا إلى صنع مثل هذه الأبيات لسد الخلل بين المعاني، وإن كان الطبع لا يخلو من قدر ولو يسير من الصنعة، وليس بالضرورة عند الشعراء والنقاد القدياء أن يكون البيت في موضع لا يمكن تقديمه أو تأخيره، خاصة وأنهم يحذون استقلال البيت بمعناه وعدم احتياجه لغيره في تمام معناه، إن المهم أن يكون البيت متصلا بما قبله، وما بعده يرتبط به على نحو يسوغ مجيء الأبيات على هذا الترتيب الذي يكمل به معنى الغرض الشعري في ذلك الموضع.

ويأتي حازم القرطاجني فيحدث عن تناسب الأبيات والأغراض في القصيدة، فمواد الفصول " يجب أن تكون متناسبة المسوعات والمفهومات حسنة الاطراد، غير متخاذلة النسيج، غير متميز بعضها عن بعض التميز الذي يجعل كل بيت كأنه محاز بنفسه لا يشمل غيره من الأبيات بنيسة لفظية أو معنوية^(٢)."

(١) عيار الشعر : ص ١٩٠.

(٢) منهاج البلغاء : ص ٢٨٨.

وهذا الكلام لا يخرجنا عن مفهوم التحام أجزاء النظم في الأبيات وما ينبغي فيها من الترابط القائم على انتساب المعاني إلى بعضها، وذلك أن أبيات الفصول يجب أن يبدأ منها بالمعنى المناسب لما قبله، وإن تأتى مع هذا أن يكون ذلك المعنى هو عمدة معانى الفصل والذي له نصاب الشرف كان أبهى لورود الفصل على النفس، على أن كثيرا من الشعراء يؤخرون المعنى الأشرف ليكون خاتمة الفصل — فإما من يردف الأقوال الشعرية بالخطابية فإن الأحسن له أن يفتح الفصل بأشرف معانى المحاكاة ويختتمه بأشرف معانى الاقتناع. وإلى هذا كان يذهب أبو الطيب المتنبي — رحمه الله — في كثير من كلامه. (١)

فإننا نحن أئمة ناقد يقول بوجود معان أول أو أصلية ومعان ثانوية، بل إنه يقسم الشعر إلى أقوال شعرية بحته، وأقوال خطابية، ويقصد بالأخيرة ما يساق من الشعر حكمة أو مثلا أو خلاصة تجربة، وقد دعم هذه النظرية بتطبيقه على شعر المتنبي الذي كثيرا ما نجد الحكمة وما أشبهها في نهايات قصائده، أما من جهة ما ينبغي في ترتيب المعاني الأصلية أو العمد والمعاني الثانوية، فإن المعنى العمدة ليس بالضرورة أن يكون أولاً في الترتيب، فإذا لم يناسب ما قبله يمسد له عنه إلى ما يناسب، لأن المهم المناسبة، وإذا تأتت المناسبة في العمدة فهذا بلا شك أحسن، وهكذا تبني بقية الأبيات على هذا التناسب

(١) منهاج البلاغة : ص ٢٨٩.

إن " يجب أن يرد البيت الأول من الفصل بما يكون لائق به من باقي معاني الفصل مثل أن يكون مقابلاً له على جهة من جهات التقابل أو بعضه مقابلاً لبعضه أو يكون مقتضى له مثل أن يكون مسبباً عنه ، أو تفسيراً له ، أو محاكى بعض ما فيه ببعض ما في الآخر أو غير ذلك من الوجوه التي تقتضى ذكر شيء بعد شيء آخر " (١) .

ويستمر هذا إلى آخر الفصل ويؤتى بالفصل الذي يليه مناسبة له ومعانيهما مرتبطة " وربط ختم الفصل بطرف من أغراض الفصل الذي يليه أو إشارة إلى بعض معانيه " (٢) فيتعلق الكلام بذلك ، وتتصل الإبيات ، ويتصل الغرض بالغرض ، وقد تتصل عباراتها مع ذلك " بأن يكون بعض الألفاظ التي في أحد الفصلين يطلب بعض الألفاظ التي في الآخر من جهة الاسناد والربط " (٣) .

وتتقرن قدرة الشاعر وبراعته بمستوى اتصال المعاني بين الإبيات والأغراض في القصيدة ، ولا قيمة لاتصال العبارة مع انفصال الأغراض ، بل إن اتصال العبارة حتى مع اتصال الأغراض قد تترتب عليه بعض المآخذ التي تعد من العيوب المتعلقة بصناعة الشعر عند النقاد القدماء كما

(١) منهاج البلاغة : ص ٢٩٠ .

(٢) المرجع السابق .

(٣) المرجع السابق .

هو الحال في التضمن ، والشعراء النحول هم الذين يصلون الأغراض ويتحاشون عيوب اتصال الألفاظ حين يقصدون اتصال العبارة ، ومن الشعراء من "يهجم على الفصل هجوماً من غير اشعار به ما قبله ولا مناسبة بين أحدهما والآخر" (١) ولا تخلو هذه القصائد من عدم التناسب والتفكك بين أجزائها ، وهذا من أسوأ ما يمرض للبناء الفني في القصيدة من عيوب.

وقد حاول ابن قتيبة أن يجعل ترتيب الأغراض في القصيدة العربية التي تنهج هذا المنهج ، فقام بتحليل معاني كل غرض من جهة ارتباطها بغيرها وتأثيرها في النفس وما يلزم تبعاً لهذا التأثير وذلك الارتباط من توخى ترتيب معين ، خاصة في قصيدة المدح ، فقصيدة القصيدة إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمى والآثار فيكى وشكا وخاطب الربيع واستوقف الرفيق لجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الطاعنين عنها ، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر لانقلاهم عن ما إلى ما ، وانتجاعهم الكلاء وتبعهم مساقط الغيث حيث كان . ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصباية والشوق ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعى به إصغاء الأسماع إليه ، لأن التشبيب قريب من النفوس لا يخط بالقلوب ، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء ، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب وضارباً فيه بهمهم حلال أو حرام ، فإذا علم أنه قد استوثق

(١) منهاج البلغاء : ص ٢٩١ .

من الإصفاة إليه والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق ، فرحل في شعره وشكا
النصب والسهل وسرى الليل وحر الهجير وانضأ الراحلة واليمير ، فإذا
علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء ودامة التأمل وقرر عنده
ط ناله من المكاره في المسير بدأ في المديح ، فبعثه على المكافأة
وهزّه للسلح وفضله على الأشباه وصفر في قدره الجزيل . . . (١)

والمسألة أكبر من مجرد الوقوف عند المنهج القديم وتقديم مسوغات
الترتيب على ذلك الوجه ، لأن الأهمية تتعلق بالوجود الشعري المتمثل
في كيان القصيدة ذات المعاني المتعددة التي تؤهل في علاقتها
المتناسبة إلى كل متأسك وقد تضي بهذا الكل إلى نوع من أنواع الوحدة .
وإذا كان ابن قتيبة قد اهتم بالجانب النفسي في ترتيب الأغراض
في القصيدة ، على نحو ما أشار إلى أن التشبيب قريب من النفوس لا يثبط بالقلوب
وما يقدم عليه من ذكر الدار إنما هو لاجل التعرض لذكر أهلها . . . فذلك
أولى حازم القرطاجني الجانب النفسي في ترتيب الفصول عنايته ، إذ يرى
أنه يجب " أن يقدم من الفصول ما يكون للنفس به عناية بحسب الغرض
المقصود بالكلام . . . ويتلوه الأهم فالأهم إلى أن تتصور التفاتة
ونسبة بين فصلين تدعو إلى تقديم غير الأهم على الأهم ، فهناك يترك
القانون الأصلي في الترتيب . . . " (٢)

(١) الشعر والشعراء لابن قتيبة : ص ١٤ ، ١٥ .

(٢) منهاج البلغاء : ص ٢٨٩ .

ولا أعتقد أن الأمر يختلف في ترتيب أقسام القصيدة - الأغراض -
عند هازم ، فكل قسم ينهي أن يرتبط بالقسم الذي يليه ، ولا يأتي غرض
بعد غرض من غير اشمار به ما قبله ولا رابطة تربط بينهما ، ولهذا
امتدح الشاعر الذي يكون « بصيرا بأنحاء » التدرج من بعض الأغراض والمعاني
إلى بعض (١) .

وأستطيع أن أقول إن هازما القرطاجني يهتم بتناسب المعاني
في إطار التسلسل المنطقي للأفكار - الفصول - في القصيدة البسيطة ،
وفي القصيدة المركبة إلى جانب التسلسل المنطقي لفصول كل قسم
وتدرجها معنويا ، كذلك يهتم بتناسب الأقسام - الأغراض - على
مستوى معانيها الكلية ، مع حسن الانتقال الذي يربط المعاني الجزئية
للأقسام ، وهو تصور يمكن أن يفضى بنا إلى فهم نوع من الوحدة تنبه إليه
هازم ، ومن ثم مناقشه ونقارنه بأشكال الوحدة الشائعة في الفكر
الحديث .

ولا يخرج ابن خلدون عن العرف الشائع لتناسب الأغراض وهو
الربط بين المعاني الجزئية لآخر غرض بأول الغرض الذي يليه ، على
أن التركيز ينحصر في وصل الغرض الفرعي الذي يسبق الغرض الأساسي
بهذا الأخير ، ويسمى ذلك حسن التخلص ، وتعلقت بهذا أحكام نقدية
كثيرة تضمنت الإشادة بالتخلص الحسن الذي سلكه الشعراء المحدثون ،

(١) منهاج البلاغة : ص ٣٢٣ .

وتفوقهم على الشعراء الجاهليين ومن سار على نهجهم، أولئك الذين ينتقلون من النسب أو الوصف إلى المدح بقطع الكلام في الأول والبدء في الثاني على نحو ما يستعملون ؛ عد عن ذا ، أو د ع ذا ، وأمثلة لها ، فابن خلدون يرى أن الشاعر إذا أراد أن ينتقل من فن إلى فن أو من مقصود إلى مقصود فعليه أن " يوطئ " المقصود الأول ومعانيه إلى أن تناسب المقصود الثاني ويبعد الكلام عن التنازع ، كما يستطرد من التشبيب إلى المدح ومن وصف البهائم والطلول إلى وصف الركاب أو الخيل أو الطيف ، ومن وصف المدوح إلى وصف قومه وعساكره ، ومن التفجع والعزاء في الرثاء إلى التأثر وأمثلة ذلك (١) .

وبهذا الترابط المعنوي يتحقق للقصيدة صحة النسق والنظم وهو كما يقول ابن سنان : " أن يستمر في المعنى الواحد وإذا أراد أن يستأنف معنى آخر أحسن التخلص إليه ، حتى يكون متعلقا بالأول وغير منقطع عنه " (٢) .

ومن اهتم بالتناسب بين المعاني في القصيدة العاتى ، فقد ذكر ابن رشيق أنه قال : " ومن حكم النسب الذي يفتح به الشاعر كلامه أن يكون مزوجا بما بعده من مدح أو ذم ، متصلا به غير منفصل عنه ، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعضه ،

(١) المقدمة لابن خلدون : ص ٥٦٩ .

(٢) سر الفصاحة : ص ٢٦٨ .

فتنق انفصل واحد عن الآخر وبأنه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخوّن محاسنه ، وتعنى معالم جماله ، ووجدت مذاق الشعراء وأرياب الصناعة من المحدثين يحترسون من مثل هذه الحال احتراساً يحسبهم من شوائب النقصان ، ويوقف بهم على محجة الاحسان ^(١) ، حتى يقع الاتصال ، ويؤ من الانفصال ، وتأثي القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها ، وانتظام نسيبها بديحها كالرسالة البليغة ، والخطبة الموجزة ، لا ينفصل جزء منها عن جزء .

وهذا مذهب اختص به المحدثون لتوقد خواطرهم ولطف أفكارهم واعتادهم البديع وأفانينه في أشعارهم ، وكأنه مذهب سهلوا حزنه ، ونهجو رسمه ، فأما الفحول الأواثل ومن تلاهم من المخضرمين والإسلاميين فذهبهم التعامل " عد عن كذا ، إلى كذا " وقصارى كل واحد منهم وصف ناقته بالعتق والنجاة والنجا ، وأنه استطأها فادرع عليها جلباب الليل ، وربط اتفاق لأحدهم معنى لطيف يتخلص به إلى غرض لم يتعمده إلا أن طبعه السليم ، وصراطه في الشعر المستقيم ، نصبا مناره ، وأوقداً باليفاع ناره ^(٢) .

(١) العمدة : ج ٢ ص ١١٢ . وهذه نهاية النص في العمدة ، وفي زهر الآداب يبدأ من كلامه عن تشييل القصيدة بالانسان وينتهي بالتعليق على أبيات النابغة .

(٢) زهر الآداب للحضري : ج ٢ ص ٥٩٢ .

وهذا القول لا يقصد به غير تناسب الأغراض في القصيدة القديمة، بحيث يستغل الشاعر وجوه انتساب المعاني لبعضها في الربط بين الأغراض بحيث يحسن مجيء غرض بعد آخر، وليس هذا من الوحدة العضوية التي لم يعرفها النقد القديم ولم يهتم بها الشعراء بل لم تكن تتحقق في أغلب قصائدهم، حتى إن المختارات الجيدة التي اختارها النقاد لا تتحقق فيها الوحدة العضوية بالمفهوم الحديث، ومن ظن أن قول الحاتس السابق يقصدها فهو واهم، فأول كلام الحاتس يقصد به ما ينبغي أن تكون عليه الأغراض في القصيدة من الاتصال بحيث لا ينفصل الغرض عن الآخر انفصالاً تاماً، وأهمية حسن التخلّص، وهو الذي أجاد فيه المحدثون - كما يشهد بذلك النقاد ومنهم الحاتس - فذهبوا فيه كل مذهب في حين أن القدماء كانوا يستعطلون دعواً وعد عن ذلك ونحو ذلك، والتشبيث بتشبيه القصيدة بجسم الإنسان عند الحاتس لا يحل الإشكال، خاصة وأن المحدثين الذين حققوا ما طلبه الحاتس فاختارهم في النص السابق لا تتحقق الوحدة العضوية في قصائدهم إلا نادراً، وقول الحاتس ينبغي أن يؤخذ بتمامه فلا يصح أن نغفل أول النص الذي يشير إلى حكم النسب مع المدح والذم وأهمية اقتراحهما، كما لا يصح أن نغفل آخر النص الذي يشير بأن الشعراء المحدثين قد برعوا في تحقيق هذا حتى وقفوا على محجة الإحسان، وفي نهاية النص يأتي التأكيد على أهمية تناسب صدور القصيدة بأعجازها بعبارة صريحة مرتبطة بأهمية انتظام النسب بالمديح واتصال الأجزاء وهو أمر يؤكده

الجانب التطبيقي ، فمثلا نجد النابغة في قوله :

فكفكت منى عبرة فرددتها على النهر منها مستهل وداسع

على حين عاتبت المشيب على الصبا وقلت : ألمّا أصح والشيب وازع

وقد حال همٌّ دون ذلك شاغل مكان الشفاف تهتفيه الأصابع

وعيد أبي قابوس في غير كتبه أثنى ودوني راكن فالضواجع

قد مهد في خاتمة الغرض الأول للغرض الثاني ، وانتقل من العتاب

إلى مخاطبة الأمر انتقالا حسنا لا يبدو معه بين الغرضين فجوة

ولهذا قال الحائس فيه حين استشهد به على كلامه السابق " هذا

كلام متناسب تقضى أوائله وأخيره ، ولا يتميز منه شيء عن شيء " (١) .

وحسن وصل الأغراض بحيث لا يبدو الانتقال من غرض إلى آخر مفاجئا

أو متورط الصلة عما قبله وبعده - تعرض له ابن طباطبائي في قوله :

" إن للشعر فصولا كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل

كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة ، فيتخلص من الفزل إلى المديح ،

ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستراحة ، ومن وصف الديار

والآثار إلى وصف الفياني والنوق . . . بالطف تخلص ، وأحسن حكاية بلا

انفصال للمعنى الثاني عما قبله ، وأن يكون متصلا به ، مسترجعا معه " (٢) .

(١) زهر الآداب : ج ٢ ص ٥٩٨ ، وورد " هذا كلام متناسخ " .

(٢) عيار الشعر : ص ٢٠ .

والقانون الخامس من قوانين عمود الشعر عند المرزوقي والذي يتحدث عن "التحام أجزاء النظم، والتظامها على تخير من لذيذ الوزن" (٣) يمثل خلاصة الآراء النقدية حتى القرن الخامس المتعلقة بتلاحم أجزاء القصيدة من جوانبها المتعددة بط فيها جانب المعنى وفي الأبيات والأغراض، وعبار هذا الالتحام والتلاؤم الطبع واللسان، والطبع يمثل الملكة القادرة على إدراك سلامة أجزاء النظم بط فيها المعاني ومدى ترابطها وانسجامها مع بعضها حتى يوشك هذا الشعر "أن تكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكمة تسالط لأجزاء وتقارنا..." (٢).

ولم يكتف النقاد بالكلام النظري حول اتصال معاني الأبيات والأغراض، بل شفعوا تلك النظرية بجانب تطبيقي يكشف أبعاد تلك الرؤية ويزيل الوهم الذي قد يحصل من احتمالات الكلام، وتجاوز الأمر الأمثلة الجزئية التي أوردها فيما سبق كالكمات والشرطين والبيتين إلى التطبيق على قصائد كاملة أو مجموعة أغراض أو معاني عدة تكون جزءا كبيرا من أبيات القصيدة.

من ذلك ما أورده الجرجاني في كتابه الوساطة حين عاب شعر أبي تمام لاختلافه في القصيدة الواحدة حتى أن الأبيات لو لم يكن تجمعها قصيدة واحدة وتسع في حال واحد لكان أخفى لعميقها (٣)،

(١) مقدمة شرح الحطاسة : ج ١ ص ٩.

(٢) المرجع السابق : ج ١ ص ١٠.

(٣) الوساطة ص ٢٢، ٢٣، وابن البيضة : الظليم، والاجفيل : الكبير الاجفال، تشاى : تسبق، والتعجرف : النشاط في السير، والذيل : نوع من السير.

من ذلك قوله :

لو حار مرثاد المنية لم يجد إلا الفراق على النفوس دليلا
ويمضى في النسب ولكنه يخرج إلى صفة الناقصة بغير ذريعة إلى الخروج
فيقول :

لله درك أي معبر قفرة لا يوحش ابن البيضة إلا جفلا
أو لا تراها لا تراها هـزة تشأى العيون تعجرفا وذملا
أما الشعر المناسب الجيد فأورد له نماذج منها قصيدة جرير التي يقول
فيها (١) :

ألا أيها الوادي الذي ضم سيله إلينا نوى ظميا حبيبت واديا
إذا لم أراد الحي أن يتفرقا وحتت جمال الحي حنت جاليا
وهي قصيدة طويلة أوردتها الجرجاني ثم عقب عليها بقوله :

"وانما أثبت لك القصيدة بكاملها ، ونسختها على هيئتها ، لترى
تناسب أبياتها وازدواجها ، واستواء أطرافها واشتباها ، وملاءمة بعضها
لبعض ، مع كثرة التصرف على اختلاف المعاني والأغراض" (٢) .

ومن أمثلة تناسب المعاني أو الأغراض الفرعية ما ذكره حازم القرطاجني
في تطبيقه على قصيدة المتنبي التي مطلعها :

أغالب فيك الشوق ، والشوق أغلب وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجب

(١) الوساطة : ص ٢٩ .

(٢) المرجع السابق : ص ٣١ .

ذكر حازم أنه " ضمن هذا البيت من الفصل الأول تعجيباً من
الهجر الذي لا يعاقبه وصل ، ثم أكد التعجيب في البيت الثاني الذي
هو تنمة الفصل الأول . ثم ذكر من لجاج الأيام في بعد الأُحباء وقرب
الأعداء " وكان ذلك مناسبا لما ذكر في الهجر " (١) .

ثم افتتح الفصل الثاني بالتعجب من وشك بينه وسرعة سيره فقال :
ولله سيرة ما أقل ثنية عشية شرقي الحدالي وغرب
فكان هذا الاستفتاح مناسبا للبيتين المتقدمين من جهة التعجب وذكر
الرحيل ، ثم بين حاله وحال من ودعه عند الوداع " (٢) .

" ثم استفتح الفصل الثالث بتذكر العهد السارة وتعددتها فقال :
وكم لظلام الليل عندك من يد تخبر أن المانوية تكذب
فكان هذا مناسبا لفتح الفصل الثاني في أنه تذكر فيه موطن البين فتلا
ذلك بتذكر موطن الوصل والقرب في صدر هذا الفصل الثالث ، ثم تمم
هذا الفصل بذكر ما اقترن بذلك الوصل من معاذرة الرقبة " (٣) .

" ثم افتتح الفصل الرابع بتذكر الحال التي حازر فيها الرقبة عند
رحيله عن سيف الدولة ، فشه اليوم الذي كان فيه ذلك بليل العاشقين

(١) منهاج البلاغ : ص ٢٩٨ .

(٢) المرجع السابق .

(٣) المرجع السابق : ص ٢٩٨ ، ٢٩٩ .

في الطول وفي أنهم يحذرون فيه الرقبة فقال :

ويوم كليل العاشقين كفتنه أراقب فيه الشمس أيا ن تفسرب

ثم اطرء في كلامه في هذا الفصل في وصف الفرس وانتقل فيه من معان
جزئية إلى معان كلية يمكن معها أن يعتقد في الكلام أنه فصل
واحد ، وأن يعتقد أنه فصلان ويكون رأس الفصل الثاني قوله :

وما الخيل إلا كالصديق قليلة وإن كثرت في عين من لا يجرب^(١)

" ثم استفتح الفصل الخامس أو السادس على الاعتبار الثاني بذي الدنيا
وما تو^٢ ول إليه أحوالها وتعقب به صروفها من مثل ما قدم من ذكر الفراق
والبعاد والهجر ومكابدة الأعداء ، وتوجع ما يصيب كل بعيد الهم فيها
فقال :

لحي الله ذي الدنيا مناخا لراكب فكل بعيد الهم فيها معذب

فاطرء له الكلام في جميع ذلك أحسن اطراد ، وانتقل في جميع ذلك من
الشيء إلى ما يناسبه وإلى ما هو منه بسبب ويجمعه وإياه غرض . فكان
الكلام بذلك مرتبا أحسن ترتيب ومفصلا أحسن تفصيل وموضوعا بعضه من
بعض أحكم وضع^(٢) .

وحازم في هذا التطبيق يستغل التناسب بين المعاني الجزئية
في ترتيبها ليصل إلى ما يمكن تسميته الوحدة المنطقية لمعاني الفرض

(١) منهاج البلاغ : ص ٢٩٩ .

(٢) المرجع السابق : ص ٢٩٩ .

في تسلسلها ، ومع أهمية هذا الجانب إلا أن التسلسل المنطقي ليس
الشيء الوحيد الذي بواسطته تترايط الأفكار وتتكامل المعاني ، ثم
إن الاستطراد في بعض معاني القصيدة لا يجعل هذا التسلسل والترايط
يكتسب فاعلية في كل الأبيات ، فالفكرة ترد في عدة أبيات ، ويهتـم
حازم القرطاجني بمنطقية اتصال آخريـت في الفكرة بأول بيت من أبيات
الفكرة التي تليها أما الأبيات الداخلية لكل فكرة فيكفي أن تترايط فيما
بينها ، غير أن هذا الناقد يتجاوز هذه الروابط الجزئية حين يربط بين
المعاني من خلال انتطائها لمعان كلية على نحو ما نجد في ربط ذم الدنيا
وما تؤول إليه أحوالها بالأبيات الأولى التي فيها ذم للفراق والهجر
ونحوهما ، وهي ملاحظات ذات قيمة في توجيه الأبيات ومحاولة اكـناه
العلاقات المعنوية بين تراكيب الأبيات ، فمع تحقق الاتصال بين معاني
الأبيات القتالية فإن المعاني الكلية لمجموعات الأبيات تتجه نحو
التلاقي والاتصال ، غير أن الاهتمام بالترتيب المنطقي للأبيات يطفئ على
إمكانات تفاعل المعاني واتحادها عضويا .

واهتمام الناقد بضرورة تناسب المعاني الجزئية في القصيدة ومعاني
الأغراض حدا بهم إلى تحديد معان جزئية لبعض الأغراض ، يرون أن
الشاعر ينبغي له أن يتحدث عنها في قصيدته التي من ذلك الغرض فهناك
معان يمدح بها الخليفة ومعان أخرى يمدح بها الوزير وثالثة يمدح
بها الكاتب . . . ومن أمثلة ذلك قولهم : إن قائد الجيش ينبغي أن يمدح

" بالشجاعة والمعرفة بالحرب وحسن النقيبة والظفر والصبر وسداد التدبير وما أشبه ذلك " (١) .

أما في غرض النسب " فيذكر فيه صدق الهوى والمحبة وشدة الوجد والصباية وكنان الأسرار ومخالفة العذال وما يتفرع عن ذلك ويلحق به ، وكذلك في كل غرض من الأغراض الشعرية من هجاء وفخر وعتاب ووصف وغير ذلك حتى يكون كل شيء موضوعا في المكان الذي يليق به " (٢) .

أما الهجاء فينبغي أن يسلب الصفات المستحسنة التي تختص بالنفس ويشته للمهجو الصفات المستهجنة ، والاختيار أن ينسب المهجو إلى اللوم والبخل وما أشبه ذلك (٣) .

وأحسب أن الشعراء غير ملزمين في قصائدهم بذكر جميع المعاني التي أشار إليها النقاد على أي غرض ، كما أنهم ليسوا ملزمين بالاعتصام عليها وإن كانت تلك المعاني المحصورة تمثل معظم المعاني لكل غرض ، ولا يخلو غرض من تناول شيء من المعاني التي حددها النقاد للقول فيه ، لأن الخروج عن هذه المعاني الكليمة يؤدى إلى بعد عن الغرض نفسه في حين يمكن الاعتداد على بعض المعاني الأساسية للغرض مع إيراد

(١) سر الفصاحة : ص ٢٤٧ .

(٢) المرجع السابق .

(٣) الصناعتين : ص ١٢٠ .

معان أخرى ذات علاقة بمعاني الفرض على نحو ما أشرنا في وجوه انتساب المعاني لبعضها .

وتعلقت بعض الملاحظات النقدية بالمعنى من جهة مدى تناسبه مع معاني ذلك الفرض وما يجب للمقام ، فمن ذلك ما عيب على أبي عبادة حين مدح الخليفة بقوله :

لا العذل يردعه ولا التـ عنيف عن كرم يـدده
إذ قيل : " من هو الذى يجسر على عذل الخليفة وتمنيفه ، وليس هذا المدح ما يصلح للملوك والا " . . . (١)

أما قول جميل بثينة :

رى الله في عيني بثينة بالقذى وفي الغر من أنيابها بالقوادح
ف قيل فيه : " ليس هذا كلام صادق الحبة بل هذا دعا " يفيض قد تجاوز قدر السلوة " . (٢)

ومن هذا قول الفرزدق :

ومن يأمن الحجاج والطير تتقي عقوبته ، إلا ضعيف العزائم
إذ روى أن الحجاج قال له " الطير تتقي الثوب ، وتتقي الصبي " . (٣)

(١) سر الفصاحة : ص ٢٤٨ .

(٢) المرجع السابق : ص ٢٤٩ .

(٣) المرجع السابق : ص ٢٥٦ .

ولا شك أن مثل هذه الملاحظات يدل على الاهتمام بدقة الأداة وتوخى التعبير المناسب الواضح الذي لا يحتمل معنى غير لائق بالفرض .

ومن تناسب المعاني الجزئية مع غرض القصيدة ومقاسها تجنب ما يتشام منه في المدح ، يقول ابن طباطبا : " وينبغي للشاعر أن يحتري في أشعاره ، ومفتتح أقواله ما يتطير به أو يستجنى ، من الكلام والمخاطبات كذكر البكا ووصف أبقار الديار وتشتت الآلاف . . . لا سيما في القصائد التي تتضمن المدايح والتهاني .

وتستعمل هذه المعاني في المراثي ووصف الخطوب الحادثة . " (١)

وفي التراث الأدبي كثير من الملاحظات النقدية والأخبار التي تؤيد هذا ، فبعض الشعراء عرضت لهم مواقف مع مدوحيههم من قبيل هذا ، فقد روى أن ذا الرمة أنشد هشام بن عبد الملك قصيدته البائية فلما ابتدأ وقال :

ما بال عينيك منها الماء ينسكب كأنه من كل مغربة سرب
قال هشام : هل عينك . " (٢)

كما أنكر عبد الملك بن مروان على جرير قوله : أتصحو أم فؤادك غير صاح
فقال له عبد الملك : هل فؤادك " (٣) وأخلة هذا كثيرة .

(١) عيار الشعر: ص ١٤٣ .

(٢) المرجع السابق : ص ١٢٥ .

(٣) المرجع السابق : ص ١٢٦ .

وينبغي أن يتجنب في التشبيب " من يوافق اسمها بعض نساء"
المدوح من اسمه أو قرابته أو غيرها ، وكذلك ما يتصل به سببه أو يتعلق
به وهمه ، فإن أخطاء بن سَهِيَّة الشاعر دخل على عبد الملك بن مروان
فقال له : ما بقي من شعره؟ فقال : ما أطرب ولا أهنن يا أمير
المؤمنين وإنما يقال الشعر لأخذهما ولكني قد قلت :

رَأَيْتُ الدَّهْرَ يَأْكُلُ كُلَّ حَسَنِي لَأَكُلَنَّ الْأَرْضَ سَاقِطَةَ الْحَدِيدِ
وَمَا تُبْقِي النِّمَةَ حِينَ تَفْجُو سِوَى نَفْسِ ابْنِ آدَمَ مِنْ مَزِيدِ
وَأَحْسَبُ أَنَّهَا سَتَكْرِيوُنَا تَوْفَى نَذَرَهَا بِأَبِي الْوَلِيدِ

فقال له عبد الملك : ما تقول شككتك أمك ؟ فقال : أنا أبو الوليد
يا أمير المؤمنين ، وكان عبد الملك يكنى بأبي الوليد أيضا ، فلم يزل
يعرف كراهة شعره في وجه عبد الملك إلى أن مات ^(١) .

وكما اهتم النقاد بتناسب المعاني الجزئية والمعاني الكبرى في الأغراض ،
وحسن الانتقال وما ينبغي من اعتبارات المقام والغرض في الافتتاح ، كذلك
اهتموا بتناسب معاني الاختتام مع غرض الكلام والمقام وما يقتضيه الحال ،
فالاختتام ينبغي " أن يكون بمعان سارة فيما قصد به التهناني والمديح ،
وبمعان مؤسفة فيما قصد به التعازي والرناء ، وكذلك يكون الاختتام
في كل غرض بما يناسبه " ^(٢) .

(١) عيار الشعر : ص ١٤٥ .

(٢) منهاج البلاغة : ص ٣٠٦ .

ولهذا وشبهه حق لحازم القرطاجني أن يجعل أحسن مواقع —
التخييل حين "يناط بالمعاني المناسبة للغرض الذي فيه القول، كتخييل
الأموال السارة في التهاني والأموال الفجعة في المراثي" (١) وذلك
لأن "مناسبة المعنى للحال التي فيها القول وشدة التباسه بها يعاون
التخييل على ما يراد من تأثير النفس لمقتضاه" (٢).

وفي تخييل الأوصاف يجب مراعاة تناسب الأوصاف المخيلة ويقدم
"ما عنابة النفس به أكبر، وهو عندها أشهر في الشيء وأظهر" (٣).
أما إذا كانت الأوصاف متفاوتة فلا يجمع بينها، وإنما يوضع أحدها
"في حيز منفصل عن حيز الآخر أو بمنزلة المنفصل، لأن النقلة من الأدنى
إلى الأعلى متفاوتة طفرة، ومن الأعلى إلى الأدنى متفاوتة سقوط
وانحطاط، ولهذا حسن قول أبي تمام :

إنا غدونا واثقين بواثق بالله شمس ضحى وبدر تمام (٤)
وقد يكون النسق على سبيل الترقى كقول الشاعر :

تالله لا كَلَّحْتُهَا ولو أنْهَى — كالشمس أو كاليدُر أو كالمكتفى
ولنا "كان النسق ههنا على سبيل الترقى، لأن أويذهب بها حين
يقصد تعجيب المخاطب من زيادة الشيء تعظيماً بعد تعظيم أو تحقيقاً
بعد تحقيق — مذهب من تخطى الشيء إلى ما هو أبلى منه في المعنى" (٥).

-
- | | |
|-----------------------------|---------------------|
| (١) منهاج البلغاء : ص ٩٠ . | (٢) المرجع السابق . |
| (٣) المرجع السابق : ص ١٠١ . | (٤) المرجع السابق . |
| (٥) المرجع السابق : ص ١٠٢ . | |

وإذا كانت اللغة في الشعر يذهب بها مذهباً تخييلياً فإن المعاني في هذه البنية اللغوية الشعرية ينبغي أن تقوم على المبدأ نفسه الذي عرضناه بين معاني الأبيات والأغراض الباشرة منها والمتضمنة نفسي السياقات الشعرية، تلك التي تفهم كما تنشأ من التركيب، وقد حفل التراث النقدي والبلاغي بالتحليل للعلاقات المعنوية لجوانب الصورة على مستوى النظرية العامة وعلى مستوى التطبيق على الشعر بخاصة.

لقد اشترط البلاغيون في التشبيه أن يكون هناك وجه للشبه يجمع بين المشبه والمشبه به، وبذلك يصبح وجه الشبه لحة النسب التي تصل بين المعنيين، ولا يصح التشبيه بدونه، وفي هذا يقول الشيخ عبد القاهر الجرجاني :

"واعلم أني لست أقول لك إنك متى ألفت الشيء بيعد عنه فني الجنس على الجملة فقد أصبحت وأحسنيت، ولكن أقول بعد تقييد، وبعد شرط، وهو أن تصيب بين المختلفين في الجنس وفي ظاهر الأمر شيئاً صحيحاً معقولاً، وتجد للملاءمة والتأليف السوى بينهما مذهباً وإليهما سبيلاً... فأما أن تستكره الوصف وتروم أن تصوّره حيث لا يتصور فلا!" (١)

ولهذا فإن "الصورة المركبة من أجزاء مختلفة الشكل؛ لو لم يكن بينها تناسب أمكن ذلك التناسب أن يلائم بينها الملاءمة المخصوصة، ويوصل الوصل الخاص لم يكن ليحصل لك من تأليفيها الصورة المقصودة... ألا ترى أن التشبيه الصريح إذا وقع بين شيئين متباعدين في الجنس

ثم لطف وحسن لم يكن ذلك اللطف وذلك الحسن إلا لاتفاق كان ثابتا
بين المشبه والمشبه به من الجهة التي بها شبهت ، إلا أنه كان خفيا
لا يتجلى إلا بعد التألق في استحضار الصور وتذكرها ، وعرض بعضها على
بعض والتقاط النكتة المقصودة منها .. (١)

فمثلا في قول ابن المعتز :

وكان البرق مصف قـار فانطبا مرة وانفـاحا
" لم ينظر من جميع أوصاف البرق ومعانيه إلا الهيئة التي تجدها
العين له عن انبساط يعقبه انقباض ، وانتشار يتلوه انضمام ، ثم فـكر
في هيات الحركات لينظر أيها أشبه به ، فأصاب ذلك فيما يفعلـه
القارى من الحركة الخاصة في الصحف ، إذ جعل يفتحـه مرة ويطبـقه
مرة أخرى .. (٢)

وفي التشبيه تظهر القدرة على الجمع بين المتعارفات والتباينات
في الظاهر ، عن طريق إيقاع التناسب بينها ، فتظهر صورة جديدة مبتكرة ،
وكلما كانت أجزء الصورة "أشد اختلافا في الشكل والهيئة ، ثم كان
التلاؤم بينها مع ذلك أتم ، والاختلاف أبين ، كان شأنها أعجب " (٣) .

وهذه الأشياء المختلفة في الجنس مختلفة في صفات أخرى ، ولكنها
لا بد أن تجتمع في صفة واحدة على الأقل ، ليتمكن التشبيه بناء على

(١) أسرار البلاغة : ص ١٣١ .

(٢) المرجع السابق : ص ١٣٢ .

(٣) المرجع السابق : ص ١٢٧ .

انتساب الشئيين إلى تلك الصفة واشتراكها فيها اشتراكاً عقد بينهما
لحمية نسب وشبهه ، أما إذا كان الشئ* المراد التشبيه به يختلف عن
الشئ* المراد تشبيهه في كل شئ* ، فحينذاك لا يمكن التشبيه ، لأن وجهه
الشبه ركن من أركان التشبيه الصحيح .

وإذا كان التناسب يقع بين المشبه والمشبّه به من خلال صفة
أو صفات مشتركة ، فإن فاعلية التشبيه تنأى من استغلال ذلك التناسب
على النحو الذى يحقق هدف التشبيه ، فيعاض في بنية ذات معنى يفيد
بياناً وإيضاحاً للمشبه أو بالمعنى في صفة من صفاته . وكلما كسان
المشبّه يشترك مع المشبه به في أكثر صفاته كان التناسب بينهما أكثر ،
وأمكن استغلال أكثر من صفة من تلك الصفات في التشبيه ، حتى يدنى
بهما إلى حال الاتحاد ، وهذا أحسن التشبيه عند قدامة ^(١) "ولا يجسوز
أن يكون أحد الشئيين مثل الآخر من جميع الوجوه ، حتى لا يعقل بينهما
تفاير البتة ، لأن هذا لو جاز لكان أحد المشئيين هو الآخر وذلك
محال" ^(٢) في التشبيه ، وارتباط التشبيه بهدف البيان وإيضاح المعنى
أو بالمعنى فيه جعل القداء يستحسنون "تشبيه الغائب الغفسي
الذى لا يعتاد ، بالظاهر المحسوس المعتاد ، فيكون حسن هذا لا جل
إيضاح المعنى وبيان المراد ، أو بمثل الشئ* بما هو أعظم منه وأحسن
وأبلغ منه فيكون حسن ذلك لا جل الغلو والمبالغة" ^(٣) .

(١) نقد الشعر : ص ١٢٤ .

(٢) و(٣) سر الفصاحة : ص ٢٣٧ .

وقد اجتمع الظهور والمبالغة في قول النابغة الذبياني :

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن الشتأى عنك واسع
أما أن التشبيه ظاهر " فلأن علم الناس بأن الليل لا يد من إدراكه
له أظهر من علمهم بأن النعمان لا يد من إدراكه له ، وأما المبالغة
فإن تشبيهه بالليل الذي لا يعد دونه حائل أعظم وأقبح وأبلغ
في المدح " (١) .

أما إذا كان الشبه به لا يفيد بيانا للشبه أو مبالغة في وصفه
فإنه معيب " ولهذا عاب نصيب على الكميث قوله :

لأن الغظام من غليها أراجيز أسلم تهجو غفارا
وقال له : أخطأت ، ما هجت أسلم غفارا قط " (٢) .

فليس بين المشبه والمشبه به هنا تناسب لانعدام الجامع تبعا
لقول نصيب ، وهكذا نرى أن التناسب كان معتبرا في بيان قيمة
التشبيه ودلالته ، وأنه كذلك كان وراء كثير من الأحكام النقدية المتعلقة
بحسن التشبيه وقبحه .

✱

وفي الاستعارة لا بد من وجود مناسبة بين المستعار له والمستعار
منه ، يقول القاضي الجرجاني " وإنما الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم
المستعار عن الأصل ، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها ، وملاكها

(١) سر الفصاحة : ص ٢٣٨ .

(٢) المرجع السابق : ص ٢٣٩ .

تقريب الشبه ، ومناسبة المستعار له للمستعار منه ، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة " (١) .

وهذه المناسبة هي التي سوفت استعارة المعنى الثاني للمعنى الأول ، ولولم يكن بين المعنيين أية علاقة لاستحالت الاستعارة لأن في ذلك بعدا عن الصواب والبيان إلى الخطأ وتعمية المعنى وإشكاله .

وإذا كانت الاستعارة هي نقل اللفظ أو نقل العبارة عن موضع استعمالها الأصلي (٢) فإن الهدف من هذا النقل هدف معنوي ، وقد ذكر صاحب الطراز أن " الذي عليه أهل التحقيق أن الاستعارة إنما تكون متعلقة بالمعنى ، وهذا هو المختار " (٣) .

ويقول الشيخ عبد القاهر الجرجاني " ليست الاستعارة نقل اسم عن شيء " إلى شيء ، ولكنها ادعاء معنى الاسم لشيء " (٤) فاللفظ يمار بعد أن يمار المعنى ، ومن أجل هذا نجد " العظا " يثبتون القول بأن من شأن الاستعارة أن تكون أبدا أبلغ من الحقيقة ، وإلا فإن كان ليس ههنا إلا نقل اسم من شيء " إلى شيء " ، فمن أين يجب - ليت شعري - أن تكون الاستعارة أبلغ من الحقيقة " (٥) .

-
- | | |
|---------------------------|---------------------------|
| (١) الوساطة : ص ٤١ | (٢) الصناعتين : ص ٢٩٥ |
| (٣) الطراز : ج ص ٢٤٨ | (٤) دلائل الإعجاز : ص ٣٣٣ |
| (٥) المرجع السابق : ص ٢٣٢ | |

ولو كان الأمر كذلك لكان اللفظ الأول أولى ، ولكن لما كان —
الانحراف إلى اللغة المجازية يهدف إلى إرادة معنى زائد عن
المعنى الأصلي للفظ الأول أو العبارة الأولى ، كان النقل للفظ من
جهة إرادة معناه .

وإذا ثبت أن الاستعارة هي للمعنى أولا — فيدعى معنى اللفظ
المستعار للمستعار له — كان لا بد من البحث عن المناسبة بين المستعار
والمستعار له من طريق المعنى ، بحيث تكون هناك علاقة بين المعنيين ،
نستدل عليها من إفادة المعنى الثاني الزيادة في المعنى الأول ، إذ يأتي
ذلك من الجهة الجامعة بينهما ، والتي يكشف سياق الكلام وفحواه
عنها .

وقد نال بحث الاستعارة عناية كبيرة من علماء البلاغة ، وعرضوا للمناسبة
بين المعنيين ، ومعلوم أن الاستعارة أو الصورة بعامة عنصر من عناصر
الأسلوب حين توجد في السياق الشعري ، والأسلوب الذي يمثل
نمط ترتيب المعاني وكيفيات تلاقيها وتعاضدها لا بد أن يكون منبها
على التناسب ، حتى هذه المعاني الجزئية — كما في الاستعارة — ينبغي
أن يكون بينها معاهد نسب وشبكة ، شأنها في ذلك شأن المعاني في
شطري البيت والبيتين والأفراض لتتكامل فيما بينها مكونة المعنى الكلي
للقصيدة .

ومطالبة النقاد بأن تكون الاستعارة قريبة ، هو اهتمام بتلك المناسبة
من جهة وضوحها وخفائها . فالاستعارة المأخوذة من شيء قريب للحسن

أو الخيال تسهل معرفتها، إذ تدرك مناسبتها بسرعة، في حين أن الاستعارة
الطائفة من شئ بعيد، قد تفهم على غير وجهها، وقد تشكل على
الفهم لصعوبة الوصول إلى طريق المناسبة، وقد يقتصر فهمها على
نقطة دون كثيرين .

ومن أمثلة هذا النقد الموجه إلى الاستعارة من جهة بعدها
ما أورده القاضي الجرجاني على أبي الطيب :

مسرة في قلوب الطيب مفرقةا وحسرة في قلوب البيض واليلب
وقوله :

تجمعت في فؤاده همم مل فؤاد الزمان احداها
قال الجرجاني : " جعل للطيب والبيض واليلب قلوبا وللزمان فؤادا .
وهذه استعارة لم تجر على شبه قريب ولا بعيد ، وإنما تصح الاستعارة
وتحسن على وجه من المناسبة ، وطرف من الشبه والمقاربة " (١) .

وقد نبه ابن طباطبا إلى مراعاة القرب والمناسبة حين يعدل عن
المعنى الحقيقي، إذ ينبغي للشاعر أن " يستعمل من المجاز ما يقارب
الحقيقة ولا يبعد عنها، ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي
يتأتى بها " (٢) .

وحتى أولئك الذين يستحسنون الاستعارة البعيدة يهتجون بوضوح
المناسبة ، فقد روى أن ابن وكيع قال : " غير الاستعارة ما يبعد ،

(١) الوساطة : ص ٤٢٩ .

(٢) عيار الشعر : ص ١٤١ .

وعلم من أول وهلة أنه مستعار^(١).

فبعد المأخذ حين تكون الصلات واضحة يتعلق به الاستحسان لأن النفوس تولع بتقارب الأشياء المتباعدة في الظاهر، حين يربط الفكر بينهما وشائج نسب ومعاهد شبكة . وهذه المناسبة ضرورية لصحة الاستعارة، وقرب الاستعارة، ووضوحها، اقترن عند النقاد القدماء بعملة حسنها وجودتها — كما رأينا — ولا شك أن اهتمام النقاد بقرب المأخذ ووضوح المناسبة في الاستعارة يساير العرف الشعري القديم، الذي بني عليه عمود الشعر، ويتضح هذا في قول الآمدي :

"وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يسقارب أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لا ثقة بالشئ الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه^(٢)، نحو قول امرئ القيس :

فقلت له لما تغطي بصلبـــــــــــــــــه وأردف أعجازا وناء بكلكل

فهذه استعارة جيدة واضحة المناسبة لأنه لما "جعل لليل وسطا يمتد وأعجازا مرادفة للوسط، وصدرا متاخلا في نهوضه، حسن أن يستعير للوسط اسم الصلب، وجعله متظما من أجل امتداده، لأن تغطي وتمدد بمنزلة واحدة، وصلاح أن يستعير للصدر اسم الكلكل من أجل نهوضه، وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة، لشدة ملائمة معناها للمعنى لما استعيرت له"^(٣).

(٢) الموازنة للآمدي : ج ١ ص ٢٥٠

(١) العمدة : ج ١ ص ٢٧١ .

(٣) المرجع السابق .

وعلى هذا سار النقاد والبلاغيون، فقد ذكر ابن رشيق "أنهم إنما يستحسنون الاستعارة القريبة، وعلى ذلك مضى جلة العلما" وبه أتت النصوص عنهم، وإذا استعير للشيء ما يقرب منه ويليق به، كان أولى ما ليس منه في شيء، ولو كان البعيد أحسن استعارة من القريب لما استهجنوا قول أبي نواس:

بح صوت المال ما منك يشكو ويصيح
فأى شيء أبعد استعارة من صوت المال؟ فكيف حتى يح من الشكوى والصياح... (١).

وتشلت خلاصة آراء النقاد القدماء في قوانين عمود الشعر التي تحدث عنها المرزوقي، ولا نكاد نجد خروجاً عليها فيما يختص بالاستعارة في النقد القديم الذي أتى بعد المرزوقي ولعل فيما نقلناه عن ابن رشيق ما يشهد بذلك.

إن عمود الشعر بقوانينه المشهورة يمثل خلاصة استقراء واستنتاج لما جاء في الآثار الشعرية من جهة، وللأحكام النقدية من جهة ثانية، مما يحتفظ للقديم بسماته وخصائصه الفنية ويمجده ويقف في مواجهة أي انحراف عن هذا العرف القديم، ولذلك نجد مبرراً لتجديد بعض الشعراء كالبحتري، في حين أن محاولات التجديد لاقت عدم قبول، فشعر أبي تمام مثلاً حين نظر إليه الآمدي في ضوء معايير عمود الشعر، لم يرق إلى مستوى شعر البحتري.

وتعد " مناسبة المستعار منه للمستعار له " (١) عنصرا من عناصر عمود الشعر العربي القديم ، فوجود المناسبة أساس لوجود الاستعارة ، وبقدر بعد تلك المناسبة عن الحسن والخيال تبعد الاستعارة عن الحسن عند من يفضل قربها ووضوحها ، وليس هناك معايير محددة ودقيقة لحسن الاستعارة وقبحها ، وإنما يرجع الأمر في ذلك إلى مقاييس ذوقية قد تختلف من جيل إلى آخر ، كما تختلف تبعا للثقافة ، فقد ذكر المرزوقي أن " عيار الاستعارة الذهن والفتنة " (٢) وبهذا تدرك الصلات والعلاقات بين الأشياء ومدى دقتها .

وقد ذكر القاضي الجرجاني أن حسن الاستعارة وقبحها " يميز بقبول النفس ونفورها ، وينتقد بسكون القلب ونبوه ، وربما تكنت الحجج من إظهار بعضه ، واهتدت إلى الكشف عن صوابه أو غلطه ... " (٣) .

وهكذا استناد عمود الشعر من مثل هذه الآراء حين قرر أن عيار الاستعارة الذهن والفتنة ، وبهذا تدرك العلاقات بين المعاني ووجوه انتساب بعضها لبعض ، الأمر الذي يجعل لا دراك الأساس الذي تنبني عليه الاستعارة — وهو المناسبة — الحظ الأوفى في تقييم تلك الاستعارة ، إذ من خلال تلك المناسبة يدرك مدى اثرائها وإضافتها للمعنى من جهة ومدى دقتها في موضعها وطرافتها وجدتها من جهة ثانية .

(١) مقدمة شرح الحامسة للمرزوقي : ج ١ ص ٩ .

(٢) المرجع السابق : ج ١ ص ١٠ .

(٣) الوساطة : ص ٢٩٠ .

ولا تختلف الكناية عن الاستعارة في لزوم قياسها على التناسب،
فالعلاقة بين المعنى الأول والمعنى الثاني - المكنى عنه - علاقة
وثيقة تقوم على التناسب، ولهذا فإن المعنى الأول تجاوز إرادته ، وقد
يكون المعنى الأول دليلاً على الثاني وسبباً من أسبابه ففي قول الخنساء^(١) :
طويل النجاد رفيع العماد قتي ساد عشرته أمردا
المراد طول القامة، ولا يمنع ذلك من إرادة المعنى الأول وهو طول نجاد
السيف، والمعنى الثاني مناسب للأول إذ أن طول النجاد دليل على طول
القامة .

والكناية والاستعارة والتشيل لا يكتفى منها بالمفهوم من ظاهر
اللفظ ما يوصل اليه بغير واسطة، ولكننا نبحث - عن طريق تناسب
المعاني - عن معنى المعنى وهو " أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفرض
بك ذلك المعنى إلى معنى آخر " ^(٢) وقد يتجاوز الأمر هذا إلى ارتباط
بعض الصور، على نحو ما نجد الاستعارة تأتي عقيب الاستعارة لها بالأولى
علاقة ومناسبة " ^(٣) وهذا الترابط بين المعاني والصور يؤدي في ظل
التناسب إلى تلاحم أجزاء العمل الفني .

(١) ديوان الخنساء : ص ٣٠ .

(٢) دلائل الإعجاز : ص ٢٠٣ .

(٣) الطراز : ج ١ ص ٢١٢ .

لقد رأينا فيما سبق مدى اهتمام النقاد بتلك العلاقات التي تربط أجزاء البنية المعنوية للقصيدة ، تلك الآراء التي تلاحق العمل الشعري بدءاً من أجزاءه الصغرى ، وتتدرج حتى تصل إلى الأجزاء الكبرى ، لقد اهتم النقاد القدماء بتناسب دلالات الألفاظ ، بحيث ترد اللفظة بعد الأخرى على نظام معنوي يجعلها بسبب من سابقتها ، كما يجعل الكلمة التي تتبعها بسبب منها ، إن الكلمة في القصيدة ينبغي أن توضع موضعها اللائق الذي يتطلبه السياق المعنوي ، وحينذاك تكون ضرورية لا يمكن الاستغناء عنها ، لأن الشاعر يختار الكلمة المعبرة ذات الدلالة المناسبة والإيحاء المناسب ، والشاعر البارع هو الذي يختار من الألفاظ ما يعبر عن الحالة المعنوية بدقة ، وينقل إلى جانب ذلك الحالة الشعورية ، وبالتالي فإن وضع أي كلمة تقاربها أو تشترك معها في المعنى بدلاً منها لا ينقل دلالتها المعنوية والوجدانية ، والنقد الحديث إذ يقدر جهود النقاد الأوائل في متابعة وتقييم الأثر الشعري من جهة تناسب الألفاظ في دلالاتها — يقف أمام جانب آخر من الموقف النقدي القديم ، وهو ذلك الجانب الذي عمد فيه النقاد إلى التدخل في صياغة تجربة الشاعر على نحو ما نجدهم يغيرون بعض كلمات أبيات الشعرية .

لقد تحمل الرواة أمانة نقل القصائد الشعرية القديمة إلى الأجيال اللاحقة ، ولكثرة الموروث الشعري من جهة ، ولما يعتور النفس البشرية من سهو ونسيان وشك . ومن جهة أخرى / ^{فإن هذه} النصوص الشعرية قد لا تخلو من عطيية الإبدال لبعض كلماتها بكلمات أخرى لم يقلها الشعراء ، وقد يظن الراوي

أن الشاعر قال كذا، فيروى البيت بحسب ظنه الغالب، وقد تغيب عن الراوى كلمة فيضع بدلا منها كلمة على الوزن نفسه، يرى أنها توردى ذلك المعنى أو معنى أقرب ما يكون لما يحتاجه السياق، ولهذا وشبهه نجد اختلاف الروايات في البيت الواحد من الشعر بين راو وآخر، ومع احسان الظن بهؤلاء الرواة وتقديرنا قدموه من خدمة لتراثنا، وما اضطلعوا به من جهد، فإننا نكتفي باجتهاداتهم خاصة وأن منهم الشعراء والعلماء بالشعر ولا نريد أن نكرر الجدل، وندلي بترجيحاتنا في المختلف فيه من الروايات، ولعل التعويل على مرويات الثقات منهم يحل جانبا كبيرا من الاشكال .

أما حين يصلنا البيت مرويا بصياغة معينة فيعتمد أحدهم - أو نجد من قد عمد من قبل - إلى التعديل فيه بتغيير بعض كلماته حسب فهمه فإننا لا بد أن نناقش القضية، فقد يكون لما رآه الناقد خطأ وجه من الصواب لم يعلمه .

ومن أمثلة تدخل النقاد في تغيير كلمات البيت ما روى من أن الأضاعي قال : " قرأت على خلف شعر جرير، فلما بلغت قوله :

ويوم كلبها القطاة محبب	إليّ هواه ، غالب لي باطله
رزقنا به الصيد الغرير ولم نكن	كمن نبله محرومة وحبائله
فمالك يوما خير قبل شره	تغيب واشبه وأقصر عائله

فقال : ويله ، وما ينفعه خير يوم ول إلى شر ؟

قلت له : هكذا قرأت على أبي عمرو .

فقال لي : صدقت ، وكذا قاله جرير وكان قليل التنقيح مشرد الألفاظ
وما كان أبوعمرؤ لمقرئك إلا كما سمع .

فقلت : فكيف كان يجب أن يقول ؟

قال : الأُجود له لو قال : ﴿ فيمالك يوماً خيره دون شره ﴾ فاروه
هكذا ، فقد كانت الرواة قديماً تصلح من أشعار القدماء .
فقلت : والله لا أرويه بعد هذا إلا هكذا ^(١) .

ووصول صورة البيت قبل التغيير مع صورته بعد التغيير أقل خطراً من
تلك الألفاظ التي لا تصلح إلا على صورتها بعد التغيير ، على نحو ما أشار
خلف إلى أن الرواة قديماً كانت تصلح من الأشعار عن عمد ، وما يمكن
أن يكون قد ظم به الأصمعي أو خلف أو غيرهما من التأخرين بعد ذلك ،
وقد أحسن الشاعر الأُموي ذو الرمة بخطورة هذا التصرف وما أشبهه فطلب
من راويته أن يكتب شعره " لأن الأعرابي ينسى الكلمة قد تعبد ليله فسي
طلبها ، فيضع موضعها كلمة في وزنها ثم ينشدها الناس " ^(٢) .

وإذا كان هناك اختلاف في الرواية بين الشعراء - كذي الرمة -
وبين الرواة - أمثال خلف - فإن منطلق هذا الاختلاف ، هو إدراك الشعراء
لحقيقة اللغة الشعرية ، وأنها تركيب أو نظم وليست مجرد ألفاظ موزونة
" والتركيب أو النظم يتباين بتباين الثقافة والاحساس ويتباين المجتمعات .
بحيث يصح أن نقول : إن اللغة الشعرية هي لغة ضمن اللغة العامة .

(١) الموشح للمرزباني : ص ١١٢ ، ١١٤ .

(٢) العمدة : ج ١ ص

إذا أخذناها على شكل مفردات، رأينا فيها أعم الخصائص التي يشارك فيها الموروث الحدث على قدم المساواة ، ولكن إذا أخذناها على شكل منظومة كاملة، رأينا فيها أخص خصائص الشاعر في تركيبة اجتماعية معينة . فما الذي تقوم المنظومة باحتوائه ويجعلها مختلفة عن المنظومات الأخرى ؟

إن ما تحتويه المنظومة مجموعة علاقات وارتباطات تعكس وعي الشاعر المتكامل ، أي رؤى به ، تلك التي لا تنفصل فيها الجوانب العقلية والوجدانية عن بعضها البعض ، لأن هذا الانفصال مستحيل إذا أردنا معرفة الحركة المباشرة من حاجات وحوافز الإنسان إلى اتجاه معين يأخذه تفكيره ، والحركة العكسية من ديناميكية الفكرة إلى ديناميكية السلوك والنشاط .^(١)

وشبهه بهذا ذلك النقد الذي وجه إلى أبيات معينة وجد بعضهم أن نقل الشطر الأخير من أحد البيتين ، ووضع موضع الشطر الأخير من البيت الآخر ، ثم وضع شطر الآخر مكانه . يكون أكثر تناسبا ، وهذا وجه من أوجه تدخل النقاد في تعديل صياغة تجربة الشاعر وقد رأينا ما نقد على امرئ القيس^(٢) في قوله :

كأنني لم أركب جوادا للـذة ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال
ولم أسيا الزق الروى ولم أقبل لخلي كرى كرة بعد اجفال

(١) مقاله في اللغة الشعرية لحمد الأسعد : ص ٧٢ .

(٢) العمدة : ج ١ ص ٢٥٨ ، ٢٥٩ .

وكذا الشأن فيما نقد سيف الدولة على أبي الطيب^(١) في قوله :

وقفت وما في الموت شك لواقف .. كأنك في جفن الردى وهونائم

تربك الأبطال كس هزيمة .. ووجهك واضح وشفرك باسم

وكان في رد أبي الطيب على سيف الدولة ما يؤيد اهتمامه بالحفاظ على
البنية الشعرية للأبيات كما ظلمها الشاعر، وهذا يؤيد كده النقد الحديث
لأنه ينظر إلى العمل الشعري على أساس أنه عمل متفرد، بحيث تنشأ في كل
عمل أو تجربة خصوصيات تؤدي إلى خصوصيات في التعبير، ومن هذا العمل
يمكن استخلاص كيفية تعامل الشاعر مع اللغة، ومدى استغلاله لطاقتها
الابداعية، الأمر الذي يمكن معه الحكم على اختيار الشاعر للكلمات ومدى دقة
هذا الاختيار - في إطار معايشة التجربة - في الدلالة، لا من جهة
الوضع اللغوي فحسب بل ومن جهة ما يتطلبه السياق، ومن ثم بالنظر إلى
ما تكونه هذه الكلمات بالنسبة للشاعر حين يستعملها بارتباط غير
مألوف، أي حين تصبح الكلمات لدى الشاعر عبارة عن أشياء ذات خلفية
تاريخية .

وأحسب أن اهتمام القدماء بالبيت كوحدة ذات استقلال، هو الذي
جعل النقاد الأوائل يهتمون بتقدير التناسب فيه، ليس من جهة كلماته
فحسب بل ومن جهة تركيب الجمل فيه، وما ينبغي أن تكون عليه من فصل
أو وصل، ومن جهة شطره، بحيث يكون هناك سرر لجمع أكثر من معنى في

(١) منهاج البلاغة : ص ١٦٠ ، وقد تقدم في أوصل الفصل .

بيت واحد، من خلال انتساب بعض المعاني لبعض أو مجيئها مساندة لآخرى
مثلا أو تأكيدا أو نحو ذلك، أما حين يشتمل البيت على معنى واحد ويأخذ
الشاعر في تفسيره أو تقسيه وتفريعه، فعليه أن يعتمد إلى الصحة في كل
ذلك، وأن يستوفى الأقسام والفروع، وفي هذا المحيط يكون التناسب مقياسا
للصحة في إطار المنطق العقلي، والذي عليه الفكر الحديث أن للشعر
منطقه الخاص لأنه "بنى على غير نظام المنطق"، وفيه تقاطعات مستمرة
وما إن ننظر إلى جانب من جوانبه حتى نضطر إلى أن نكون صورة خاصة للكل
المؤلف. فإذا بدأنا الوقوف عند الوحدات الجزئية وأمعنا النظر فيها غاب
عنا الجمال أو الصورة التشكيلية العامة. ولكننا إذا أخذنا أهبتنا
لمواجهة المجال كنا أقل استعدادا للعتار، وأمكن — بعبارة صريحة —
أن نستبعد ما نراه دخيلا غير مناسب، ذلك أن مبدأ الدلالات التعددية هو
في خدمة القصيدة ككل، والعبرة ليست بالأجزاء الثرية، فالقصيدة
الثرية أهم^(١).

فحين نأتي مثلا إلى قول جرير :

صارت حنيفة أثلاثا فثلثهم من العبيد وثلث من مواليهما
نجد أن منطق العقل حين يطبق على الشعر يفضي إلى مثل ذلك النقد
الذي وجهه قدامة إلى هذا البيت^(٢) بأنه لم يستوف القصة، فذكر
أنهم ثلاثة في الشطر الأول وأتى في الشطر الثاني بقسمين فقط. وتجاوز
هذا المنطق يجعلنا نتعامل مع الشعر كعمل له دلالات رمزية وإيحائية

(١) مشكلة المعنى للدكتور مصطفى ناصف : ص ٧٩.

(٢) نقد الشعر : ص ١٩٣.

تحتاج إلى متابعة تخرج به عن الاختصار على معاني الألفاظ الاصطلاحية
وحتيات التعبير المباشر، وقد لمس القدماء أنفسهم هذا، فمن ذلك قول
أحدهم :

والشعر لمج تكفى إشارته وليس بالهذر طولت خطبه (١)

ومن هنا نستطيع أن نصل إلى أن القسم الذي لم يذكر في بيت جرير هم
الأحرار، وهو يفهم من التكلفة السرية للبيت، ولكن هل أراد الشاعر حقيقة
هذا التقسيم الطبقي أم لم يرد؟ وماذا يكون له التقسيم الثلاثي الذي
استحال إلى قسمين اختارهما الشاعر وركز عليهما؟، إن محاولة النص في
ضوء الموقف الشعري في القصيدة كاملة يمكن أن يكشف عن هذا كله،
والذي يهنا هنا أن المسألة ليست مسألة الوقوف عند تلقى المعنى
المنطقي المباشر، وإنما المضي قدما في استيعاب الدلالات من احتمالات
النص وإشاراته بعيدا عن قيود المنطق .

واهتم النقد القديم بأن تكون معاني الأبيات المتتالية مترابطة، بحيث
يقترن البيت ببيت يكون قريبا منه في المعنى، أو بين معنييهما نسبة
تسوغ مجيئهما على ذلك الترتيب، وتبعاً لهذا النوع من الترابط تميزت
الأبيات بإمكانية تغيير ترتيبها بحيث لا يختل المعنى، بل ويمكن حذف
بعض الأبيات ولا يؤثر ذلك الحذف في النظام المعنوي للقصيدة،
هذا بالنسبة للأبيات في القصيدة ذات الغرض الواحد، وهذا كذلك

(١) البيت للبحتري، ديوانه : ج ١ ص ٢٣٤ .

في أبيات الغرض الواحد من القصائد المتعددة الأغراض .

أما فيما يتعلق بمعاني الأبيات كلها في القصيدة ذات الأغراض .
فلا أكثر من أن يعمل الشاعر كلامه فيها صلة لطيفة ، فيتخلص من غرض
إلى آخر ، وهكذا تتصل أجزاء القصيدة على نظامها الجاهلي حين يحسن
الشاعر النقلة من غرض إلى آخر وإن كانت معاني ذلك الغرض مفايـرة
للمعاني التي سبقت ، وتركز اهتمام النقاد في الإشادة بحسن التخلص
والخروج لدى المحدثين من الشعراء الذين ذهبوا فيه كل مذهب ، وقد
أشار إلى هذا ابن قتيبة في تبريره لترتيب الأغراض في قصيدة المدح ،
وتحدث عن حسن التخلص نقاد كثيرون من بعده ، وتقررت خلاصة تلك
الآراء فيما تضمنه قانون التحام أجزاء النظم في عمود الشعر العربي .

وليس في هذا اعتبار للقصيدة كوحدة معنوية أو عضوية لأن غاية
ما وصلوا إليه " هو إجادة وصل أجزاء القصيدة القديمة بعضها ببعض ،
وإن لم يكن بين الأجزاء نفسها صلة ، فيعدوا بذلك بعدا كبيرا عما
أراد أرسطو ، ولم يؤثر إدراكهم شيئا يذكر في بناء القصيدة القديمة ،
نعم قد ترك المحدثون منهم أحيانا البكاء على الأطلال ووصف الإبل ،
ولكنهم استبدلوا بهذين الجزئين ما يقوم مقامهما من وصف الخمر والقصور
والمطايا الأخر ، فلم يكن لفكرة الوحدة العضوية أي أثر في ذلك
التجديد ، فلم يقع في وههم أن هذه الأجزاء لا صلة عضوية لها بغرض
القصيدة " (١) .

وقد استحسنوا الاستطراد وهو ضار بالوحدة ولهذا لم يتناف بناء القصيدة الجاهلية في فهم القدماء مع تأليف المعاني المختلفة ، وقد يكون - ولعله قد كان - " في دواعي الحياة الجاهلية ما يبرر نفسياً - على سبيل الداعي المحض لا عضوياً - وجود نوع من الصلة بين هذه الأجزاء في بناء القصيدة القديم . . . ولكن زالت هذه الدواعي الجاهلية بعد أن انتشر الإسلام وعمت الحضارة ، وسكن الشعراء القصور بدل الخيام . ولم ينل نظام القصيدة مع ذلك تغيير جوهري ، بل إن انصار القديم كانوا لا يجيزون لحدث أن يخرج في شيء ما على نظام القصيدة الجاهلي^(١) .

وقد اعتبر بعض الباحثين المحدثين^(٢) قول الحاتمي - الذي أوردناه فيما سبق^(٣) - من الوحدة العضوية وتشبثوا بتشبيهه للقصيدة بالإنسان في اتصال الأجزاء ، وقد أوردنا النص بتمامه لأن بعض المعاصرين لا يستشهدون به كاملاً^(٤) ، والاقتصار على بعضه - من قوله " فإن القصيدة " إلى قوله " محجة الاحسان " - يمكن الاستدلال به على معرفة الحاتمي للوحدة العضوية ، لكننا لا نستطيع فصله عن القسم الذي قبله والقسم الذي يتبعه من النص وفي كلاهما كشف المراد والمقصود في هذا النص .

(١) النقد الأدبي الحديث : ص ٢١٢ .

(٢) انظر : تاريخ النقد العربي ، زغلول سلام : ج ٢ ص ١٥٣ .

(٣) انظر ص ١٣٧ من هذا الفصل .

(٤) انظر ابن الرومي حياته من شعره للعقاد : ص ٥٠ ، وأسس النقد

الأدبي عند العرب للدكتور أحمد أحمد بدوي : ص ٣٢٦ .

في بداية النص نتحدث عن الانتقال من النسب إلى المدح أو غيره،
ويأتي الحديث عن تناسب أجزاء القصيدة بعبارة صريحة تتلو تقدير
الناقد لابداع المحدثين فيه ثم هناك إشارة إلى مذهب الفحول الأوائل
في التخلص مدعمة بشاهد لا أحسن تخلص عند القدماء... ومن هنا
فإنني أستطيع أن أقول إن هذا الفهم لا يختلف عما عرف عند غيره
من النقاد الأوائل من ضرورة وصل أجزاء القصيدة ببعضها وصلًا
يبعدها عن التنافر، بحيث تبنى على تناسب، فتربط أوائلها بأواخرها
على هذا النحو .

فنظرة النقاد القدماء كانت في الأعم الأغلب تعنى بالأجزاء، فانصب
اهتمامهم على البيت كوحدة، وقدروا التناسب بين كلماته وجمله وشطريه،
وما يتعلق بمعناه من تقسيم وتفسير ونحو ذلك من الأوضاع المتناسبة
للمعاني في البيت، وكذا اتصال المعاني الجزئية للفكرة التي يعبرها
الشاعر في عدة أبيات، ومن هنا عابوا الشعر الذي ليس له قران كما عابوا
القصيدة حين تكون كلها أمثلاً، ولم تظهر النظرة الكلية إلا في تلك
الأحكام العامة التي تتعلق بالقصيدة، على نحو ما شبهوا القصيدة
بالرسالة أو بالخطبة في تناسب أجزائها - وهو نقد انطلق من بيئة
الكتاب - أو نحو ذلك ما ينطوي تحت الجانب المعنوي لمفهوم الالتحام
أجزاء النظم الذي تقرر في عمود الشعر العربي، ويلحق بهذا الجانب
التطبيقي الذي تمثل في تقدير التناسب والالتحام في قصائد كاملة .

وتمثل هذه الآراء روافد غدت ثقافة أحد النقاد القدماء الذين أتوا في فترة متأخرة فتيسر له ما لم يتيسر لغيره ، وهو حازم القرطاجني الذي سنقف عند آرائه ، لأنه حين تعرض للتناسب بين المعاني فـ في القصيدة طرح تصورا على درجة من النضج تفوق تصورات سابقيه ، لما فيه من الشمول الذي يخرج به من إطار الجزئية إلى النظر إلى القصيدة لا على أساس أنها مجموعة أبيات مستقلة ، بل على أساس أن هذه الأبيات - وإن استقل كل منها بنفسه - تتكامل فيما بينها مكونة أجزاء أكبر فأكبر تتألف في تسلسل منطقي لتكون وحدة .

ولأن حازمًا تقبل الجديد في عصره ، واستفاد منه بالإضافة إلى الحاجة على التناسب باعتباره أساسا لكل نظم جيد ، بل لكل شكل من أشكال الوحدة في الشعر ، فإن لتصوره هذا أبعادا لا يمكن التقليل من شأنها ، صحيح أنه استند إلى أصول تراثية سابقة ، بدأت من ابن قتيبة ومن بعده ابن طباطبائي والحاشي ، غير أنه قد اختلف عنهم لأنه استفاد بدرجة أكبر من مفهوم الوحدة عند أرسطو على نحو ما قدمه فلاسفة الاسلام من أمثال ابن سينا وابن رشد ، وتجاوز " اجتهدات السابقين عليه إلى محاولة تطبيق مفهوم الوحدة الأرسطية على نماذج من الشعر العربي ، وبالتالي محاولة التوفيق بين الفكرة الأرسطية والشكل التقليدي الذي ينتقل فيه الشاعر من موضوع إلى آخر داخل القصيدة الواحدة ، ويبدو أن الذي ساعده على ذلك هو أن القصيدة العربية كانت قد تطورت عند الشعراء الحديثين إلى نوع من ترابط الأجزاء ...

ولذلك وجد حازم مجالا لتطبيق مفهوم الوحدة على قصائد هو "الشعراء" وبخاصة المتنبي (١).

والقصائد عند حازم نوعان : بسيط ومركب ، فالقصيدة البسيطة هي التي تكون قائمة على غرض واحد لأن تكون مدحا صرفا أو رثاء صرفا ، أما القصيدة المركبة فهي التي تشتمل على غرضين فأكثر ، لأن تشتمل على مدح ونسيب ونحو ذلك ، ويتركب هذا النوع من القصائد من مجموعة أقسام - أغراض - يصل ما بينها تلطف في الانتقال من قسم إلى آخر ويتركب كل قسم من هذه الأقسام من مجموعة فصول - أفكار جزئية - تختلف طولاً وقصراً ولكنها تتسلسل وتتدرج وتتكامل مكونة القسم - الغرض - ثم توصل وصل تخلص بالغرض التالي حتى الخاتمة.

وهكذا تكون الأبيات في الأغراض وحدة قائمة على أساس التناسب بين الأجزاء المتغايرة ، هذه الأجزاء تتجاوب فيما بينها ويحتفظ كل جزء أو عنصر منها باستقلاله ، ومن هنا تنقسم هذه القصائد - المركبة - إلى أقسام أو أنواع تبعاً لحظها من اتصال الغرض واتصال العبارة أو انفصالها ، وقد حظيت القصائد المتصلة الغرض المنفصلة العبارة باستحسان حازم لأنها قائمة على اتصال المعانسي في الأبيات على تناسب ، ويتعلق كل فصل بالذي يليه ، وكذا الأقسام ، مع احتفاظ كل بيت باستقلاله المعنوي ، وأردأ القصائد تبعاً لهذا هي التي تتخذ الاتصال المعنوي إن يهجم الشاعر

(١) مفهوم الشعر للدكتور جابر عصفور : ص ٤٧٠ .

على الفصل هجوماً من غير اشعار به ما قبله، ولا رابطة تربطه بما بعده، وكل فصل ينبغي أن يكون متناسلاً في ذاته، حسن الاطراد غير متخاذل النسيج تشمله مع غيره بنه معنوية وترتب معانيه تبعاً للتناسب والاهمية، مع حسن التدرج من بعض المعاني إلى بعض، ومن هنا يستمر اطراد المعاني "وتتابعها على أساس منطقي يجعل من الوحدة تشكيلاً صارماً لا مجال فيه للتهويم أو التداخل أو حتى العلاقات الداخلية المتجاورة الأبعاد. قد يسمح التشكيل العقلي للوحدة بقدر من التنوع، لكنه التنوع الذي لا يفارقه الاطراد، والتتابع الذي يفضي إلى تسلسل العناصر في إطار موحد على المستوى المنطقي^(١)."

ولهذا التنوع قيمة جمالية تقضي على رتابة التكرار في هذه الوحدة، خاصة وأنه يقوم على أساس نفسي، وهو أن «النفوس تحب الاقتنان في مذاهب الكلام وترتاح للنقلة من بعض ذلك إلى بعض، ليتجدد نشاطها بتجدد الكلام»^(٢).

وقد اهتم حازم بحسن التخلص وترباط المعاني لأن «النفوس والأشباع إذا قرعها المديح بعد النسيب دفعة من غير توطئة لذلك، فإنها تستصعبه ولا تستسهله، وتجد نبوة ما في انتقالها إليه من غير احتيال وتلطف في ما يجمع بين حاشيتي الكلام ويحل بين طرفيه الوصل الذي يوجد للكلام به استواء والتظام»^(٣).

(١) مفهوم الشعر للدكتور جابر عصفور : ص ٤٦٧ .

(٢) منهاج البلاغ : ص ٣٦١ . (٣) المرجع السابق : ص ٣١٨ .

ولا شك أن هذا الانتقال داخل وحدة التسلسل المنطقي للقصيدة يجعل العناصر متناسبة في إطار خارجي، بحيث لا يقوم بين الأجزاء انصهار وتفاعل، تفقد معه الأجزاء استقلالها المنفرد داخل الإطار الواحد فيكون لكل جزء قيمته باعتباره جزءاً من الوحدة الكبرى للقصيدة، وحذف هذا الجزء أو غيره بل وحتى نقله يؤثر على الوحدة التي تتكون من تجاوب الأجزاء ونموها الداخلي، ومن هنا يلتقي حازم مع التصور القديم الذي ينظر إلى القصيدة "و كأنها عقد مفصل" (١). وهو ما وجدناه عند ابن طباطبا وغيره من السابقين، غير أن حازم يختلف بما يعطيه للتنوع من أبعاد جمالية تقضى على رتبة الأجزاء، وما يولي الجانب النفسي من اهتمام يبدأ من المعاني الصغرى في ترتيبها التناسب، ويتدرج حتى يصل إلى المعاني الكبرى، واضعاً في الاعتبار ما ينبغي للمطالع وما ينبغي في الاختتام في كل غرض ويتجاوز هذا إلى ما يختص بالشعر من تخيل ينبغي أن يقوم على تناسب، فتخيّل الأمور السارة في التهاني والمؤسفة في التعازي والرتاء، ويحتفظ للشاعر بقدرته على التخيل وكيفيات التهدي إلى ما يناسب وكيفيات التدرج في المعاني من المعنى إلى ما يناسبه، مع اعتبار الأهمية في التناسبات وترتيبها في إطار يقبله العقل بحيث تتصل نهاية القصيدة بمقدمتها كما يتصل بالعجز بالصدر، وقد أوردنا مثالا للجانب التطبيقي عنده على قصيدة للمثنوي تجاوز فيه نقد القدماء، لما يتنازه من دقة ومتابعة وتناول للعمل الشعري بالتحليل النقدي المتعلق بالتناسب بين

الاجزاء ومن ثم ادراج تلك المتناسبات في إطار وحدة التسلسل المنطقي التي تمثل في الجانب النظري من نقده .

ومما يمكن فإن الوحدة التي أدركها حازم وتوصل إليها تطبيقه واعتباره للتناسب كأساس لكل نظم جيد ، بل لكل شكل من أشكال الوحدة في الشعر - هي وحدة منطقية تقوم على تسلسل العناصر وتدرجها ، وهي بلا شك صورة فريدة في التراث ذات قيمة تاريخية ، وينبغي ألا نقلل من قيمتها بالقياس إلى ما عرفه النقد الحديث من أشكال للوحدة ، كما ينبغي ألا نحاول - عبثا - ادخالها تحت هذه المسميات ، فلن نفقد قيمتها إن لم تدخل بالضرورة تحت أي هذه الاسكال ، وليس حب التراث مبررا لأن نزع منها من الوحدة العضوية ، ولعل العرب عرفوا أشكالا أخرى من الوحدة من بينها تلك التي عند حازم ، كما أنه ليس من المفيد أن نحصل النصوص أكثر ما تحتمل حين نحاول تلمس أشكال الوحدة المعروفة حديثا في الشعر القديم ، لأن قصائد الشعر العربي والقديمة بخاصة ذات خصائص ومميزات في بنائها وتدرج معانيها ، ليس بالضرورة أن تقبل ما ينطبق على الاشكال الشعرية غير العربية سواء في وقتها أو التأخره ، والنقد الأدبي بعد هذا وذلك يأتي كمرحلة تالية للعمل الشعري ، وهو يتابع تطوره ويوجهه ، فعلى نحو ما كانت القصيدة القديمة ذات سلات تأصلت في الموروث النقدي ، نجد النقد الحديث يؤسس نظرياته على أساس من حقيقة القصيدة الحديثة وليس من الضروري أن تنطبق هذه النظريات على قصائد التراث القديمة ، إذ كل فكر يجب أن يعامل

في ظل الالامسات المصاحبة وظروف المكان والزمان وثقافة المجتمع
وما اليها ، فالقصيدة القديمة لم تكن تهدف إلى تحقيق الوحدة العضوية
أو المعنوية ولم يكن النقاد يطلبونها - وإن تحققت في بعض النماذج -
لكنها تطورت إلى مستويات من التلاحم جعلتها تحقق الوحدة العضوية
في الوقت الحديث والذي أصبح النقاد فيه يطالبون القصيدة بتحقيقها ، أما
ما عرضنا له من وحدة عند حازم فإنها " وإن كانت مركبة ، ليست وحدة
التكامل بالمعنى الذي يقرن بين وحدة القصيدة ووحدة الكائن ، فلا يسلم
باستقلال عنصر من العناصر خارج علاقات المجموع التكامل . وليست
الوحدة عنده - أيضا - الوحدة العضوية التي تأتلف - في المفهوم -
الرومانتيكي - من تدرج النمو الداخلي الحي بحيث تنمو القصيدة
كما تنمو البذرة . وتتصل في نموها اتصال الكائن الحي ، وتتجاوب داخلها
وحدة الروح يا ووحدة العبقريّة الشاعرة داخل بلورة الخيال السحرية ،
وتحت وقدة انفعال فريد تتوهج ، الوحدة عند حازم هي وحدة
التسلسل التقليديّة التي يفضي فيها موضوع إلى آخر أو يفضي فيها
غرض إلى آخر ، بعلاقة شكلية هي التخلص والاستطراد ... " (١) .

أما بالنسبة لتحديد النقاد لبعض المعاني التي ينبغي للشاعر
أن يستعملها في أغراض معينة على نحو ما أشار إليه قدامة - سن
أن للطوك وللكتاب وللوزراء صفات (معان) يمدحون بها لا تختلص
بصفات بعضهم ولا بصفات غيرهم ممن يمدحون بفضائل صناعاتهم وما عرف

حسنا في طبقته، وأن لكل غرض معان تناسبه . . . — فإن النقاد في هذا قد جاروا تقليد الشعراء ولم يحاولوا الخروج عليها الا في جانب يسير لا يغير من حقيقة الاُمر شيئا ، وذلك حين ينقل المعنى من غرض ويستعمل في غرض آخر — لا يناسبه في الاصل — مع شئ من الجودة والطرافة والمناسبة في موضعه .

وعطية حصر المعاني التي تعود الشعراء أن يتغزلوا بها أو يمدحوا بها أو نحو ذلك وتقسيمها على الاغراض ، وخاصة ما يتعلق بالمدح انقسمت الصفات على فئات المجتمع بحسب مراتبهم وطلب من الشعراء أن يسيروا عليه — وقد ساروا من قبل — في نظم قصائدهم على تصرفهم فسي الاغراض ، هذه العملية بما فيها من جوانب يمكن تبريرها في إطار الوضع الحضاري للمجتمع ، وجوانب حتمية ، إذ لا يمكن للشاعر أن يقول في غرض من الاغراض دون أن يعرج على بعض المعاني التي وضعت لذلك الغرض — فإنها إلى جانب ذلك تعد قيدا لحرية الشاعر الجديد ، الذي يلزم بمسيرة هذا العرف ، كما أن فيها تجاهلا لحقه في الإبداع والتجديد ، بل وتجاهلا أيضا للجانب الإنساني المشترك بين الممدوحين من مختلف الطبقات ، والصفات الحميدة / ^{ليست} وفقا على فئة دون أخرى ، ولا يمكن القول بأنها توجد في الوزراء والكتاب على درجة أكبر مما هي عليه عند الفقهاء أو عند بعض أفراد فئات دنيا تبعا لهذا التقسيم ، وفي التراث الشعري مدح لمن هم أقل من الخلفاء والوزراء يفوق مدح — هو — لا ، والصفات التي تناولها الشاعر مشتركة بين طوائف المجتمع

كالكرم والمروءة والحلم والمنفعة وقت الشدائد . . والتقييم الفني لا يقيم وزنا لمدى دقة استعمال الشاعر تبعا لهذا التقسيم ، صحيح أن الاتيان بمعان لا تناسب الغرض أمر مرفوض ، وللشعر منطق يحتوى منطق العقل ويتجاوزه ، والشاعر بخبرته ونفاذ فكره يعرف المعاني المناسبة للغرض الذى يقصده ، فيعتمد منها ما يناسب ويبتعد عما ينافى — أو يخالف ، وليس بحاجة إلى أن نضع بين يديه المعاني التى ينبغي أن يمدح بها أو تذكر في رثائه حين يريد أن يقول في ذلك الغرض ، فهذا التقسيم ليس إلزاميا ، لأنه لا يمكن أن يكون كذلك في ظل منطق الشعر وحرية الشعراء خاصة وأنهم أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا وليس النقد بأعلم منهم في ذلك ، ولذلك فإن ما ورد من نقد بعض المعاني لعدم مناسبتها لمعاني الغرض ومطابقه يمكن أن توجه في ضوء منطق الشعر واحتلالاته ، فمثلا قول الشاعر (١) :

لا العذل يرده ولا التعنيف عن كرم يصد

يمكن أن يقال إن الشاعر لم يقصد حقيقة العذل والتعنيف وأنهما غير مجديين في ردع الخليفة وصد عن كثرة العطاء ، وإنما المراد أن الممدوح جهل على العطاء الكثير ، ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن يتركه ، وما دام الأمر أساسه الطبع والحبلة فليس بالضرورة أن يكون قد جرب معه العذل والتعنيف فلم ينفع ، بل علم من فعله القائم على ثبات طبيعه أن هذه الأمور أو غيرها لن تغير من حبه للكرم .

ولا شك في أن عناية المتأخرين من النقاد القدماء بأمر مطالع
القوائد ومقدماتها قد أدت إلى تحقيق درجة من التلاحم بين المعاني
في القصيدة أكثر من ذي قبل ، وبدأ النظر يتجه إلى النظام التقليدي
للقصيدة ، فنشأت بوادر لترك التقليد في مقدمة قصائد المدح ، لما فيه
من مجازاة للحقيقة وتكلف ، ولا سيما إذا كان المادح من سكان بلاد
المدح براء في أكثر أوقاته " فطأ قبح ذكر الناقة والغلاة حينئذ (١) .

وتشمل هذا في الميدان التطبيقي في قصائد لابي نواس ترك
النسب في مطالعها وأخذ يصف الخمر محاولا البعد عما يجافي
الواقع وأنكر المستنبي النسب في ابتدئات المديح حين قال (٢) :

إذا كان مدح فالنسب المقدم أكل فصيح قال شعرا شميم
وردا أبو الطيب بعض قصائده بوصف الخيل بدل الإبل ، كما في قصيدته
التي يذكر فيها قدومه إلى مصر على خوف من سيف الدولة :

ويوم كليل العاشقين كنته أراقب فيه الشمس أيا ن تغرب
وعيني إلى أذنّي أغر كأنه من الليل باق بين عيني كوكب
وللبحتري قصائد وصف فيها السفينة بدل الناقة ، كما أن لابي نواس والعتبي
قصائد ذكرا فيها رحلاتهما على أقدامهما (٣) .

(١) العمدة : ج ١ ص ١٥٣ .

(٢) البيت في ديوان العتبي : ج ٣ ص ٣٥٠ .

(٣) الوساطة : ص ١٥١ .

وهكذا فإن التأخرين من النقاد القدماء وبعض الشعراء المحدثين قد قللوا من قيمة افتتاح القصائد بما لا يناسب غرضها، وبخاصة إذا كان هذا البدء مما يجافي الحقيقة، فأنت قصائد هم على مستوى من التلاحم فاقت فيه القصائد القديمة، ومن هنا لا نعجب حين نجد نماذج شعرية من تلك الفترة تتحقق فيها الوحدة العضوية بالمفهوم الحديث (١) ولقد كان هذا التطور ارهاصات وإيذانا بتطور أكبر للبناء الفني للقصيدة لا يعتمد التقليد في جمع أغراض شتى في قصيدة واحدة .

وفي التشبيه نجد النقاد القدماء والبلاغيين لا يرون فيه الصدق أو الحسن إلا إذا تطابق فيه الطرفان، وكان أحدهما يشبه الآخر فسي أوصافه، فيملان إلى درجة من التطابق والاتحاد كما رأينا عند قدامة، ومن النقاد من يرى أن أحسن التشبيه " ما إذا عكس لم ينتقص بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشتبهاً به صورة ومعنى " (٢) وينعني الفكر الحديث على الشاعر أن يقف عند حدود الحس لا يتعمدها إلى الوجدان في تشبيهه ، لأن التركيز على التشابه الحسي من غير ربطه بالشعور يقلل من شأن الصورة ويضعفها فنياً " فما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس ، وبقوة الشعور وتيقظه وعقده واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء " يمتاز الشاعر على ما سواه " (٣) .

(١) ابن الرومي حياته من شعره : ص ٣٢٦ .

(٢) عيار الشعر : ص ٢٥ .

(٣) ابن الرومي حياته من شعره : ص ٢٥٠ .

وإذا كانت الاستعارة عندهم قائمة على التشبيه - الذى وضع وجهه
الشبه فيه - فإن من الطبيعي أن تكون غايتها ادعاء الاتحاد فأحسن
التشبيه ما وصل إلى درجة كبيرة من الاتحاد كما سلف، ومن هنا قصدت
البالغة في الاستعارة ، ويتحقق ذلك فيما قالوا من حذف التشبيه
والأداة ووجه الشبه في الاستعارة مع وجود علاقة بين الطرفين وقرينة ،
ثم يتناسى التشبيه قصدا إلى اتحاد الطرفين ، وكأنني بعبد القاهر
الجرجاني إذ يشترط تناسى التشبيه يشير إلى إدراكه لذلك الاندماج
بين المعنيين أو الفكرتين في الاستعارة وهو ما عرف في النقد الحديث
بمصطلح التفاعل - والذى سنعرض له قريبا - أما ما عرف في النقد
الحديث بمصطلح الاستبدال أو الابدال والذى يرفضه النقد الحديث
فهو لا يختلف عما عرف باسم النقل، أعنى نقل لفظ مكان لفظ أو عبارة
موضع عبارة كما في تعريف الاستعارة عند العسكري ، وهو أمر رفضه عبد القاهر
لأنه يرى أن الاستعارة قائمة على الادعاء لا على النقل، وبذلك أعطى
عبد القاهر الاستعارة استقلالاً وتمييزاً عن التشبيه والتشليل، في رؤى يسيرة
جديدة تحظى بالتقدير والاعجاب وإن كان هناك خلاف في الجزئيات .

لقد أخذ الفكر الجديد في النقد الحديث على القديم اعتباره لنظرية
الاستبدال في الاستعارة لأن "الرأى الشائع في الكتابات التقليدية
أن التعبير الاستعاري يستعمل بدلا من تعبير حرفي معادل له . . وقد
ظل هذا الرأى إلى وقت حديث مقبولا عند معظم الكتاب ، وهم فسي
العادة نقاد الأثب وكتاب البلاغة : ويتلخص هذا الرأى فسي أن

الاستعارة كلمة أبدلت من كلمة أخرى بسبب المشابهة أو التناسب، وبعبارة أخرى بسبب شبه في الصفات أو في العلاقات والنسب . . . وفحوى هذا الرأي أن المعنى الذي تعبر عنه الاستعارة كان من الممكن أن يعبر عنه بعبارة أخرى حرفية مساوية له^(١).

ومن هنا افترض هو^١ أن التشابه قائم موجود قبل الاستعمال الاستعاري، وتأتي الاستعارة لتشير إلى هذه العلاقة السابقة، والفكر الجديد يشك في صدق هذا الافتراض بوجود التشابه الحرفي السابق، ويؤي أن الأقرب إلى الإقناع أن يقال إن الاستعارة تخلق المعنى خلقاً^(٢). ولهذا فإنه ينبغي أن ننظر إلى الاستعارة في ضوء نظرية التفاعل "وخلصتها أن الاستعارة عبارة عن فكرتين اثنتين عن شيئين مختلفين، تعملان خلال كلمة أو عبارة واحدة تساندهما معاً، ومعنى هذه الكلمة هو الناتج عن تفاعلها"^(٣).

فإذا كانت الكلمة في السياق تكتسب معنى يضاف إلى معناها، فإن إدراك معنى الاستعارة يحتاج إلى التنبيه إلى المعاني القديمة والمعاني الجديدة معاً، فحين نجعل المدح أسداً على سبيل الاستعارة والأسد حيوان قوي مخيف، وهو ملك الحيوان ونموذج الشجاعة، فإن

(١) نظرية المعنى : ص ٨٤ .

(٢) المرجع السابق : ص ٨٥ ، ٨٦ .

(٣) المرجع السابق : ص ٨٦ .

هذا الربط خلق حول الممدوح — أراد القائل أم لم يرد — نوعا من الرهب
غير الإنساني، فأصبح الممدوح يدمر الحياة متى أراد ولا يخشى أحدا، وقد
كان الممدوح ينظر إليه في ظل شجاعته كقرد من بني الإنسان بأنه
نافع ومنقذ ومعين، فأصبح تبعا للشجاعة الأسدية ضارا بالآخرين ومخيفا
رهيبا، فني قول زهير :

لدى أسد شاكي السلاح مقذف له لبد أظفاره لم تقلم
رغم أن زهيراً شاعر محب للسلام وحكمة العقل ومنطق التجارب نلاحظ
أن هذه المعاني تتغير، حين ندخل في الحساب الطاقة التي تنبثق
من الأسد ، ونلاحظ أننا محتاجون إلى البحث وإعادة النظر حينما يظل
الرجل المتحضر يوصف بأنه أسد ، ففكرة المثل الأعلى عند الشاعر اختلطت
بقوة غير عادية وإنكار لفكرة الحدود ، وعبت بالمفهوم الإنساني المفهوم
الشجاعة (١) .

وكذا الشأن حين نأتي إلى الربط بين الممدوح والبدر إذ نجد
أن " البدر عال لا يمكن أن يبلغه أحد ، وصاحبنا أيضا رفيع المنزلة ، أي أن
الممدوح كفكرة لا يأخذ شيئا من شأن من البدر، وربط يخيّل إلينا
أن تجاوز هذه الرفعة أمر غير ملائم . ذلك لأننا نجعل فكرة معينة
هي المقارنة حكما في اختيار أشياء ورفض أخرى . ليس للبدر على هذا
الوجه أية فاعلية حقيقية ... كان الباحث يرى يقول :

دان إلى أيدي العفاة وشاسع عن كل ند في الندى وضريب

كاليدرا أنط في العلو وضوء وه للعصبة السارين جد قريب

حينئذ نقول : إن المدوح قريب ويعيد . أو نقول : إن الشاعر قصد إلى المدح بشيئين متناقضين ، ما روعة هذا التناقض عند الشاعر أو في سياق الأسد .. الذي استخلصنا شيئا منه في ضوء فكرة التفاعل ، إن الكرم يأخذ هنا مظهرا غريبا ، الكرم ليس إنسانا تلقاه فتبسط له وتهش للقاء ، وتأخذ في الحديث إليه ، ولا يختلط بقلبك ، هذه اللمسة الضعيفة المحبوبة في الكرم غير موجوده ، لاحظ تفاعل المعاني مرة أخرى في سياق البيتين ، عبثت فكرة العلو بفكرة الكرم وأصبح الكرم إذا نظرنا إلى ما تعطيه الأفكار بعضها لبعض ، صورة غريبة مزوجة بالتعالى الكامن ، أصبح الكرم ^{بشيء} أشبه/ يسقط على الناس من حيث لا يتوقع ويفاجئهم أو أشبه بصورة الحب الذي يلقي إلى الطير والحيوان دون اختلاط حقيقي به . (١) .

ولهذا فإن نظرية التفاعل تعنى بعناصر التناقض في ضوء الدلالات الضمنية للشعر ، فحينئذ يقول الشاعر إن الخليفة أو الوالي كاليدرا لا يقصد أنه رفيع المنزلة فحسب ، إنه يضيف إليه هذا الغموض الذي يحيط باليدرا أيضا ، فمثلا في قول النابغة :

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المتأني عنك واسع
نجد الشراح يقولون إن المدوح سيدرك الشاعر لا محالة أنى ذهب فله من

النفوذ ما ليس لغيره، وهذا الفهم ناتج من نظرة المقارنة، فالنعمسان مروع كالليل، يهجم عليه كهجوم الليل لا شيء يحول دونه، غير أن للكلام "مدلولات أخرى ضمنية، هذا الليل الأسود المظلم الرهيب يعبث بفكرة السيطرة والنفوذ الإنساني... الليل ليس مجرد مدرك، الإدراك لا يستعبد كلمة الليل، إن الليل يطلق الإحساس الكامن بالعدوان ويجعل التعاطف البشري مستبعدا".^(١) وهذا يتشئ مع غرض الاعتذار الذي قصد إليه الشاعر.

فالجامع إذن ضروري في التعبير المجازي، غير أن الاختلاف ينشأ من نظرة القدماء إلى اعتبار المعنى الثاني معادلا للمعنى الأصلي — في الاستعارة — ومساويا له، وأن التشابه بين المعنيين قائم قبل الاستعمال الاستعاري، في حين أن المحدثين رغم أنهم لا ينكرون وجود العلاقة أو التشابه في حد ذاته إلا أنهم يرون أن التشابه التحقق لا وجود له قبل الاستعمال الاستعاري، والتفاعل بين المعنيين في إطار السياق هو الذي يحدد تلك العلاقة أو ذلك التشابه — الذي يختلف عمن التشابه الحرفي الذي قد يوجد قبل الاستعمال الاستعاري — ويضفي السياق إحياءات ومضامين ذات صلة وثيقة، لا يمكن التقليل من فاعليتها في إثراء المعنى ومن ثم في التأثير، لأنه لا بد في جميع التعابير الرمزية من "وحدة الأثر النفسي في الرمز والرموز له. فإن كان السكون مثلا

(١) نظرية المعنى : ص ٩٢ .

بهيجا، جاز أن نصفه وصفا رمزيا ينم عن هذه البهجة، كلفظة مشمس
والأ فلا (١) .

والقول بأن الاستعارة قائمة على أساس من التشابه المسبق يجعل
الفرض منها مجرد الإمتاع والتنويع في طرق الأداة، ومن هنا لا تتأتى
المبالغة في المعنى، التي تهدف الاستعارة لها عند المحدثين وعند
كثير من القدماء كعبد القاهر الجرجاني، خلافا لمن اعتبروا الاستعارة من
البديع وأنها مجرد زينة .

وعلى أية حال فإن الصورة — أعنى كل ما يبدعه الخيال من تشبيه
واستعارة وكناية وما أشبه ذلك — تنقسم قسمين مختلفين :

صورة نامية موحية، وصورة ثابتة أو تقريرية، فالصورة الثابتة هي
التي تحددت خطوطها فوق نموها، فنعجب ببراعة الصورة داخل إطارها،
أى لا نتجاوز في تحليلها المدلولات المباشرة للألفاظ ومن ذلك قول
الرفاء (٢) :

وكان الهلال نون لجيسن رست في صحيفة زرقاء

ومثل هذه الصورة لا تفيد كبير مبالغة في المعنى، ولعلها ينطبق عليها
تعريف القدماء للاستعارة بما في ذلك كونها مجرد زينة .

أما الصورة النامية فهي التي لم تتحدد خطوطها — أى المدلولات

(١) الشعرى المصرى بعد شوقي للدكتور محمد مندور : ج ٣ ص ١٠٥ .

(٢) ديوان السرى الرفاء : ص ١٣ .

المباشرة للألفاظ — وإنما يتسع مدارها بطول تأملنا لها، ولا سيما حين
تربطها بالسياق العام الذي ترد فيه ولا لألفاظه من اشعاعات وإيحاءات،
ونمو الصورة مصدره عاطفة الشاعر وروحه الحية فإذا كانت الصورة الثابتة
قد سيطرت عليها الألفاظ فخفضت لمعنى واحد، فإن الصور النامية هي
التي سيطرت على الألفاظ بزيادة نموها في نفس القارئ المستجيب، بما
لألفاظها من معان جديدة مكسبة، وإذا كانت الصور النامية الموحية
هي التي تربط بينها وبين بقية صور القصيدة عاطفة الشاعر، وإذا كانت
الوحدة في الشعر هي وحدة عاطفية، فإن نتيجة هذا أن نقول إن الوحدة
المضوية تتحقق في الشعر الذي يعتمد على الإيحاء أكثر من التقرير. (١)

ومن هنا كان لا بد لنا من التفريق بين نوعين من التركيب : تركيب
منطقي، وآخر فني عضوي و"التركيب المنطقي موصوف بالآلية، أجزاؤه،
مستقلة والعلاقات بين هذه الأجزاء إضافية، بحيث لا يتأثر الجزء
والعلاقة بين هذه الأجزاء بالنظم الكلي الذي يدخلان فيه" (٢) ومن
هنا أخضع معظم النقاد والبلاغيين التركيب المنطقي لما ينبغي لهذا التركيب
من تلمس المناسبة والمثابرة، والعلاقات المسوغة منطقيا للجمع بين الأجزاء
أو ترتيبها على نحو ما عرضنا في الباحث السابقة، في الأبيات والأغراض
والأقسام الجزئية والصور، ومن ثم في القصيدة كتركيب يمثل وحدة منطقية.

(١) دراسات في الشعر والمسرح للدكتور مصطفى بدوي : ص ٢٦، ٢٧، ٢٨.

(٢) الصورة الأدبية للدكتور مصطفى ناصف : ص ١٤٢.

أما التركيب الفني العضوى فيعني "أن علاقة الجزء بالجزء تتضمن — في ذاتها — علاقة الجزء بكل التعبير، فعناصر الاستعارة لا معنى لها إلا من حيث ارتباطها بذلك المجموع الذى تخلفه بوساطة ما بينها من تفاعل" (١). وترتبط ببقية الصور في القصيدة ارتباطا يوصل إلى نمو داخلى للمعاني في القصيدة، تحت سيطرة عاطفة واحدة ومن هنا نتجاوز الوقوف عند المشابهة الموضوعية المحددة أو التناسب الظاهري، لأننا لم نعد أمام أشياء تتداعى لاشتراكها في صفة أو صفات، وإنما هناك تعاطف يتجاوز المشابهة والتناسب الخارجى ولا يتقيّد بها، فقد يجمع الشاعر بين التباينات جمعا يستبقى من خلاله معنيى التقارب والتباعد معا. (٢)

وعناية النقاد القدماء بالتناسب بين المعاني الصغرى والكبرى فسي القصيدة تجعلنا نتساءل عن السبب الذى من أجله لم يهتم الشعراء والنقاد بأمر الوحدة، وتظهر قيمة هذا التساؤل حين نعلم أن التناسب أساسى لكل شكل من أشكال الوحدة.

والإجابة عن هذا التساؤل يمكن الوصول إليها بمراجعة الطبيعة العامة للنقد العربى، فهو فى الأعم الأغلب يعنى بالجزئيات إلى جانب اهتمامه بمسيرة العرف وتقليد المثال، ومن هنا لا نكاد نجد العناية تنصرف إلى القصيدة كاملة باعتبارها مجموعة أجزاء تتفاعل وتتكامل، فمع

(١) الصورة الأدبية للدكتور مصطفى ناصف : ص ١٤٢.

(٢) المرجع السابق : ص ١٤٠، ١٤١.

امكانية النظرة الجزئية لمكونات القصيدة يجب النظر إلى هذه الأجزاء
في مستوى آخر ، وهو مستوى التآلف والتكامل أي الوحدة .

صحيح أن حازم القرطاجني قد تنبه إلى شيء من هذا، ولكنه لم يجاوز
التلاقي المنطقي بين الأجزاء ، ولم يفض قدما أكثر من ذلك لأسباب لعل
أهمها يكن في طبيعة القصيدة العربية بعامة، إلى جانب عقم النظرة
المنطقية في التعامل مع نتاج الخيال والشعور .

ومع هذا فإننا نلمس أثر إدراك الشعراء لاهية التناسب، حين
نجد قصائد الشعراء المتأخرين — من العصر العباسي — قد جاءت على
مستوى من التلاحم يمكن معه الحكم على بعض هذه القصائد بأنها حققت
الوحدة المعنوية ، بل إن منها قصائد — وإن كانت قليلة — حققت
الوحدة العضوية .

فإذا كانت الوحدة المعنوية أو العضوية لم تتحقق في الشعر الجاهلي
إلا نادرا ، كما هو الحال في معلقة لبید — التي وجد فيها الدكتور
طه حسين وحدة معنوية^(١) ، وذهب الدكتور محمد زكي العشماوي
إلى أنها ذات وحدة عضوية^(٢) — فإنها في شعر المحدثين في العصر
العباسي أكثر تحققا، وبخاصة لدى بعض الشعراء كابن الرومي^(٣) وأبي
تمام الطائي^(٤) .

-
- (١) حديث الأربعة للدكتور طه حسين : ج ١ ص ٣٢ وما بعدها .
(٢) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث للعشماوي : ص ١٤٦ .
(٣) ابن الرومي ، حياته من شعره : ص ٣٢٦ .
(٤) الصورة الفنية في شعر أبي تمام للرباعي : ص ١٨٧ ، ١٩٢ .

وعلى أية حال فإن تناسب المعاني عند النقاد كان مساهرا لتطور
القصيدة، في ظل الإمكانيات والظروف المؤثرة في درجة هذا التطور
وكيفيته، الأمر الذي لم يعد معه مجال لتطبيق بعض المصطلحات
الحديثة على القصيدة القديمة .

الفصل الثالث

تناسب الألفاظ مع المعاني

الألفاظ بما تحمله من معان مادة أولية للشعر ، ولا تفقد الألفاظ في الشعر معانيها اللغوية وإن كانت لا تقتصر عليها ، وحين يستعمل اللفظ في الاستعمال الشعري عن معناه اللغوي - وبخاصة في الاستعمال المجازي - تقوم بقية الألفاظ السياق - والتي تحتفظ بقربها من معانيها اللغوية - بتوجيه العقل وهدايته إلى المعنى المقصود لهذا اللفظ ، كما يمكن الاستعانة بالمعنى اللغوي كنطلق بدئي يؤدى إلى المراد من خلال استغلال الطاقة المعنوية لهذا اللفظ حين يحتمل معان شتى ، أو من خلال تقارب المعاني وتشابهها وإمكانية استيعابها دلالات جانبية تضاف إلى الدلالة اللغوية عن طريق البناء التركيبي لألفاظ السياق الشعري .

وحين يكتسب اللفظ معاني ثانوية من السياق فإنه لا يفقد معناه ، إذ أن معناه اللغوي يعد جزءاً من المعنى الذى يفيد في السياق ، قد تكون المعاني السياقية للفظ هي ذات الفاعلية في مضمون البيت ، ولكن المعنى اللغوي يتوارى خلف اللفظ ويعاضد معاني السياق في التوجيه نحو الوصول إلى ما يتضمنه هذا اللفظ من معان إضافية أو جديدة .

وحين يستعمل اللفظ على هذا النحو فإن معناه الجديد - اللغوي وما يضاف إليه - يرتبط بتركيب معين ، ولا يؤثر على معناه اللغوي إذ نجده عند الشاعر نفسه يرد دالاً على ما وضع له ، وربما في نفس القصيدة ، ومن هنا قلنا إن الألفاظ في الاستخدام الشعري لا تفقد معانيها اللغوية وإن كانت لا تقتصر عليها في كثير من الأحيان .

والسوء ال الذي يتبادر إلى الذهن هو : ما علاقة هذه الألفاظ
بمعانيها ؟ أو هل الصلة بين الألفاظ ومعانيها اعتباطية ، تعسفية
أم أنها تقوم على مناسبة ؟ لقد أورد السيوطي في المزهري ما نقله
"أهل أصول الفقه عن عباد بن سليمان الصيرى من المعتزلة أنه ذهب
إلى أن بين اللفظ ومدلوله مناسبة طبيعية حاملة للواضع على أن يضع ،
قال : وإلا كان تخصيص الاسم المعين بالمسمى المعين ترجيحاً من غير
مرجح . وكان بعض من يرى رأيه يقول : إنه يعرف مناسبة الألفاظ
لمعانيها ، فمثل ما مسمى " ان غاغ " وهو بالفارسية الحجر ، فقال :
أجد فيه ييبسا شديداً ، وأراه الحجر .

وأنكر الجمهور هذه المقالة وقال : لو ثبت ما قاله لاهتدى كل إنسان
إلى كل لغة ، ولما صح وضع اللفظ للضدين . . . وأما أهل اللغة والعربية
فقد كادوا يطبقون على ثبوت المناسبة بين الألفاظ والمعاني ، لكن الفرق
بين مذهبهم ومذهب عباد أن عباداً يراها ذاتية موجبة ، بخلافهم^(١) .

وحجة الجمهور حجة دامغة ، أما ما ذكره السيوطي من أن أهل
اللغة والعربية كادوا يطبقون على ثبوت المناسبة بين الألفاظ ومعانيها
ففيه دليل على تعذر الوصول إلى مناسبة بعض الألفاظ لمعانيها ، لأنه
إما أن يكون هذا قد حدث للجميع ، وإما أن يكون حدث للبعض فخرجوا
على الجمع ، ومن هنا لا يمكن القول بالاطباق من الجميع .

(١) المزهري للسيوطي : ج ١ ص ٤٧ .

وقد بدأ تحليل الصلة بين اللفظ ومعناه مبكرا عند اللغويين ، فقد فتحت ملاحظة الخليل بن أحمد في القرن الثاني الهجري الباب للغويين ليتابعوا تلك الصلة ، فقد روى ابن جنى أن الخليل بن أحمد قال : " كأنهم توهبوا في صوت الجندب استطالة ومدا فقلوا : صرّ ، وتوهبوا في صوت البازي تقطيعا فقلوا : صرصر . " (١)

وإذا كان الخليل قد ربط بين بعض الألفاظ وبعض أصوات الطبيعة فإن الدرس اللغوي بعده امتد لدراسة العلاقة بين شتى الألفاظ ومعانيها المختلفة ، وارتبط هذا النوع من الدراسة بقضايا أصل اللغة ، الذي ينسب البعض إلى التوقيف وآخرون إلى الاصطلاح وينسب جمع ثالث إلى محاكاة السموات ، ومن النسبة الأخيرة لاحظت ميررات العقل لطبيعة روابط الأسماء بمسمياتها أو صلات الألفاظ بمعانيها ، والتقى هذا النوع من الدراسة بقضايا الإعجاز القرآني ، في التنقيب عن أسباب الجودة والتلاوم أو الرداءة والتنافر وصدق الدلالة أو المطابقة في الكلام النثري ، وسرعان ما امتد البحث إلى الشعر على نحو ما نجد في مطابقة اللفظ لمعناه ، ووضع الألفاظ مواضعها ، ونقد أي خروج عن استعمال اللفظ في غير ما وضع له .

ونريد أن نقف على بعض ملامح العلاقة بين اللفظ والمعنى عند اللغويين — باختصار — لنرى مدى اهتمام اللغويين بقضية مناسبة اللفظ للمعنى من جهة ، وعلاقة هذه القضية بمطابقة الألفاظ لمعانيها

ووضعها مواضعها ، مما اعتنى به النقاد ، ومن ثم نحاول من خلال الأمثلة الوقوف على بعض الجوانب الحية في هذه العلاقة وكيفية افادة الشعراء منها في شعرهم ومدى وعيهم بها من خلال اعتياد الصحة فسي المستعمل ، والحق غير المستعمل بما يشبهه من المستعمل في اطار قضية المناسبة .

وقد تنبه الخليل إلى ما بين بعض الألفاظ ومعانيها من مناسبة فيما أوردنا له ، وتابع تلميذه سيويه هذه القضية ، فذهب إلى أن العرب تنهني الألفاظ على بناء واحد حين تتقارب معانيها ، وأورد أمثلة كثيرة على ذلك ، من ذلك قوله :

" ومن الصا در التي جاءت على مثال واحد حين تقاربت المعاني قولك : النزوان ، والنقزان ، وإنما هذه الأشياء في زعزعة البدن واهتزازه في ارتفاع .

... ومثل هذا الفليان لأنه زعزعة وتحرك ، ومثله الغثيان لأنه تجيش نفسه وتشور . ومثله الخطران واللعمان ، لأن هذا اضطراب وتحرك ... " (١) .

" ومما جاءت صادرة على مثال لتقارب المعاني قولك : يئست يأسا ويأسا ، وئست سأسا وسأسا ، وزهدت زهدا وزهادة ، فإنما جملة هذا لترك الشيء " (٢) .

(١) الكتاب لسيويه : ج ٥ ص ١٤ .

(٢) المرجع السابق : ج ٥ ص ١٦ .

ويأتي ابن جنى فيوسع القضية ويعطيها اهتماما كبيرا ، فيقول :
 " المصادر الرباعية المضممة تأتي للتكرير ، نحو الزعزعة والقلقلة ،
 والقمقمة ، والصصمة ، والجرجرة ، والقرقرة .

كما وجدت أيضا (الفعل) في المصادر والصفات إنما تأتي
 للسرعة ، نحو البشكى ، والجزى ، والولقى ، قال رؤبة :
 * أَوْبَشَكِي وَخَدَّ الظَّلِيمِ النَّزَّ *

وقال الهذلي :

كَأَنِّي وَرَحَلِي إِذَا هَجَّرتُ عَلَى جَمَزِي جَازِيٌّ بِالرَّمَالِ
 أَوْاضَحَ حَامٍ جَرَامِيزُهُ حَزَابِيَّةٌ جَيْدَى بِالذَّحَالِ
 فجعلوا المثال المكرر للمعنى المكرر - أعنى باب القلقة - والمثال الذى
 توات حركاته للأفعال التي توات الحركات فيها . (١)

وعلى نحو الربط بين صيغة الفعلان وصيغة الفعلى يذهب ابن
 جنى إلى " أنهم جعلوا (استفعل) في أكثر الأثر للطلب ، نحو استسقى ،
 واستطعم ، واستوهب . . . فرتبت في هذا الباب الحروف على ترتيب
 الأفعال . وتفسير ذلك أن الأفعال المحدث عنها أنها وقعت عن غير
 طلب إنما تفجأ حروفها الأصول ، أو ما ضاع بالصنعة الأصول .

(١) الخصائص : ج ٢ ص ١٥٣ . البشكى : الناقة الخفيفة السريعة ، والنز :
 الذى لا يستقر في مكان . والجمزى : المراد حمار الوحش والجمزى نوع
 من العدو ، وجازي : يستفنى بالطرب عن الماء ، والأضحم : أسود يميل
 إلى صفرة والمراد حمار وحش هذا لونه ، جراميزه : جسده ونفسه ،
 حزابية : غليظ ، حيدى : يحمى من سرعته ، والدحال : جمع دحل وهو
 هوة ضيقة الأعلى واسعة الأسفل .
 والهذلي قائل البيتين هوأمية بن أبي عائد كما في اللسان مادة جمز

فالأصول نحو قولهم : طعم ووهب ... وكذلك ما تقدمت الزيادة فيه على سمت الأصل ، نحو أحسن وأكرم ... فهذا من طريق الصنع بوزن الأصل في دحرج ... فلما كانت إذا طجأت الأفعال فاجأت أصول المثل الدالة عليها أو ما جرى مجرى أصولها نحو وهب وفتح وأكرم وأحسن ، كذلك إذا أخبرت بأذك سميت فيها وتسببت لها وجب أن تقدم أمام حروفها الأصول في مثلها الدالة عليها أحرفا زائدة على تلك الأصول تكون كالقدمة لها ، والمودية إليها .

وذلك نحو استفعل ، فجا ت الهزة والسين والتاء زوائد ، ثم وردت بعدها الأصول : الفاء والعين واللام ، فهذا من اللفظ وفق المعنى الموجود هناك ، وذلك أن الطلب للفعل والتماسه والسعي فيه والتأني لوقوعه تقدمه ، ثم وقعت الإجابة إليه ، فتبع الفعل السؤال فيه والتسبب لوقوعه ، كما تبعت أفعال الإجابة أفعال الطلب^(١) .

ويأخذ ابن جنى في تطبيق المنهج فيضع صيغة الفعل المكرر العين لنفص المنهج في قوله " ومن ذلك أنهم جعلوا تكرير العين في المثال دليلا على تكرير الفعل ، فظلوا : كسر وقطع وفتح وغلط . وذلك أنهم لما جعلوا الألفاظ دليلا المعاني فأقوى اللفظ ينبغي أن يقابل به قوة الفعل ، والعين أقوى الفعل ... ولم يكونوا ليضعفوا الفاء ولا اللام لكراهية التضعيف في أول الكلمة ، والاشفاق على الحرف الضعف أن يجرى في آخرها وهو مكان الحذف وموضع الإعلال ، وهم قد أرادوا تحصين الحرف

الدال على قوة الفعل . فهذا أيضا من ساوقة الصيغة للمعنى .

وقد أتبعوا اللام في باب المبالغة العين ، وذلك إذا كررت العين معها في نحو " دمكك و صصح وعركك وعصصب وغششم " (١) .

ويستد نظرا بن جنى متعصفا في بحث الصلة بين اللفظ ومعناه ليتحدث عن مقابلة الألفاظ بط يشاكل أصواتها من الأحداث ، لأن العرب - على حد تعبير ابن جنى - كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سبيل الأحداث المعبر بها عنها ، فيعدلونها بها ويحتذونها عليها ، من ذلك قولهم : خضم وقضم فالخضم لا أكل الرطب كاللطيخ والقثاء ونحوهما ، والقضم للصلب اليابس نحو قضيت الدابة شعيرها ، وجاء في الخبر " قد يدرك الخضم بالقضم " أي قد يدرك الرخاء بالشدة ، واللين بالشطف . فاختراروا الخاء لرخاوتها للرطب ، والقاف لصلابتها لليابس ، حذوا لمسوع الأصوات على محسوس الأحداث .

ومن ذلك النضح للطاء الضعيف والنضح للطاء القوي ، ومن ذلك القدر طولاً والقط عرضاً ، لأن الطاء بط فيها من سرعة مع قوة تناسب سرعة الانجياز أكثر من الدال التي فيها بط و رخاوة صوت (٢) .

ومن ذلك الوسيلة والوصيلة ، فمع تقارب المعنيين إلا أن ابن جنى يرى أن الصاد بقوة صوتها تدل على معنى أقوى ما تدل عليه السين وهي أضعف صوتا مع بقاء حروف الكلمة ، فصوت الصاد فيه استعمال وقوة

(١) الخصائص : ج ٢ ص ١٥٥ .

(٢) المرجع السابق : ج ٢ ص ١٥٧ ، ١٥٨ .

والوسيلة ليست لها عصمة الوصل والصلة لأنها من التوسل ، والصلة من اتصال
أجزاء الشيء تكون بعضها منه أو بمنزلة البعض ، والتوسل معنى يضاعف ويصغر
أن يكون المتوسل جزءاً أو كالجزء من التوسل إليه ، فجعلوا الضاد لقوتها
للمعنى الأقوى والسين لضعفها للمعنى الأضعف (١) .

وينقل السيوطي عن ابن جنى ، ويذهب إلى تدعيم رأيه بالشرح
والتشيل ، من ذلك قوله : " . . فانظر إلى بديع مناسبة الألفاظ لمعانيها ،
وكيف فاوتت العرب في هذه الألفاظ المقرنة التقاربية في المعاني ،
فجعلت الحرف الأضعف فيها والألين والأخفى والأهين لما هو أدنى ،
وأقل وأخف عملاً وصوتاً ، وجعلت الحرف الأقوى والأشد والأظهر
والأجهر لما هو أقوى عملاً وأعظم حساً ومن ذلك المد والمطّ ،
فإن فعل المطّ أقوى لأنه مد وزيادة جذب ، فناسب الطاء التي هي
أعلى من الدال " (٢) .

ومع ما في هذه الرواية من جوانب حسنة تكشف ملامح العبقرية
في العربية إلا أن قبولها لا يتم إلا في إطار محدود ، لأن الأمثلة
التي تصدق عليها ليست من الكثرة بحيث يمكن تعميم هذه الأحكام
أو حتى تغليبها على ألفاظ اللغة العربية ، فتشابه الكلمتين في أكثر
الحروف وكون الحرفين المختلفين فيهما أحدهما أقوى من الآخر لا يعنى
بالضرورة قوة المعنى في الكلمة التي فيها الحرف القوي . بل ربما يكون
العكس هو الصحيح .

(١) الخصائص : ج ٢ ص ١٦٠ (٢) الزهر : ج ١ ص ٥٣

وقد لا يوجد وجه للمقارنة بين الكلمتين ، لاختلاف المعاني إلى الحد الذي يعمد معه طلب مثل هذه المقارنة نوعا من التحمل .

هذا فضلا عن أن مقياس قوة المعنى وضعفه لا يمكن تقنينه والاطمئنان إليه بين الألفاظ . وقد استغل الشعراء هذا التشابه بين الكلمات في الحروف في جوانب جمالية استقرت عند علماء البلاغة باسم الجنس ، وقد ذهب الشعراء فيه مذاهب شتى .

ويذهب ابن جنى في محاولاته لكشف أسرار اللغة فيمقد صلوة بين صورة اللفظ وصورة الفعل وترتب الثانية تبعا للأولى على مناسبة عجيبة حين يذكر أن العرب "قد يضيفون إلى اختيار الحروف وتشبه أصواتها بالاحداث المعبر بها ضما ترتيبها ، وتقديم ما يضاهاى أوله وتأخير ما يضاهاى آخره ، وتوسيط ما يضاهاى أوسطه ، سوطا للحروف على المعنى المقصود والغرض المطلوب ، وذلك قولهم : بحث ، فالياً لفظها تشبه بصوتها خنقة الكف على الأرض ، والحاء لصحلها تشبه مخالبا الأسد وبرائن الذئب ونحوها إذا غارت في الأرض ، والثاء للنفث واليث في التراب . (١) .

وهذا الكلام لا يمكن التسليم به ، ففيه من التكلف في التعليل ما لا يخفى والذي يبدو أن ابن جنى يعرض ذوقا شخصيا في ربط صورة صوتية للفظ معين بمعان تجتمع مكونة معنى اللفظ ، ومن المعلوم أن طول ملا بسمة اللفظ لدلالته ينو معه ما يشبه التلازم ، وتتعمك الخلفية التاريخية لما توحي به بعض الأصوات في مدى استيحاء الدلالات الجزئية

من بعض الأصوات، لتتكامل مكونة المعنى المعروف للكلمة على نحو
ما وجد ابن جنى ، وهو أمر لا يمكن الاطمئنان إليه لأنه لا يقف أمام
تأملات الآخرين، فمعاني الباء والحاء والثاء لا توحى لنا بمثل ما وجد
ابن جنى فيها ، وهل الباء توحى دائما بما يشبه خفقة الكف على الأرض ؟
وكذا نقول في الحاء والثاء ، ثم هل كلمة بحث لا تستعمل إلا في معنى
البحث في الأرض - عن مفقود مثلا - أم أن البحث قد يكون بالنظر والفكر
في غير الأرض ، ومهما يكن فإن في وسع الانسان أن يفرض رموزا أخرى للدلالة
نفسها ما ينفي الارتباط على هذا النحو .

صحيح أن المعنى الحسي كان أولا ، ولكن محاولة ارجاع الكلمات
إلى هذه الأصول الحسية من الصعوبة بمكان ، وبإمكاننا أن نتوقع النتيجة
حين لا نجد ما يوحى به حرف الباء إلا صوت خفقة الكف على الأرض ،
فكم من الكلمات التي فيها هذا الحرف تحتاج إلى ملازمة هذه المعاني
للكشف عن الأصل الحسي لها ، ولو استوحينا منها أكثر من ذلك
فعلى أيها نعول في كل كلمة ، والأمر لا يتعلق بحرف واحد في
الكلمة ، ومن هنا تظهر وعورة السلك جليلة .

ويأتي ابن جنى إلى المادة اللغوية فيعقد صلة بين أصولها
والمعاني المستفادة من الكلمات الناتجة عن تغليب أوضاع المادة الأصل ،
يتضح ذلك من حديثه عن الاشتقاق الأكبر حيث يقول : " وأما الاشتقاق
الأكبر فهو أن تأخذ أصلا من الأصول الثلاثة ، فتعقد عليه وعلمى
تغاليبه الستة معنى واحدا ، تجتمع التراكيب الستة وما يتصرف من كل
واحد منها عليه ، وإن تباعد شئ من ذلك عنه رد بلطف

الصنعة والتأويل إليه ^(١) . من ذلك تراكيب الطاف والسين والـواو
إن تدور في معنى القوة والاجتماع : كالقسوة والقوس والوسق والسوق ،
وعليه قول العجاج :

* مَسْتَوْسِقَاتٌ لَوْ يَجِدْنَ سَائِقًا *

لأنه كقولك : مجتمعات لو يجدن جامعا ^(٢) .

وقد اعتمد ابن دريد مثل هذا في كتاب الاشتقاق ، وذهب ابن فارس في
معجم مقاييس اللغة إلى تلخيص المناسبات والصلات بين معاني الكلمات المشتقة
من أصل واحد ، وحاول جاهدا إرجاعها إلى معنى عام تندرج تحته ، وبذلك
زاد على ما ذكر ابن جنى وأسرف .

أما تسمية الأشياء بأصواتها فكأنها في اللغز سبي به لصوته ، والغاق
للغراب لصوته ، والشيب لصوت مشافر الإبل ومنه قول ذي الرمة :

تَدَاعَيْنِ بِاسْمِ الشَّيْبِ فِي مَثَلَمٍ جَوَانِبُهُ مِنْ بَصْرَةٍ وَسَلَامٍ

أما قول الشاعر :

بَيْنَمَا نَحْنُ مُرْتَمِعُونَ بِفُلْسَجٍ قَالَتِ الدَّلْحُ الرُّوَاءُ إِنَّهُ

فهذا حكاية لرزمة السحاب وحنين الرعد ، أما قوله :

كَالْبَحْرِ يَدْعُو هَيْقًا وَهَيْقًا

فذلك صوته ، ونحوه قولهم : حاحيت وعاعيت وهاهيت ، إذا قلت : حاء ،

(١) الخصائص : ج ٢ ص ١٣٤ .

(٢) المرجع السابق : ج ٢ ص ١٣٦ ، ١٣٧ .

وعاء ، وها . وقولهم : بسملت ، وهيلت ، وحولت ، كل ذلك وأشباهه إنما يرجع في اشتقاقه إلى الأصوات ^(١) .

ويتردد اعتبار المناسبة في زيادة المعنى لزيادة السين ، لأن المعنى الأكثر يكون في الكلمة الأكثر حروفا ، يقول ابن الأثير :

"اعلم أن اللفظ إذا كان على وزن من الأوزان ثم نقل إلى وزن آخر أكثر منه فلا بد من أن يتضمن من المعنى أكثر مما تضمنه أولا لأن الألفاظ أدلة على المعاني ، وأمثلة للبيان عنها . فإذا زيد في الألفاظ أوجبنا القسمة زيادة المعاني ، وهذا لا نزاع فيه لبيانه ، وهذا النوع لا يستعمل إلا في مقام المبالغة . فمن ذلك قولهم : خشن ، واخشوشن ، فمعنى خشن دون معنى اخشوشن لما فيه من تكرير العين وزيادة الواو نحو فعل وافعوعل . وكذلك قولهم : أعشب المكان فإذا رأوا كثرة العشب قالوا : اعشوشب ^(٢) .

وتناسب الزيادتين ظاهر إذ زيادة المعنى حاصلة من زيادة السين . وما ينتظم بهذا السلك : قدر واقتدر فمعنى اقتدر أقوى من معنى قدر ^(٣) . واسم الفاعل من اقتدر يقتضي القياس أن يكون أبلغ من اسم الفاعل من قدر أي أن المقتدر أبلغ وأقوى من القادر وعلى هذا ورد قول أبي نواس :

(١) الخصائص : ج ٢ ص ١٦٥ ، والأيبيات الثلاثة المستشهد بها في نفس الصفحة .

(٢) الشل السائر : ج ٢ ص ٦٠ .

(٣) المرجع السابق .

فَعَفَوْتَ عَنِّي عَفْوً مُّقْتَدِرًا حَلَّتْ لَهُ نِقَمٌ فَأَلْفَاهَا

أى عفوت عنى عفو قادر متمكن القدرة لا يرده شىء عن امضاء قدرته (١).

وأما قول الشاعر :

إِنَّا اقْتَسَمْنَا خِطَّتَيْنَا بَيْنَنَا فَحَمَلْتُ بِرةً وَاحْتَلَمْتُ فَجَارًا

فقد عبر عن البر بالحمل وعن الفجرة بالاحتلال (٢).

لأن حمل البرة بالنسبة إلى احتمال الفجرة أمر يسير لا مشقة فيه
فوضع الفعل الاكثر حروفا للمعنى الاكثر .

وذكر ابن جنى أن من ذلك " قولهم : رجل جَمِيلٌ ، ووضي " فإذا أرادوا
المبالغة في ذلك قالوا : وَضًا ، وَجَلًا ، فزادوا في اللفظ هذه الزيادة
لزيادة معناه ، قال :

وَالْمَرْءُ يُلْحِقُهُ بِفَتْيَانِ النَّدَى خُلِقَ الْكَرِيمُ وَلَيْسَ بِالْوَضَاءِ

... وكذلك حسن وحسان ، قال :

دَارُ الْقَتَاةِ الَّتِي كُنَّا نَقُولُ لَهَا يَا ظَبِيَّةَ عَطَّلَا حُسَانَةَ الْجَمْدِ

وكأن أصل هذا إنما هو لتضعيف العين في نحو المثال ، نحو قطع وكسر
وبابهسا (٣) . وكذا الشأن في نقل صيغة فاعل إلى فعال فالأولى

تدل على فعل الفعل مرة واحدة ، وتدل الثانية على فعله عدة مرات .

(١) المثل السائر : ج ٢ ص ٦١ .

(٢) الخصائص : ج ٣ ص ٢٦٦ .

(٣) المرجع السابق .

غير أن زيادة المعنى المقابلة لزيادة المعنى لا تتأتى إلا بشروط^(١) :
الشرط الأول : أن ذلك لا يوجد إلا فيط فيه معنى الفعلية كاسم
الفاعل والمفعول والفعل نفسه . لأن الأسماء التي لا معنى للفعل فيها
إذا زيدت استحال معناها ، فلو نقلنا كلمة عذب — وهي ثلاثية — إلى
الرباعي فقلنا (عَذَّيْب) على وزن جعفر لاستحال معناها ولم يكن لها معنى .
الشرط الثاني : ألا تكون الزيادة زيادة تصغير لأنها زيادة نقص .
الشرط الثالث : أن ذلك لا يتم إلا بالنقل من صيغة إلى صيغة أكثر
منها كنقل الثلاثي إلى الرباعي أو الرباعي إلى الخماسي وما أشبه ذلك وفي
هذا ما يفيد تأكيد المعنى والمبالغة فيه .

والحق ابن جنى بتكثير اللفظ لتكثير المعنى ما يحصل من طريق : العدول
عن معتاد حاله . وذلك فَعَال في معنى فَعِيل نحو طَوَال فهو أبلَغ
معنى من طويل ، وعِزٌّ من عَزَّيْب^(٢) ويرى أن سبب ذلك
مضارعة فَعَال لفَعَّال لأن فَعَّالاً خرجت عن أصلها بالزيادة ، وخرجت
فَعَال عن أصلها بالانحراف .

وأود أن أضيف إلى هذا أن صيغة فَعَال المعدول إليها من صيغة
فعيل هي صيغة يأتي جمع فعيل عليها ، ففيها معنى الكثرة ضمناً لأنها
صيغة للجمع .

* * *

(١) المثل السائر : ج ٢ ص ٦١ وما بعدها .

(٢) الخصائص : ج ٣ ص ٢٦٧ .

وقد استعمل الشعراء الألفاظ المحاكية بأصواتها لمعانيها لأن استعمالها يمنح التركيب سمات صوتية معينة، ويخلق جوا موسيقيا يوحى بالصورة التي يريد الشاعر التعبير عنها، من ذلك قول الشاعر (١) :

جَرَّتِ الْخَيْلُ فَطَلَّتْ حَبَطَقَطَقُ حَبَطَقَطَقُ

فالكلمة المكررة هنا ذات إيقاع صوتي لا ينفصل عن المعنى الذي قصده الشاعر، ومن ذلك قول البحترى يصف ذئبا يعض أنيابه بشدة من شدة الجوع (٢) :

يَقْضِضُ عَصَاً فِي أَسْرَتِهَا الرَّدَى كَقَضَضَةِ الْمَقْرُورِ أَرْعَدَهُ الْبَرْدُ

فالقضضة لا تفارق في صوتها ما تفيد من دلالة .

ومن هذا قول عنتره في صوت فرسه (٣) :

فَأَزْدَرَّ مِنْ وَقَعِ الْقَنَا بِلْبَانِهِ وَشَكَ إِلَى يِعْبَرَةٍ وَتَحَحُّمِ
لَوْ كَانَ يَدْرِي مَا الْحَاوِرَةُ اشْتَكَى وَلَكَانَ لَوْ عَلِمَ الْكَلَامُ مَكَلِّي

لفظة التححم بما لها من خصائص صوتية تفوق ما يمكن أن يستعمل بدلا منها، لأن هذه الخصائص تكفل لها قدرة تعبيرية أكثر اكتنازا بالدلالة .

وجاءت المصادر التي على وزن الفعلان في الشعر دالة على معنى

(١)

(٢) ديوانه

(٣) ديوانه : ص ٢١٧، والشرط الأخير من البيت الثاني ورد :

* أَوْ كَانَ يَدْرِي مَا جَوَابُ تَكْلِي *

الحركة ونحوها ما ليسه اللغويون فيها، ولا عجب في هذا لأن هــ
الملاحظات مستنبطة من الاستعمال العربي، كما جاءت المصادر الرباعية
المضعفة للتكرير كالقلقلة والزعزعة .

وكذلك استعمل الشعراء صيغة الفعل للسرعة، وحين خرج بعض
الشعراء إلى استعمال كلمات من نفس الصيغة لم يسمع بها، عاب النقاد
عليه ذلك، لأن صيغة الفعل من الساعي الذي لا يقاس عليه، ولهذا عيب
على بشار قوله :

عَلَى الْغَزَلَى مَنَى السَّلامُ فَطَالَ مَا لَهَوْتُ بِهَا فِي ظِلِّ مُخَضَّرِ زَهْرٍ
” قال سيويه : لم تستعمل العرب الغزلى ، فقال بشار : هذا مثل قولهم
البشكى والجمزى ، ونحو من ذلك “ (١) .

وقد استعمل بشار والوجللى في قوله (٢) :

فَالْيَوْمَ أَقْصَرَ عَنْ سَمِيَّةَ بَاطِلِي وَأَشَارَ بِالْوَجَلَى عَلَى مَشِيرٍ
وذكر الأصبعي أن الفعل من صفة الموءنت (٣) .

ولم يخرج بشار — هنا — عن استعمالها للموءنت، ويشار يدرك علاقة
هذه الصيغة بمعنى السرعة، فاستعمالاتها لها ليست مقطوعة الصلة
عن معنى السرعة في عومه .

(١) رسالة الفخران : ص ٣٠ ، والغزلى هي :

(٢) ديوانه : ص

(٣) رسالة الفخران : ص ٣٠ .

أما بالنسبة لتكرار العين أو تضييفها أو نقل الوزن إلى وزن أكثر منه في كلمة من الكلمات ما يستعمل في مقام المبالغة فهو كثير في الشعر، لأن الشعر سبيله المبالغة، ويقترن بدقة التعبير ووضع الألفاظ موضعها. ودقة التعبير هي التي جعلت الشعراء يستخدمون جموع الكثرة — على سمت زيادة المبنى — في الفخر والمدح، ومن هنا عاب النابغة الذبياني على حسان بن ثابت قوله :

لَنَا الْجَفَنَاتُ الْغُرَّيْلَمَنَّ فِي الضَّمَى وَأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمًا
إذ يروى أن النابغة قال لحسان :

"أنت شاعر، ولكك أقلت جفانك وأسيافك" ^(١) وذلك لأنه قال :
"وأسيافنا" وأسياف جمع قلة لسيف وجمع الكثرة سيوف، وكذلك قال :
"الجففات" وهو جمع قلة — واحده جفنة — وجمع الكثرة جفان، والمقام مقام فخر، فكان ينبغي أن يستعمل جموع الكثرة التي تغيد مبالغة تصلح للفخر.

أما جموع القلة فتليق بالهزاء وكذا الشأن في التصغير ومن هذا قول الشاعر ^(٢) :

قَبِيلَةٌ لَا يَخْفِرُونَ بِذِمَّةٍ وَلَا يَظْلِمُونَ النَّاسَ حَبَّةَ خَرْدَلٍ
وَلَا يَرُدُّونَ الْمَاءَ إِلَّا عَشِيَّةً إِذَا صَدَرَ الْوَرَادُ عَنْ كُلِّ مَهْلٍ

(١) الموشح :

(٢)

(٣) الموشح :

ومن التفسير قول المتنبي^(١):

أني كل يوم تحت ضنبي شويعر ضعيف يقاديني ، قصير يطاول
فاستعمل " شويعر " تفسير شاعر للحط من قيمة من يعنيه ولو كان
يريد مدحه لطصّر . ولا شك أن الشعراء يهتمون باللفظ الكثير المعنى
لأن الشعر يعتمد على الجالفة في المعنى ، ولهذا نجد " عامة الشعراء "
يقولون : أحببت ، فإذا صاروا إلى المفعول قالوا : محبوب . قال زهير
ابن مسعود الضبي :

واضحة الفرّة محبوبــــة والفرس الصالح محبوب^(٢)
والذي ينبغي في أحب أن يقال - في اسم المفعول منه - مُحَبَّب .

وهكذا نجد قيمة ما لحظه اللغويون واضحة في الاستعمال الشعري ،
وبخاصة في القيمة التعبيرية للأصوات المحاكية للمعنى ، وفي الدلالة العامة
للصيغة ، فناسب صيغة التفسير الهجاء مثلا على حين ناسب جمع الكثرة
الفخر والمدح ونحوهما .

وفيما يخص الاشتقاق الأكبر ، نجد ما قام به علماء اللغة في البحث عن
علاقة الألفاظ بمعانيها " يمثل حسا خفيا يساوق بين النظر إلى اللفظة
والنظر السحري الذي يربط الألفاظ بدلالاتها عن طريق ما وراء الدلالة
المعجمية " ^(٣) ومن هنا قام البلاغيون والنقاد بالبحث عن الدلالة في إطار

(١) ديوان المتنبي : ج ٣ ص ١١٢ .

(٢) رسالة الغفران : ص ٣٢٥ ، ٣٢٦ .

(٣) اللغة بين العقل والمفارقة للدكتور مصطفى مندور : ص ٩٧ .

السياق والاستعمال الفني ، الذي لا يتقيد بالدلالة الوضعية في حدودها الضيقة .

ويظهر من التأمل لآراء اللغويين أنها قامت على الاستقراء للاستعمال في الشعر والنثر ، ما يسوغ الجانب الذي قام به النقاد والبلاغيون فاكتمل سبب شراً يفوق ما نجده في بحوث اللغويين ، لأنه يتعلق بالجانب الحيوي في اللغة المستعملة ، على حين نجد الصيغ - التي تحدث عنها اللغويون - قوالب مجردة والدلالات العامة صور مجردة أيضاً ، تختلف عن تلك الصيغ كما تختلف عن الأشياء - الخاصة - التي تدل عليها ، والتناسب في الصيغ المكررة أو المضعفة الحروف ليس بين هذه الصيغ ومعانيها وإنما هو تناسب بين تكرار وتضعيف في الصيغة وبين تكرار لمعنى الكلمة أو تضعيف له ، فالتناسب يتحرك في الإطار العام بعيداً عن اللفظة كصورة صوتية ومعناها ، وما يجيء من الألفاظ على تلك الصيغة - المضعفة أو المكررة - وتكون الألفاظ محاكية لصوته يقع التناسب بين لفظه ومعناه من هذه الجهة ، وليس لأنه على تلك الصيغة ، كما هو الحال في صرصر .

ومجيء الكلمات التي تدل على الحركة والاضطراب على وزن "فعلان" لا يعني أن هذا الوزن المجرد يناسب هذه المعاني ، ولو كان الأمر كذلك لكانت كلمة الحركة وكلمة الاضطراب غير مناسبتين لمعنييهما لأنهما ليسا من نفس الصيغة .

وكذا التناسب في زيادة المبنى ، إذ لم ينظر إلى أن اللفظ قبل الزيادة مناسب لمعناه حتى إذا زيد فيه حدث تناسب بين هذا اللفظ

المزيد والمعنى الجديد ، ولكن التناسب هو تناسب بين الزيادتين — حيث تبع الزيادة في المبنى زيادة في المعنى ، وليست حروف الزيادة اللفظية في المبنى مناسبة للزيادة التي لحقت المعنى الأول .

أما فيما يتعلق بالحروف الزوائد التي تتقدم الأصول على نحو ما يتقدم السوء ال والطلب الإجابة ، ففيه جسارة لا تخلو من توجيه المنطق الشخصي الذي لا يتجاوز الذوق الخاص إلى التحليل والتعليل المقنع ، فالألِف والسين والتاء لا تدل على سوء ال ولا على طلب ، غير أن الاستعمال لهذا المزيد في مثل هذه المعاني التي تقع بعد طلب جعل ابن جنى يعقّد هذه الصلة ، ومن هنا يمكن القول إن المناسبة هنا شكلية لا تتعدى كونها بين تقدم طلب الفعل عليه وتقدم الحروف الزوائد على الفعل التحقق ، وهي بذلك ليست مناسبة بين لفظ والمعنى الذي يؤدّيه .

وفيما يخص جرس الأصوات هناك جانب يمكن الاطمئنان إليه في محاكاة المعنى بالصوت ، غير أن اختيار الحرف الأقوى للمعنى الأقوى والأضعف للمعنى الأضعف تكتنّفه بعض الصعوبات ، وذلك لصعوبة التمييز بين المعاني في ضعفها وشدتها ، وصعوبة عقد المقارنة بين المعاني المختلفة التي تتشابه الكلمات التي تدل عليها ولا تختلف إلا في حرف أو حرفين ، يضاف إلى هذا المعاني التي تفهم من الحرف ، فإذا كان حرف الدال قويا بالنسبة للطاء فهو ضعيف بالنسبة للظاء ، ومن هنا تنشأ صعوبة المقارنة — لو تابعنا ابن جنى في رأيه وعظه — فإذا كانت يبط أقوى من يمد — تبعاً لقوة الطاء التي تناسب

زيادة الشد في المط — فأين تقع كلمة يمت — بمعنى ينتس — من هذا ؟
أغلب الظن تبعاً لمعاني الحروف عند ابن جنى أنها أقل من يمد لأن التاء
أقل قوة من الدال ، ولكن كلمة يمت ذات معنى فيه إفادة للانتساء
والاتصال من غير حاجة إلى مد ولا مط — وهذا على نحو تعليله لقوة
الوصيلة لأنها من الصلة — وبالتالي تفقد الحروف استقرار معانيها وثباتها .
ومع أن المسألة نسبية وذوقية وفيها طرافة إلا أن الأمر يجاوز هذا
حين يصبح عملاً ذهنياً أكثر منه جهداً وصفاً ، وهو المسلك الذي اعتمدته
ابن جنى ومن تبعه في التحليل والتعليل في تلك الفلسفة اللغوية ، فوصل
الأمر إلى عقد معان للمواد اللغوية أخذت طابع التقنين وهي لا تعدو
كونها نتائج خاصة ، حتى إذا أدرك العالم الفذ حزنونة المسلك وصعوبة
المركب أشار إلى أهمية التأويل في المسألة لنعقد سلسلة من صلات المعاني
ببعضها وعلاقاتها بأسبابها ونتائجها ، ونتشبهت في أبعد الممكنات في الشيء
لنشبت لما يشبهه في بعض جوانبه صفة ليست له ، وهو عمل يذكرنا بما
توّه إلى المعارف من وحدة جامعة ، ولكنه في نطاق محدد على عينة
ليست عشوائية .

وقد ذهب الدكتور إبراهيم أنيس إلى أن الألفاظ تكسب الصلوة
بمدلولاتها عن طريق الاستعمال وكثرة التداول وما يحيط بالكلمة في تاريخها
الطويل من ظروف خاصة ، فإذا اعتنى أحد المتكلمين بأصوات لفظ — من
الألفاظ لا يلبث أن يتصور نوعاً من المناسبة بين أصواته ودلالته ، وينقل

شعوره إلى غيره وهكذا ، مع أن اللفظ يصلح للتعبير عن أى معنى ، وتأثير المخزون الذهني من الألفاظ يعقد بينها قرايات ومشابهات ويؤثر في استيعاب دلالة اللفظ الذى لم تسبق معرفة دلالة ، بل وفي تصنيفه تبعاً للمجموعات اللغوية ، وهذا أمر يتأثر بالثقافة والخبرة اللغوية (١) .

ويذهب سيد قطب إلى أن جرس الألفاظ الأولى له صلة بالمشاهد والحالات التي أطلقت عليها ، فجرس اللفظ كان له حساب في الدلالة ، غير أن الألفاظ اتخذت دلالات مختلفة على مدى العصور ، فانتقلت من الحسية إلى المعنوية وعن طريق المجاز إلى دلالات أخرى متداخلة ، ومع أن المعنى التجريدي ثابت إلا أن المعنى الشعوري يتغير تبعاً للملابسات والتجارب التي تضاف إلى رصيده الشعوري ، ومن هنا قد تختلف دلالة اللفظ الشعورية من فرد إلى فرد ، تبعاً لاستجابة كل فرد لما يربيه من المشاهد والتجارب ، مما يفسح المجال لأنماط كثيرة من الانفعالات يستدعيها اللفظ حين يذكر (٢) .

ومن هنا يمكن توجيه بعض آراء علماء اللغة في ظل العناية ببعض الألفاظ ومن ثم عقد صلاتها بمعانيها ، ومن ثم اقتد البحث ليشمل ألفاظاً معينة طبق عليها نفس المنهج ، وذهبت بعد ذلك التعليقات العقلية

(١) دلالة الألفاظ ، للدكتور إبراهيم أنيس : ص ٧١ ، ٧٢ ، ٧٥ .

(٢) النقد الأدبي أصوله ومناهجه لسيد قطب : ص ٣٤ ، ٣٥ .

مذاهب شتى في الربط بين الألفاظ ومعانيها، ومع أنه قد يكون لبعضها وجه من الصواب، إلا أننا لا نستطيع التسليم بما يمليه ذوق عصر أو احساس فرد في استنتاج الوجه الحسي لهذه العلاقة، لأننا نعتز بأثر التطور وندركه في كثير من الألفاظ ما يجعلنا نختلف أمام التقاط الوجه الحسي للفظ ماء بل ونتردد في التصديق بما قد نتفق عليه مبدئياً، لأننا نجهل تاريخ نشأة اللفظ وما قد يكون أطلق عليه ابتداءً، إذ ربما نقل وجاءنا على المعنى الثاني الذي قد يلمس أحداً فيه مساوقة لمعناه الحسي .

وإذا كانت اللغة تستخدم لتوصيل الأفكار ونقلها فإنها لا تقتصر على ذلك ، لأنها يمكن أن تعبر عن المواقف والانفعالات وتثير المشاعر ، وتختلف الكلمات وتتفاوت على نحو ما تتفاوت الأساليب أيضاً في ذلك ، ولكن الشعر بما فيه من إيقاع ووزن يفوق شتى الفنون الكلامية فيما تحدثه الألفاظ من تأثير عاطفي أو انفعالي تكسبه في بعض المواقف ، فبعض الألفاظ معانيها بطبيعتها تثير الشعور والاحساس ، كذلك التي تدل على القيم كالعدل والظلم والحرية والرق ، والصفات التي تستعمل في المدح أو في الهجاء ، مثل كريم وبخيل وشجاع وجبان وطيب ودني ، وهي الألفاظ يصعب تخليصها أو تجريدها ما فيها من أحياء ذاتية عاطفية ، وقد يكون اللفظ ذاته بما له من وقع صوتي عاملاً من عوامل التأثير العاطفي للمعنى ، فبعض التراكيب الصوتية ذات قوة تعبيرية عن المعنى ، وملائمة لهذا المعنى بوجه خاص وقد يكون المضمون العاطفي للألفاظ قوياً إلى درجة يتسبب عنها اختفاء ذلك القدر الثابت من المعنى المنطقي ، غير أن المعنى العاطفي

معرض للتغير وعدم الثبات في كثير من الألفاظ (١) .

وقدرة اللفظة على احتواء المضمون الذي تثيره وتعززه بمطالبتها
من بنية صوتية هي التي جعلت النقاد المحدثين ينظرون إلى أن لفظة
"مستشزرات" مناسبة للمعنى وإن عابها القدماء في قول امرئ القيس :

غداً ^{مستشزرات} إلى العُلا تزل العِصا في مثنى ومرسل
وذلك لأن "امرأ القيس أعطى من المعنى عن هذا الطريق ما لا سبيل إليه
بكلمة أخرى تعتبر في نظرهم أيسر وأطوح" (٢) .

واختيار الشاعر لألفاظه لا يمكن النظر إليه إلا من خلال تصور وقع
الألفاظ مع العواطف وأبعاد المعنى ، ويحتفظ الإيقاع الشعري بجانب
هام من أحداث التأثير الذي يدعمه الوزن الشعري باعتباره جزءاً من الأنغام
ذات السحر والتأثير عند من يألّفها ، وقد ذهب ابن طباطبا إلى أنه يجب
"على صانع الشعر أن يصنع صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة ، مجتلية
لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه ، مستدعية لمشق التأمل في محاسنه
والمقفر في بدائعه ، فيحسه جسماً ويحققه روحاً ، أي يتقنه لفظاً
و. يبدعه معنى ، ويجتنب اخراجه على ضد هذه الصفة فيكسوه قبحاً
ويبرزه مسخاً ، بل يسوى أعضاءه وزناً ويعدل أجزأه ، تأليفاً . ويحسن
صورته إصابة..." (٣) .

(١) دور الكلمة في اللغة لستين أولمان : ص ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ .

(٢) نظرية المعنى : ص ٦٨ .

(٣) عيار الشعر : ص ١٤٣ .

وكلام ابن طباطبا لا يبعدنا عن علاقة الألفاظ بمعانيها، وإن كان ينتقل من مجال النظر إلى الألفاظ مفردة إلى النظر إليها في الشعر، وبالتالي فإن الشاعر حين يتقن ألفاظه ويبعد معانيه يكون قد حقق الوجود الحيوي للشعر لأنه بذلك يحقق الشعر روحاً ويحس به جسماء، ومن هنا تستند الدلالة إلى الصياغة أو الابقاع في اتصال وثيق عند المجيدين من الشعراء .

وهذا لا يعني أن اللفظ في الشعر لا بد أن يطابق المعنى اللفوي، ولكنه يشير إلى التفاعل بين الألفاظ في التركيب ومعانيها، وينتج التأثير الشعري ويدرك الجمال الفني من خلال هذا المزج، والانحراف الفني حين يكون ممن يشعر بما لا يشعر به غيره يتيح له تجاوز ما ألفه غير الشعراء، وبالتالي فهو لا يتعامل مع الألفاظ باعتبارها تدل على معان، وإنما يتعامل معها على أساس أنها أشياء، أي أنها رموز تحوي ذات الأشياء التي تشير إليها، بما في ذلك جرس الألفاظ وبنيتها وشكل القصيدة بعمامة، وهي أشياء ذات تأثير يعمل في المعنى المفهوم من تلك الألفاظ بطريقة غير مباشرة، وبذلك يمكن القول بأن " المدلول المباشر لمعظم الألفاظ... في الشعر مدلول مفعم بالالتباس، فنحن نستطيع أن نفهم منها متى شئنا مدلولات شتى . والمدلول الذي نشأ أن نختاره هو المدلول الذي يوافق الدوافع التي ولدها شكل الشعر فينا " (١) .

ويتحرك اللفظ في مجال يفرضه السياق الذي يوجد فيه، وهذا السياق بما فيه من وحدات لفظية تكون الجمل، هو الذي يمتج اللفظ

دلالتيه ، ومن ثم فإن بعض الألفاظ — في الشعر — يصعب تحديد المعنى الذي تشير إليه في حد ذاتها تحديدا دقيقا ، وقد يختلف هذا التحديد من شخص إلى آخر ، ومع ادراك جمال التعبير وثرأ المضمون إلا أن النظر إلى كيفية حصول هذا الجمال وتكوين المضمون ، ومن ثم محاولة وصفه ، من الأمور التي حين يقوم بها القارئ يجد أنه لم يصل إلى ما يقعنه ، وحين يتم له الكشف عن جوانب مهمة فإنه لن ينكر أن شيئا مهما بقي ، لـم يستطع معرفته بتفتيت الأجزاء وإن كان يشعر به في الكل .

والكلمات قبل دخولها في سياق شعري أو نثري لا يحكم عليها بشاعرية أو عدمها ، ولكن الفكر الحديث يفرق بين الكلمات في السياق من حيث الادراك الفني العام والموضوع " فلفظة الشعر لغة العاطفة ، ولغة النثر لغة العقل ، ذلك أن غاية النثر نقل أفكار التكلم والكاتب . فعبارة يجب أن تشف في يسر عن القصد ، والجمال فيه تقريريه ، وعلامات على معانيها ووسائل تنتهي بانتهاء الغاية منها . وموضوعه حدث من الأحداث أو مسألة من المسائل البينة أولا على الفكر . أما الشعر فإنه يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعرا يتجاوب هو معه فيندفع إلى الكشف فنيا عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور ، وفي لغة هي صور . فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صور إيحائية ، وفي هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة " (١) .

(١) النقد الأدبي الحديث للدكتور محمد غنيمي هلال : ص ٢٧٧ ، ٢٧٨ .

ويوحي التعبير في الشعر بمدلولات ليست منطقية في جوهرها ولا
وضعية في اللغة فمثلا في قول ابراهيم ناجي :

أين نأديك ؟ وأين السر ؟ أين أهلوك بساطا وندامى ؟

يقف العقل عند مدلولات الكلمات ويفهمها حسب قواعد اللغة وأوضاع الكلمات ،
في حين أن الاستفهام يترك فينا هزة نفسية ذات أحياءات شتى تذكرنا
بحوقف خاص أو توحي به إلينا وتلك الهزة وهذا الموقف يتجاوزان مجرد
المدلولات اللفظية ، وفيهما يظهر الفرق بين الأحياء الشعرى . والدلالة
النثرية المحضة (١) .

ومن هنا فإن الشعر الخالص هو الذى يخلق بنا في أجواء لا عهد
لمدلولات اللغة بها من حيث وضعها ، لأن الذى يجعل الشعر شعرا ليس
هو معناه ، وإنما هو عنصره الشعرى الخالص وإن كان لا بد أن يدل الشعر
بطبيعته على معنى (٢) .

ويبلغ الشعر الخالص قمته إذا تضافر المضمون والصياغة وأحكما
حتى أصبح لا يستطاع فهم ذلك المضمون إلا في تلك الصياغة ، بحيث
يكون كل تغيير في تلك الصياغة ضارا بالمعنى ، فيصبح قلب الشعر
الشكلي محكما في الأحياء بالمعنى أحياءا لا يفنى فيه غير ذلك القلب (٣) .

(١) النقد الأدبي الحديث للدكتور محمد غنيمي هلال : ص ٤٧٧ ، ٤٧٨ .

(٢) المرجع السابق : ص ٤٧٨ — ٤٧٩ .

(٣) المرجع السابق : ص ٤٧٩ — ٤٨٠ .

ولعله قد اتضح أن المعنى في الشعر ليس محدودا بالدلالات اللفوية للألفاظ ، فكثير من العبارات حين نعيد تأملها نجد أنها أكثر تركيبا وتعقيدا مما تصورنا في الوهلة الأولى ، وذات معان نستخلصها من التركيب على تلك الصورة قد لا نجدها في غيره من التراكيب ، وقد نجد ما نظنه مفهوما في القراءة الأولى يحتاج إلى غير قليل من التفكير والتأمل واستنتاج المعنى والأبعاد الجمالية، ولهذا رأى بعض النقاد المحدثين أنه من الخطأ أن نختصر القصائد في عبارات نثرية ونتخيل أننا نحصر معناها (١) .

ويذهب أحد العلماء المحدثين إلى أن " كل الموسيقيين يعرفون أن النغمات المختلفة تناسب التعبير عن الأحاسيس المختلفة إن قليلا وإن كثيرا . . . ونظرة المؤلف تجعله يختار في كل حالة النغمة اللائقة (٢) ومن هنا يدخل أثر الجرس في علاقة اللفظ بالمعنى ومن ثم إمكانية البحث عن علاقة الألفاظ بعالم الواقع ، والتسليم بمنحى الجرس الصوتي هو تأكيد لعلاقة اللفظ بمعناه وبالتالي يمكن أن تتعرض فلسفة الاستعارة للرفض، لأن المسألة حينئذ لا تتجاوز العلاقة أو الإطار الحسي لهذه العلاقة وحتى حين يصل الأمر إلى المعاني المجردة يعود النظر إلى ادراك الصور الذهنية أو الجوانب الحسية التي عبر عليها العقل

(١) مشكلة المعنى للدكتور مصطفى ناصف : ص ٨١ ، ٨٢ .

(٢) اللغة لغندريس : ص ٢٣٦ .

إلى الصعاني المجردة لأنه " لا شئ " في العقل لم يدخل بادي الأمر من سبيل الحواس بوجه ما ، وليست حالاتنا الروحية في تناول التفكير بمعزل عن ذاك الحسي الآسر ، لذلك نعبر عن المجرد في حدود الجسم ، ونصور غير المألوف بوساطة المألوف ، ونعبر عن غير الحسي بحدود حسية . ولكن اللغة تعاقبت الأطوار على كلماتها حتى عاد من العسير أحياناً أن يلتقط الوجه الحسي منها ، وأصبح هذا رهينا بالخبرة بل بالاحساس الشعري الدفين " (١) .

وقد نجد في بعض الألفاظ أو التراكيب في الشعر جمالا وصدق دلالة ، ومع ذلك لا نستطيع أن نقول إن هذا يعود إلى جرس الصوت أو أية علاقة مما ذكره اللغويون في اقتران بعض الألفاظ أو الصيغ بمعان معينة ، وكذا الشأن في القبح وعدم القبول لبعض الألفاظ أو التراكيب حيث لا نستطيع أن نمزوا الأمر إلى مقارنة العلاقات الموجودة في غيرها ، بل إننا لا نستطيع أن ننسب القبح في الألفاظ القبيحة أو حتى التراكيب إلى الجرس ، لأننا نتلقى الجرس والمعنى معاً ، وبالتالي لن ينفصل المعنى عن الأثر حسناً كان أو قبيحاً .

والواقع أن وظيفة التعبير في الشعر لا تنتهي عند الدلالة المعنوية للألفاظ والمعارات ، بل يضاف إلى هذه الدلالة مؤثرات أخرى تكمل الأداء الفني وهي جزء أصيل من ذلك التعبير ، هذه المؤثرات هي الإيقاع

(١) الصورة الأدبية للدكتور مصطفى ناصف : ص ١٢٩ .

الموسيقى للكلمات والعبارات وتناغم ذلك الايقاع ثم الصور والظلال التي يشعها اللفظ وتشعها العبارات ما يزيد على المعنى الذهني، ثم طريقة تناول الموضوع والسير فيه، أي الأسلوب الذي تعرض به التجارب وتنسج على أساسه الكلمات والعبارات^(١) وما يتبع هذا ما يسمى بالكلمة السريعة للنص من خلال تداعي المعاني، والسير في الطريق الذي يثيره اللفظ كرمز في الشعر ومتابعة التخيل .

وقد تعرض الدكتور محمد غنيمي هلال إلى بعض الخصائص الصوتية لبعض الكلمات والتي تؤثر من خلال موسيقى الشعر في المعنى بطا تشمل عليه من إيهاء يناسب المعنى، ويرى أنها ظاهرة جديدة بالدراسة في العربية، ومن الأمثلة التي أوردها قول أبي العلاء المعري في سقط الزند في مطلع قصيدة يخاطب صديقه :

عَلَّانِي فَإِنَّ بَيْضَ الْأَمَانِي فَنَيْتَ وَالظَّلَامَ لَيْسَ بِفَانِي

ويقول الباحث : " فالمد في الكلمة الأولى من الشطر الأول يناسب شكواه إلى صديقه من نضوب آماله ، على حين خلت الكلمة الأولى من الشطر الثاني من المد لتحاكى معنى انقضاء الآمال ، فإنها تقع سريعة في النطق لتدل على الفناء السريع " لبيض الأمانى " والكلمات الأخيرتان يحقد فيهما الصوت ليحدث تضادا في النطق بينهما وبين " فنيت " . ففي الشطر الثاني يدل انقطاع الصوت السريع في الكلمة الأولى على الدلالة السابقة ،

(١) النقد الأدبي ، أصوله ومناهجه : ص ٣٢ .

ليعقبها المد في كلمتي "الظلام" و"بفاني" ليوحى الصوت احياء قويا بأن هذا الظلام ممتد لا نهاية له^(١). ويرى الباحث أن "هذا الالقاء - باختيار الألفاظ ملائمة للمعنى في قولها وفي جرسها - أثر لتمكن الشاعر من لفته، ولخبرته الطويلة بحيث يوحى له ذوقه بهذا الاختيار احياء يكاد يكون لا شعوريا^(٢)".

وقد تعرض الدكتور محمد النويهي إلى هذه الظاهرة في مواضع كثيرة من كتابه الشعر الجاهلي، وعدها وسيلة بلاغية ذات قيمة وعنى بها في تحليله للنماذج الشعرية فأوضح علاقة أصوات الحروف المكررة بالمعاني التي توحى بها والتي تتضمنها القصيدة، وكذا في بعض الكلمات التي تحاكي بجرس أصواتها معانيها، وط للكلمات من اشباع وظلال يدعم المعنى الشعري ويثري الفكر التخيلي.

فمثلا حين عرض لبيت الأعشى الآتي :

وَقَدْ غَدَوْتُ إِلَى الْحَانُوتِ يَتَبَعْنِي شَاوٍ مَشَلَّ شَلُولٍ شَلَّ شُولٍ !

قال فيه : "إن الأعشى يريد بهذه الكلمات الخمس الضعيفة المتعاقبة المخرج أن يصور تصويرا صوتيا بالالقاء والجرس والتنغيم تطوح الفتيان الثملين المترنحين، الذين دبت في عروقهم نشوة الحياة وشره الشباب وحميا الخمر فاستجابوا لها وانطلقوا يتطيلون ويتخيلون ويهتزون..."^(٣).

(١) النقد الأدبي الحديث : ص ٤٦٥ .

(٢) المرجع السابق : ص ٤٦٦ .

(٣) الشعر الجاهلي ، للنويهي : ج ٢ ، ص ٨٥٦ .

ويرى " أن هذه الشينات الست يريد بها الأُعشى أن يحكى تلعثم
السكرارى واضطراب لسانهم وتمثره بين الحروف وخلطه لمخارجهم —
والتلعثم في حروف الصغير بنوع خاص وتحويلها جميعا إلى شين، هي السمة
البارزة لحديث السكرارى ... " (١)

أما تكرار اللام — والتي تعتبر أقرب الحروف الصامتة إلى طبيعتها
أصوات اللين — في نفس الكلمات السابقة التي تصور حالة السكران
وحديثه فإنها " تمثل تشبها عجيبا " التواء " لسان السكرارى وتأرجحه
الخطر بين مخارج الحروف، وتحويله للمخارج الصعبة منها إلى ما يستسهله
من مخارج . هذا هو الشطر الذى حير النقاد القدامى والمحدثين حتى
أنكروه وعدوه ما يسترذل من الشعر واتهموه بمخالفة الفصاحة ... " (٢) .
ويتحدث عن محاكاة اللفظ بجرسه لمعناه في قول الأُعشى :

تَسْمَعُ لِلْحَلِيِّ وَسَوَاسًا إِذَا انْصَرَفَتْ كَمَا اسْتَعَانَ بِرِيحٍ عَشْرُقُ زَجِيلٍ

فيقول : " الأُعشى يريد أن يصدر بأصواته الشعرية شيئا لصلصلة الحللي
الدقيقة حين تصل إلى الأذن . حاول أولا أن تتمثل هذا الصوت من
امرأة تحشى عهادية مهتزة قثنية وحليها المختلفة التي تضعها على
مختلف أجزاء جسمها تصدر هذه الأصوات المتعددة المؤلفة فـي
وسوسة وخشخشة ... ثم تعال الآن إلى بيت الأُعشى الفائق واستمع إلى

(١) الشعر الجاهلي ، للنويهي : ج ٢ ص ٨٥٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٨٥٨ .

همس السين في " تسمع " وحفيف الحاء في " للحلى " مع ذلاقة هذه
اللامات الثلاث تختتمها اليا الرقيقة ، وهمس السينين في " وسواسا " ،
وصفير الصاد ونفخة الفاء في " انصرفت " وهمس السين في " استعان "
وهمس الشين وتفشيها في " عشرق " . وأزيز الزاي في " زجل " . ثم أعد
الاستماع بنوع خاص إلى حروف السين والشين والصاد والزاي ، لأنها تصدر
النفخة الأساسية في هذا الانسجام الموسيقي ، ولكن امزجها برنين
النون الذي تجده في " وسواس ن ن . . . إذا ان ن ن . . صرفت " في
الشطرا الأول ، وفي " بريحن ن ن . . عشرقن . . " في الشطر الثاني .

ثم انصت إلى النسة الطويلة العذبة في قوله " بريح " وانظر
كيف وضعها موضعها في وسط الشطر الثاني ، لكي تطيل من صدى الصوت
وترجيحه ، ولا بد لكي تحسن القراءة من أن تطيل من صوتك في النطق
بمقطع " ري ي ي " من هذه الكلمة . . . لكن الشاعر كان بارعا في
استخدامه هذه الكلمة في الوضع الذي اختاره بالضبط ، حتى تصدر نفخة
طويلة متوجة تحمل إلى الأذن كل هذا الهمس والصفير والأزيز والوسوسة
والخشخشة ، وتلتقط بحائها جرس الحاء التي سبقت في " الحلبي " فترده
ترديدا عظيم الحلاوة ، ثم تختتم هذا كله برنين النون في تنوينها^(١) .
وكذا في قوله :

يَكَادُ يَصْرَعُهَا لَوْلَا تَشَدُّدُهَا إِذَا تَقَوَّمَ إِلَى جَارَاتِهَا الْكَسَلُ

(١) الشعر الجاهلي ، للنويهي : ج ٢ ص ٨٣٠ ، ٨٣١ ، ٨٣٢ .

فاللفظ بجرسه يحاكي الهيئة الطبيعية التي يصورها فقوله " لولا
تشددتها " تحكى بصوتها هذا الجهد العنيف الضنى الذى تبدل—
المرأة ذات الأُرداف السينة حتى تنهض بردفيها الثقيلين من جلستها
على الأرض . تحكى هذا بدالاتها الثلاث المتعاقبة ، والدال حرف شديد
من حروف الانفجار ، وتحكى أيضا بضميتها المتتاليتين ، والضممة كما شرحنا
أثقل الحركات العربية " (١) .

أما قول الأعشى :

هَرَكُولَةُ فَنَقَّ دُرْمٌ مَرَّافِقَهَا ———
لَأَنَّ أَخْمَصَهَا بِالشُّوكِ مُنْتَعِلٌ

فإن الغلظة في الشطر الأول منه " ليس سببها أن هذا الشاعر الجاهلي
غليظ جلف ، بل هي غلظة تعمدة تحكى بجرسها ما تحمله من معانـي
سنة هريرة ، وضخامة أوراكها ، وذراعـيها المتلئين الطساوين من كثرة
الشحم ، حتى لا تكاد تحس بعظم المرفق إذا لمستـه ولتصوير هـذه
الصورة الضخمة جاء الشاعر بالفاظ ضخمة ، واستعمل أيضا ست هـمات متتابعة
تضطر شفتيك إلى التكرار المتوالى تحكى ما في جسم هريرة من التـكـسـور
السمين . " (٢) .

وهكذا تستعمل الأُصوات المحاكية أو المقلدة لما في المدلول استعلا
شعريا مؤثرا ، وكذلك تستغل الأُصوات للإيحاء بالمعنى أو تجسيمه أو

(١) الشعر الجاهلي للنويهي : ص ٨٢٢ ، ٨٢٤ .

(٢) المرجع السابق : ج ٢ ص ٨٢٧ .

تقريبه إلى الذهن ليس عن طريق المفردات بل عن طريق التركيب ، حيث يعتمد الشاعر إلى تأليف كلمات ذات صفات صوتية معينة ، ومرتبة ترتيبا موسيقيا خاصا بحيث تنقل السامع إلى الصورة المراد التعبير عنها وتجعله يعمش فيها أو تنقلها إليه بدقة ، من غير أن تكون هذه الكلمات محاكية أو مقلدة لأصوات المدلول أو الأحداث المعبر عنها ، والمهم أن تصاغ تلك الكلمات صياغة لفظية وموسيقية تناسب المعنى أو الأيحاء به ، ومن أمثلة هذا قول امرئ القيس :

مَكْرَمَفَرٍّ مَقْبَلٍ مَدِيرٍ مَعْمَا كَجَلَمُودٍ صَخَرٍ حَطَّ السَّيْلُ مِنْ عِلِّ

فالشطر الأول بما يحتوي عليه من كلمات قصار ذات مقاطع قصيرة وحركات قصيرة وأصوات الراء المشددة ، جدير بأن يخلق جوا موسيقيا خاصا وصورة صوتية توحي بالصورة التي تخيلها الشاعر وعبر عنها ، وهي وصف الحصان بالسرعة وخفة الحركة في التقلب كرا وفرا والركض في اتجاهات شتى لا يكاد البصر يدركه على حال واحدة ولو لفترة قصيرة ، لذا فإن هذه المؤثرات الصوتية كانت وراء دقة النقل الوصفي لحركة الحصان وسرعته (١) .

ولم تقف نظرة القدر ماء عند ما قدما بل تجاوزا النقاد هذه المسألة إلى مسائل أخرى ، فالألفاظ تتناسب مع المعاني من جهة الشرف ، وهذا يحدده تركيب اللفظ من أصوات حسنة الوقع غير متنافرة لا يجد فيها السامع أو الناطق شيئا من الاستكراه والثقل يجعل الذوق ينبو عنها ، كما أن

(١) دور الكلمة في اللغة : انظر ص ٧٧ ، والهامش من ص ٧٩ .

الاستعمال يحدد شرف اللفظ من حيث علاقته بمعنى شريف ودورانه في طبقة عالية ، في حين أن استعمال اللفظ للدلالة على معنى غير شريف ينقص من قيمته فيعدل عنه في كثير من الاستعمالات الشريفة ، وقابلية استعمال الاستعمالات الألفاظ وتطور استعمالاتها توضح ما أقول ، ولهذا قال بشر بن المعتمر ، : " ومن أراد معنى كريما فليكن له لفظا كريما ، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف " . (١) . ويذهب الجاحظ إلى " أن سخف الألفاظ مشاكل لسخف المعاني ، وقد يحتاج إلى السخيف في بعض المواضع ، ويطأ أمتع بأكثر من امتاع الجزل الفخم من الألفاظ والشريف الكريم من المعاني " (٢) .

والجاحظ حق فيما ذهب إليه ، فالألفاظ المستعملة في المعاني السخيفة لا تخلو من مشاكل لمعانيها قد تكون في تركيبها الصوتي ، وقد ننحها إياه تبعاً لصدورها في الغالب من فئة من الناس يكثر من السخف في حديثهم ، وبالتالي تدور تلك الألفاظ على ألسنتهم كثيراً فتربط بهم وصفات حديثهم تبعاً لطبيعة الناس وطبيعة الألفاظ ، وبذلك يكون هذا النوع مناسب لمقام السخف ولا يناسب مقام الشرف إلا حين يؤتى به للتندر أو ما أشبه ذلك ، ولا يغنى استعمال الشريف في مقام السخيف كما لا يغنى استعمال الجد في موضع الهزل ، بل لكل مقام ما يناسبه ، ومقتضى الحال يحدد نوع المقال .

وعلى أية حال فإن لكل لفظ مجالاً من الاستعمال " وليس في الأرض لفظ يسقط البتة ولا معنى يبور حتى لا يصلح لمكان من الأماكن " (٣) .

(١) البيان والتبيين : ج ١ ص ١٣٦ .

(٢) المرجع السابق : ص ١٤٥ . (٣) المرجع السابق : ص ٩٣ .

ويتحدث الجاحظ عن تناسب الألفاظ مع الأغراض فيقول :

” ولكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ ، ولكل نوع من المعاني نوع

من الأسماء : فالسخيف للسخيف ، والخفيف للخفيف ، والجزل للجزل ،
والافصاح في موضع الافصاح ، والكناية في موضع الكناية ، والاستسجال
في موضع الاستسجال . وإذا كان موضع الحديث أنه مضحك ومله ، وداخل
في باب المزاح والطيب ، فاستعملت فيه الإعراب انقلب عن جهته . وإذا
كان في لفظه سخف وأهدلت السخافة بالجزالة ، صار الحديث الذي
وضع على أن يسر النفوس يكرهها ويأخذ بألفاظها . (١)

وإذا كنا قد عرضنا لبعض الآراء حول السخيف والشريف فإن فني
النص السابق اضافات غاية في الأهمية، إذ أن الألفاظ والمعاني لا تناسب
فقط من هذه الجهة ، فقد رأينا أنها قد تتناسب من جهة المحاكاة
بالصوت ، ويضاف إليه هنا التناسب من جهة الرقة والخفة و من جهة
الغماسة والقوة ، وهي وإن كانت ترجع في بعض جوانبها إلى الإيقاع
الصوتي للكلمة والعبارة فهذا لا يعني أنها محاكاة بالجرس، إذ لا يمكن
استيعاب تلك الدلالات الموضوعة أو المفهومة من السياق لها — من تلك
الألفاظ لمن لم يسبق أن عرفها ويكون هذا أكثر وضوحا حين يرتبط بالمقام
على نحو ما نجد ألفاظ الاعتذار رقيقة وألفاظ التهديد قوية فخمة ،
ويشير الجاحظ هنا إلى ظاهرة الافصاح والكناية وارتباطهما بالمقام ،

فقد يكون عن المعنى السخيف في المقام الشريف ، وهو حينئذ أنسب من
الافضاح ، في حين أن الكناية في مقام السخف ليست أنسب من الافضاح
بل هي حينئذ تشبه التقعر في اللفظة حين مخاطب العامة
والموقفة ، ويكون الاسترسال حيث توجد الاستجابة لاطالة الحديث
عن الموضوع وشرحه ليفهم السامع ، ولا يكفي الإيجاز هنا ولا يناسب ،
ويكون العكس حيث لا تجد من المستسمعين تشوط إلى الاستماع ولهفة
إلى متابعة الحديث .

ولاهتمام الجاحظ بهذا الموضوع يردده في كتبه كثيرا ، من
ذلك قوله في كتاب الحيوان : " وإنما الألفاظ على أقدار المعاني فكثيرها
لكثيرها ، وقليلها لقليلها ، وشريفها لشريفها ، وسخيفها لسخيفها ، والمعاني
المفردة البائسة بصورها وجهاتها تحتاج من الألفاظ إلى أقل ما تحتاج
إليه المعاني المشتركة والجهات الطبيعية . " (١) .

وفي هذا النص يهتم الجاحظ بتناسب الألفاظ مع المعاني من
حيث الشرف والسخف وقد عرضنا لهذا ، ويهتم أيضا بتناسب الألفاظ
مع المعاني من حيث المطابقة الكمية فعليه توجد ألفاظ كثيرة
ينبغي أن تكون المعاني كثيرة أيضا ، ويقل المعنى تبعا لقلة الألفاظ ،
وهذا أقرب ما يكون إلى المساواة فالمعاني الواضحة لا تحتاج إلى كثير من

(١) الحيوان : ج ٦ ص ٥٨

الألفاظ بعكس المعاني المشتركة والمطبوعة التي تحتاج لتعدد
أو شرح .. وإذا كان الجاحظ يريد المساواة بين الألفاظ ومعانيها
فإن من الأساليب ما تقل ألفاظه وإذا فتشت وجدته كثير المعاني،
على نحو ما نجده فيط يمس الإيجاز، والشعر لا يخلو من إيجاز وحكمه
ومثل البيت من الشعر يحتاج إلى تكملة سرية للمعنى يقوم بها القارئ أو
المستمع ، لذلك لا نستطيع أن نطلب من الشعر أن تتناسب ألفاظه
مع معانيه في الكمية ، ولا ينبغي أن يعد هذا المقياس مقياساً لجودة
الشعر وإن كنا لا نعدم وجود أمثلة شعرية فيها هذا النوع من التناسب.

وليس الإيجاز باستعمال الألفاظ العامة والمعارات المحتطة والإشارات
الفلقية ، ولقد كان القدماء يعيبون هذا كما كانوا يعيبون كثرة المعاني
وازدحامها على نحو ما ذكر ابن خلدون في قوله :

" وكذلك كثرة المعاني في البيت الواحد فإن فيه نوع تعقيد على الفهم،
وإنما المختار منه ما كانت ألفاظه طبقاً على معانيه أو أوفق، فإن كانت
المعاني كثيرة كان حشواً ... ولهذا كان شيوخنا رحمهم الله يعيبون شعر
أبي بكر بن خفاجة الشاعر الأندلسي، لكثرة معانيه وازدحامها فـي
البيت الواحد " (١) .

وذكر العلوي في الطراز أن هناك من قال " إن من حق اللفظ أن يكون
طبقاً لمعناه من غير زيادة ولا نقص " (٢) .

(١) المقدمة : ص ٥٢٥ .

(٢) الطراز للعلوي : ج ١ ص ١٣٤ .

ولعل الجاحظ كان أكثر وضوحا حين قال : " حق المعنى أن يكون
الاسم له طبعا ، وتلك الحال له رفقا ، ويكون الاسم له لا فاضلا ولا مفضولا
ولا مقصرا ولا مشتركا ولا مضنا ... " (١)

وهذا القول يسائر هدفا من أهداف النقد - والنقد القديم بخاصة -
وهو توخي السهولة والوضوح والقرب ، والواقع أن استعمال اللفظ المشترك
فيه تعمية للمعنى قد تفضى به إلى احتفال بعيد ، وإنما يحسن استعمال
هذا في الألفاظ ، واللفظ الفاضل واللفظ المقصر في استعمالهما بعد عن
الدقة كبير ، بل إن استعمال اللفظ الفاضل يدخل في المعنى ما لا حاجة
إليه أو ما لم يقصد إليه الشاعر ، وعلى النقيض منه استعمال اللفظ المقصر ،
والشاعر المبدع هو الذى يدرك ذلك ويتجنبه ويضع الألفاظ في مواضعها
فيحسن انتقاها واختيارها ، وهنا موضع تتفاضل فيه الشعراء تبعاً للقدرة
والخبرة ، والشاعر الجيد حين يستخدم اللفظ المشترك يربطه بقرائن
تحدد مراده وقد يستعمل الشاعر أمثلة من هذا يُظن أنها ليست في
مواضعها ، ولكن القراءة الناقدة تكشف أسراراً لذلك الاستعمال قد لا تتأتى
بدونه .

ويذكر ابن رشيق أن هناك من " مثل المعنى بالصورة واللفظ بالكسوة ،
فإن لم تقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بهخت
حقها ، وتضاءلت في عين مبصرها ... " (٢)

(١) البیان والتبيين : ج ١ ص ٩٢ .

(٢) العمدة لابن رشيق : ج ١ ص ١٢٢ .

وتشبيه اللفظ بالصورة والمعنى بالطادة أو الجوهر وما أشبه هذا
شائع من لدن قدامة بن جعفر، الذي تحدث عن اختلاف اللفظ
وعُدَّ من صوره المساواة وهي " أن يكون اللفظ مساويا للمعنى حتى لا يزيد
عليه ولا ينقص عنه، وهذه هي البلاغة التي وصف بها بعض الكتاب
رجلا، فقال : كانت ألفاظه قوالب لمعانيه أي هي مساوية لها لا يفضل
أحدها على الآخر. " (١)

وفيما يتعلق بمقدار الصلة بين اللفظ والمعنى يقول ابن رشيق :

" اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم
يضعف بضعفه ويقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ
كان نقضا للشعر وهجنة عليه كما يعرض لبعض الأقسام من العرج والشلل
والعمور. وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح . وكذلك إن ضعف المعنى
واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ ، كالذي يعرض للأقسام
من العرض بعرض الأرواح . ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ وجريه
فيه على غير الواجب قياسا على ما قدمت من أدواء الأجسام والأرواح ، فإن
اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيه ، وإن كان حسن
الطلاوة في السمع ، . . . وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له

(١) نقد الشعر لقدامة : ص ١٥٣ . ومن أمثلة المساواة قول زهير :

ومهما يكن عند امرئ من خليقة وان خالها تخفى على الناس تعلم

معنى لا نأ نجد روحا في غير جسم البتة" (١) .

ويعود بنا قول ابن رشيح حين يذهب إلى أن المعنى لا يختل إلا من جهة اللفظ إلى ما عرض له ابن الأثير في قوله :

" فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظهم وحسنوها ، ورققوا حواشيها وصقلوا أطرافها فلا تظن أن العناية إذ ذاك إنما هي بالألفاظ فقط ، بل هي خدمة منهم للمعاني ، ونظير ذلك إبراز الصورة الحسناء في الحلل الموشية والأثواب المحبرة ، فإننا قد نجد من المعاني الفاخرة ما يشوه من حسنة بذاتة لفظه وسوء العبارة عنه " (٢) .

ولا يعنينا الموقف من اللفظ والمعنى وأيهما تتعلق به الفضيلة ، وإنما نريد الوقوف على تصور العلاقة بين اللفظ والمعنى وما يتبعها من أهمية توحي التناسب ، إن العلاقة بين اللفظ والمعنى كالعلاقة بين الجسم والروح اختلال أحدهما يؤثر على الآخر ، فينبغي أن يكونا متناسبين في الصحة بل ومتناسبين أيضا في الحسن والجمال ، خصوصا وأن : " للمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض ، وكمن معنى حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه .. " (٣) .

(١) العدة : ج ١ ص ١٢٤ .

(٢) المثل السائر : ج ص

(٣) عيار الشعر : ص ٢١ .

حسباً إن للمعاني ألفاظاً تشاكلها، فقد نجد مجموعة من الألفاظ يمكن أن تؤدى المعنى ولكن واحداً منها أكثر مشاكلة، وغنى عن البيان أننا في الشعر لا نقصد التوصيل فحسب، بل نقصد إلى جانب توصيل المعنى التأثير فننقل الشعور مرتبطاً بجمال اللغة، ولا يتأتى ذلك إلا باختيار اللفظة المناسبة للمعنى الذى ننقله كما يريد الشاعر، فللكلمة طاقة ابداعية نتيجة ما تحمله من جرس صوتي ونتيجة ما تكسبه من الاستعمالات المتعددة في تاريخها الطويل وهذا يضاف إلى ما لها من ظلال واشعاع في المضمون الذهني، إذ أن الفرد يعقد صلات بين بعض الألفاظ وبعض، وقد يجد الكلمة مستعطفة في معنى أو موضع لم يهتق أن وجدها مستعطفة في مثله. فإذا استحسنها أضيف ذلك إلى مخزونه الثقافي، ويحاول بعد ذلك أن يستعطفها بارتباط قريب من هذا .

وبناءً على إيمان ابن طباطبا بوجود المشاكلة، عمد إلى إيضاح رأيه من خلال عرضه لنماذج شعرية اختلفت درجات المشاكلة فيها .

فقد يكون المعنى بارعاً حسناً يبرز في أحسن معرض وأرق لفظ (١)

وهذا - في نظر ابن طباطبا - هو ما كان كقول مسلم بن الوليد :

وإنى واسماعيل بعد فراقه لك الغمد يوم الروع زايه النصل
فإن أغش قوماً بعده أو أزرهم فكالوحش يدنيها من الأنس المحل

وأما المعرض الحسن الذي ابتذل على ما يشاكره من المعاني ^(١) فكقول
كثير :

فقلتُ لها يا عزَّكَلَّ صَيِّبَةً إِذَا وَطِنَتْ يَوْمًا لَهَا النَّفْسُ ذَلَّتْ
أما المعاني الصحيحة العجيبة الرثة الكسوة التي أهرزت في معرض لا يشاكرها
فكقول القائل :

نَزَاعُ إِذَا الْجَنَائِزُ قَابِلَتْنَا وَنَعْكُنْ حِينَ تَضِي زَاهِبَاتِ
كروعة ثلثة لمفار ذئب ظم غابَ عادت راتِعَاتِ
ومشاكرة اللفظ للمعنى قيمة فنية تدل على قدرة الشاعر في الانتقال والاختيار
أى خبرته الجيدة من خلال تعامله مع اللغة - الشاعر الجيد هو الذى يجعل
تلك المشاكرة ليست فقط بين اللفظ ومعناه، بل يضع في الاعتبار مشاكرة
ذلك للمقام ليتناسب نبط النظم مع الأسلوب الذى ترتب عليه المعاني ففى
الغرض ، ولهذا قال الجاحظ :

"ومتى شا كل - أبطاك الله - ذلك اللفظ معناه وأعرب عن فحواء
وكان لتلك الحال - ونفا، ولذلك القدر لفقا، وخرج من ساجدة الاستكراه
وسلم من فساد التكلف، كان قمينا بهحسن الموقع وبانتفاع المستمع...". ^(٢)

فهذا التشاكل من جهة اللفظ والمعنى ومن جهة مقتضى الحال
ومن جهة تناغم الألفاظ في أصواتها ونسبها الزمانية وكذا من جهة

(١) عيار الشعر : ص ١٠٠ .

(٢) المرجع السابق : ص ١٠٤ .

(٣) البيان والتبيين :

مستوى الاستعمال وفصاحة الألفاظ، وخضوع ذلك للطبع والعفوية وفي ذلك ما فيه من توخي الدقة والوضوح والقرب ووضع الألفاظ في مواضعها وهو الشعر الذي قال فيه الأمدى :

" وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأني ، وقرب التأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها ، وأن يورد اللفظ بالمعنى المعتاد فيه المستعمل في مثله " (١) .

وإذا كان النقد القديم يطلب من الشاعر أن يتنازل شعره بالدقة والوضوح ، وإيراد اللفظ بالمعنى المعتاد فيه ، وعدم البعد الذي يفضي بالمعنى إلى غير غايته ، فإن هذا لا يعني أنه يتجاهل التجديد ويقف في وجه الإبداع ولا يشجعه ، ولكنه لا يريد من الشاعر أن يكرر ما قاله الشعراء قبله فيستعمل القوالب الجاهزة ويجد عند الصور القديمة ، وهذا يساير مفهوم التطور في الشعر وفي النقد أيضا ، فالشاعر في وقتنا هذا لا يرضيه أن يقال إنك حسن التشبيه أو جيد الجناس وما أشبه هذا ما كان يتصاحب بالشعراء عليه ويفرحون جذلا حين يوصفون به ، فالشاعر يشعر بما لا يشعر به غيره من أفراد مجتمعه وهذا ابن رشيقي يقول :

" وإنما سمى الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره ، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه أو استظراف لفظ وابتداعه ،

أو زيادة فيما أجهف فيه غيره من المعاني ، أو نقص ما أطاله سواء من الألفاظ ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر ، كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة ولم يكن له إلا فضل الوزن ، وليس بفضل عندي مع التقصير . (١)

وهكذا فإن مجال الابداع مفتوح أمام الشعراء على اعتبار أن التجربة الشعرية هي في أهم جوانبها تجربة لغوية ، وبهذا يختار شاعر عن شاعر في تراكيب الأساليب واختيار الألفاظ واستغلال طاقات اللغة من خلال المخزون الثقافي اللغوي ، وكما قلنا إن كل تجربة لها خصوصيات تبعاً للأفراد ، ومن هنا تنشأ خصوصيات التعبير ، وفي التجارب العامة وتناول الإطار المشترك يجدر بالشاعر أن يتناولها تناولاً جديداً ليس في الصياغة فقط بل وفي تنظيم الأساليب وفق منهج جديد مستفيداً من خبرته الفنية ، وبإمكانه أن يدخل معاني غرض من الأغراض في غرض آخر إذا وجد ذلك أكثر مناسبة وطرافة ، وهذا في ذاته ابداع رغم أنه يعتمد على تجارب الآخرين ، ولكن الرواية الشعرية ضمن سياق القصيدة هي التي تكشف قيمة هذا النقل ، وكثيراً ما وجدنا أبياتاً في فنون شعرية هي باعتبارها تنتمي إلى فنون شعرية أخرى ملائمة ولو كانت فيها لكانت أكثر روعة وتأثيراً . وعلى هذا قال العلامة في قول كبير :

فقلت لها يا عزَّ كلَّ مصيبةٍ إذا وطَّنت يوماً لها النفسُ ذلتِ

قالوا : " لو أن كثيرا جعل هذا البيت في وصف حرب لكان أشعر
الناس " (١) .

وفي قوله :

أَسْبَيْتُ بِنَا أَوْ أَحْسِنِي ، لَا مَلُومَةَ لَدَيْنَا وَلَا مَقْلِبَةَ إِنْ تَقَلَّبْتَ

" قال العلامة : لو قال البيت في وصف الدنيا لكان أشعر الناس " (٢) .
وأمثلة هذا كثيرة .

وما قاله العلامة في بيتي كثير السابقين هو نتيجة النظرة الجزئية
إلى البيت المفرد بعيدا عن القصيدة فمن خلال وحدة البيت وجودة هذه
الوحدة أصدرنا أحكاما عامة ، فهل يكون الشاعر أشعر الناس ببيت واحد ؟
وها هم قد فصلوا البيت عن القصيدة التي ورد فيها ثم استوحوا منه مفردا
المقام أو الغرض الذي يصلح له رغم أنه ضمن القصيدة واقع في موقعه
دال على المعنى الذي أراد به الشاعر .

وعلى أية حال ، فإن حرية الشاعر في الابداع في ظلال النقد
القديم لم تكن حرية مطلقة ، فإن رشيقي الذي يطلب من الشاعر أن يخترع
المعاني ويستعمل الألفاظ بطريقة فيها جدة وطرافة يقول نفسي
موضع آخر : " وللشعراء ألفاظ معروفة وأمثلة مألوقة لا ينبغي
للشاعر أن يعدوها ولا أن يستعمل غيرها ، كما أن الكتاب اصطلموا على

(١) معيار الشعر : ص ١٠١ .

(٢) المرجع السابق .

الفاظ بأعيانها سموها الكتابية لا يتجاوزونها إلى سواها^(١) ولا شك أن في هذا تقييدا لحرية الشاعر ونحن لا نطلب من النقد أن يعطي للشاعر الحرية في ابتداع الألفاظ لتصبح القصيدة كلها أو معظمها ألفاظا جديدة لا ينهسها إلا ظئها، ولكن اشتقاق اللفظ أو استعمال اللفظ بارتباط غير ملفوف^(٢) مع دلالة السياق وقرائنه على المراد ابتداع محمود ومطلوب وإثراء للغة من جانب آخر .

وقد قيد النقد القدماء حرية الشاعر في تسمية النساء والأماكن على نحو ما رأينا في فصل سابق^(٣) وكل هذا من أجل المحافظة على العرف الشعري المستنبت من قصيدة المدح بخاصة وما ينبغي للمقام .

والكلمة المشهورة " لكل مقام مقال " تشير إلى مبدأ التناسب من أكثر من زاوية فهي تشتمل على مناسبة الكلام — أو الشعر — لمقتضى الحال الذي هو غرض من أغراض القول، فمقام الجد يختلف عن مقام الهزل وكذا يختلف النسب عن المدح ، وتشير الكلمة إلى التناسب في الطبقة فالكلام الموجه إلى علية القوم ينبغي أن يختلف عن الكلام — أو الشعر — الموجه إلى الحفلة منهم أو عاقتهم وهذا ما تضمنه كلام الجاحظ الذي أوردناه عن الشريف والسخيف من الكلام والأحوال ومراعاة المقام وكونه للحال وفقا .

(١) العمدة : ج ١ ص ١٢٨ .

(٢) ينظر في هذا الموضوع كتاب : النقد الأدبي لسهير القطاوى : ص ٦٧ وما بعدها .

(٣) انظر صفحة من هذا البحث .

ويتناسب المقال مع المقام من جهة الجودة فالشعر الموجه
لعلية القوم كالملوك يختلف عن الشعر الذي يتحدث فيه الشاعر عن ذاته،
بل إن الشعر الموجه للملوك ينبغي أن يختلف عن الشعر الموجه لمن هم
أقل منهم درجة كالوزراء مثلا ولهذا تنبّه ابن رشيق إذ يقول :

" وقد قيل : لكل مقام مقال وشعر الشاعر لنفسه وفي مراده وأمر
ذاته - من مزح وغزل ومكاتبه ومجون وخميرة وما أشبه ذلك - غير
شعره في قصائد الحفل التي يقوم بها بين السلاطين : يقبل منه في
تلك الطرائق عفو كلامه ، وما لم يتكف له بالا ، ولا ألقى به ، ولا يقبل
منه في هذه إلا ما كان محكما معارفا فيه النظر ، جيدا لا غث فيه ولا ساقط
ولا قلق ، وشعره للأمر والنقاد غير شعره للوزير والكاتب .. " (١)

وهكذا ينبغي أن يكون هذا النوع الأخير أجود سبكاً وأسمى
منزلة لتظهر فيه مقدرة الشاعر ، ويقترن هذا بالإضافة إلى مستوى المقام
بالهدف النفعي الذي كان يقصده الشعراء من هذا النوع من الشعر، ومن
خلال جودة هذا الشعر يتفوق بعض الشعراء على بعض، ويتبع الكسب
الطبيعي ما يشبه الدعاية الإعلامية التي ترفع شعرا وتضع آخرين، وحري
بهذا النوع من الشعر أن يكون بهذا المستوى من الجودة فبلاط الملوك
والأمر لا يخلو من العلماء والنقاد الذين يعدون من الخبراء في صناعة
الشعر ونقده .

والشاعر الجيد هو الذي يختار الكلمة الأكثر مناسبة، مراعيًا في تلك المناسبة الجانب الصوتي لألفاظ السياق وتناغم تلك الكلمة معه، والجانب الدلالي بحيث تضيف له تلك الكلمة ما يكمله بدرجة تحقق مستوى دلالي يتناسب مع الدلالات السابقة واللاحقة في السياق، في صورة لفظية تناسب المقام والمعنى الكلي غير نافرة ولا قلقة واقعة في موقعها من حيث دلالتها الدقيقة على المعنى الذي وضعت من أجله وحيية بالأيحاء المناسب .

فمثلا يرتبط مقام الوعد بألفاظ دالة عليه رقيقة خفيفة الجرس ترتبط بحالة الرضا والفرح، في حين أن التهديد أو الوعيد ينبغي أن يكون في صورة لفظية ذات جرس قوى لتناسب معنى الغضب وتوحى به وتنم عن الحالة النفسية للقاتل .

وقد أوضح هذا صاحب الطراز حين تحدث عن اختلاف اللفظ مع المعنى فقال :

"وهو أن تكون الألفاظ لاثقة بالمعنى المقصود ومناسبة له ، فإذا كان المعنى فخما كان اللفظ الموضوع له جزلا ، وإذا كان المعنى رقيقا كان اللفظ رقيقا ، فيطابقه في كل أحواله ، وهما إذا خرجا على هذا المخرج ، وتلا ما هذه البلاغة أحسن موقع ... وجاء القرآن الكريم على هذا الأسلوب فإذا كان المعنى وعيدا وزجرا أو تهديدا أو انزال عذاب ، أو إبطاء واقعة أتى فيه بالألفاظ الغريبة

الجزلة ، وإذا كان المعنى وعدا وبشارة أتى فيه بالألفاظ الرقيقة
المذبذبة... (١)

وأورد العلوى مثالا لذلك قول زهير :

أَنَا فِي سَفْعًا فِي مَعْرَمٍ مَرَجَلٍ وَنَوْءٌ يَا كَجَذَمِ الْحَوْضِ لَمْ يَتَثَلَمِ
فَلَمْ عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لَرَبْعِهَا أَلَا أَنْعَمَ صَبَاحًا أَيُّهَا الرِّيحُ وَأَسْلَمِ

ثم قال : " فالبيت الأول ألفاظه غريبة لما كان المعنى المقصود جزلا
لكونه غير معروف مجهولا حاله ، فلما عرفت أتى في البيت الثاني بـ " يلائم
المعنى من رقة اللفظ وحسنه ورشاقتة لما فيها من البيان والظهور وكثرة
الاستعمال " (٢) ورغم صحة كلام العلوى إلا أنه لم يصب في تحليله
بالبيت الأول ، فليست ألفاظه غريبة على العرب أيام زهير وإن بسدت
غريبة على أهل زماننا (٣)

وقد التفت ابن سنان الخفاجي إلى تناسب لغة القصيدة مع غرفها

وفي ذلك يقول :

" ومن وضع الألفاظ موضعها ألا يعبر عن المدح بالألفاظ المستعملة

في الذم ، ولا في الذم بالألفاظ المعروفة للمدح ؛ بل يستعمل في جميع
الأغراض الألفاظ اللائقة بذلك الغرض ، في موضع الجدة ألفاظه وفي

(١) الطراز للعلوى : ج ٣ ص ١٤٤ ، ١٥٤ .

(٢) المرجع السابق : ج ٣ ص ١٤٦ .

(٣) النقد الأدبي الحديث لغنيمي هلال : ص ١٣٦ في الهامش .

موضع الهزل ألفاظه ، ومثال ما استعمل من هذه الألفاظ في غير موضعه
قول أبي تمام :

ما زال يهذي بالمكارم دأباً حتى ظننا أنه محموم

وقوله :

وتشقى الحرب منه حين تغل مراجلها بشيطان رجيم
... لأن يهذي والمحموم والشيطان الرجيم ... من الألفاظ التي
تستعمل في الذم وليست من الألفاظ المدح . (١)

وإذا كان العرف الشعري قبل أبي تمام جعل النقاد يقسون الألفاظ
فيختص كل غرض بالألفاظ معينة - من تلك الألفاظ الطلوة لهم على حد
تعبير ابن رشيق السابق - بحيث لا يصح استعمالها في غيره ، فإن غي
هذا تقييدا لحرية الشاعر وتجاهلا لقدرة الشاعر الابداعية حتى في صوغ
المجاز والاستعارة . إن كلمة يهذي هنا استعارة لا يراد منها دلالتها
اللفوية وإنما هي رمزية في موقعها تشير إلى تلك العلاقة بين
المشبه والمشبّه به المحذوف ، ولم يقصد الشاعر الهذيان بمعناه الأصلي
ولو كان الأمر كذلك لاستغنى عن قوله " حتى ظننا " وكلمة " ظننا " هذه
تنفي ارادة الشاعر أن يكون قصد حقيقة كونه محموم ، وبالتالي
فهي إشارة إلى معنى مختلف عن معنى المحموم .

ويذكر ابن سنان أن بعض الأديباء كان يعيب قول ابن الرومي :

مَنْ شَعَرُهَا مِنْ فِضَّةٍ وَشَعْرُهَا مِنْ ذَهَبٍ

ويقول : " إن التشبيه بالفضة والذهب إنما يقع في المدح وكان يجب أن يهجو هذه المرأة بما يستعمل من الفاظ الذم وطرقه " (١)

وإذا كان الثغر يوصف بأنه ردي ويوصف الشعر بأنه أسود ففي المدح، فإن الذهب والفضة في هذا البيت لا يدلان على المدح لأن الجامع بين الشعر والفضة، وبين الثغر والذهب هو اللون لا غير، وإذا كان العرف جعلها خاصين بالمدح حتى في التشبيه بلونيهما في البياض والصفرة فإن استخدامها في السخرية أبلغ، إذ يتأتى الذم من حيث يتوقع المدح وفي ذلك بلاغة، ألا ترى أنهم يحذون أسلوب الذم بما يشبه المدح في كثير من الحالات على الذم المباشر، وقد يغلب على بعض الشعراء استعمال أسلوب الهزل في كثير من شعره ومثل هذا لا يعاب عليه لغلبة طبعه عليه (٢).

وقد أورد ابن رشيق قول بشار :

إِذَا مَا غَضَبْنَا غَضَبَ مُضَرٍّ هَتَكْنَا حِجَابَ الشَّمْسِ أَوْ قَطَرَتْ دَمًا

إِذَا مَا أَعْرَضْنَا سَيِّدًا مِنْ قَبِيلَةٍ نَرَى مُهْرَ صَلَّى عَلَيْنَا وَسَلَّامًا

ثم قال : " وهذا النوع أدل على القوة وأشبه بما وقع فيه من موضع

(١) سر الفصاحة : ص ١٥٣ .

(٢) مثل أبي عبد الله بن الحجاج ، انظر سر الفصاحة ص ١٦٩ .

الافتخار ، وكذلك ما مدح به الطوك يجب أن يكون من هذا النمط^(١)

فابن رشيق هنا لم يصنف الألفاظ تبعاً للأغراض ولم يقصد إلى
الألفاظ معينة فيصنفها بأنها مناسبة لغرض معين ، وما ذلك إلا لأن اللفظ
قد يظن أنه يصلح للفخر فيقع في تركيب ليس له من الجرس ما يلائم
جرسه أو يساويه في قوته أو رفته أو يناسب المعنى الذي تضمنه
ولا يخيله ، وبذلك ينبو عنه الذوى في ذلك الموضع .

ولهذا عمد ابن رشيق إلى أبيات شعرية في غرض شعري معين ، خيلته
تلك الألفاظ تخيلاً يناسب الغرض ، وتعاضدت الكلمات مجتمعة في
تركيبها بصورها الصوتية والمتألفة ومعانيها المتكاملة ، فنقلت التجربة
نظراً شعرياً مؤثراً . وفي قول ابن رشيق " وكذلك ما مدح به الطوك
يجب أن يكون من هذا النمط " إشارة إلى الرابطة بين الفخر والمدح
وتقارب نعت اللغة فيهما وتأكيده لكون الشعر صناعة .

وفي نصيحة أبي تمام للبحثري نجد اهتماماً بمناسبة الألفاظ
للأغراض فبنية قصيدة النسب تختلف عن بنية قصيدة في المدح مثلاً
ولهذا " فإن أردت النسب فاجعل اللفظ رقيقاً والمعنى رشيماً وأكثر
فيه من بنات الصباية وتوجع اللآلئة وقلق الأشواق ولو عة الفراق .

وإذا أخذت في مدح سيد ذي أيار فاشهر مناقبه وأظهر مناسبه
وأبن معالمه وشرف مقامه ، وتفاص المعاني واحذر المجهول منها

وإياك أن تشين شعرك بالألفاظ الزرية .^(١)

وأبو تمام محق فيما ذهب إليه فالنسيب ينبغي أن تكون معانيه في جملتها رشيقة تدل عليها الألفاظ رقيقة وهنا تكمن قدرة الشاعر في اختيار الألفاظ المناسبة ورغم هذا فينبغي الاهتمام بالتركيب الذي يبرز تلك الرقة اللفظية بصورة تناسب المعنى وتنقل رشاقتة على أحسن وجه ، وتستمد جدتها وبقائها من التركيب الذي يظهر الفروق بين قصائد النسيب الكثيرة .

وقول أبي تمام " وإياك أن تشين شعرك بالألفاظ الزرية " في المدح ، بالإضافة إلى ما فيه من مراعاة تناسب الألفاظ التركيب في محتواها الوصفي - الدلالي ، فإنه يدل على أن أبا تمام يمنح المقام أهمية من جهة تفريقه بين الشعر الموجه للسادة وما يناسبه من الألفاظ ، وكون هذه الألفاظ الزرية تشين ذلك الشعر ولا تناسب ذلك المقام فحطها في غيره .

ويرى حازم القرطاجني أنه " ما يجب أن يكون حال الأسلوب فيه على نحو ما يكون النظم عليه ملاحظة الوجوه التي تجعلها مغيّلين للحال التي يريد تخيلها الشاعر من رقة أو غلظة أو غير ذلك . فإن النظام اللطيف الأخذ ، الرقيق الحواشي ، المستعمل فيه الألفاظ المعرفية في طريق الغزل تخيل رقة نفس القائل . ولو وقع ذلك

(١) زهر الآداب : ج ١ ص ١١١ ، وانظر منهاج البلاغ ص ٢٠٣ ففيه روايتان لهذه الوصية .

مثلا في طريق الفخر لم تخيّل الغرض ، هل تخيّل ذلك اللفاظ
الجزلة والمبارات الفخمة المتينة القوية ، وكذلك لطف الالطوب
ورقته يخيّل لك أن قائله عاشق ، وخشونة الالطوب وجفاؤه لا يخيّلان
ذلك نحو أسلوب الفرزدق في النسب (١)

وهكذا ينظر إلى الجديد من خلال العرف الشعري القديم ، ويقياس
عليه ، ويعمل حازم شيع هذا العرف وكونه مقياسا بقوله : " وإنما وجب
أن يستعمل في كل طريق الالفاظ المستعملة فيه عرفا ، لأن ما كثر
استعماله في غرض ما واختص به أو صار كالمختص ، لا يحسن إيراد في غرض
مناقض لذلك الغرض ، ولا أنه غير لائق به لكونه مألوفا في ضده وغير مألوفا
فيه ، وذلك مثل استعمال السالفة والجيد في النسب ، واستعمال الهادي
والكاهل في الفخر والمديح ونحوهما ، واستعمال الالخدع والقذال في
الذم " (٢) .

ففي طريقة المدح يجب " السو بكل طبقة من المدوحين إلى ما
يجب لها من الالوصاف ، . . . ويجب ألا يمدح رجل إلا بالالوصاف التي
تليق به ، ويجب أن تكون الالفاظ المديح ومعانيه جزلة مذهوبا
بها مذهب الفخامة في المواضع التي يصلح بها ذلك ، وأن يكون نظمه
متينا ، وأن تكون فيه مع ذلك عذوبة .

(١) منهاج البلاغ : ص ٣٦٤ .

(٢) المرجع السابق .

... وأما النسب فيحتاج أن يكون مستعذب الألفاظ حسن السبك
حلوا المعاني لطيف المنازع سهلا غير متوعر ... وأما الرثاء فيجب أن يكون
شاجي الأثاويل مبكي المعاني شيئا للتباريح ، وأن يكون بالألفاظ مألوفة
سهلة في وزن متناسب ملذوذ ، وأن يستفتح فيه بالدلالة على المقصود
ولا يصدر بنسب لأنه ناقض لغرض الرثاء ، وإن كان قد وقع للقدا " (١) .

وقد ذهب قدامة بن جعفر إلى أنه " لما كان المذهب في الغزل
إنما هو الرقة واللطافة والشكل والدماسة ، كان ما يحتاج فيه أن تكون
الألفاظ لطيفة مستعذبة مقبولة غير مستكرهة ، فإذا كانت جاسية كان
ذلك عيبا ، إلا أنه لما لم يكن عيبا على الإطلاق ، أمكن أن يكون حسنا ، إذ كان
قد يحتاج إلى الخشونة في مواضع ، مثل ذكر البسالة والنجدة ، والبأس
والرهبة ، وكان أحق المواضع التي يكون فيها عيبا الغزل لعنافرته
تلك الأحوال وتباعده منها " (٢) .

فنحن أمام مذاهب عدة لكل غرض مذهب اعتيد فيه ، في معانيه
وفي ألفاظه ، فالفخر والمدح / معانيها قوة ، فتصلح لها الألفاظ
القوية على تفاوت قليل بينها تلمح المعاني الجزئية لكل قصيدة ، أما
الغزل فمعانيه رشيقة ، لينة ، فتناسبه الألفاظ الرقيقة اللطيفة .

(١) منهاج البلغاء : ص ٣٥١ .

(٢) نقد الشعر : ص ١٩١ .

وقد تعرض في قصيدة الغزل معان جزئية تحتاج إلى قوة، وهذا ينبغي للشاعر أن يوفق بين مذهب الفرض العام في القصيدة وما تحتاجه هذه المعاني، فينحو بالفاظ هذه الأبيات نحو وسطا فيه قوة ولكنها ليست القوة التي تجعل نظم النظم في القصيدة متباينا، ومن القوائد التي جمعت بين معان قوية وأخرى رقيقة في قصيدة غزل، قول وضاح اليمن (١) :

قَالَتْ أَلَا لَا تَلْجُنْ دَارَنَا	إِنْ أَبَا نَا رَجُلٌ غَائِرُ
قُلْتُ فَإِنِّي طَالِبُ غَيْرَةٍ	مَنْ وَسِيفِي صَارُ بِاتِرُ
قَالَتْ فَإِنَّ الْقَصْرَ مِنْ دُونِنَا	قُلْتُ فَإِنِّي فَوْقَهُ ظَاهِرُ
قَالَتْ فَإِنَّ الْبَحْرَ مِنْ دُونِنَا	قُلْتُ فَإِنِّي سَابِغٌ مَاهِرُ
قَالَتْ فَهَوْلِي إِخْوَةٌ سَعِيدَةٌ	قُلْتُ فَإِنِّي غَالِبٌ ظَاهِرُ
قَالَتْ فَلَيْتَ رَابِضٌ بَيْنَنَا	قُلْتُ فَإِنِّي أَسَدٌ عَاقِرُ
قَالَتْ فَإِنَّ اللَّهَ مِنْ فَوْقِنَا	قُلْتُ فَرَبِّي رَاحِمٌ غَافِرُ
قَالَتْ لَقَدْ أَعْيَيْتَنَا حِمَّةً	فَأَتِ إِذَا مَا هَجَعَ السَّامِرُ
فَاسْقُطْ عَلَيْنَا كَسَقُوطِ النَّدَى	لَيْلَةً لَا نَاهٍ وَلَا زَاجِرُ

فقد استوعب النظم فيها متطلبات القوة والرقعة معا في أسلوب حوارى بديع.

ويهتم الجرجاني بضرورة اختيار اللغة المناسبة للغرض ويولي المعاني

الجزئية في الغرض الواحد عناية خاصة ، فيقول الشاعر :

" لا آمرك بأجراء أنواع الشعر كله مجرى واحدا ، ولا أن تذهب
بجميعه مذهب بعضه ، بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب
المعاني ، فلا يكون غزلك كافتخارك ، ولا مديحك كوعيدك ، ولا هجاؤك
كاستبطائك ، ولا هزلك بمنزلة جدك ، ولا تعريضك مثل تصريحك
بل ترتب كلا مرتبته وتوفيه حقه ، فتلطف إذا تغزلت ، وتنفخ
إذا افتخرت ، وتتصرف للمديح تصرف مواقفه ، فإن المدح بالشجاعة
والبأس يتميز عن المدح باللباقة والظرف ، ووصف الحرب والسلاح ليس
كوصف المجلس والدمام ، فكل واحد من الأمرين نهج هو أطك به ،
وطريق لا يشاركه الآخر فيه . (١) "

وهذا الناقد يتجاوز التفرقة بين الأغراض المتباينة إلى التفرقة
بين الأغراض المتقاربة ، فالأغراض الوصفية كالمدح والفخر وغيرها
قد نجد صعوبة في التمييز بين لغة كل منها في بعض القصائد ، غير
أن الجرجاني يأبى إلا أن يدرك الشاعر الفروق بين معاني هذه
الأغراض وبالتالي يعتمد بهذه الفروق في ألفاظ كل غرض منها ، وهي
فروق نسبية ولكن في إطار معاني القصيدة في غرض من الأغراض

(١) الوساطة : ص ٢٤٠ .

يمكن الوصول إلى درجة من المفارقة في التراكيب اللفظية بين معنى وآخر في ضوء عرف الاستعمال، ويمكن النظر إلى المسألة في مستوى أكثر وضوحاً وذلك في اختلاف لغة معنى من معاني الغرض عن غيره على نحو ما تختلف الألفاظ في المدح بالشجاعة في الحرب عن الألفاظ المدح بالرحمة والشفقة والأحسان .

ويرى ابن رشيق أن " حق النسيب أن يكون حلواً لألفاظ رسلها ، قريب المعاني سهلها ، غير كزولاً غامضاً ، وأن يختار له من الكلام ما كان ظاهر المعنى ، لين الإيثار وطب المكسر ، شفاف الجوهر ، يطرب الحزين ويستخف الرصين " (١) .

وإذا سلك الشاعر المديح فعليه أن " يجعل معانيه جزلة ، وألفاظه نقيصة غير مبتذلة سوقية " (٢) وكذا الشأن في الرثاء إذ " ليس بين الرثاء والمدح فرق إلا أن يخلط بالرثاء شيء يدل على أن المقصود به ميت مثل كان أو عدنا به كيت وكيت وما يشاكل هذا ليعلم أنه ميت .

وسهل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع بين الحسرة ، مخلوطاً بالتهلّف والاسف والاستعظام إن كان الميت ملكاً أو رئيساً كبيراً ... " (٣)

(١) العمدة : ج ٢ ص ١١٦ .

(٢) المرجع السابق : ج ٢ ص ١٢٨ .

(٣) المرجع السابق : ج ٢ ص ١٤٧ .

وإذا كانت الصورة الصوتية للنسب مطربة شجية وفي الرثاء
حزينة النغمة فإن هذا لا ينفي أن توجد بقائد النسب نغمة صوتية
حزينة، على نحو ما يناسب شكوى طول الليل والفرق والوداع وما إلى
وكذا الحال في النغمة الصوتية الفرحة في استلها ماضي الفقد ومواقفه
وصفاته، وما ذكره النقاد ينصب على الغرض في عومه وتتناغم الجزئيات
مع غيرها في الإطار الكلي للغرض.

أما ما ذكره ما له علاقة بالمعنى فإن الشاعر يختار له اللفظ المناسب،
ولن يتأتى له تخيل هذه المعاني لتصبح ذات فاعلية لو لم يعن بالالفاظ
واللفظ والمعنى في الشعر لا ينفصلان عن بعضهما، لأن " الشاعر حين يعود
إلى لفظه ليزيده تجويدا، إنما يعود في حقيقة الأمر إلى معناه ليزيده
دقة وعمقا. " (١)

ويقسم ابن الأثير الالفاظ في الاستعمال إلى جزلة ورقيقة، ولكل
منهما موضع يحسن استعماله فيه، فالجزل منها يستعمل في وصف مواقع
الحروب، وفي قوارع التهديد والتخويف وأشياء ذلك.

وأما الرقيق منها فإنه يستعمل في وصف الأشواق، وذكر أيام البعاد
وفي استجلاب المودات، وملاينات الاستعطاف، وأشياء ذلك.

ولست أعنى بالجزل من الالفاظ أن يكون وحشا متوعرا، عليه عنجهية
البدائة، بل أعنى بالجزل أن يكون حثينا على عذوبته في الفم، ولذا ذكته
في السمع.

وكذلك لست أعنى بالرقيق أن يكون رقيقاً سفيفاً ، وإنما هو اللطيف ،
الرقيق الحاشية ، الناعم الملمس^(١) .

فمن أمثلة الألفاظ الجزلة المناسبة لمعانيها قول السوأل بن
عاديها (٢) :

إذا المرء لم يدن من اللوم عرضه	فكل رداً يرتديه جميل
وإن هو لم يحمل على النفس ضيقها	فليس إلى حسن الثناء سبيل
تعيّرنا أنا قليل عددننا	فقلت لها إن الكرام قليل
وما ضرنا أنا قليل وجارنا	غزير وجار الأكرمين ذليل

فألفاظ هذه الأبيات وبقية أبيات القصيدة جزلة قوية فيها عذوبة ،
ومن أمثلة الأشعار الرقيقة لفظاً في معان تحتاج إلى رقة ، قول
عروة بن أذينة (٣) :

إن التي زعمت فؤادك ملها	خلقت هواك كما خلقت هوى لها
بيضاء باكرها النعيم فصاغها	بلباقة فأدقها وأجلها
حجبت تحيتها فقلت لصاحبي :	ما كان أكرها لنا وأقلها
وإذا وجدت لها وساوس ملوة	شغ الضمير إلى الفؤاد فسلها

(١) المثل الحائر : ج ١ ص ١٦٨ ، ١٦٩ .
(٢) المرجع السابق : ج ١ ص ١٧٣ ، وهذه القصيدة رجع أحد الباحثين
نسبتها للشاعر عبد الطك الحارثي . انظر : الحارثي حياته وشعره لـ زكي زاهر
المعاني .
(٣) المرجع السابق : ص ١٧٤ .

ولا شك أن الغموض يكتنف مفهومي الرقة والجزالة في ظل المثالين
فليس هناك ميزات واضحة للألفاظ في المقطوعتين إلا أن التركيب
في الثانية تكرر فيه حروف المد ، وعلى هذا يكون هناك شيء من تناسب
بين اللغة والمعنى فيزداد التأثير في الشاعر النفسية ، وقد ذهب ابن
طباطبا إلى عقد الصلة بين روحانيات الألفاظ وروحانيات النفس ، وبخاصة
حين يتعلق الأمر بالشعر " فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى ،
الحلو اللفظ ، التام البيان ، المعتدل الوزن ، مانح الروح ولا مالفهم ،
وكان أنفذ من نفث السحر ، وأخفى ديبها من الرقى ، وأشد أطرابا من
الغناء ، فسل السخائم ، وحلل العقد ، وسقى الشحيح ، وشجع الجبان ،
وكان كالخمر في لطف ديبه والهاء وهزه وإثارته ، وقد قال النبي صلى
الله عليه وسلم (إن من البيان لسحرا) (١) .

ولعل تشبيه أثر الشعراء في النفس بأثر الخمر ، في ديبه وإثارته
وكذا سل السخائم وحل العقد يذكّرنا بعملية التطهير - عند أرسطو -
وهي أثر من آثار التصور السحري لارتباط الألفاظ بدلالاتها (٢) .

ولا شك أن في كلام ابن طباطبا اعتداد بأثر الألفاظ في الدلالة
الشعرية ، فهي جزء من المعنى الشعري لأنها مقصودة في ذاتها ولم

(١) عيار الشعر : ص ٢٩ .

(٢) اللغة بين العقل والمفارقة : ص ٥٩ .

يؤت بها من أجل أداء المعاني الموضوعة لها ، وعلى هذا يمكن النظر إلى نط النظم باعتباره لا ينفصل عن الدلالة فتبد والنسبة الوثيقة جلية بين جوانب الشيء الواحد ، وهو ما نلمسه في اللفظ المفرد حين يوصف بالقبح بسبب قبح معناه ونحو ذلك .

ويذهب حازم القرطاجني إلى التفرقة بين طريقة الجد وطريقة الهزل في الشعر إذ أن لكل طريقة معان تليق بها وعبارات وألفاظ تناسبها .

فطريقة الجد على اختلاف الأغراض الشعرية تختص " بأن يجتنب فيها الساقط من الألفاظ والبولد ، ويقتصر فيها على العربي المحض ، وعلى التصاريف الصريحة في الفصاحة المطرودة في كلامهم . ولا يعمج من ذلك على ما لا يدخل في كلامهم إلا بوجوه تستضعف ، ويتسامح في إيراد المحوشي والغريب فيها في بعض المواضع .

... ويجب في معاني الطريقة الجديدة أن تكون النفس فيها طامحة إلى ذكر ما لا يهين ذكره ولا يسقط من مروءة التكلم ، وأن تكون واقعة دون أدنى ما يحتشم من ذكره ذوالعروة أو يكبر نفسه عنه ، وأن تطرح من ذلك ما له ظاهر شريف في الجد وباطن خسيس في الهزل .

... وما تختص به العبارات في الطريقة الجديدة أن يتحرى فيها العتانة والرصانة ، كما تتحرى في طريقة الهزل الحلاوة والرشاقة " (١)

وكذلك " يستساغ في طريقة الهزل استعمال التصاريح التي شاعت في ألسن الناس وتكلم بها المحدثون، وإن لم تقع في كلام العرب إلا على ضعف وقلة " (١) .

وإذا كان ابن سنان قد سبق حازم في التمييز بين ما ينبغي للجهد وما ينبغي للهزل من اختيار اللغة المناسبة للمعاني، فإن حازم كان أكثر توضيحاً وتفصيلاً لجوانب القضية كما أنه قد أشار إلى جانب هام من المسألة، وهو الاشتراك بين الطريقتين، وهو أمر لم يمرض له ابن سنان، وإن كان على وعي بأن لبعض الشعراء طرقاً معروفة - جديدة أو هزلية - وأن من الشعراء من يأخذ من هذا وذاك (٢) .

وحازم القرطاجني يذهب إلى أن طريقة الجد تأخذ من طريقة الهزل رشاقة عباراتها في بعض المواضع . وتأخذ طريقة الهزل من طريقة الجد بعض المعاني التي من خلالها يتدرج الكلام إلى الهزل، وقد تؤخذ معاني الجد للرد عليها وتفنيدها وكذا، تأخذ طريقة الهزل أيضاً من طريقة الجد أيراد بعض المعاني العلوية على نحو من الإحالة عليها ببعض معاني الهزل، والمحاكاة بها .

وتشارك طريقة الهزل طريقة الجد فيما تأخذ منها من الثانية في بعض المواضع (٣) .

(١) ضهاج البلغاء : ص ٣٢٢ .

(٢) سر الفصاحة : ص ١٦٩ .

(٣) ضهاج البلغاء : ص ٣٢٣ ، ٣٢٤ ، ٣٣٥ .

وإذا أراد من يملك طريقة الجد أن يلم بشيء من الهزل فعليه
"أن يتلطف في التدرج من الجد إلى الهزل ، وأن يشعر بأن ما أُلِم
به من ذلك شيء لا حقيقة له ، وإنما هو على جهة المزح والدعابة
لييسر بذلك من النفوس ويحرك ، فكثير من معاني الهزل تحرك ذا الجسد
وتطربه وإن لم يكن من شأنه" (١) .

والقصائد القديمة تحتاج إلى نظرة خاصة نتيجة لضعف
القصيدة القديمة في اتباعها للتقاليد الفنية الجاهلية ، حيث تقوم
القصيدة على تعدد الأغراض - في الغالب - فتبدأ بالنسيب والوقوف على
الأطلال وبكاء الديار ثم وصف الراحة والصحراء وبعد ذلك تتضمن
مدحاً أو فخراً أو غير ذلك ، إن بعض القصائد خرجت على هذا العرف
في الجاهلية كما هو الحال عند الصعاليك (٢) حتى إذا وصلنا إلى
العصر العباسي وطبعده وجدنا خروجاً كبيراً إلا أن هذا العرف لا يزال أثره
واضحاً لدى بعض الشعراء في البناء الفني لقصائدهم ، وهذه الأغراض أو
المعاني المتعددة في القصيدة تحتاج إلى أن تجمع القصيدة - تبعاً
لتناسب اللغة مع المعنى - ألواناً من الأنماط اللغوية مختلفة ومتفاوتة .

وينبغي في نظري - أن تكون اللغة في كل غرض مائلة إلى الطابع
المناسب للغرض الرئيسي فيها مع احتفاظها بمناسبة المعنى في الغرض
الخاص ، وكذا الشأن في كل فكرة داخل الغرض الواحد إذ " ينبغي

(١) منهاج البلاغة : ص ٢٣٠ .

(٢) انظر : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، للدكتور يوسف
خليفة .

أن يكون نط نظم الفصل مناسباً للفرض فتعتمد فيه الجزالة في الفخر
مثلاً والمعدوبة في النسب^(١) ، والفصل هنا يراى به الفكرة الجزئية
من القسم "الفرض" الذى يكون مع غيره من الأقسام قصيدة مركبة
أى ذات أغراض متعددة ، فلكل قسم أو غرض لغة تناسبه تنتهى بانتهائه ،
فللفخر لغة جزلة تناسبه تنتهى بانتهائه ، وحين يكون الفصل في وصف
الحرب يجب " أن تفخم العبارات وتهوّل الأوصاف " (٢) . وإذا أمكن
التوصل إلى علاقة الأغراض ببعضها فلا يطلب من القصيدة أن تحقق أكثر من
تطابق أنماط النظم في الأبيات على التصرف في المعاني بدرجة تناسب
المعنى العام .

وقد قدّمنا في أول هذا الفصل رؤى به الفكر الحديث المتعلقة
ببعض الباحث ، وأتت هذه الرؤى به مرافقة لآراء القدماء ، فرأينا أن العلاقة
بين اللفظ ومعناه أو بين الصيغة ودلالاتها العامة كانت نتيجة معايشة
الاستعمال وبالتالى لن تخرج عن كونها - بين لفظ محدد ومعناه -
ونشأت عن طريق الإلف وزيادة الاهتمام بتلمس العلاقة في ظل
الاستعمالات المختلفة والخبرة العلية أو العلمية ، ومنها ما كان نتيجة
استقراء لما جاء عن العرب كما هو الحال في ربط بعض الصيغ أو المـ
الظوسية بمعان عامة ، وانتهينا إلى أن زيادة المعنى الناشئة عن تلك
الزيادة في الصنى لم تكن سوى زيادة تتبع زيادة من غير اعتبار اللفظ

(١) منهاج البلاغ : ص ٢٨٨ .

(٢) المرجع السابق : ص ٣٠٦ .

الأول يطابق معناه والثاني يطابق معناه الجديد حتى كأن حروف الزيادة تطابق المعنى الذى زيد في الأول ، فقد يزداد في الكلمة حرفاً أو حرفان فينتج من ذلك كلمة لا علاقة لمعناها بالكلمة الأولى ولا تقترب منها ، ولا شك أن هذا ينفي مطابقة اللفظ لمعناه أوصلته بمعناه وبالتالي نكون أطمأأنا أقراء الفكر الحديث من "أنه ليس من دال في ارتباطه بمدلوله بأولى من أى آخر كان يمكن أن يقوم بدله . فالعنصر اللساني لا يستمد مقولات ارتباطه الدلالي إلا ما يلابسه من اصطلاح وتواطؤ بين أفراد المجموعة اللغوية التنزل فيها . (١) .

والعلاقة على هذا النحو سوف الاتساع في الاستعمال اللغوى عن طريق المجاز وعن طريق استعمال اللفظ في الشعر بارتباط غير مألوف ، يدل عليه السياق وإن تغاضلت إشارة اللفظ إلى معناه الأصل المحدد بنفس الدقة ، ومن ثم اكتسب السياق فاعلية في توجيه معاني الألفاظ توجيهها يستبقي خطوط الالتقاء بين اللفظ والمعنى ، وإن كان - في بعض الأحيان - يتجاوز بالمعنى الحدود التي يحتويها اللفظ لأن اللفظ لم يعد مقصوداً لذاته ، ولكنه يقصد كجزء من البنية الشعرية فسيألفاظها ومضمونها ، وبالتالي فإن الشحنة الشعرية تعبر فيه فيكاد يستبعد عما ألفناه من الثبات والجمود المعنوي ، ويتفاوت الشعراء في ذلك ، وقد أدرك الشيخ عبد القاهر هذا الجانب حين قال :

(١) التفكير اللساني في الحضارة العربية للمسدي : ص ١٠٨ .

" إنك ترى الكلمة تروقك وتو' نسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر " (١) وكذلك نجد " الرجلين قد استعملا كلمات بأعينها ، ثم ترى هذا قد فرع السماك ، وترى ذاك قد لمع بالحضيف " (٢) .

وفيما يخص جرس أصوات الحروف رأينا أن جانباً كبيراً منها لا يستقيم في دلالة على معناه في حين برزت العلاقة وثيقة بين الصوت والمعنى في الألفاظ التي تحاكي في أصواتها أصواتاً في الطبيعة ، وكذا الشأن في بعض الأصوات اللفظية المكررة لتقابل أصوات مكررة كالوسوسة والقعقعة ، ووجدنا أن الشعراء استغلوا هذا الجانب من المحاكاة استفلا فنياً بجاوز الكلمة الواحدة إلى التأثير بالكلمات الأخرى في البيت .

ولعل سيطرة العرف اللغوي كانت وراء كثير من الآراء والأحكام النقدية التي تخفى مطابقة اللفظ للمعنى ، ومن هنا رأوا أن حق اللفظ أن يكون طبعاً على المعنى لا فاضلاً ولا مفضولاً ، ولن يكون كذلك إلا بالسير على العرف والتقليد بما يطيع الاستعمال اللغوي الحرفي ، ويقتدح الشاعر حين تكون ألفاظه قوالب لمعانيه ، ومن هنا نكون أمام المعاودة التي تلي الإيجاز في درجة البلاغة لأن من البلاغيين من اعتبر البلاغة في الإيجاز (٣) ، والنقد في الجانب التطبيقي لا ينفك عن الدوران في

(١) دلائل الإعجاز : ص ٣٨ .

(٢) المرجع السابق : ص ٣٩ .

(٣) الموشح للمرزياني : ص ٢٦٩ .

فلك التصور البلاغي المعتمد على استداح العرف اللغوي ودم الخروج عنه، ومن هنا حفلت كتب النقد والبلاغة القديمة بملاحظات كثيرة تعود إلى عدم الدقة في الاستعمال، الشاعر حين يقول : ... وولى العلامة الرجل ، مخطئ لأن الامة ليست مختصة بالرجل دون المرأة ، ونفسى أن العلاقة بين الرجل والمرأة وثيقة فهي مخلوقة منه ، فلذلك يكون الرجل يختص بالامة قبلها، وهي تختص بالامة على أساس أنها جزء منه ، ولهذا نجد القرآن الكريم يوجه أحكامه إلى " الذين آمنوا " ويذهب الفقهاء والمفسرون إلى أن النساء شقائق الرجال في الأحكام ، فالعلاقة بين الرجل والمرأة وثيقة وقديمة ، وإذا كان وجوده أقدم من وجودها وهي منه مخلوقة فاخصاه بالامة لا ينفيها عن المرأة تبعاً لهذا كله .

وكذا الشأن في قول الشاعر في فرسه أنه يهربه بساق وحافر^(١) ، حيث قالوا : إن الشاعر أراد القدم فأخطأ حين قال " وحافر " مع أن كلمة حافر قد لا يراد منها حقيقة مسي الحافر، وإنما يراد الوصف، فالقدم حافر لأنه يحفر في الأرض أي يقدم حافر واستعماله في الإمرأ هذا وكثرته يقرينا من وصف القدم بكونه حافراً ، ومجال التعليل في الشعر كبير، ولم نرد هنا تهرير تلك الاستعمالات ولكن من أجل الوقوف على امكانيات اللغة فسي

(١) في هذا المثال والذي قبله ينظر فصل الثقافة ص ١٣٧ ، وتكن الرواية القديمة في كون اللفظين (الرجل وحافر) غير مناسبين للمعنى المراد لأن المراد في الأول الانسان ولفظ الرجل خاص بالذكر ، وفي الثاني المراد القدم ولفظ الحافر يستعمل اسماً مختصاً بما يكون لبعض الحيوانات كالحمار مثلاً .



استعمالها الفني ، الذي يجاوز باللغة الوقوف عند الدلالة اللغوية الواحدة إلى التعامل مع اللغة باعتبارها ذات خلفية تاريخية وذات مرونة فني إطار التركيب أو السياق .

والوقوف عند حدود المطابقة يتجاهل جانبا من المعنى يكمن في إحياء الألفاظ ضمن تراكيبها المعينة ، وبالتالي لا يختلف الشعر عن النثر إلا بالوزن والقافية ، والواقع أن اللغة في الشعر تدخل مرحلة من الاستعمال لا عهد لها بها في الاستخدام النثرى ، فهي في الشعر تشير المعنى وترتبط مع غيرها في اكساب البنية الشعرية معان لا تعود إلى حقيقة الوضع أو الحرفية المعتادة في النثر ، وبذلك تتحدد فاعلية السياق الشعري الموزون في إطار الارتباط بين اللغة ودلالاتها الوضعية والوجدانية — عبر التاريخ — والسياقية الإيحائية ، وبهذا تختلف عن دلالات السياقات في غير الشعر ، على اعتبار أن الجرس الصوتي أو الإيقاع اللفظي في الشعر يساوق إيقاعا معنويا ووجدانيا يكشف الدلالة الكلية للبيت من الشعر .

والاهتمام بالمدح أدى إلى شيوع عرف فني لم يقتصر على قصيدة المدح بل شمل شتى القصائد في الأغراض المختلفة ، ف لغة المدح كالأدب ينبغي أن تكون جزلة حينة مع عذوبة لتناسب المعاني القوية في هذا الغرض ، وهي معان تتضمن أفكارا وقيما أخلاقية عالية ومن هنا كان لا بد من تقسيم الألفاظ إلى شريف وسخيف في ظل فكرة المدح وسيطرة عرفه ، وهذه الاعتبارات للقيم الخلقية دخلت النقد مؤثرة في توجيه العلاقة

بين الألفاظ ومعانيها مفردة واحتدت — تبعاً للفكرة العامة — للتأليف، لنجد أنفسنا أطام مستويات عدة من الأنماط اللغوية التي تناسب طبقات المجتمع المختلفة وفنونهم المتنوعة، وبالتالي يجب على الشاعر أن يخاطب سبب كل فئة — في ظل عرف القيم والأخلاق — بالألفاظ المناسبة لها وللمعاني التي يتحدث عنها في إطار العرف الفني لهذه الفئة . ومن هنا كان عليه أن يفكر في المعاني ثم يفكر في الألفاظ المناسبة تبعاً لهذا التصور ، وهو تصور لا يستبعد عما وجدناه في مواضع أخرى عرج عليها النقد القديم ونظر إلى الأشكال منفصلة عن مضامينها ، فيما عدا ملاحظات عبد الطاهر تلك التي تسير الفكر الحديث ، لأن الحركة العقلية التي يقوم بها الشاعر لا تفصل بين اللفظ والمعنى ، فالشاعر لا يقف أمام المعاني وحدها ثم يفكر في الألفاظ المناسبة، ولكنه يفكر في المعاني — من خلال الألفاظ مرة واحدة ، فإذا حدد المعنى فاللفظ معه وإزاء ناظره وحين يرتب المعاني في الذهن تنحدر " هذه المعاني على اللسان بالألفاظ — الثلاثة لها " (١) شعراً أو غيره ، ولهذا ذهب الشيخ عبد الطاهر إلى أن الاختصاص في الترتيب " يقع في الألفاظ مرتباً على المعاني المرتبة في النفس ، المنتظمة فيها على قضية العقل " (٢) . وللشاعر الحق في مرحلة التهذيب أن يؤشر بعض المعاني على بعض، ويجري تعديلاً على بعض المعاني — إن شاء — أو نحو ذلك ، والمسألة مرهونة بالوضع الحضاري

(١) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان لإبراهيم سلامة : ص ٢٦٢ .

(٢) أسرار البلاغة : ص ٣ .

والظروف الاجتماعية ، الأمر الذى أدى إلى تعديد المذهب فى المدح وفى الغزل وفى الفخر وهكذا ، ولهذا اكتسبت الألفاظ التى تدور على السنة السوقية أو الغلمان أو العبيد صفة جعلتها لا تليق بالمدح ، وكان على الشاعر أن يعنى بهتذيب شعره وخاصة شعر المدح ليفوق أقرانه ليس فى المكافأة فحسب بل وفى التقييم الفنى أيضا ، فبلاط المدوح أصبح يستقطب العلماء بالشعر ممن يعنون بهذا النوع من النقد ، فرب قصيدة تعاب بكلمة ، وعلى الشاعر أن يسلك مسلك القدماء فى المثانة والجزالة أو الرقة واللطافة بحسب غرضه ويبتعد عن الكلمات المبتذلة ويستعمل ما قل استعماله ، وهذه الطريقة كما يرى عبد الرحمن شكرى ما "يو" دى إلى ضيق الذوق وفوضى الآراء فى الأثب . . . وقد تكون العبارة الملائى بالكلمات الغريبة أخص أسلوا وديباجة و أقل ثانة من العبارة السهلة التى ليس بها غير المألوف من الكلمات . فنبغى للشاعر البتدى أن يتطلب المثانة ، وألا يخلط بينها وبين الغرابة " (١) .

والفكر الحديث حين ينظر إلى البنية اللفظية على أنها جزء من المعنى إنط يوه كد القول بتناسب اللغة مع المعنى ، أعنى نمط النظم مع المعنى ، لأن النظرة الأخيرة حين تتجه إلى نمط الكلام تدرك ما ينبغى لهذا الجانب من علاقة بالجانب الآخر ، وبالتالي توصل النقاد إلى ما سواه المذهب فى الغزل وفى المدح وفى غيرهما ، والسألة أعمق من كونها تظهر فى التناسب ، لأنها تعود إلى طبيعة النفس ، فحين عيب أسلوب الفرزدق فى

الغزل لعدم تناسبه مع المذهب المعتاد في الغزل - كما يقال - شعر
النقاد بأن الأمر يحتاج إلى إيضاح وتفصيل، ومن ثم حاولوا إعادة المسألة
إلى طبائع النفوس، فذكروا أن رقعة الكلام تخيل أن صاحبه عاشق
في حين لا يخيل ذلك جفاء الكلام وبالتالي نجد أنفسنا أمام قصة
الشاعر البدوي الذي مدح الخليفة فشبهه بالكلب في الوفاً وبالتيميم نسي
قراع الخطوب، حتى إذا سكن المدينة زماناً قال شعراً رقيقاً فاق به أقرانه (١).

فالمذهب في الغزل أوفي المدح أوفي غيرهما يركز على طبيعة
النفوس الغالبة، وإن أثرت الظروف الاجتماعية تأثيراً نسبياً من عصر إلى
آخر، إن كلمات مثل الحب والواشي والعاشق والقلب والبعد والفرق والشوق
من الكلمات المستعملة كثيراً في الغزل، ولا تتضح فيها الرقة على درجة
تجعلها تختص بهذا الغرض، غير أنها ارتبطت عبر تاريخ طويل بمعان
وجدانية، ومن هنا امتدت صفات المعاني لتشمل ألفاظها حتى عدت
هذه الألفاظ ممثلة للمعاني في التعبير. وهكذا أصبح الشعراء يتعاملون
مع هذه الألفاظ باعتبارها الأشياء أو المعاني لا على أساس أنها ألفاظ
تدل على المعاني، فنظام المعاني عند الشاعر يتمثل في النظام الشعري
للالفاظ، وانصب حديث النقاد القدماء على هذا الأخير باعتباره نظاماً
شكلياً ألبس المعاني.

إن الحديث عن تناسب اللغة مع الغرض مقبول، ولكن في غير حدود

(١) الشاعر علي بن الجهم.

الاعتداء بمخارج الحروف وتقسيم الحروف إلى رقيقة وجزلة وقوية ... الخ
وانط في كشف الاعتداد بالمعنى ^(١) أيضا، خصوصا وأن الرقة واللطافة
ذان أبعاد معنوية نفسية، نهى وصف للمعاني أيضا، ولا يمكن القيام
باحصائية للحروف الرقيقة أو القوية في القصيدة للحكم بدى تناسب اللغة
مع الغرض في القصيدة، ولكن ايقاع المعنى الشعري يتحرك على مستوى
البنية اللفظية المعبرة، فيبقى مظهر الوقفات بحروف معينة فتجسد
حروف اللين في الغزل مثلا موزعة توزيعا يفيد الرقة، قد لا يعي الشاعر
ذلك ولكن احساسه وشعوره جعله يفعل ذلك لأنه - مثلا - يريد
افراغ الشكوى من البعد أو الهجر أو غير ذلك، ومن هنا نجد تداخل
الأغراض، فالشكوى قد ترد في الغزل وفي المدح وغيرها، وتجد الفخر
مع الغزل وله لغة تناسبه ولا تناقض الغزل، ذلك أن الشاعر قد يحتاج
إلى أن يصف نفسه لمحبيته ويبدى جانب القوة الذي يؤهله لأن تحبه
هذه الفتاة - مثلا - وكذا الشأن في تجاور المدح مع الحكمة - مع
اختصاص كل منهما بإيقاع لغته المناسب ... الخ

فالألفاظ في الشعر ليست إلا جزءا من البنية الشعرية، ولذلك
فإنها حين تفصل لن تخلو من المناسبة لبقية أجزائها بالنسبة للشعر
الجيد، ومن هنا ذهب القدماء فطلبوا تناسب اللغة مع الغرض ولم يعترضوا
على اللغة في القصيدة ذات الأغراض المتعددة، لأنهم يواجهون بنية

(١) أنظر حديث الأربعماء للدكتور طه حسين : ج ١ ص ٣٥ ، ٣٦ .

كاملة ، حيث أن لغة كل غرض من الأغراض المتعددة هي جزء من
بنية الشعرية وبالتالي فهي مناسبة له في الشعر الجيد ، ومن ثم وقفت
الملاحظات التطبيقية عند حدود اللفظة أو اللفظتين ، ما يدل على
نفوذ المعنى في الألفاظ حتى يخيل إلينا أنه يساقق أيقاعها في التراكيب
المختلفة للجد والهزل ، وعلى التصرف في الأغراض الشعرية . ومن هنا
تكون العلاقة بين الألفاظ والمعاني ملائمة طبيعية وهي التي تعد
مظهرا من مظاهر العنصر الإيجابي للجمال أعني التناسب ^(١) .

(١) الأسلوب للشايب : ص ٢٠٢ .

الفصل الرابع

تناسب اللغة مع الوزن

تتأثر اللغة في الشعر العربي بأنها موزونة ، أى أنها تسير على
نظام صوتى دقيق ، وقد أمكن تقنين هذا النظام وضبطه فيما
يسمى بعلم العروض ، الذى وضعه الخليل بن أحمد — استنباطا من الشعر —
في خمسة عشر بحرا ، واستدرك الألفى الأوسط عليه بحرا ، واستحدثت
أوزان أخرى فيما بعد أضيفت إلى الأوزان السابقة ، والكلمات المكوّنة
لبيت الشعر في أى وزن من الأوزان تجري على نظام يقابل نظام تفعيلات
الوزن الذى بني عليه البيت ، بحيث تتقابل التحركات والسواكن في
الوزن بما يماثلها في بيت الشعر على نفس الترتيب ، والعبرة بالنطق وليست
بالمكتوب ، فهناك حروف تكب ولا تنطق ، كاللام الشمسية ، وهي لا تعتبر
في الوزن ، في حين أن الحرف الذى بعدها ينطق شذّداً ، ويقابل في
الميزان بسكون وحركة ، إذ يعتبر حرفين أولهما ساكن والآخر متحرك ،
أما الألف الفارقة فلا تعتبر في الوزن ، لأنها لا تنطق ، في حين يقابل
التنوين في الميزان بساكن ، رغم أنه لا يكتب حرفا — إلا في التقطيع
العروضي أو في التقفية — ويقاس على هذه الأمثلة ما أشبهها .

والمهم أن بين اللغة في الشعر والوزن تناسبا على أساس من عطية
التعويض ، التي فيها نستبدل بحركات التفعيلات حركات الحروف للكلمات
الدالة في بيت الشعر ، وليس ضروريا أن يعنى الشاعر هذه العطية أو أن
يعرف أوزان الشعر وتقسيماتها ، ولكن الضروري أن يكون شعره متمشيا
في حركاته وسواكنه مع نظام الوزن ، في تقسيم الزمان بالحرف تقسيما
منظما حركة وسكونا .

و من خصائص عبقرية العربية « أن التركيب الموسيقي أصل من أصول هذه اللغة ، لا ينفصل عن تقسيم مخارجها ، ولا عن تقسيم أبواب الكلمات فيها ، ولا عن دلالة الحركات على معانيها ومبانيها بالإعراب أو بالاشتقاق .

وهذا السبب يسر النظم المطبوع لأصحاب السليقة الشعرية من الناطقين باللغة العربية منذ أقدم عصور الجاهلية إلى هذه الأيام ، فإن الشاعر المطبوع ينظم الأشعار في بحورها المتعددة بغير حاجة إلى علم يدرسه ويستهدى به غير سليقته الفنية ^(١) ويدلك على هذه الخاصة في العربية " أن أوزانها تتفق في كل ترتيل فصيح ، وإن لم يكن شعرا مقصودا ، كما اتفقت في الآيات الكثيرة من القرآن الكريم ^(٢) .

والذي يحصل اتفاقا في القرآن الكريم ، أو في أقوال الرسول عليه الصلاة والسلام ، أو حتى في أقوال الفصحاء ، يمدنا إلى أصالة الوزن " في تركيب اللغة ، فالعادر فيها أوزان ، والشتقات أوزان ، وأبواب الفعل أوزان ، وقوام الاختلاف بين المعنى حركة على حرف الكلمة تتبدل بها دلالة الفعل ، بل يتبدل بها الفعل فيحسب من الأسماء ، أو يحتفظ بدلالته على الحدث حسب الوزن الذي ينتقل إليه . هذه أصالة في موضع الوزن من المفردات والتراكيب لا يستغرب معها أن يكون للوزن شأن في شعر هذه اللغة ^(٣) .

(١) اللغة الشاعرة للعقاد : ص ٢٢ .

(٢) المرجع السابق : ص ٢٣ . والآيات القرآنية التي وافقت الأوزان الشعرية ليست بالكثرة التي تفهم من كلام العقاد .

(٣) المرجع السابق : ص ٨٨ ، ٨٩ .

وإذا كان الوزن أصيلا في بناء كلمات العربية، فإننا لا نعدم تناسب تأليف الكلمات البنية على أوزان مع الوزن الشعري المؤلف من مجموعة تفعيلات ذات أوزان تلتقي مع أوزان بعض الكلمات :

فمثلا تفعيلة " فاعلن " هي ميزان اسم الفاعل من الثلاثي حين ينون ويقصد اعتبار تنوينه في الوزن أوحين يضاف إليه حرف ساكن تبعاً لهذا التبسيط .

و " مستفعلن " هي الأخرى ميزان اسم الفاعل من المزيد - نحو استخرج ، يستخرج ، مستخرج - ولكن أضيفت إليه النون .

ولو حذنا هذه النون من تفعيلات الوزن الشعري، على اعتبار أنها تقابل تنويناً، لوجدنا كثيراً من التفعيلات لا تخرج عما عرف من أوزان الكلمات المفردة على مختلف أقسامها، على نحو ما نقول إن " فَعُول " وزن لصيغة بالغة ، و " فَعَلَ " وزن لصيغة مشبهة و " مفاعيل " وزن لصيغة منتهية الجموع وهكذا .

ولكن النون في تفعيلات الوزن ليست بتنوين في التفعيلة، ولا هي أيضاً وضعت لمقابلة تنوين في كلمات البيت ، والبيت الشعري يضم كلمات عدة على مختلف الأوزان منها الطويل ومنها القصير . . . وليس شرطاً أن نقابل تفعيلات الوزن بكلمات تامة في البيت ، ولكن لا بد أن تنفوى الكلمات الكثيرة في البيت تحت نظام الوزن وتفعيلاته ، ويمكن للكلمات القصيرة والطويلة معا أن تسير وفق الحركة والسكون في الوزن، ومن هنا قد نجد تفعيلة الوزن تقابل كلمة تامة أو كلمتين تامتين أو كلمة تامة

وجزء من كلمة أخرى، أو نحو ذلك ما يتأتى فيه للكلمات في البيت تقطيعا
يقابل تفعيلات الوزن .

والكلمات مبنية من حروف منها التحريك ومنها الساكن، ومن هنا
" فإن هذه الحركات والعلامات تجري مجرى الأصوات الموسيقية وتستقر في
مواضعها المقدورة على حسب الحركة والسكون في مقاييس النغم والايقاع^(١) .
وكلام حازم القرطاجني عن درجات التناسب في الأوزان في
التقطيع العروضي يتعلق باللغة من هذه الجهة ، فجانب الزمان في
البيت يساوى ما هو موجود في التفعيلات ، وتقسيم حروف البيت على نحو
التقسيم العروضي ، يجعلنا ننظر إلى درجات التناسب تشكل داخل الإطار
اللغوي على شكل واحد متابع في البحور ذات التفعيلة الواحدة المكررة ،
وتتعاقب التشكيلات في البحور المزدوجة التفعيلة ، على اختلاف في العدد
بين ما تتكرر التفعيلة في الشطر الواحد منه مرتين ، وما ترد إحدا
التفصيلتين فيه مرة واحدة في الشطر ، لتفصل بين المكررة أو تتبع المكررة
أو غير ذلك ، والمهم أن النسب الزمانية في البيت الشعري تتحقق في
البيت على نحو ما هي عليه في الوزن تقريبا ، ويمكن إخضاعها للتقسيم
العددي الذي قد يؤدي تشكيلات متناسبة تناسبا يختلف من بحر إلى
آخر ، فهو مثلا في الطويل والبسيط تاما مضاعفا متقابلا ، ويتدرج حتى
نجد بحرا كالضارع يفقد هذا التناسب الداخلي لأنه من الوضع المتناظر^(٢) .

(١) اللغة الشاعرة: ص ١٦ .

(٢) منهاج البلاغة : ص ٢٦٨ .

وهذا لا يعني أن كل بحر مركب أفضل من كل بحر مفرد التفعيلة،
فالأمر في النهاية يرجع إلى كيفية التناسب، على نحو ما نجد الهــزج
يفوق المضارع وهو بحر مركب، فهناك قيم صوتية وخصائص موسيقية
تميز كل بحر عن الآخر ذات وجود في لغة البيت تؤثر على نغمته
وموسيقاه، وإن اختلفت من قصيدة لأخرى، تبعاً لأنواع الحروف المطربة
أو الفاترة وطريقة توزيعها، وما يلحق بالوزن من زخافات وعلل، إلى جانب
عدم اعتماد المنشد أو القائل — أو القارئ — للتقطيع العروضي وتوزيعه،
واستلزام ما فيه من تناسب.

ومن تناسب ألفاظ اللغة مع الوزن "أن تكون الأسماء والأفعال
في الشعر تامة مستقيمة كما بنيت، لم يضطر الأمر في الوزن إلى نقصها
عن البنية بالزيادة عليها والنقصان منها". (١)

فالأسماء والأفعال في التركيب الشعري يجب أن ترد على هيئاتها
التي كانت عليها قبل الدخول في التركيب الشعري، بحيث تكون عطية
الاستبدال موافقة للوزن حركة وسكوناً، في إطار الصحة المعهودة لبناء
الكلمات، وليس في هذا أي تقييد لحرية الشاعر كما قد يظهر، ولكن
المسألة تتجاوز هذا إلى النظر في تفاوت قدرات الشعراء، وممدى
استفادتهم من تجارب الآخرين إلى جانب خبراتهم الذاتية في كيفية
بناء الشعر، وتحقيق البنية اللغوية الموزونة، من غير حاجة إلى تغيير

بعض مياتي الكلمات والتصرف فيها بزيادة أو نقص ، من أجل ملائمة الوزن ،
وبإمكان الشاعر أن يعدل عن صيغة كلمة إلى صيغة أخرى مستعملة ، أو يستبدل
بالكلمة كلمة ذات علاقة بالمعنى مما يتشبه مع الوزن ، حتى لو غير
المعنى إلى معنى قريب منه ، وإن لم يمكن أدائه على وجه تخييلي
تتأتى له كلمات تساير الوزن ، كما يمكن للشاعر أن يلجأ إلى تقديم
بعض الكلمات أو الجمل أو يوتر أخرى لتتأتى له بنية لغوية تساير
حركة الوزن ، ولكن بشرط ألا يخل هذا العمل بالمعنى ، أو يفصل بين
أشياء ليس من الصحة الفصل بينها بحمله ، أو يترتب عليه شيء من اللبس
أو الإبهام أو صرف للمعنى إلى غير وجهه ، لأن أهمية المعنى ذات
اعتبار يفوق اعتبار اللفظ ، ولهذا عابوا الحشو مع أن فيه تحقيقا لتناسب
اللغة مع الوزن حركة وسكونا ، ولكن الحشو يتعارض مع تناسب معاني
الألفاظ في السياق ، وهو تناسب يتجاوز إمكانية التلاقي بين المعاني إلى
ضرورة التشابه والالتحام ، لدرجة يمكن معها الحكم بتمكن اللفظ
في موضعه بالنسبة لبقية الألفاظ ، حتى أن حذفه يخل بمعاني
البيت نظرا لشدة الحاجة إليه ، الأمر الذي لا يتحقق في معاني
كلمات الحشو ، إذ تحذف ولا يخل المعنى ولا ينقص ، وليس في وجودها
أي زيادة مفيدة في مضمون البيت ، ومن أمثلة حشو البيت بلفظ
لا يحتاج إليه إلا لإقامة الوزن قول أبي عدي العيشي :

نحن الروم وما الروم إذا سمعت

في المجد للأقوام كالأزنان

” فقله ” للاقوام ” حشو لا منفعة فيه ” (١) .

وقد يأتي الشاعر بكلمات يقصر عنها العروض ، فيلجأ إلى التصرف فيها ، بأن ينقص من إحدى كلمات البيت حرفاً أو حرفين بقدر ما يحتاجه لاقامة الوزن وهذا عيب ، سواء قدامة ” التثليم ” (٢) ومثاله قول أمية بن أبي الصلت :

ما أرى من يُغيثني في حياتي غير نفسي إلا بني إسرائيل
وقوله أيضاً :

أيما شاطنٍ عصاه عداًءكم تلقى في السجن والأكبال
ومن ذلك قول علقمة بن عبدة :

كأن إبريقهم طيبي على شرفٍ مقدمٍ بسبها الكتان ملثوم
وفي البيت الأول تحولت إسرائيل إلى اسرال إذ حذف منها حرفان ، وفي الثاني تحولت كلمة شيطان إلى شاطن وهو نحت لا يقبل — وإن فهم المعنى — لمخالفته للاستعمال الشائع الصحيح ، واقتحاه ميدان الاشتقاق وأقيسته مع تجاهل أصول الاشتقاق .

وفي البيت الثالث أراد الشاعر ” خدم بعباس الكتان ” ولكنه حذف الحرفين الأخيرين مراعاة للوزن على حساب بنية الكلمة ودلالاتها .

(١) نقد الشعر : ص ٢٠٦ .

(٢) المرجع السابق ، وانظر الأمثلة التي أوردناها للتثليم عند قدامة :

وقد يحدث العكس وهو الذي يسميه قدامة " التذنيب " وذلك
" أن يأتي الشاعر بالفاظ تقصر عن العروض فيضطر إلى الزيادة فيها، مثل
ما قال الكميت :

لا كعبد المليك ولا كيزيد أو سليمان بعد أو كهشام
فالملك والمليك اسمان لله عز وجل ، وليس إذا سمي انسان بالتعبد لأحدهما
وجب أن يكون مسمى بالآخر ، كما أنه ليس من سمي عبد الرحمن هو كـسـن
سـي عبد الله . (١)

وقد يحدث الشاعر في الاسم تغييرا ليناسب الوزن ، فيحيله إلى صورة
أخرى ليست الاسم المراد ، كقول الشاعر (٢) :

من نسج داود أبي سلام
والشاعر يريد سليمان ، فلم يستطع اكمال بناء الاسم لزيادته عن العروض .
واختلاف ترتيب الحركات والسكات جعله يحوله إلى سلام ، وهي صورة
يستقيم بها الوزن .

ومن ذلك التعطيل " وهو أن لا ينتظم نسق الكلام على ما ينبغي
لمكان العروض فيقدم ويؤخر كما قال دريد بن الصمة :

وبلغ نسرا إن عرضت ابن عامر فأبي أخ في الناثبات وصاحب
ففرق بين نسير بن عامر بقوله إن عرضت (٣) .

(١) نقد الشعر : ص ٢٠٧ .
(٢) المرجع السابق : ص ٢٠٨ .
(٣) المرجع السابق .

وليس كل التقديم والتأخير معييا ، فله في كثير من المواضع حسن لا يوجد في التأليف حين يترك ، ويعد التقديم والتأخير طريقا من طرق المحافظة على تناسب اللغة والوزن ، وللغة العربية "مزية تجعلها قابلة للتقديم والتأخير في كل وزن من أوزان البحور ، لأن علامات الإعراب تدل على معناها كيفما كان موقعها من الجملة النظمية ، فلا يصعب على الشاعر أن يتصرف بها دون أن يتغير معناها ، إذ كان هذا المعنى موقوفا على حركتها المستقلة اللازمة لها ، وليس هو بالموقوف على رص الكلمات كما ترص الجمادات .

وإن هذه الموسيقى لتعلم النحاة أحيانا كيف ينبغي أن يفهموا الشعر في هذه اللغة الشاعرة ، لأن المزية الشعرية في قواعد إعرابها أسبق من المصطلحات التي يتقيد بها النحاة والصرفيون ، يقول النابغة :

فبت كأنني ساورتني ضئيلة من الرقش في أنيابها السم ناعم
فينسى النحاة أن علاة الرفع في القافية تدل على الصفة وتعطي الكلمة معناها الذي يلائم الوزن ويلئم الإعراب ، وما أخطأ النابغة حين قال :
" ضئيلة ناعم في أنيابها السم " ولا هو بسخطي " في تأخير الصفة إلى مكان القافية ، لأنها - وهي مرفوعة - لا تكون إلا صفة وافقة لوصفها أيضا انتقل بها ترتيب الكلم النظم (١) -

(١) اللغة الشاعرة : ص ١٦ ، ١٧ .

وواضح أن الشاعر حين يلجأ إلى النقص من الكلمة، أو الزيادة فيها أو التصرف فيها بوجه من الوجوه، إنما يهدف إلى المحافظة على سلامة الوزن وعدم اختلال نسقه، ومن ثم تتناسب حروف البيت في حركاتها وسواكنها مع ما في الوزن من تحركات وسواكن على نظام بديع، وهذه الطرق حين تتجاهل أصول أوضاع الأسماء والأفعال قبل الاستعمال، وتجزئ التصرف فيها أو في استحداث غيرها، مما يؤدي إلى حرية أو إلى لبس وإبهام وإحالة للمعاني إلى غير وجوها أو نحو ذلك مما ينافي طبيعة العطية الشعرية وهدفها — فإنما تهتم بالوزن على حساب اللفظ وعلى حساب المعنى أيضا .

لأنها وإن حققت التناسب بين الميزان والموزون في إطار شكلي، فإنها تجاهلت الصحة اللغوية التي تنشأ عنها سلامة الدلالة واستقامتها، فصحة الألفاظ تتحقق باستقرارها على ما يستعمل من مبادئها، وما تؤديه على تلك الهيئة من معان، وتتمام المعاني بتتام ألفاظها، ونقص اللفظ أو زيادته يعني عدم بقاءه على دلالة، فاللفظ الجديد منقوصا كان أو مزيدا لا يمكن أن يكون هو الأول .

وإذا كانت هذه الحرية تعطى للوزن سلطانا فيجور على الألفاظ وبالتالي على المعاني، فخير للشاعر ألا تكون له هذه الحرية . وهذا ما أدركه النقاد الأوائل فعابوه، على نحو ما وجدنا عند قدامة .

ولتناسب اللغة مع الوزن وجه آخر يتصل فيما يحصل من مشاكلة بين صفات الوزن وصفات التركيب اللغوي، فإذا كان للأعراس

اعتبار من جهة ما تليق به من الأغراض، فلها كذلك " اعتبار من جهة ما تليق به من أنماط النظم : فنسبها أغراض فخمة رصينة تصلح لمقاصد الجدد كالغفر ونحوه نحو عروض الطويل والبسيط " (١) .

وتكسب الأوزان صفاتها بحسب أعداد التحركات والسواكن في كل وزن ونسبة بعضها إلى بعض وكيفية ترتيبها ، ومطابق الاعتمادات وما تكون عليه هذه من قوة أضعف وخفة أو ثقل ، ومن هنا نجد لبعض الأوزان رصانة في السمع ونجد لأخرى طيشاً ، ومنها ما له سباطة وسهولة ، وأوزان لها جموعة وتوهم ، وأخرى حقيرة باهية ، إلى غير ذلك مما للأوزان من صفات في السمع (٢) . ومن هنا كان للطويل بها " وقوة ، وللبسيط سباطة وطلاوة ، وللکامل جزالة وحسن أطراد ، وللخفيف جزالة ورشاقة ، وللتقارب سباطة وسهولة ، وللمديد رقة ولينا مع رشاقة وللرمل لينا وسهولة (٣) .

وإذا كانت بعض الأوزان تلتقي في صفاتها مع أوزان أخرى كالنقطة الخفيف والکامل في الجزالة ، أو البسيط والتقارب في السباطة ، فإنها تفتقر في صفات أخرى ، فمع تلاقي الصفات يمكن التباعد من خلال اندماج الصفات الموافقة لغيره مع صفات خاصة أو حتى الصفات التي تلتقي

(١) منهاج البلاغة : ص ٢٠٥ .

(٢) المرجع السابق : ص ٢٦٥ ، ٢٦٦ .

(٣) المرجع السابق : ص ٢٦٩ .

مع أوزان غير الأولى ، وبذلك يحصل للوزن استقلال يميزه عن غيره ، ثم إن بعض الصفات قد لا تكون بعيدة عن صفات أخرى أو لا تتعارض معها ، فسيطرة البسيط لا تعنى خلوه من القوة ، ولو كانت كذلك لما عتمد في طبقة الطويل في الفخامة .

والتركيب اللغوي في الشعر لا ينفصل عن معناه ، لأن لكل معنى ألفاظا تشاكله على نحو ما تقرر في عود الشعر ، ومن هنا فإن لكل غرض من الأغراض بنية لغوية تناسبه ، فلفظة الفخر فخمة جزلة ولغة النسيب رقيقة رشيقة . . وهكذا ، وإذا كان الفخر من مقاصد الجود وتناسبه الأعاريف الفخمة الرصينة فإن هذه الأعاريف لا بد أن تكون مناسبة للغة الفخر تلك التي تتأزر بجزالة وفخامة ، وباقتراب صفات الأوزان وصفات ما يليق بها من مقاصد ، يقترب نط النظم تبعاً لذلك في وزن ما من نط النظم في الوزن الذي يقاربه ، على نحو ما نجد في نظم الكامل من جزالة تقربه من الطويل (١) .

وهذا الأمر يحكم به الاستقراء ، فمن " تتبع كلام الشعراء " في جميع الأعاريف وجد الكلام الواقع فيها يختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان . . . فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط . ويتلوها الوافر والكامل . ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره . ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف . (٢)

(١) منهاج البلاغة : ص ٢٠٥ .

(٢) المرجع السابق : ص ٢٦٨ .

وهكذا تتفاوت الأوزان وأنماط الكلام عليها من الأقوى إلى القوى إلى ما هو أقل منه قوة، فنصل إلى أوزان خفيفة ورشيقة، لا تخلو مع ذلك من قوة، لها أنماط من الكلام تناسبها كالتقارب والخفيف .

وتأتي بعد ذلك الأوزان التي فيها حنان ورقة فتناسب مقاصد الشجو والاكثاب من غزل ورثاء*، ونمط الكلام في هذا النوع فيه رقة ولين تناسب الغرض وتناسب الوزن أيضا، وقد ذكر حازم أن من تتبّع أنماط الكلام وجدها تختلف من عروض إلى آخر ومن ذلك قوله : " فأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف ، وقلما وقع كلام فيها قوى إلا للعرب ، وكلامهم مع ذلك في غيرهما أقوى " (١) .

فاللين في موسيقى هذين البحرين ، وهو موجود في الكلام عليهما ، والكلام اللين الرقيق هنا مناسب * وقلما يخلو الكلام الرقيق من ضعف مع ذلك ، لكن ما قصد به من الشعر هذا المقصد فمن شأنه أن يصفح فيه عن اعتبار القوة والفخامة ، لأن المقصود بحسب هذا الغرض أن تحاكي الحال الشاجية بما يناسبها من لفظ ونمط تأليف ووزن . فكانت الأعراض التي بهذه الصفة غير منافية لهذا الغرض وذلك نحو المديد والرمل " (٢) . وأما الآن عدة مستويات للتناسب :

فهناك تناسب الأعراض قوة ورقة وما إلى ذلك مع الأوزان .

(١) منهاج البلغاء : ص ٢٦٨ .

(٢) المرجع السابق : ص ٢٠٥ .

وهناك تناسب الأغراض مع نظم التأليف ، إذ لكل غرض لفظة تشاكله قوة ورقة ..

وهناك تناسب الأوزان مع أنماط التأليف والألفاظ المختارة في ذلك النمط .

فإذا كانت الأوزان بحسب ما لها من خصائص صوتية تحدد الأغراض التي تناسبها ، تبعاً لنوع المقصد وحالة الشاعر النفسية ، فإن هذه الأوزان لا بد أن تناسب الألفاظ ونظم التأليف في الأغراض المناسبة لهذه الأوزان ، فالحالة النفسية للشاعر تؤثر في اختيار معاني الغرض الموافقة لحالة الشاعر من جهة والتناسبة من الجهة الأخرى مع بنياتها اللغوية تلك التي تعد جزءاً من الدلالة . ثم إن مظاهر الاعتمادات وتوزيع التحركات والسواكن الموجودة في الوزن ، لا نعدم تأثيرها في صفات البنية اللغوية لبني الشعر من خلال النظام الصوتي وما له من خصائص .

ويمكن القول بعبارة أخرى :

إنه لما كان لكل غرض لغة تناسبه ، ونظم تأليف يليق بمعانيه ، ولكل غرض — تبعاً لروية حازم — أوزان تناسبه ، كان لا بد من أن تناسب لغة تلك الأغراض وأنماط تأليفها ما يناسب هذه الأغراض من الأوزان ، خاصة وأن اللفظ لا ينفصل عن المعنى في البنية الكلية للبيت والقصيدة ، بالإضافة إلى تمثل نظم اللغة في جانب الصوتي لما عليه الوزن من نظام وترتيب .

وهذا الحكم يستخلص من صفات الأوزان وخصائص تأليفها المدعوة بها يشهد به تتبع أعاريض الشعر واختلاف أنماط اللغة من عروض إلى آخر، الأمر الذي يواكب اختلاف الأغراض التي تحسن في عروض ولا تحسن في آخر، ومن هنا فإن قوة الغرض قرينة قوة الوزن الذي يأتي عليه، ومن ثم قوة نطق الكلام التي تتناسب مع الغرض من جهة ومسح الوزن من جهة أخرى.

في حين أن رقة الغرض أو ضعفه تقتزن برقة الوزن الذي يأتي عليه ولينه، وبالتالي يمكن النظر إلى ضعف الكلام ورقته بأنه يناسب الغرض، وما ينبغي أن تحاكي به حالة الشاعر النفسية المكثبة - في الغزل أو الرثاء مثلا - من نطق تأليف، وهو كذلك يناسب ضعف الوزن ولينه ورقته.

ومثل هذا يقال في الجزالة والرشاقة والسهولة التي توجسد في الأعاريض والأغراض وأنماط الكلام.

ويأتي استعمال حازم لمصطلح نطق الكلام قسما لأهمية الجانب المسموع إلى جانب ما للألفاظ من خصائص صوتية في تأليفها، فللمعنى أثر فيما يكتسبه اللفظ أو نمط النظم من سمات تعمق مناسبتها لغرض من الأغراض، والعلاقة بين التركيب اللغوي ودلالته وثيقة، ولكن دراسة أثر كل جزء منفصلا عن الآخر تبين لنا بعد ذلك أهمية ملاحظة أثر الاندماج بين الجانبين، الذي لا يتأتى منهما وقت الانفصال، ومصطلح نطق الكلام في الشعر هو الذي ينظر إلى خصائص البنية اللغوية ولكن

من غير اغفال لما يضيفه عليها المعنى من سمات مؤثرة.

ويذهب حازم إلى أن " ما يبين لك أن لكل وزن منها طبعاً يصير نمط الكلام ماثلاً إليه ، أن الشاعر القوي القتين الكلام إذا صنع شعراً على الوافر اعتدل كلامه ، وزال عنه ما يوجد فيه مع غيره من الأعاريض القوية من قوة المعارضة وصلابة النبع . واعتبر ذلك بأبي العلاء المعري فإنه إذا سلك الطويل توعر في كثير من نظمه حتى يتفحص ، وإذا سلك الوافر اعتدل كلامه وزال عنه التوعر ، وما شئت أن تجد شاعراً إذا قال في المديد والرمل ضعف كلامه وانحط عن طبقته في الوافر كانحطاطها في الوافر عن الطويل إلا وجدت . . . فأما الضعفاء فكلما هم في الوافر وما أشبهه من الأعاريض المتوسطة أقل قبها . فأما الأعاريض الطويلة التي تفضل عن المعاني فيعمرون فيها بركاككة الحشو وقبح التذييل ، وتخاذل بعض أجزاء الكلام عن بعض لطوله ، وأما الأعاريض القصيرة التي تفضل المعاني عنها فيضطرون فيها إلى التكلف والحذف المخل ، فلذلك كان حالهم في نظم الشعر ضارداً لحال الأقوياء من الشعراء " (١) .

ولهذا يجب " أن يعتبر الكلام الواقع في كل عروض بحسب ما اعتيد فيه أن يكون نمط الكلام عليه ، وألا يفضل شاعر وجدت له قصيدة في الطويل والكامل ماثلة إلى القوة على شاعر وجدت له قصيدة في المديد أو الرمل ماثلة إلى الضعف . فقد يجس " شعر الشاعر الأضعف في

الأعاريض التي من شأنها أن يقوى فيها النظم مساويا لشعر الشاعر الأقوى في الأعاريض التي من شأنها أن يضعف فيها النظم ، ليس ذلك إلا لشيء يرجع إلى الأعاريض لا إلى الشعارين . وإنما بطراً هذا إذا لم يكن بين الناظرين كبير تفاوت . وكذلك الشاعران المتساويان إذا قال أحدهما نسي وزن من شأن الكلام أن يقوى فيه والآخر في وزن من شأن الكلام أن يضعف فيه ، ظهر شعر أحدهما أقوى من شعر الآخر ، من جهة أن عروضه أقوى لا من جهة أن طبقته ارتفعت فوق طبقة صاحبه ^(١) .

ولهذا فإن من شروط القاضلة بين الشعراء أن يكون شعرهما في عروض واحد أو عروضين غير بعيد نمط الكلام في أحدهما عن نمط الكلام في الآخر ، وأن يكونا في طريقة واحدة ، لأن الشعر يختلف باختلاف أنماطه وطرقه ولهذا نجد شاعرا يحسن في النمط الذي يقصد فيه الجزالة والثانة ، ولا يحسن في النمط الذي يقصد به اللطافة والرقّة ، وآخر يحسن في النمط الذي يقصد به اللطافة والرقّة ولا يحسن في النمط الذي يقصد به الجزالة والثانة ، ونجد بعض الشعراء يحسن في طريقة من الشعر كالنسيب مثلا ، ولا يحسن في طريقة أخرى كالهجاء مثلا ، وآخر يكون أمروا بالقد من هذا ^(٢) . ومن الشعراء من يستطيع أن يملك أكثر من طريقة ويأتى في جميعها بالحسن ، إذ يوفق إلى الملازمة بين أنماط الكلام والأوزان التي بنى عليها أغراضه .

(١) منهاج البلاغة : ص ٢٧٠ .

(٢) المرجع السابق : ص ٢٧٤ .

وتناسب أنماط النظم مع الأوزان عند حازم القرطاجني ما هو إلا امتداد
للقول بتناسب الأغراض مع الأوزان وتناسب اللغة مع الغرض ، وهي نتيجة
منطقية يمكن أن نطمئن إليها لو نظرنا إلى شعر بعض الشعراء ، فالغزذوق
مثلا قال شعرا كثيرا في أغراض الفخر والبهجاء على محور كالبيسط والطويل
بلغته جزلة قوية تناسب المعاني الشعرية تلك ، وما دام أن للوزن
خصائص سابقة ، على نحو ما نجد القوة والبهجاء والجزالة في البسيط والطويل
فإن هذه الخصائص تلتقي بخصائص البنية اللفظية في الشعر ، ومن هنا
يمكن النظر إلى تناسب الوزن مع اللغة ، حتى إذا اعتبرنا أثر المعنى في
هذا التناسب وجدنا قوة هذه المعاني تؤازر قوة جرس الألفاظ فتبرز
التناسب في شكل أوضح ، ويمكن النظر في الاتجاه المقابل إلى شعر عمر
ابن أبي ربيعة في لغته الرقيقة وأوزانه الرشيقة ومعانيه اللطيفة .
والقول بأن لكل وزن من الأوزان طبعاً يصير نمط الكلام مائلاً
إليه لا يمكن التسليم به على إطلاقه ، فهو قد يمدق على نماذج شعرية
محددة أو في فترة من الفترات ، وحتى في الفترة المحددة لا يمدق إلا
من باب التغلب ، لأن الخصائص الصوتية للأوزان تمثل خصائص القوالب
العامة ، وبالتالي فإن الوزن المجرد قابل لاحتواء تراكيب لغوية ذات
سمات شتى ، لأن الاعتبار للتقسيم بالحركة والسكون ، وليست فـمـوـلـن
مفاعيلن في الطويل مثلا بأولن من ددن ددن ددن ددن أو غير هذه
الحروف التي تنظم على الحركة والسكون لا على التشابه والتكرار كما في

التفعيلات، بل على الاختلاف والتشابه معا، ما يتحقق في حروف كلمات بيت الشعر .

إن الفترة الزمنية الواحدة تحوى أنماطا للنظم على الوزن الواحد متفاوتة بين الشعراء، وحتى في شعر الشاعر الواحد ، وقوة التركيب اللغوى وضعفه في الوزن الواحد قد تختلف في القصيدة الواحدة ، ولو كان لكل وزن طبع يصير نبط الكلام مائلا إليه لما وجدنا شعر الشاعر الأضعف - في الأغراض التي من شأنها أن يقوى فيها النظم تبعا لروية حازم - مساويا لشعر الشاعر الأقوى - في النوع الآخر من الأوزان - لأن طبع الوزن سيفرض القوة للأول، كما يفرض الوزن للثاني الضعف، وبالتالي لا مساواة بين الشعرين ، فالمساواة بين الشعرين هنا لا تكون إلا بسبب اختلاف قدرات الشاعرين، وإلنا قيمة القوة في الوزن السدى سلكه الشاعر الأضعف إذا لم تصل إلا إلى مساواة شعر ضعيف على وزن آخر .

ولكن ما عسى أن تكون النتيجة لو نظم الشاعر الأقوى على الوزن الأول الذى من شأن نبط الكلام أن يأتى عليه قويا . بلا شك سيكون تبعا للروية نفسها - شعرا قويا ، وبالمقارنة في شعر الشاعر الأقوى نجد له شعرا ضعيفا إذا قيس بهذا ، وهذا الشعر الضعيف على وزن آخر - مساوى لشعر الشاعر الأضعف في الوزن القسوى ، وهكذا يبدو الفرق كبيرا بين نظمي الكلام في الوزن الذى من شأن الكلام

أن يقوى عليه، فهو فرق يساوى الفرق بين أقوى شعر الشاعر القسوى وأضعف شعره، ومن هنا يتضح أن طبع الوزن لم يؤثر في الشعر، لأن الأمر في النهاية عاد إلى الشاعرين وقدراتهم ضعفا وقوة.

قد يقال إن طبع الوزن يؤثر في نمط الكلام قوة وضعفا بالقياس إلى درجات القوة والضعف في شعره وحده، وهذا يمكن قبوله لو أن الوزن الواحد يحتفظ بصفته القوية أو الضعيفة لدى كل الشعراء وهو ما لم يحدث، لأن من الشعراء من يحسن في طريقة ولا يحسن فسي أخرى ومنهم من يحسن في نمط ولا يحسن في آخر، ومن الشعراء من يحسن في أكثر من طريقة وأكثر من نمط ونحو ذلك ما أدركه حازم ولم يؤثر على تصور السابق لطبع الأوزان الموجه لأنماط الكلام عليها، وأحسب أن حازما استنبط هذا التصور من اعتباره للبحور الشائعة في بعض الفترات وما جاء عليها من شعر تقاربت أنماطه لدى بعض الطبقات فذهب بوسع المسألة، وقد عزز هذا التصور عنده تأثير الجيد من شعر الجاهليين على بعض الشعراء الأمويين أو العباسيين ممن اتبعوا طريقتهم وتأثروا بهم، فجاءت أنماط كلا منهم قوية في بحور اتسم نمط النظم فيها عند الجاهليين بالقوة، كالطويل والبسيط، وشيوع بعض الأوزان القصيرة في العصر العباسي وما جاء عليها من أشعار رقيقة أو هزلية ضعيفة يبعد إلى الذاكرة قلة هذه الأوزان وضعف ما جاء عليها من شعر المقطعات الجاهلية، ولم يحاول حازم القرطاجني أن يعطى اعتبارا للنسبة في المسألة حتى في الفترة الواحدة، بل وفي شعر الشاعر الواحد، ولم

بول اهتماما هنا لجانب تأثير الشعر القوي الذي يسمعه ويحفظه الشعراء الجدد على اختيار أوزانهم وتراكيب ألفاظهم وسلوكهم مسلكا فنيا فيه من التقليد والتأثر أشياء لا يمكن إنكارها أو التقليل من قيمتها .

وإذا كان بحر الهزج فيه سداجة وحدة زائدة عند حازم^(١) فقد ذهب الدكتور عبدالله الطيب إلى أنه ذو نغمة تتطلب قولا مرسلا طيعا، وأحسن أسلوب يرد فيه ما كان عماده التعجب والاستثارة والتكرار وسرد الكلمات المتشابهة في الوزن والجرس^(٢) .

ويرى الدكتور الطيب أن رقة الرمل وعذوبته لا تناسب معاني الفخر وما يحتاجه الفخر من لغة فخمة ذات رنة قياسية غليظة، ويرى أن ما جاء عليه من فخر يفتقد الموسيقى والرنين، نحو قول أعيى همدان :

أَفْخَرْتُمْ أَنْ قَتَلْتُمْ أَهْبَدًا وَهَزَمْتُمْ مَرَّةً آلَ عَزَلٍ
نَحْنُ سَقَاهُمْ إِلَيْكُمْ عَنُوءَةً وَجَعَلْنَا أَمْرَكُمْ بَعْدَ فَشَلٍ
وَعَفَوْنَا فَتَنَسَيْتُمْ عَفْوَنَا وَكَفَرْتُمْ نِعْمَةَ اللَّهِ الْإِجْلُ

فهذا كلام غليظ خشن ، وبحر الرمل لا يناسبه^(٣) .

(١) منهاج البلاغة : ص ٢٦٨ .

(٢) المرشد : ج ١ ص ١٠٧ .

(٣) المرجع السابق : ج ١ ص ١٣١ .

ولا خلاف في أن الموسيقى المعذبة الرقيقة غير واضحة في هذه الأبيات، وعندى أن السبب في هذا مرده إلى جرس الألفاظ القوي، واعتماد الوقفات التقطيعية على حروف قوية ساكنة، وغلت البنية اللغوية — سواء في مضان الاعتمادات وسط البيت أم في كلمات القوافي — من حروف المد واللين والحروف الرقيقة ذات الموسيقى والرنين، تلك التي تتحكم في مدى تناغم أصوات البنية اللغوية وتجاوبها مع نظام الوزن وخصائصه الصوتية، الأمر الذي يجعل دندنة الوزن تبارى المعاني حتى أن القارئ أو السامع ليحسبها جزءاً ضرورياً من تلك المعاني بطاقتها من تأثير نفسي ومضمون إيحائي يرافق حركة المعنى.

وهذا لا يقدح في قيمة القصيدة، لأن البحر نظام عام يحتوى شتى المعاني وشتى الأنماط، والشاعر البارع هو الذي يسخر البحر لمعانيه، ويختار التراكيب اللفظية المناسبة للمعنى من جهة وللوزن من جهة ثانية، ومن حق الشاعر أن يسخر البحر لاحتواء النغمة التي تتشبه مع حالته النفسية المثلة في إطار اللغة ومضمونها، ولو أدى الأمر إلى مفارقة العرف الذي درج عليه الشعراء في استعمالاتهم للوزن، فالعرف ليس مبرراً كافياً لرفض محاولات التطويع للأوزان في استعمالات جديدة، واللغة وحدها هي التي تحدد نوع الموسيقى، ولو كان الوزن يفرض نوعاً من الموسيقى لما اختلفت في هذه القصيدة رقتة وعذوبته، إن البحر موسيقى فارغة من المعنى، وقابلة للتغيير والتعديل — وإن احتفظت بسمات

عامة — من خلال عطية التعويض التي يقوم بها الشاعر أثناء نظمه لنظم الكلام الشعري المختار .

ويرى الدكتور عبدالله الطيب أن بحر السريع أشبه ما يكون بالكلام النثري ، أو كثر الخطابة سواءً بمواء ولهذا فإنه يتطلب " جعل الكلام أسجاعا أسجاعا ، كل سبعة منها كالمستقلة لا تحتاج إلى غيرها ، لأنها من قبيل التكرار لما سبقها من صور وآراء " (١) .

وللمجتث رنة عذبة تناسب الألفاظ الحلوة الرقيقة التي تستعمل في الأناشيد المطربة أو الموصفية (٢) . والكامل الأخذ — وكذا الضم — بحر وسط غير كثير المقاطع والأثغام " ورقة اللفظ وخفته أهم فيه من حشد الصور العقلية والمعاني المتكلفة ، وأسلوب القصص والحوار أوقع فيه من القاء الكلام على طريقة الخطابة " (٣) .

وقد لا تناسبه بعض الألفاظ كما في قول زهير :

دع ذا وعدَّ القول في هـرم خير البداة وسيد الحضرم
فلو : كان البحر طويلا لكان مكان " دع ذا " مقبولا ، ولكن البحر ليس بطويل ، ومن " مثل هذه الكلمة التي تناسب الأبحر الطوال فيه ناب للغة " (٤) .

-
- (١) المرشد : ج ١ ص ١٥٢ .
(٢) المرجع السابق : ج ١ ص ٩٤ .
(٣) المرجع السابق : ص ١٦٩ ، ١٧٠ .
(٤) المرجع السابق : ص ١٦٤ .

والكامل التام يصلح للفخامة والرصانة كما في معلقة لبديد يصلح
للرقعة واللطافة كما في أنفاظ معلقة عنتره^(١) .

والطويل من الأوزان التي تصلح لمقاصد الجدة ويحسن فيه البيت
حين يظهر مظهر الجدة ، وحين ينظم الشاعر في وزن الطويل فعليه " أن
يتخير له ما يلائمه من جزالة اللفظ ورصانته " ^(٢) .

ويحرر المديد على بساطة نغمه يعسر على الناظم ، لأن تفعيلاته
تتطلب كلمات مقطوعة نحو " يا " " لبركر " " أنشروا " " لي " " كليباً " .
ونحو :

" خبر " " ما " " ناهنا " " صمئل " — وأحسب أن هذا العسر
هو الذي جعل الشعراء يتحامونه ، ثم إن مثل هذا التقطع في ذاته
شيء لا يقبله الذوق إلا في الحالات النادرة ، كوقوف الغضب الشديد الذي
يجبب التهمة والعي ^(٣) .

أما بحر المتقارب فإنه " يصلح لكل ما فيه تعداد للمصنعات ، وتلذذ
بجرس الألفاظ " ^(٤) ، فتأتي الكلمات فيه على وزن واحد كثيراً — ومن
غرائبه أنه قد تجيء في وسط بيته كلمات من نوع " تحاب " و " تضاد " .
و " شواذ " وهذه لا يكاد يقبلها شيء من الشعر في وسط البيت ،
للهم في جزءه القافية ، مثال ذلك :

رَمِينَا قَصَاصًا وَكَانَ التَّقَاصُ صُ حَقًّا وَحَتَّى عَلَى الْمُسْلِمِينَ ^(٥)

-
- (١) المرشد : ج ١ ص ٢٦٣ .
(٢) المرجع السابق : ص ٣٩٤ .
(٣) المرجع السابق : ص ٧٥ ، ٧٦ .
(٤) المرجع السابق : ص ٣١٢ .
(٥) المرجع السابق .

وملاحظة الدكتور الطيب هذه ذات جذور في التراث تعود إلى ما ذكره المعري من أن كلمة "علا بط" لم يستع منها وزن من أوزان الشعر المختلفة وحين حذف الألف من هذه الكلمة، اجتمع فيها أربعة أحرف متحركة فتقلت في السمع، ولم يدل لركوبها كل وزن، فلم يقبلها الطويل في حين قبلها — أو قبل ما يجري مجراها — البسيط على نحو ما جاء في قول النابغة (١) :

فَحَسَبُوهُ فَالْفَوْهُ كَمَا حَسَبَتِ تَسْعًا وَتِسْعِينَ لَمْ تَنْقُصْ وَلَمْ تَزِدْ

فكلمة "فحسبوه" فيها أربعة متحركات متوالية، كما قبل الرجز والسريع مثل هذه الكلمة في الحشو ولم تقبلها بعض الأوزان إلا في القافية المقيدة (٢).

وقد أشتهت بعض الدراسات أن العروض "له أثر على اختيار وزن الكلمة، فوزن "فعال" صالح جدا للرجز، وإن جاءت كلمات على هذا الوزن في غير الرجز. فكلمة عظامر مع "مو" نشأ عظامرة (كبير، قوى) وصفا للإبل خاصة وردت كثيرا في الشعر، وردت لدى النابغة والأصمعي بمجموعة أشعار العرب وليبد. وجلجل أيضا وهو موضع معروف. ولا يبي العلاء المعري في الفصول والغايات... فصول في السجع تنتهي بالكلمات (تكاثر العود، الضارز)، ولكن استعمال هذا الوزن في الرجز كثير لدرجة ملحوظة، بل أحيانا لا توجد بعض الألفاظ التي على هذا الوزن إلا في الرجز. وأحيانا تحرف أسماء الأعلام لتصير

(١) رسالة الصاهل والشاحج : ص ٥١٣.

(٢) المرجع السابق : ص ٥١٤.

على هذا الوزن ، فمثلا " خندف " تصبح " خنداف " ... كذلك نجد

(١)

بالرجز كلمات على أوزان أخرى مثل فعال وفعلال وفعلول وفعلل.

والفكر الحديث بما توصل له من مناسبة بعض أوزان الكلمات لبعض

البحور الشعرية على نحو ما رأينا في المديد والتقارب والرجز فإنه

يكشف عن جانب من جوانب العبقرية في هذه اللغة الشاعرة ، ولعل

دراسات مستقلة تتبع الصيغ الصرفية للكلمات وورودها في البحور الشعرية ،

ستصل إلى نتائج ذات قيمة توضح اختصاص بعض الصيغ ببعض البحور ،

وكثرة صيغ أخرى ببعضها ، وقلة أو ندرة بعض الصيغ في بعض البحور ،

ومن ثم يمكن تفسير هذه الظواهر في ظل تأليف الكلمات تبعا لترتيب الحركة

والسكون ، وعدد كلمات الشطر أو البيت ووقعها منه ، وكيفيات ترتيب

الحركات والسكون في وزن من الأوزان ما يجعل بعض الصيغ سهلة

التشبي مع نظامه ، في حين أن غيرها قد لا يتشبي معه ، وبالنظر إلى

الصيغ التي يقل استعمالها في الكلام ونظام الحركة والسكون فيها يمكن

الوصول إلى أسباب ورودها بدرجة أكثر في بعض الأوزان وقلتها

أو ندرتها مثلا في أوزان أخرى وهكذا .

و " أكثر ما تجد الوافر في نظم الشعراء " ذا أساليب تغلب عليها

الخطابة - لا فرق في ذلك بين رفاق الوافرات وفخامها - والخطابة

في الوافر جلي فيها عنصر التكرار والمزاوجة والمطابقة ، وحملها الصدر

على المعجز ... (٢) .

(١) القافية والأصوات اللغوية : ج ١ ص ١٢٨ ، ١٢٩ . وهي نتيجة

انتهى إليها أولمان في أبحاثه عن الرجز .

(٢) المرشد : ج ١ ص ٣٣٢ .

وتفعيلات الوافر شديدة الطلب للفظ الرنان والاداء الخطابي ،

ومن أمثلة هذا قول الفرزدق يهجو كليب بن يربوع رهط جرير :

الأقبح إله بني كليب	ذوى الحشرات والعند القصار
ولو ترمى بلوهم بني كليب	نجوم الليل ما وضحت لمارى
ولو لهن النهار بنو كليب	لدنن لوهمهم وضح النهار
وما يقدو عزيز بني كليب	ليطلب حاجة إلا بجار

والخطابة والتكرار والمطابقة كل ذلك بين في أداء هذه الأبيات (١)

ويذهب الطيب إلى أنه " لا يكاد شاعر يخلو في الوافر من الاستعانة بأنواع الاطناب واللعب اللفظي " (٢) .

وفي هذا يخالف الدكتور عبدالله الطيب ما ذهب إليه حماد القرطاجني ، حين قسم الأوزان إلى طويلة ومتوسطة وقصيرة ، والوافر من الأوزان المتوسطة ، والأوزان الطويلة عند حازم تفضل عن المعاني في حين تفضل المعاني عن الأوزان القصيرة (٣) ، وبناء على هذا فإن الوافر يماوى المعاني ، وهو بذلك سيجعل الشاعر غير محتاج إلى الاطناب والحشو واللعب اللفظي الذى لا يضيف معنى جديدا ، لأن كسرة أنواع الاطناب فيه تلغى فكرة المعاودة ، خاصة وأن الشعر سبيله الإيجاز

(١) المرشد : ج ١ ص ٣٣٥ .

(٢) المرجع السابق : ص ٣٤٠ .

(٣) منهاج البلغاء : ص ٢٧٠ .

إن تكفى فيه الإشارة عن الشرح والسرد ، وملاحظة الدكتور الطيب تحليلنا إلى رؤية جديدة نصل إليها حين نعيد النظر فيما استقر عند حازم من وضع مقاييس للمعنى تساوق مقاييس البلاغيين للأطناب ، والإيجاز والمساواة ، غير أنها تختلف عنها لأن حازما ربط بينها وبين تقسيم البحور إلى طويلة وقصيرة ومتوسطة ، ومن ثم جعل المعنى مساويا — في كلماته — للبحر المتوسط ، وحين ينظم المعنى في بحر طويل يلجأ الشاعر إلى الأطناب والحشو وغيره ، في حين يلجأ إلى الإيجاز والنقص من المعنى حين ينظم المعنى في وزن قصير . وقد يعد حازم عن الصواب ، لأن المعاني لا يمكن أن تحدد بعدد معين من الكلمات في مثل هذه الأحوال .

والذي نريد أن ننتهي إليه في هذا الفصل هو أن نثبت أن النقاد القدماء كانت لهم ملاحظات هامة وآراء ذات قيمة تعلقت بتناسب اللغة مع الوزن ، اعتدت من ضرورة التزام الشاعر للوزن السليم في لفظة تتناسب معه حركة وسكونا ولا تخرج عنه إلا في الحدود المسموح بها ، والتي ضبطت أنواعها في القسم المقبول من الزحاف والعلل الذي اعتبره بعضهم — وهو رأى الخليل بن أحمد — حسنا إذا قل (١) ، أما حين يكثر الزحاف ويضطرب الوزن فهذا عيب أدركه النقاد وعلى ضوءه نقدت قصائد عدة ، والوزن في هذه الحالة لا يتناسب مع اللغة ، لأن اللغة لم تجر على نظام الحركة والسكون فيه ، ولكن لأن الوزن نفسه فقد

(١) المعجمة : ج ١ ص ١٢٩ .

التناسب، واللغة في البيت الشعري تمثل هذا التناسب على مختلف أنواعه
تاما مضاعفا متقابلا أو متشافعا . . . وبالتالي فإن النسب الزمانية المبنية
على نظام دقيق حسن الموسيقى تختل ، ويظهر في موسيقى الألفاظ
نشاز لتفاوت القيم الصوتية بين التحركات والسواكن وكيفية ترتيبها ،
كما يرفضه الذوق الذي تعود سماع الحسن والتناسب .

ولم يغفل النقاد القديما ذلك الجانب المتعلق بالاهتمام بتناسب
اللغة حركة وسكونا مع نظام الوزن على حساب البنية اللفظية ، من جهة
التصرف فيها بزيادة أو نقص لتصبح لفظة مستحدثة ، وهذا معيب
عندهم ، لأن الشاعر ليس له هذه الحرية في التصرف في اللغة حين
لا يستطيع الاتيان بما يناسب ، ومن هنا تبرز قيمة الاهتمام باللغة
كأصول استقرت ألفاظها ومعانيها ، وتغييرها على هذا النحو قد يؤذي
— إذا ما أفسح المجال للشعراء وغيرهم — في المستقبل إلى عدم فهم
هذه الألفاظ ، وبالتالي عدم فهم الفكر العربي المكتوب بهذه الألفاظ ،
والشيء الآخر يمثل في جعل تحقيق التناسب بين العنصرين من غير
إخلال بغيرهما مقياسا للشاعر الجيد المتمكن من لغته ، مع علمه بالحيل
الشعرية التي تكفل له المناسبة بدون تأثير على بناء الألفاظ
يخل بمعانيها .

وحين وجد حازم القرطاجني أن للأوزان خصائص صوتية حسب عدد
التحركات والسواكن في الوزن الواحد ونسبة السواكن إلى التحركات ،
وترتيبها وبيان الاعتمادات فيها ، حين وجد ذلك ذهب يبحث عن

تحقق هذه الخصائص في النظم الشعرى ، وفي الشعر القديم كانت نسبة الطويل والبسيط عالية ، أما الأغراض الشعرية فيمثل المدح والفخر والهجاء أهمها وأكثرها في شعر القدماء ، وبخاصة الجاهليين منهم ، وهي أغراض تحتاج إلى لغة قوية تناسب معانيها ، ولعل هذا جعل حازما يربط بين صفات القوة في بحر الطويل والبسيط و صفات القوة في الأغراض الشائعة في فترة زمنية متقدمة والتي جاءت على أوزان شائعة ، احتازت عن غيرها بكثرة وجوه التناسب فيها ، أما الأوزان التي قل شيوعها والتي توصف باللين والضعف كالرمل والمديد فتناسب اللغة الرقيقة في بعض الأغراض ، وهي قليلة في شعر الجاهليين ، أما في شعر العباسيين فهي كثيرة وعليها جاءت معاني اللهو والعبث ونحوها . وهكذا نجد روية حازم تستند قيمتها من كونها قائمة على سائدة الاستقراء في بعض الفترات الزمنية ، والأمر الذي يبدو أنه غاب عن حازم ، هو عدم اعتداده بالجانب العام في موسيقى الوزن ، والذي يجعل من الوزن قالباً عاماً يحتوى شتى الأنماط ، وبالتالى فإن الأمثلة التي لا تساير الغالب مما يلاحظ في شعر الجاهليين مثلاً ، تعني إمكانية التحول عما عليه الغالب إلى ما عليه الشعر القليل ، أعني اختلاف نسبة الشيع ، وهذا ما حدث فعلاً ، فتأخرت نسبة الطويل والبسيط وتقدمت نسبة شيع الكامل ، بل إن الرمل والخفيف في الشعر الحديث فاقا جميع الأوزان ^(١) وجاءت عليهما شتى الأغراض

(١) خصائص الأسلوب في الشوقيات للطراحمي : ص ٣١ .

في أنماط لغوية قوية ورقيقة أيضا ، ووادر هذا التحول كانت ملحوظة منذ العصر العباسي .

وآراء الدكتور عبد الله الطيب تلتقي مع آراء حازم في الفكرة العامة ، وفي بعض الجزئيات ، وفي المنهج المعتمد ، فالتناسب بين اللفظة والوزن يثبت الاستقراء سواء اعتمد هذا الاستقراء على دراسة وجوه التناسب في الأوزان — كما هو الحال عند حازم — بالإضافة إلى تتبع الأعراس وأنماط الكلام عليها ، أم لم يعتمد على هذه الدراسة واكتفى بالنظر في الجيد من الشعر القديم وخصائص اللغة في ككل ونن في إطار الجودة ، مع التعميل على الأكثر واستنتاج القاعدة منه ، وعدم اغفال ما جاء جيدا على الوزن في لغة تختلف عما عليه الأكثر ^(١) . وهي طريقة الطيب حيث نجد هذا الناقد — على سبيل المثال — يذكر أن أسلوب الواثر أكثر ما تجده عند الشعراء ذو أساليب خطابية ، أما المضارع فيكفيك " من لينه أن أول من نظم فيه أبو العتاهية على ما ذكره المعري في الفصول والغايات ، وقد كان أبو العتاهية مخنثا أول أمره ^(٢) أما النسخ القصير (مستعملن مفعولات في كل شطر) فهو من البحور الشهوانية ، وكان القدماء يستعملونه في التنازع والتنازع ^(٣) .

(١) المرشد : ج ١ ص ١٠١ .

(٢) المرجع السابق : ص ٨٩ . وفي هذا النص خطأ ، لأن بحر المضارع نظم فيه الشعراء قبل أبي العتاهية .

(٣) المرجع السابق : ص ٩١ .

وبحر كالحديد فيه قوة وصلابة جاءت في لغته الدالة على ممان
قوية فيما اختاره القدماء ومن هنا فلا يستبعد أن يكون مقتبسا من
قرع الطبول في الحرب^(١).

أما الخفيف فيجئ صوب الفخاسة إذا قيس إلى السريع والمنسرح ،
ويجئ إلى الرقة حين يقاس إلى الطويل والبسيط ، وكان هذا البحر كثير
الاستعمال بين شعراء الحيرة وربيعة ، وقليل بين شعراء مضر الغفارية
فلا تكاد تجده عند زهير والنابعة وعنترة ، ولعل صلة هذا البحر
بالحيرة هي التي هيأت له لأن يصلح للفناء والترقيق ، فقد كانت الحيرة مدينة
الحضارة في الجاهلية^(٢).

وهكذا تطفئ ملابسات نشأة الوزن والاكثار منه على خصائصه الصوتية
التي لا تتغير بالزمان والمكان وما فيها من أعراف فنية.

وإلى جانب التعويل على الاستقراء فإن الدكتور عبد الله الطيب يعتمد
على ذوقه الشخصي ، ليس في اختيار النماذج التي يراها جيدة فيمتنيط
منها رؤيته فحسب ، بل حتى حين يعرض لموسيقى تفعيلات الوزن
المجرد ، وهذا الذوق الشفوع بالاستقراء والخبرة جعله يدرك حسن
بعض الألفاظ أو الصيغ في بعض الأوزان وعدم ورودها في أوزان أخرى ،
وهذه الملاحظة تدعيها الدراسات المختصة التي تعرضت لبعض الأوزان

(١) المرشد : ج ١ ص ٧٥ .

(٢) المرجع السابق : ص ١٩٢ .

وانتهت إلى وجود بعض الصيغ التي تختص أو تكثر بوزن معين، وهذا وجه من أوجه تناسب اللغة مع الوزن لم يهتم به القدماء، والفكر الحديث حين يعيد النظر في ألفاظ اللغة العربية يكشف عن صفات وخصائص في اللغة العربية تكفل لها تناسبا مع الوزن الشعري، لأن الألفاظ في العربية مبنية على أوزان وهذه الأوزان ليست مقطوعة الصلة عن أوزان الشعر، فكثيرا ما تساوق أوزان الألفاظ أوزان التفعيلات في الوزن، والوزن بعد ذلك مبني على نظام الحركة والسكون الموجود في الألفاظ، وفيه مرونة تجعله يحتوى عدة كلمات ذات أوزان مختلفة، إن ليس بالضرورة أن تقابل كل تفعيلة منه بكلمة كاملة، ولا غرابة في المسألة لأن الأوزان الشعرية مستنبطة من تأليف الكلمات تأليفا موسيقيا في الشعر، وليس الوزن قالباً سابقاً وضع مجرداً ثم بدأ التأليف على نظامه، وهو لو كان كذلك كان لا بد من أن تراعى فيه أنظمة معينة تتشعب مع طبيعة النظام اللغوي، ومن ثم كان الوزن نظاماً عاماً قد يكون له صوات صوتية عامة ولكنها تحدد في كل قصيدة تبعاً لأنواع حروفها وتوزيعها قوة ولينا، صحيح أن الوزن الذي تكثر فيه الحروف اللينة يوجه النفس الشعرية وإحساس الشاعر ليختار الألفاظ الرقيقة، إلا أن المسألة نسبية تتأثر بقدرات الشعراء وإحاسيسهم أثناء الموجه الشعرية ومدى تأثير المخزون الذهني - من الشعر المحفوظ - على توجيه عملية الاختيار، وكذلك يعتد بزمان النظم من حيث قربه من زمن الانفعال أو بعده ودرجة الانفعال ونوعية الفرض إلى غير ذلك من الأمور التي ليس من السهل قياسها، وإن كان لا بد من الاعتداد بها وعدم تجاهل أثرها.

وسهيا يكن فإن تناسب اللغة مع الوزن في العربية بأبعادها التي تتدرج من الاهتمام بالصحة اللفظية والمعنوية إلى الاهتمام بالقيم الجمالية ، يكشف عن جوانب العبقرية والشاعرية التي تتأز بها اللغة العربية في اعتمادها للأوزان في بناء كلماتها وأشعارها على أنظمة دقيقة.

ولعله يحق لنا بعد هذا كله أن نقول مع العقاد إن " فن الشعر في اللغة العربية يناسب هذه اللغة الشاعرة ، التي انتظمت مفرداتها وتراكيبها ومخارج حروفها على الأوزان والحركات ونصاحة النطق بالألفاظ ... فلا حاجة بالشعر العربي إلى إيقاع الرقص الذي يصاحب انشاد الشعر ... ولا حاجة بالشعر العربي إلى ملازمة الإيقاع المستعار من الرقص والمعب ، لأن أوزانه مستقلة بإيقاعها ... ولا حاجة بالشعر العربي إلى مصاحبة الغناء لترتيب أوقاته ، وضبط مواقع المد والسكون في كلماته ، لأنه مرتب مضبوط في كل كلمة ، بل في كل جزء من أجزاء الكلمة ، ويجمع بين الحركة والسكون " (١) .

وبتفاوت الشعراء في ادراكهم واستغلالهم لطاقت اللغة وامكانياتها الابداعية يتفاوت حظهم من درجات الجودة ، فهذه الخصائص اللغوية لا تقف في وجه الابداع والتفوق ، وإنما تساعد عليه مع كونها ميدانا رحبا يفتح أمام الشعراء امكانيات التباري للوصول إلى أقرب الدرجات من الكمال الفني .

الفصل الخامس

تناسب لوزن مع المعنى

يمثل الوزن أحد الأركان الأساسية في تعريف القدماء للشعر، ويحتمل من أهم ما يميز الشعر عن النثر، ونظرا لهذه الأهمية فقد تعلقت به أحكام نقديه تكشف عن كيفية اعتلائه مع العناصر الاخرى في الشعر وفي القصيدة التي تمثل مجموعة أبيات شعرية، وما ينبغى أن يكون عليه هذا الائتلاف، واعتد النظر إلى مرحلة التفكير في نظم القصيدة واختيار وزنها، وفي هذا الفصل سنقصر الكلام على الوزن في علاقته بالمعنى، والمعنى قد يكون جزئيا، وقد يكون فكرة تامة، وقد يكون غرضا كليا من أغراض الشعر يتضمن الأفكار وجزئياتها.

فالمعاني الجزئية في كل بيت ينبغى أن تكون «تامة مستوفاة» لم تضطر بإقامة الوزن إلى نقصها عن الواجب، ولا إلى الزيادة فيها عليه* (١)

ومن هنا صيب على الشاعر بتر المعنى الطويل حين لا يحتمل العروض تامة في بيت واحد، فيقطعها بالقافية ويته في البيت الثاني، كما في قول عروة بن الورد :

فلو كالبحر كان طي أسري	ومن لك بالتدبر في الأمور
إذا ملكت عصاة أم وهب	طي ما كان من حراك الصدور

فالمعنى فى البيت الأول ناقص فأتمه فى البيت الثانى . (١)

أما الزيادة فى المعنى فتدخل ضمن نقد الحشو، الذى فيه زيادة معنى لا تفيد المعنى السابق ولا يحتاج إليها ، وذلك حين تكون كلمات المعنى قليلة، والوزن يحتاج إلى كلمات أكثر، والنظر إلى الكمية العددية فى حروف كلمات المعنى وتناسبها مع الكمية العددية فى حروف تفعيلات الوزن - أو التحركات والسواكن فى الألفاظ وفى الوزن المجرد - يذكروا بتقسيم حازم القرطاجنى للأوزان إلى طويلة ومتوسطة وقصيرة ، ورهطه بين الأوزان المتوسطة والمعانى ، لأن الأوزان الطويلة - فى نظره - تفضل عن المعانى ، أما القصيرة فتفضل المعانى عنها (٢) ، وهو رأى لا يستقيم ، لأن المعانى لا يمكن تحديد أداؤها بعدد معين من الكلمات ، فالمعانى منها ما يمكن أداؤه فى عدد قليل ومنها ما لا يودى إلا بعدد كثير من الكلمات ، ثم إن المسألة تختطف تبعاً للمقاصد والأساليب المتبعة ونحو ذلك ، فالمعنى قد يكون قصيراً ولكن الشاعر يستطيع أن يفتقه

=====

(١) المرجع السابق : ص ٢٠٩ ، وقدامة يسمى هذا المعيب "المبتور"

والحسك فى البيت الثانى تشير إلى شدة الفيظ الكامن فى

نفسه لأن الحسك نوع من النبات له شرسائك .

(٢) منهاج البلاغ : ص ٢٦٩ ، ٢٧٠ .

وانظر البحث الخاص باللغة والوزن .

فى ذاته أو يربطه بأشباهه ونظائره وأضداده، على نحو يرتبط بوحدة
الأثر النفسى الناتجة من التأليف على هذا النحو، قد يكون المعنى
قصيرا لأنه معنى تام مجمل، ويقتنع أجزاءه وتفصيلاته يكون كبيرا،
وقد يكون المعنى طويلا وكهيرا ولكن الشاعر يصب اهتمامه على جزء
منه، لأنه يعنيه دون غيره من الأجزاء، وقد يوفق الشاعر بين عدة
معان متفقة الصفات - طولا وقصرا - أو مختلفة ويخرج منها معنى
واحدا، وربما قصد الشاعر الإيجاز فى المعنى الطويل أو الإطناب فى
معنى أقصر من الأول، ولا يمكن قياس المعنى من خلال عدد كلماته
فى الشعر خاصة، لأن لكل تأليف خصائص ذات تأثير فى المعنى،
ولست أدرى كيف ذهب حازم هذا المذهب وهو يعرف أن أية عبارة
فى الشعر لا يمكن أن تسد مسد عبارة أخرى، وخاصة بالنسبة لعلاقتها
بما يسبقها أو يتبعها من الكلام (١)، فالعبارات التى تزيد ألفاظها
عن المعتاد فى البحور المتوسطة، لن تحدد معانيها بالعديد
المعتاد لكلمات البحور المتوسطة، وكذا الشأن فى تلك التى تقصر
عن المعتاد فى البحور المتوسطة وتأتى فى بحور قصيرة، لأن هذا
الحكم سيجعل العبارات تختلف، فينقص من المعانى فى الأولى ويضاف
فى معانى الثانية، وبالتالي فهذه المعانى ليست الأولى تماما، تبعاً
لاختلاف المعنى من عبارة إلى أخرى.

(١) منهاج البلاغة : ص .

والمهم أن لدى الشاعر مجالاً كبيراً يتحرك فيه فيستخدم ما يريد من الأساليب المختلفة، ويؤلف التراكيب التي تتماشى مع ما في نفسه ومع الوزن أيضاً، ويستخدم الحيل الشعرية المعروفة ليوائم بين حركة المعنى وحركة الوزن في المستوى الشعري، والأشياء أو المعاني لدى الشاعر لا تقف ضد حدود ثابتة ومنطقية، فهي تسير في حركة من التفاعل والتلاقى والائتلاف على وجوه لا ينعدم معها التناسب، وإن أوشكت الحدود الدقيقة لتلك المعاني أن تغشى فسي تلك التراكيب الشعرية.

وينبغي أن تكون المعاني «مواجهة للغرض لم تمتنع من ذلك من أجل إقامة الوزن والطلب لصحته»^(١) وذلك أن الوزن قد يضطر الشاعر إلى تغيير التركيب، إذ يعتمد الشاعر على تقديم وتأخير تتأق في سلامة الوزن وصحته ولكنه يوتر على المعنى ويحيله إلى خلاف المقصود، وهذا عيب ساء قدامة "المقلوب" وشل له بقول عروة بن السور :

فلو أني شهدتُ أبا سعاد	غداة غداً بهجت يفوق
فديتُ بنفسه نفسي ومالي	وما آلوك إلا ما أطيع

(١) نقد الشعر : ص ١٦٦ .

أراد أن يقول فديت نفسه بنفسى فقلب المعنى . (١)

وفى هذه الآراء والملاحظات النقدية تبرز النظرة المعتدلة التى تهتم بكل العناصر، بحيث لا يهتم بعنصر على حساب الآخر، بل ينبغى أن ينال كل واحد حظه من السلامة والصحة والكمال وبالتالى تكون الصحة والكمال موجودة فى القصيدة كاملة لأنها متحققة فى الأبيات المكونة لها .

وتجاوزت نظرية النقاد هذا الجانب ولم تقف عنده وحده ، لأن الائتلاف بين الوزن والمعنى فى القصيدة يبدأ من مرحلة الإبداع الشعرى ، ومن ثم ذهب النقاد يبحثون عن العلاقة بين وزن القصيدة وموضوعها أو غرضها ، واستد النظر ليشمل عملية الإبداع ومراحلها من التفكير فى نظم القصيدة حتى الانتهاء منها ، والسألة التى تهتمنا هنا تتعلق باختيار الوزن ، هل الشاعر يختار وزن قصيدته ؟ أم أن هناك شيئاً ما يفرض على الشاعر وزناً معيناً ؟ ولكن الأهم من هذا وذاك ما يرجع الى طبيعة العلاقة بين الوزن وموضوع القصيدة وغرضها ما جعل النقاد يبحثون عن الوزن المختار .

والواقع أن أكثر النقاد القدماء لم يتحدثوا عن هذه العلاقة، وحتى أولئك الذين تحدثوا عنها جاء حديث بعضهم مختصراً

(١) المرجع السابق : ص ٢٠٩ .

ولا يسلم من بعض الاحتمالات لجوانب أخرى من القضية، ولهذا تبرز أهمية الاعتداد به في مختلف الجوانب ، ما لم يمكن توجيهه في ظل بعض التصورات المصاحبة ونحو ذلك .

والأساس الذي بنى عليه النقاد حديثهم عن العلاقة بين وزن القصيدة وغرضها، يمكن أن نصل إليه من كلام حازم القرطاجني الذي يرى فيه أنه ينبغي أن تحاكي كل حال بما يميلها للنفس من وزن . . فيختار لكل غرض من الأغراض ما يناسبه من الأوزان، بحيث يحسن الكلام فيه أكثر منه في غيره من الأوزان (١) بالإضافة إلى نتائج بعض الملاحظات والتأملات في الأغراض الشعرية وما جاءت طميه من أوزان .

والمعاني أو الأغراض الشعرية هي في عمومها تعبير عن أحاسيس النفس وشاعرها المختلفة من حزن وفرح وارتياح وانقباض وغضب . . الخ ، وهذه الانفعالات النفسية ليست مقطوعة الصلة عن الفنون ، فهن في الموسيقى والانفعالات النفسية صلة وثيقة ، فالموسيقى مثلا تحاكي الحالة النفسية وتشيرها، وتتأتى علاقة الأوزان الشعرية بالأغراض من خلال تشابه الأوزان مع الموسيقى ومن ثم قدرتها على محاكاة الانفعالات النفسية ولثارتها وتخييلها ، تلك الانفعالات التي تنطوي تحت المفاهيم العامة للأغراض الشعرية .

(١) منهاج البلاغة : ص ٢٦٦ .

والعلاقة بين فن الموسيقى والأوزان الشعرية قائمة على أساس وجود التناسب وتحقيقه في كل أنواع الفن وأشكاله، بحيث لا يختلف إلا باختلاف الأداة، ففي الموسيقى يقع التناسب بين الألحان، وفي الشعر يقع التناسب بين الكلمات وحروفها، غير أن الوزن الشعري يقترب من الموسيقى كثيرا من جهة اعتداد كل منهما على أساس واحد وهو كيفية تناسب الأصوات في تعاقبها الزمني، وإذا كان تقسيم الزمان في الموسيقى بالنغم أو الإيقاع فإن الحروف التي تقسم الزمان في الوزن الشعري لا تخلو من النغم والإيقاع وإن اختلف عما هو موجود في فن الموسيقى. وقد أثبت هذا ابن فارس في قوله :

” إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف ” . (١)

وقد أدرك الكندي تشابه الوزن الشعري مع اللحن الموسيقي من حيث تأثيرها في السلوك فقال :

” إن أوزان الأقوال العددية - وهي الشعر - لها إيقاعات مشاكلة لإيقاعات الألحان، بمعنى أن الإيقاعات الثقيلة المستدة في الزمن - لحنا أو شعرا - تشاكل الشجن والحزن، والخفيفة

(١) الصاحبى لابن فارس : ص ٢٣٠ .

المقاربة تشاكل الطرب وشدة الحركة * . (١)

ولما كانت إيقاعات الألحان فى الموسيقى ذات صلة بإشارة
الانفعال أو الدلالة عليه ومحاكاته فإن تشابه الوزن الشعرى مع اللحن
الموسيقى يدعم القول بصلة الوزن هو الآخر بالانفعالات والدلالة عليها
ومحاكاتها وإثارتها وتخيلها ، وما الشعر إلا موسيقى تعبيرية فى أحد
جوانبه ، يتعاقد معها جانب الدلالة فى تعميق الأثر الانفعالي ، وإذا
كانت الألحان المجردة تثير الانفعال لدى السامع فإن الألحان المصحوبة
بتحديد معنى للحالة النفسية من باب أولى أن تشتغل على الإشارة
الانفعالية ، الأمر الذى يتحقق فى الشعر ، إذ أن ألفاظه الدالة على
المعاني النفسية والمخيلة للأمور المصاحبة هي فى ذاتها موزونة ،
أي ذات إيقاع منتظم .

وغنى عن البيان أن ارتباط الشعر بالغناء والتلحين يعمق
تلك الصلة بينهما ، وهيئة النشد للقصيدة وتقاطعه معها ينقل
شحنات الانفعال النفسى الذى تدل عليه القصيدة فى معانيها
الجزئية ، التى تتكامل فيما بينها مكونة معنى كلياً ينتهى إلى غرض من
الأغراض الشعرية .

(١) مفهوم الشعر للدكتور جابر عصفور : ص ٤٠٣ ، نقله من رسالة
الكندى فى خبر صناعة التأليف .

ولعله يحق لنا بعد هذا أن نقول: إن صلة الوزن بالانفعال ومشاكلته للفرض لا تتأتى إلا باعتبار الوزن الشعري صوتاً موسيقياً وإن اختلفت الأداة - حيث تستبدل بأنغام الألحان في الموسيقى، أصوات الألفاظ في التعبير الشعري - فيتجاوب مع الحالات الانفعالية التي يقترن كل انفعال منها بأنغام تدل عليه وتناسبه، وكما تنتقل الحالة الانفعالية حزينة أو فرحة باللحن إلى السامع كذلك تنتقل تلك الحالة إلى السامع أو القارئ من خلال أبيات القصيدة الموزونة .

وهكذا أستغل النقاد ما بين الموسيقى والشعر من علاقة، من خلالها يشير الشعر بوزنه إلى جانب معناه الحالات النفسية معتمدين على ما توصل إليه فلاسفة المسلمين وطوائف الموسيقى من تشابه العلاقات وتشابه التأثيرات في فن الموسيقى وفن الشعر، واستغلوا ذلك فحسوا قياس الشعر وما ينهض لكى يكون الشعر جيداً على نحو ما ذكروا من ضرورة محاكاة كل غرض أو مقصد بما يخيئه للنفوس من الأوزان التي تناسبه (١) ومن شأن الكلام فيه أن يحسن أكثر من حسنه في غيره من الأوزان .

وتذكر بعض كتب النقد والأدب التي عرضت لهذه القضية أن فكرة علاقة الأوزان بالحالة النفسية والأغراض الشعرية وجدت عند الخليل بن

(١) منهاج البلاغة : ص ٢٦٦ .

أحمد، غير أن المصادر لا تسعفنا بلاهات القضية وآراء الخليل الفصلة حولها، وكل الذى بين أيدينا مجرد إشارات تنسب هذه الفكرة إلى الخليل لا يستفاد منها أكثر من ذلك . (١) ولست أدري علام أعتسد الدكتور عز الدين اسماعيل فى قوله : " ومحاولة الخليل فى الربط بين بعض الأغراض الشعرية وبعض الأوزان معروفة " (٢) فأين أثر طوى هذه الفكرة ؟ ولماذا لم يذكر كلام الخليل بنصه ؟ ولماذا لم يذكر المرجع فى ذلك ؟ ولم أثر للخليل على أى نص يثبت تعرضه للقضية، أما إجابته عن أسباب تسمية البحور بأسمائها على نحو ما روى عن الأخفش أنه قال " سألت الخليل بن أحمد بعد أن عمل كتاب العروض: لم سميت الطويل طويلا ؟ قال : لأنه طال به تمام أجزائه ، قلت فالبسيط ؟ قال : لأنه انبسط عن مدى الطويل ... قلت فالكامل ؟ قال : لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع فى غيره ... قلت فالهزج ؟ قال : لأنه يضطرب .. قلت فالمرجع ؟ قال : لأنه يسرع طوى اللسان .. قلت فالمنرح ؟ قال : لانسراحه وسهولته .. قلت فالخفيف ؟ قال : لأنه أخف السباحات ... " (٣)

فهذه الإجابة أو التحليلات لا يمكن أن يفهم منها ربط الخليل بين

الأغراض والأوزان .

(١) التفسير النفسى للأدب للدكتور عز الدين اسماعيل : ص ٥٨ .

(٢) الأسس الجمالية فى النقد العربى : ص ٢٩٩ .

(٣) العمدة : ج ١ ص ١٣٦ .

والذى تبين لي في البحث عن نشأة القصيدة، هو أن ابن طباطبا أول من أشار إلى الصلة بين الوزن ومعنى القصيدة، في حديثه عن كيفية نظم القصيدة ونائها وفيه يقول : " فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه في فكره نشرا ، وأعد لـه ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى يمس علىه " (١)

فالمعنى الذى يريد الشاعر بناء شعره عليه لا تناسبه كل الأوزان ، فلا بد من اختيار وزن مناسب ، هذا الوزن المناسب يتأتى للمعنى عليه سلاسة لا تتأتى مع غيره بنفس الدرجة .

وقد وردت روايات تذكر أن ابن العميد كان " يجاوز نقود الحروف والكلمات ، فلا يرضى بتهذيب المعنى حتى يطالب بتخيير القافية والوزن " (٢) . وهذا القول لا يمكن فصله عن الجوانب التطبيقية المصاحبة ، حيث نقد ابن العميد أبياتا للبحترى ولغيره بسبب اختلال الوزن فيها ، وحينما عرضت عليه قصيدة لابن المعتز طوى بحر المديد - الأول - أهدى عدم رضاه عنها ، وسئل عن سبب ذلك فذكر أن " هذا الوزن لا يقع طلبه للمحدثين جيد الشعر " (٣) وهذا الكلام لا يشير

(١) عيار الشعر : ص ١٩ .

(٢) الكشف عن مساوى المتنبي : ص ٢٢٣ .

(٣) المرجع السابق : ص ٢٢٧ .

إلى العلاقة بين الوزن والفرض ، فالأغراض الشعرية القديمة التى كانت تنظم فى العديد موجودة عند المحدثين ، أما القول الذى يمكن أن يؤخذ منه إدراك ابن العميد للصلة بين المعانى أو الأغراض والأوزان فهو تصويره للوضع الصحيح أو الطريقة السليمة التى ينبغي - فى نظره - أن يعتد بها الشاعر ، وذلك قوله : " إن أكثر الشعراء ليس يدرون كيف يجب أن يوضع الشعر ، ويبتدأ النسخ ، لأن حق الشاعر أن يتأمل الفرض الذى قصده والمعنى الذى اعتد به ، وينظر فى أى الأوزان يكون أحسن استمرارا ، ومع أى القوافي يحصل أحسن اطرادا ، فيركب مركبا لا يخش انقطاعه به والتياكه عليه . " (١) . فابن العميد يدرك أن من المعانى ما يحتاج إلى نفس طويلة ، فهو دى نفسى أوزان طويلة ، ومنها ما تناسبه الأوزان القصيرة أو المتوسطة ، ذلك أن من المعانى ما هو جاد أو صاخب ومنها ما هو ماجن أو راقص ومنها ما هو هادى . وهكذا .

فالاختيار من أجل النفس فى أداء المعنى على الوجه الحسن ولا يغفل النفس فى القصيدة من جهة الطول والقصرة ، فبعض الأوزان تناسب المعانى الطويلة ومن الأوزان ما تأتى عليه القصائد قصارا ، وابن العميد يعتد بالقديم والعرف فى نقده ، على نحو قوله السابق فى بحر العديد .

وبأتى الحاصى - ولا يخفى تأثره بمن سبقه وخاصة ابن العميد -

(١) الكشف عن مساوى المتنبي : ص ٢٤٩ .

فيطلب من الشاعر * أن يتأمل الغرض الذي يرميه فكره ، فينظر فـى
أى الأوزان يكون أحسن استمرارا ومع أى القوافى يكون أشد اطرادا * (١)
وهذا الكلام لا يختلف عما وجدناه عند ابن العميد حتى فـى
كثير من ألفاظه ، ومهما يكن فإن المهم هو ادراك هؤلاء النقاد
للقضية فى فترة مبكرة، وأنها برزت - فيما يبدو - كنتيجة للنظر فـى
المعانى والأغراض فى القصائد الجياد وما جاءت طبعه من الأوزان عند
الشعراء الأوائل، ثم اتخذت مكانها فى النقد كتوجيه جرى عند بعضهم
مجرى القاعدة التى تهتم بالوزن فى ظل المعنى أو الغرض أو حتى
مقصد الشاعر .

ولا يختلف ما ذكره أبو هلال العسكري فيما يتعلق بالموضوع
كثيرا عما وجد عند ابن طباطبا ، يقول العسكري : * وإذا أردت أن
تعمل شعرا فأحضر المعانى التى تريد نظمها فكرك ، وأخطرها طوى
قلبك ، وأطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها * (٢)

وإذا كان ابن طباطبا قد أشار إلى أن الاختيار من أجـل
السلاسة فى الإطالة والنفس مع أسهولة وحلاوة فإن كلام العسكري
يتضمن هذا ، وعبارته يمكن أن تحتل التفاته إلى أهمية اختيار البحر
المناسب للمعنى المحضر فى الذهن أو الذى له صلة به تجعل نقله
فيه أحسن من غيره ، فمع التسليم بأن كل الأوزان صالحة لكل المعانى

(١) الرسالة الموضحة للحاتى : ص ٤٢ .

(٢) الصناعتين : ص ١٥٧ .

فإن الاهتمام باختبار وزن يتأتى للمعاني إيرادها فيه، يعنى أن هناك أوزانا أكثر مناسبة لبعض المعاني ، غير أن فهم العسكري لكيفية نظم القصيدة لا يختلف عن فهم ابن طباطبا قبله ، ولهذا فلا يستبعد تأثر العسكري بابن طباطبا فى ذلك ، ومن ثم يوجه فهمه لاختيار الوزن تبعاً لفهم الأول ، لكن استعماله لتلك العبارة المحتلة لأكثر ما نص عليه ابن طباطبا تورد امكانية شعوره بأهمية الوزن المناسب للمعنى ليس فقط من جهة السلاسة ، سهولة و مراعاة للنفس فى القصيدة وأبياتها ، بل من جهة تناسبه مع المعنى فى بعض الخصائص التى تجعل نطقه فيه طى درجة من الحسن لا تتأتى حين يورد فى غيره من الأوزان . ومهما يكن فإن فى الرايين أحاساسا بتفاوت الأوزان فى نقل المعنى الواحد .

وقد تمثل الاهتمام بالوزن فى القانون الخامس من قوانين عمود الشعر العربى الذى ينص على أهمية "التعام أجزاء النظم ، والتثامها طى تخير من لذيد الوزن " (١) .

فالوزن المتخير اللذيد وجه من أوجه توحى التناسب والاهتمام به، ولكن النظر المتأنى يكشف لنا أن تخير لذيد الوزن الذى نص عليه عمود الشعر العربى - والذى قد يظن أنه إشارة إلى الصلة بين الوزن والغرض - هو مختص بكونه وصفا للجانب الموسيقى فى القصيدة بعيدا عن علاقة هذا الجانب بالغرض ، يدل على هذا المعيار الذى وضعه

عود الشعر لتحقيق الالتحام بين أجزاء النظم على الوزن الذي —
المتخير ، يقول المرزوقي :

” وعار التهام أجزاء النظم ، والثغام على تخير من لذي —
الوزن : الطبع واللسان . فما لم يتعثر الطبع بأهية وعقوده ، ولم
يحتبس اللسان في فصوله ووصله ، بل استرا فيه ، واستسهله
بلا ملال ولا كلال ، فذلك يوشك أن تكون القصيدة منه كالبيت ، والبيت
كالكمة تسالما لأجزائه وتقارنا ... ” (١)

فالطبع الصحيح الذي يحصل من طول الدربة والخبرة، ويكتسب
الإنسان من ذلك ما يكون هذه ملكة قادرة على تمييز السليم من غيره،
وتدرك الملكة تدرك سلامة أجزاء النظم ومدى انسجام بعضها مع بعض
وتدرك سلامة الوزن من العيوب .

واللسان هو الذي يشعر بخفة الوزن وتدفعه وانسيابه ، أو ثقله
وكزازته واضطرابه ، من خلال سهولة النطق وخفته ، أو صعوبته وتعثر
اللسان فيه . وبالتالي فإن الطبع واللسان يتعلقان بالوزن من جهة
ليست جهة علاقته بالفرض وما بينهما من مشاكلة ، خلافا لما ذهب إليه
الدكتور عز الدين اسماعيل من أن ” عبارة تخير الوزن هذه هي صدى
الفكرة القائلة إن أغراض الشعر لا تناسبها كل البحور وإنما تتناسب
بعض البحور وبعض الأغراض ، فالوزن اللذيذ المتخير هو ما تناسب الفرض،
كأنهم يفترضون حتما أن تكون هناك علاقة بين الوزن والموضوع ” (٢)

(١) مقدمة شرح الحماسة : ج ١ ص ١٠ .

(٢) الاسس الجمالية في النقد العربي : ص ٣٧٤ ، ٣٧٥ .

وقد كان لتلخيص كتاب فن الشعر لأرسطو الذى نقله ابن رشد وابن سينا كبير الأثر فيما تمثل ضد حازم القرطاجنى من عناية بهذه القضية . وإذا كان ما نقل من العربية عن الخليل أو ابن العميد ما لم يصلنا منه إلا اشارات لا تكفى لبيان وجهة النظر بتفصيلاتها الدقيقة ، إذا كان ذلك قد وصل إلى حازم فتأثر به فإنه فيما يبدو كان أكثر تأثرا بما وصله من طريق الفلاسفة فيما نقلوه عن أرسطو والذى يتضمن الشئ الكثير من هذه القضية ما لا أظن أنه وجد مثله عند العرب .

ولم يشر حازم القرطاجنى الى تعرض الخليل ابن أحمد لهذه القضية فى حين أشار إشارة مختصرة إلى ابن العميد (١) ، وأشار إشارات واضحة ونقل عبارات بنصها من فن الشعر تذهب إلى ما يوجد لدى شعراء اليونان من اختصاص كل غرض بوزن لا يتعداه إلى غيره . (٢)

ولسنا بإزاء البحث عن تأثر حازم بالفكر الإغريق فى كتاباته ، والذى يبيننا هنا هو أن أرسطو قد أبرز فى كتابه فن الشعر هذه الصلة عندما أكد ارتباط الأوزان بحالات وأغراض لا تفارقها ، فأشار فى الفصل الاول من كتابه إلى صلة الشعر بالموسيقى وعلاقة المحاكاة بالقول بالمحاكاة باللحن ، وأشار فى الفصل الرابع إلى الارتباط الوثيق بين أنواع من الشعر وأوزان بأصانها ، وفصل فى الفصل الرابع والعشرين

(١) منهاج البلاغة : ص ٢٦٨ . ويريد كلامه المتقدم ص ٢٦٦ فى الحديث
وفيه على غير العرف .

(٢) المرجع السابق : ص ٢٦٦ .

هذا الارتباط ، عندما تحدث عن الخصائص المميزة للوزن " البطولي " و " الأياصي " و " التروخي " وقدرة كل منها على إثارة انفعالات دون غيرها ، وبالتالي مناسبتها لأغراض دون غيرها " (١)

ومن هنا لا نعجب ما قام به حازم حين تحدث عن خصائص الأوزان في الشعر العربي، وما يمتاز به وزن عن آخر، ومن ثم ما يناسب هذا البحر من الأغراض وما يناسب ذلك، تبعاً لخصائص الوزن المشاكلة للغرض، وما ينبغي في تخيل معناه لانه " لما كانت أغراض الشعـر شتى ، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البها والتفخيم ، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفس . فإذا قصد الشاعر الفخر حاكي غرضه بالأوزان الغضة الباهية الرصينة ، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شـيء أو العبث به حاكي ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البها، وكذلك في كل مقصد " (٢)

وإذا كانت أغراض الشعر متعددة ومختلفة بحسب مقاصد الكلام في كل منها، فإن هذه التعدد يقابل تعدد الأوزان، أما اختلاف مقاصد الكلام بين غرض وآخر، فيقابل اختلاف خصائص الأوزان التي تحصل

(١) مفهوم الشعر : ص ٤٠٥ .

(٢) منهاج البلاغة : ص ٢٦٦ .

للأوزان من عدة أمور :

فالأوزان تختلف فيما بينها من جهة تناسب عناصر تكوينها ،
فأوزان الشعر من هذه الناحية * منها متناسب تام التناسب متركب
التناسب متقابلة متضاعفة وذلك كالطول والبسيط ، فإن تمام التناسب
فيها مقابلة الجزء بمثله ، وتضاعف التناسب هو كون الأجزاء التي
لها مقابلات أربعة ، وتركب التناسب هو كون ذلك في جزئين متنوعين
كفعلين ومفاعلين في الطويل ، وتقابل التناسب هو كون كل جزء
موضوع من مقابلة في المرتبة التي توازيه ، فإن كان الواحد في صدر
الشطر الأول كان الآخر في صدر الشطر الثاني وإن كان ثانيا فمقابله
ثانيا وإن ثالث فثالث .

فالأطاريض التي بهذه الصفة هي الكاظمة الفاضلة ، وكلما نقص
عروضا شرط من هذه الشروط أو أكثر كان في المرتبة من مقاربة الكلام
أو مهادته بقدر ما نقص منه * (١)

وتختلف الأوزان فيما بينها بحسب ما تكتسبه من خصائص تبعاً
لعدد ما تتألف منه من المتحركات و السواكن ، وكيفيات ترتيبها وأعدادها
ونسب بعضها إلى بعض ، وتقسيمها إلى تفعيلات تتقلب أوضاعها وتختلف
مظان الاعتمادات تبعاً لذلك :

(١) المرجع السابق : ص ٢٥٩ ، ٢٦٠ .

« ولما كانت الأوزان متركبة من متحركات وسواكن ، اختلقت بحسب أعداد المتحركات و السواكن في كل وزن منها ، وحسب نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن ، وحسب وضع بعضها من بعض وترتيبها ، وبحسب ما تكون عليه مظاهر الاعتقادات كلها من قوة أو ضعف أو خفة أو ثقل ، وصار لكل وزن بحسب مخالفته لجميع الأوزان في الترتيب ، والمقدار ومظاهر الاعتقاد ، ونسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن ، وأوفى بعض هذه الأنحاء الأربعة دون بعض ، ميزة في السمع وصفة أو صفات تخصه من جهة ما يوجد له رصانة في السمع أو طيش ، ومن جهة ما يوجد له سباطة وسهولة أو يوجد له جمودة وتور ، ومن جهة ما يوجد باهيا أو حقيرا وغير ذلك مما يناسب فيه المسموع المرثي » (١)

فالأوزان ذات الرصانة تصلح لمقاصد الجدد كالغفر مثلا ، وقد ذكر حازم أن من الأعارض " أعارض فخمة رصينة تصلح لمقاصد الجدد كالغفر ونحوه ، نحو عروض الطويل والبسيط .. " (٢)

وبعداً اختيار الوزن الرصين في الغفر مقبول في ذاته ، فإذا كان سبيل الغفر هو الجدد فإن الشاعر حين يغفر يحاول أن يبرز العناصر القوية في شخصه والسمات الكاملة في سلوكه ، ويعتد بنفسه ويقومه في صلابة ويضع نفسه موضعاً رفيعاً .. وما إلى ذلك من صفات تنتمي إلى

(١) المرجع السابق : ص ٢٦٥ ، ٢٦٦ .

(٢) المرجع السابق : ص ٢٠٥ .

مفهوم الكمال والقوة ، وما دام الأمر كذلك فحري بالشاعر أن يضع فخره على أكمل الأوزان وأقواها ، وأحسن الأوزان وأكملها كما يقول حازم هما الطويل والبسيط اللذان فاذا الأطر يرضى في كثرة ضروب التناسب فيهما .

وبالبحث عن كيفية حصول الغخامة والرصانة في الطويل والبسيط . نجد نسبة عدد المتحركات فيهما أكثر من عدد السواكن ما يبعدهما عن الكزازة والتقطع ويضمن لهما استواء وسهولة وتدققا مع ما فيهما من قوة ، بالإضافة إلى تمام التناسب فيهما وتضاعفة وتقابلته وتركبه - و أثر التركيب مهم فيهما ، لأن الاطراد في الوزن مصحوب بتنوع يبعده عن السذاجة والرتابة التي يحدثها التكرار ، وهما متفردان في تشكيلهما من وحدة مزدوجة ذات تفعيلتين .

ولقد ذكر حازم أن " ما ائلف من أجزاء تكثر فيها المتحركات فإن فيه لدونه وسباطة والكثير السواكن إذا حذف بعض سواكنه ولم يبلغ ذلك الحذف الإجحاف به اعتدل ، وهم يقصدون أبدا أن تكون السواكن حائمة حول ثلث مجموع المتحركات والسواكن ، إما بزيادة قليلة أو نقص ولأن تكون أقل من الثلث أشد ملاءمة من أن تكون فوقه " . (١) والدونة والسباطة صفة وصف بها حازم بحر البسيط في قوله :
" فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة ، وتجد للبسيط

(١) المرجع السابق : ص ٢٦٢ .

سباطة وطلاوة * . (١)

وقد مر بنا أن الطويل والبسيط من الأطريض الفخمة الرصينة،
فمن هنا نستطيع أن نقول: إن الفخامة والرصانة لا تتعارض مع السباطة،
والوزن البسيط عند حازم هو الذى تتوالى فيه ثلاثة متحركات، أما الوزن
القوى فهو الذى يكون الوقوف فى نهاية أجزائه على وتد أو سببين -
وهو أمر متحقق فى الطويل والبسيط - فى حين أن الوزن الذى تتوالى
فيه أربعة سواكن من جزئين أو ثلاثة فى جزء بحيث لا يكون بينهما
فاصل إلا حركة واحدة فهو الوزن الجعد ، أما إذا كانت الثلاثة
السواكن المتوالية من جزئين أو الساكنان فى جزء فهو وزن معتدل . (٢)

وهكذا تظهر الفوارق فى الخصائص الصوتية بين الأوزان -
خلال كثرة السواكن التى يتبعها كثرة التوقف، ومن ثم تكتسب الأوزان
صفة التجعد والتقطع ، فى حين أن قلة السواكن تعطى للوزن مجالا
من الاسترسال والتدفق ، وحسب توزيع السواكن قليلة كانت أو كثيرة،
وكيفيات هذا التوزيع، تختلف الأوزان المتقاربة فى أعداد سواكنها
ومتحركاتها فى خصائصها الصوتية ومن ثم فيها يناسب هذه الخصائص
من الأغراض الشعرية .

ولا عجب فى مناسبة البسيط و الطويل للمقاصد الجادة فهما

(١) المرجع السابق : ص ٢٦٩ .

(٢) المرجع السابق : ص ٢٦٠ .

"عروضان فاقا الأَطرِض في الشرف والحسن وكثرة وجوه التناسب وحسن
الوضع" (١) هذا من جهة البحث في تراكيب الأوزان وكيفية تألف عناصرها
بالنسبة لغيرها ، أما من جهة استقراء الشعر للكشف عما لها من
خصائص مميزة ، فإن نمط الكلام طيها أعلى درجة من نمط الكلام على
غيرها فمن " تتبع كلام الشعراء في جميع الأَطرِض وجد الكلام الواقع
فيها تختطف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان ، ووجد
الاقتان في بعضها أعم من بعض فأعلاها درجة في ذلك الطويل
والبسيط " (٢)

ويؤكد حازم القرطاجني هذا الرأي في موضع آخر فيذكر أنه
يجب " أن يعتبر الكلام الواقع في كل عروض بحسب ما اعتد فيه أن يكون
نمط الكلام عليه ، وألا يفضل شاعر وجدت له قصيدة في الطويل والكامل
مائلة إلى القوة على شاعر وجدت له قصيدة في العديد أو الرمل مائلة
إلى الضعف . فقد يجن " شعر الشاعر الأضعف على الأَطرِض التي من
شأنها أن يقوى فيها النظم مساوي لشعر الشاعر الأقوى في الأَطرِض التي
من شأنها أن يضعف فيها النظم ، ليس ذلك إلا لشئ يرجع إلى
الأَطرِض لا إلى الشاعرين . . " (٣)

(١) المرجع السابق : ص ٢٣٨ .

(٢) المرجع السابق : ص ٢٦٨ .

(٣) المرجع السابق : ص ٢٤٠ .

فكون نط النظم أو الكلام يقوى على بعض الأعراض ويضعف على
أعراض أخرى، يعطى مستوى آخر من التناسب بين أوزان مثل الطويل
والكامل وأغراض الجد كالغفر وما أشبهه ، فإذا كانت هذه الأوزان تملك
من صفات الحسن والكمال أكثر من غيرها، وفيها من القوة في التأليف
عناصرها ما يجعلها تناسب معاني القوة والفخامة، فإنها حين يتأتى لها
من الجانب اللفظي الجرس القوي الذي يواكب الحركة القوية في المعنى -
ستكون هي الأنسب من غيرها لهذه الأغراض خاصة وأن نط التأليف
هذا يشهد به الإستقراء لما جاء من هذه الأوزان في غرض الفخـر
ومقاصد الجد والرصانة .

والقول بتعلق نط الكلام بالبحر، يقوى في بحر ويضعف في
آخر، فيه تجاهل لقدرات الشعراء واختلافهم في تلك القدرات ، فالشاعر
القوي يسخر البحر للغرض الذي يقصده، بحكم خبرته و قدرته على استغلال
طاقات اللغة وكيفيات بناء الكلام ، وسألة المقارنة بين أنماط الكلام
تحتاج إلى مصطلحات دقيقة للتعبير عن الفوارق الدقيقة بين الأنماط ،
ولمست قوة نط الكلام محدودة على كل وزن في كل غرض ، وقد يكون
نط النظم الضعيف - عند بعض النقاد - في بعض المواطن أحسن
من قوة النبط ، وقد ذكر بعضهم أن من حق كل حال أن تحاكي بما
يخيلها من نط النظم وحينئذ يكون ضعف نط النظم مناسبا لحال
الشاعر وحازم نفسه قد أشار إلى هذا .

وقد قرن حازم القرطاجنى في النص الذي أوردناه آنفا بهـنـ

الطويل و الكامل باعتبار صفة نطق الكلام طيهما والتي تسوغ مناسبتها
للغفر، تبعاً لمعنى * المعنى القوى المصير عنه بعبارات فخمة طلى وزن
يشاكله فى القوة، بحيث لا تبرز تلك القوة فى غير هذه البحور بنفس
الدرجة .

وبحر الكامل يتسم بالقوة - تبعاً لتصنيف حازم - لأن الوقوف
فى نهاية تقاعله يكون على وتد ، وهو من البحور التى تحوم نسبة
السواكن فيها حول الثلث، بل إنها أقل من الثلث وهذا أمر يستحسنه
حازم ، وتقدر نسبة عدد السواكن إلى مجموع المتحركات والسواكن فى
الكامل بنسبة ٢ : ٧ ، وإذا كان للطويل بها * وقوة وللبسيط سيطرة
وطلاوة فإن "للكامل جزالة وحسن اطراد " (١) فيقترب منها من هذه
الجهة، كما اقترب منها فى نطق الكلام والافتتان * ويتطوفاً الوافر
والكامل * (٢) فهما فى درجة تالية للبسيط والطويل الذين يعتبران أعلى
البحور درجة فى ذلك .

ومن هنا يقترب الوافر من الكامل ونسب السواكن والمتحركات
للبحرين واحدة فى صورتها المجردة ، غير أن الوافر فى الاستعمال يتعرض
لحذف سبب وتسكين ما قبله، الأمر الذى أدى إلى رفع عدد السواكن فى
الصورة المستعملة للبحر، فاختلف من الكامل، وهكذا كان " مجال الشاعر

(١) المرجع السابق : ص ٢٦٩ .

(٢) المرجع السابق : ص ٢٦٨ .

فى الكامل أفسح منه فى غيره * . (١)

ويطو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف * (٢) فى درجة
نط الكلام طيه والافتتان فيه ، ولما فيه من تشافع بعض الأجزاء حسن
تناسبه ، فقد ذكر حازم أن * ما كان متشافع أجزاء الشطر من غير
أن يكون متماثل جميعها فهو أكمل الأوزان مناسبة ، وما كان متشافع
بعض أجزاء الشطر تال له فى المناسبة * (٣) ومن هنا يقترب الخفيف
من البسيط والطويل وإن فاقاه فى بعض الصفات ، غير أن كثرة السواكن
فيه جعلته يعتمد عن سباطه البسيط ، وليس فيه قوة الكامل فى كيفية
التوقف وإن كانت له «جزالة ورشاقة» (٤) وواضح أن هذه الصفات غير
دقيقة المعانى ، ولذا فإن اشتراك البحور فيها اشتراك نسبى ، طسى
نحو ما تختطف جزالة الكامل عن جزالة الخفيف، ومن تلك التى فى
المنصرح فى القصائد الشعرية، ولا يخفى أثر الشعراء ومناهجهم وطرائقهم
فى تقارب أو تباعد أنماط نظمهم ومدى ظهور الجزالة ومعالج قياستها
ضد كل .

ويتصف الخفيف بالجمودة حيث تتوالى فيه أربعة سواكن —

-
- (١) المرجع السابق : ص ٢٦٨ .
 - (٢) المرجع السابق : ص ٢٦٨ .
 - (٣) المرجع السابق : ص ٢٦٧ .
 - (٤) المرجع السابق : ص ٢٦٩ .

جزئين - فاعلاتن ستفع لن - ومن جهة الوقف نجد بعض تفعيلاته ضعيفة إذ الوقوف فيها يكون على سبب واحد ، قابل للتغيير ، وبعض تفعيلاته - ستفع لن - الوقوف فيها على وتد ، فاجتمع فيه ضعف وقوة * وإذا تركب الضعيف مع القوى فربما غطى على ضعفه ، وخصوصا إذا حدثت في التركيب جموعة كالحال في الخفيف^(١) والتقارب بعد من الأوزان السبطة حين تتوالى فيه ثلاثة متحركات ، ونسبة السواكن فيه قليلة ٢ : ٥ إلى المجموع ، ويتميز باطراد حسن، غير أن هـذا الاطراد لما كان ناشئا من تكرار تفعيلة واحدة جعل حازما بعدد من الأطرار الساذجة .

و النسخ تقدر نسبة السواكن في وزنه بنسبة ٣ : ٧ وقد تتغير حين يدخله الرخاف، على أن هذا لا يخرج من وصف الجموعة فإن لم تتواله فيه ثلاثة سواكن من جزء ، نجدها تتوالى من جزئين، ولهذا فإن حازما يصف الكلام عليه بالاضطراب و التثقل مع ما فيه من المراد .

أما الرجز فنسبة السواكن فيه كبيرة، مع قوة في مواضع الوقف، وقد وصفه حازم بأن فيه كزازة وكذا في السريع الذي يشبه الرجز في نسبة السواكن فيه، يقول حازم :

(١) المرجع السابق : ص ٢٦٠ .

• فأما المنسرح ففي اطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقليل ، وإن كان الكلام فيه جزلا . فأما السريع والرجز فهما كرازة . فأما التقارب فالكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من الأعراس الساذجة المتكررة الأجزاء فأما الهزج ففيه مع سداخته حدة زائدة . فأما المجث والمقتضب فالحلاوة فهما قليلة على طيش فهما . فأما المضارع ففيه كل قبحه ، ولا ينبغي أن يعد من أوزان العرب ، وإنما وضع قياسا ، وهو قياس فاسد لأنه من الوضع المتنافر (١) .

وتبعاً لآراء حازم التي أوردناها فيما سبق يكون بحر المجث والمقتضب مناسبين للمقاصد الهزلية لما فهما من الطيش وقلة البهاء .

أما المديد فإن له " رقة ولينا مع رشاقة ، وللرمل لينا وسهولة . ولما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر " (٢) واللين في هذين الوزنين ناشئ من الوقوف فهما على سبب واحد قابل للتغيير، ففي المديد تتحول فاعلاتن إلى فاطن أو فعلن أو فاعلان إذا تتعرض للحذف أو الخبس والبتر والقصور نحو ذلك من الزحاف ، وفي الرمل تتعرض فاعلاتن للقصر فتصبح فاعلان والحذف فتصبح فاطن وهذا التغيير بالنقص أما التغيير بالزيادة فنحو تحول فاعلاتن في الرمل إلى فاعلاتان (٣) .

- (١) المرجع السابق : ص ٢٦٨ .
- (٢) المرجع السابق : ص ٢٦٩ .
- (٣) ميزان الذهب للنهاسي : ص ٣٤ ، ٦٢٠ .

وقد عقد الدكتور عبدالله الطيب مبحثاً عن أوزان الشعر فسمى كتابه المرشد إلى فهم أشعار العربية وصناعتها، حاول فيه تبيين أنواع الشعر التي تناسب البحور المختلفة، ومع تسليمه بأن أى بحر من البحور يصلح لأى غرض من الأغراض الشعرية، إلا أنه يرى أن اختلاف أوزان البحور معناه أن أغراضاً مختلفة دعت إلى ذلك، وإلا فقد كان أغنى بحر واحد. (١)

غير أن النفس بطبيعتها تسأم الرتابة وتل التكرار، وتميل إلى التغيير والتنوع، ولو كانت الأغراض الشعرية بتعددتها هي التي دعت إلى تعدد الأوزان لوجدنا الأوزان بقدر الأغراض في العدد، ولا يختص كل وزن بفرض، ولوجدنا القصائد المطولة كالمعلقات على أكثر من وزن، تبعاً للموضوعات التي تتضمنها.

وإذا كان بحر المديد ضد حازم يناسب الرثاء لما فيه من لين فإنه ضد عبدالله الطيب يختص بالرثاء النائر الحغم بروح الانتقام، لأنه يرى أن فيه صلابة ووحشية وعنف ولا يستبعد أن تكون تفعيلاته قد اقتبست في الأصل من قرع الطبول التي كانت تدق في الحرب. (٢)

ويرى الباحث أنه ليس من غريب المصادفات أن القصيدتين

(١) المرشد إلى فهم أشعار العربية وصناعتها : ص ٧٢ .

(٢) المرجع السابق : ص ٧٥ .

اللتين أختارهما الأوائل منه ككتاها مرشيتان ثائرتان مفعمتان — روح
الانتقام ، وهما رائية المهلهل :
يا لبكر أنشروا لي كليباً يا لبكر أين أين الفرار
ولامية تأبط شرا :

إن بالشعب الذي دون سلع لقتيلاً دمه ما يطـل* (١)
ومادام الأمر كذلك، فلماذا لم يكثر النظم طيه في رثاء القتل أيام حروب
الجاهلية والإسلام . أما المديد المعتل فإنه لا يلائم العنف والقوة. (٢)
أما البحور القصيرة والمجزوءات فترتبط بالمقاصد الهزلية ، وهو
حكم مستنبط فيما يبدو من الاستقراء إذ أن هذه الأوزان شاعت أيام
حياة الترف واللهو التي سادت حياة العباسيين فكثرت مجالس اللهو
والطرب ، فالخفيف القصير يصلح للتغنى بالألفاظ العذبة والعواطف
الرقيقة ، في حين أن الخبب القصير لا يصلح فيما يرى الدكتور الطيب
إلا للحركة الراقصة الجنونية . (٣)

أما البسيط المنهوك والمتقارب القصير والمقتضب والمضارع والمنصرح
القصير فتصلح للشعر الذي قصد به أن " يعنى في مجالس السكر
والرقص المتهتك المخنث . ولو تأملتها جميعا وجدت في نغمتها شيئاً

(١) المرجع السابق : ص ٧٤ .

(٢) المرجع السابق : ص ١٤٠ .

(٣) المرجع السابق : ص ٨٠ .

يشعر بالشهوانية". (١)

ولا يهتمعد المجتث عن الأغراض الهزلية فهو " وزن رشيق حلــــو
النغمة لا يصلح لغير مجرد الإطراب والإمتاع" (٢). والبهزج " يصلح للقصر
المخفيف الذي يراد منه الإمتاع . . . وهو أصلح الأوزان للقصر التعليمي" (٣)
ويصلح الرمل الطويل للأغراض الترنيمية الرقيقة وللتأمل الحزين" (٤) لما فيه
من نغمة عاطفية مشوبة بالحزن، وهو لذلك ينبو عن الصلاة والجــــد
ولا يصلح للفخر، وإن صلح للوعظ والحكمة كما فعل ابن الوردي في لاميته
الشهورة . (٥)

أما الرمل القصير فهو بمنزلة الأناشيد الشعبية ضد الجاهليين،
وقد كثر شعر الفزل والخمر فيه عند المولدين (٦) ، والسريع أصلح منه
للمشاغبات والمشاغلات الفزلية « وأكثر كلام ابن أبي ربيعة من قبيل هذا
العبث، ولذلك كان هذا البحر من أطوع البحور له، وأشدّها ملائمة
لأغراضه ومعانيه" (٧)

-
- (١) المرجع السابق : ص ٨٧ .
 - (٢) المرجع السابق : ص ٩٧ .
 - (٣) المرجع السابق : ص ١٠٧ .
 - (٤) المرجع السابق : ص ١٢٥ .
 - (٥) المرجع السابق : ص ١٣١ ، ١٣٢ .
 - (٦) المرجع السابق : ص ١١٥ .
 - (٧) المرجع السابق : ص ١٥٣ .

وواضح أن كلام عبدالله الطيب قائم على الاستقراء ، فكوة غرض ما على بحر ما في فترة من الفترات ولو عند شاعر واحد تجعله يستنبط حكما بمناسبة ذلك البحر لذلك الغرض ، ويأخذ ذوقه الشخصى دورا بارزا في سائدة الاستقراء، فمثلا بحر المنصرح بحسب ما يجده ففى أشعار الجاهلين :

" بحر ذو لون جنسى لم يكد يخرج من صفى الرثاء النائح والنقائى الهجائية وما يتبعهما من غزل أو شبهه ، وقد وجد فيه الإسلاميون بحرا يلائم مذاهبيهم اللينة الفنائية ... فأكثروا منه لاسيما ابن قيس الرقيات وابن أبي ربيعة " (١)

وبحر الخفيف فيما يرى الدكتور عبدالله الطيب يصلح للغزل والحساسة والمديح والهجاء والرثاء والغفر، وله طابع واحد في جميع الأغراض، فهو واضح النغم معتدله " بحيث لا يبلغ حد اللين ولا حد العنف، ولكن يأخذ من كل بنصيب " (٢)

في حين أن الرجز " لا يصلح إلا للوصف المستغف والترنم ، والأشياء التى تجرى مجرى الحداء " (٣)

ولست أدري أين تذهب أراجيز رؤبه والمعاج وأشالهم من هذا،

(١) المرجع السابق : ص ١٨٣ .

(٢) المرجع السابق : ص ١٩٥ .

(٣) المرجع السابق : ص ٢٣٨ .

مع ما فيها من جد ووصف دقيق لا يقترب من الاستغفاف .

أما بحر الكامل فهو " أكثر البحور الشعرية جلجلة وحركات ، وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله - إن أريد به الجد - فغما جليلا مع عنصر ترنمى ظاهر ، ويجعله إن أريد به إلى الفزل وما بهجاء من أبواب اللين والركة ، حلوا مع صلصلة كصلصلة الأجراس ، ونوع - - - الأبهة يمنع أن يكون نزقا أو خفيفا شهوانيا " (١) . وقل أن يصيب فيه شعرا " الحكمة لحاجتها إلى الهدوء " .

ويصلح المتقارب لكل ما فيه تعداد للصفات وسرد للأحداث ففى نسق مستمر وإلى جانب الوصف فهو يصلح للحزن فى غير ما توجع . (٢)

فى حين أن الوافر اكتسب بانتشار نغمة فى آخر كل شطر رتبة قوية ، ترشحه للأداء العاطفى سواء أكان ذلك فى الغضب الثائر والحماسة ، أم فى الرقة الفزلية والحنين ، وأحسن ما يصلح هذا البحر فى الاستعطاف والبهكائيات واطهار الغضب فى معرض الهجاء والفخر ، والتفخيم ففى معرض المدح . (٣)

أما الطويل فإن فيه حلاوة ورقة وأبهة من غير جلبة ولا كزازة ، فهو لذلك معتدل حقا ، وضى الشعراء الأوائل فيه يناسب معانى

(١) المرجع السابق : ص ٢٤٦ .

(٢) المرجع السابق : ص ٣١٨ .

(٣) المرجع السابق : ص ٢٣٢ ، ٢٣٣ .

التفنن بجلالة الماضي . (١)

و " الطويل مهدان الوصف والطحمة والتأمل والبلاغة الحرة من غير ما اعتاد على دندنة النغم وجليّة التفاصيل " (٢) وهو بحر العمق (٣) والجد لا يصلح عليه العبث الفزلى .

وكما يقترن البسيط بالطويل عند حازم كذلك الشأن عند الدكتور عبد الله الطيب فاليسيط ضده " أخو الطويل فى الجلال والروعة إلا أن الطويل أعدل مزاجاً منه . . . ولا يكاد روح البسيط يخلو من أحـد النقيضين : العنف أو اللين " (٤) ولا يصلح عليه من القصص إلا ما كان فيه لون من عنف أو لين أو نزل منزلة ما فيه شئ من ذلك .

" ولا حساس الشعراء بما فى رنة البسيط من ملائمة للعنف ، وبما جرى مجراه من الكلام الصارخ الجهور ، تجدهم فيه قد أكثروا من قصائد التهريض والعتاب والهجاء المقرّج وشكوى الدهر وشكوى الناس " (٥) .
أما ما فيه من الرقة فإنها " من النوع الباكي ، فهى تظهر فى باب الرثاء كما فى رائية الخنساء ولامية جرير فى سواده ، وتظهر فى كل

(١) المرجع السابق : ص ٣٦٨ .

(٢) المرجع السابق : ص ٣٧٥ .

(٣) المرجع السابق : ص ٣٨١ .

(٤) المرجع السابق : ص ٤١٤ ، ٤١٥ .

(٥) المرجع السابق : ص ٤٣١ .

ما يغلب عليه عنصر الحنين والتحسر على الماضى وأحسن ما يجىء
الفزل فى البسيط إذا كان مزوجا بلوعة الأسى والذكرى . ولذلك حسن
النسب التقليدى فى هذا البحر * (١)

وفى مقدمة ترجمة الإلياذة فقد سليمان البستاني بحثا فى
أوزان الشعر وأهوايه، عرض فيه خلاصة ما اتضح له من خصائص البحور
الشعرية، وما تصلح له من الأغراض :

* فالطويل بحر خضم يستوعب ما لا يستوعبه غيره من المعانى ،
ويتسع للفخر والحاسة، والتشابه والاستعارات، وسرد الحوادث
وتدوين الأخبار ووصف الأحوال، ولهذا ربا فى شعر المتقدمين على
ما سواه من البحور لأن قصائدهم كانت أقرب إلى الشعر القصصى من
كلام المولدين . . .

.. والبسيط يقرب من الطويل ولكنه لا يتسع مثله لاستيعاب
المعانى، ولا يلين لينة للتصرف بالتركيب والألفاظ مع تساوى أجزاء
البحرين ، وهو من وجه آخر يفوقه رقة وجزالة، ولهذا قل فى شعر
أبناء الجاهلية وكثر فى شعر المولدين . * (٢)

وتلتقى رؤية البستاني كما هو واضح مع ما قاله الطيب عن هذين
البحرين، ولعل مرد ذلك إلى أنهما اعتددا منهما واحدا هو المنهج

(١) المرجع السابق : ص ٤٣٤ .

(٢) الإياذة هوهروس ترجمة البستاني : ص ٩١ .

الاستقراي للتراث الشعري وحسب الكثرة الجيدة تنشأ هذه الاحكام .

أما الكامل فهو " أتم الأبحر السباعية، وقد أحسنوا بتسميته كاملا لأنه يصلح لكل نوع من أنواع الشعر، ولهذا كان كثيرا في كلام المتقدمين والمتأخرين، وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء وأقرب إلى الشدة منه إلى الرقة وإذا دخله الحذن وجاد نظمه بات مطربا مرقصا . . . وهو كذلك إذا اجتمع فيه الحذن والإضمار^(١)

وهذا إجمال لما فصله الطيب من تقسيمات بحر الكامل قصيرة ومجزوءة وطويلة ، ونريد أن نشير إلى أن بحر الكامل ارتفعت نسبه النظم عليه عند المتأخرين عما كانت عليه عند المتقدمين بل إنه كـثـيـر كـثـرة تجاوزت منزلته القديمة فاحتل مرتبة الطويل من جهة كمية ما ينظم عليه الأمر الذي لم ينته له الهستانى .

" والوافر ألين البحور يشد إذا شددته ويرق إذا رققته وأكثر ما يجود به النظم في الفخر كعلقة عمرو بن كلثوم وفيه تجسود المراثى^(٢) " .

أما الخفيف فهو " أخف البحور على الطبع وأطلاها للسمع يشبه الوافر لينا ولكنه أكثر سهولة وأقرب انسجاما . . . وليس في جميع بحور

(١) المرجع السابق : ص ٩٢ .

(٢) المرجع السابق : ص ٩٢ .

الشعر بحر نظيره يصح للتصرف بجميع المعاني ... والرمل بحر الرقة، فيجود نظمه في الأحزن والأفراح والزهديات، ولهذا لعب به الأندلسيون كل ملعب ... (١) أما بحر السريع فهو " بحر يتدفق عذبة وسلاسة يحسن فيه الوصف وتشثيل العواطف . " (٢)

وهو أحمد أمين أن للوزن " علاقة كبيرة بالموضوع ، فمن الموضوعات ما يناسبه الطويل ، ومنها ما يناسبه البحر الخفيف وهكذا " (٣) وإلى هذا ذهب أحمد الشايب (٤) . وعلى هذه الفكرة بنى الدكتور محمد مندور نقده لقصيدة أرواح وأشباح للشاعر علي محمود طه التي جاءت على وزن المتقارب لأن موضوعها كما يقول الدكتور " موضوع رائع يبشر بلمحة فلسفية . . ومع ذلك من ما لا يحسن بالتناظر الواضح بين الوزن والموضوع ؟ ومتى كان المتقارب من الفنى والجلال والضخامة بل طول النفس بحيث يتسع فكرة أفلاطونية . المتقارب أهزل وأنحف وأخف من أن يحتوى فكرة فلسفية . إن فيه ما يترك في النفس فراغا ويشعرها بأن الموضوع قد ضر وضاع جلاله . " (٥)

(١) المرجع السابق : ص ٩٣ .

(٢) المرجع السابق : ص ٩٣ .

(٣) النقد الادبى : ج ١ ص ٩٠ .

(٤) أصول النقد الادبى : ص ٣٢٢ .

(٥) فى الميزان الجديد : ص ٣٤ . والباحث ينكر على العقاد اختياره للرمل

وزنا لقصيدته " ترجمة شيطان " لعدم وجود تناسب وصلة بين ذلك الوزن

ومعاني القصيدة ، انظر أيضا هذا رأى فى : الشعر المصرى بعد شوقى

الحلقة الثانية ص ١٣٢ ، ١٣٣ .

والدكتور محمد النويهي من يربطون بين الأوزان والمعاني ،
فبحر البسيط ضده يلائم الحركة حين يكون فيها إسرار وابطاء ، وانسياب
ثم ارتداد ولا يلائم الحركة السريعة المتصلة ، لأن هذه الحركة يلائمها
بحر الكامل بحركاته السائلة المتوالية ، ويرى الباحث أن البحر الواحد
لا يلائم الشاعر الجاهلي في بعض أقسام قصيدته ، ولو كان يباح للشاعر
الجاهلي أن ينوع أوزانه في القصيدة ، لوجدنا الشاعر يفعل ذلك ليناسب
بين الوزن والمعنى في كل قسم . (١)

ويذهب النويهي إلى أنه ينبغي الربط بين البحر ودرجة العاطفة ،
فالعواطف قد تتعدد في القصيدة الواحدة ذات البحر الواحد تبعاً
للمعاني ، إلا أنها تتحد في درجتها ، فمع صلاحية البحور المختلفة للعواطف
المختلفة إلا أن البحور تختلف في درجات العواطف الثلاثة لكل ، فبحر
الطويل بإيقاعه البطيء الهادئ نسبياً يلائم العاطفة المعتدلة المتزججة
يقدر من التفكير في الحزن والسرور وغيرها ، وبحر الخفيف يلائم
العاطفة المتزنة المضبوطة ، وينسجم الكامل مع العاطفة القوية النشاط
والحركة ، فإذا زادت حدة العاطفة واهتزازها لاءمها بحر الوافر ، فإذا
بلغت درجة الاضطراب العنيف والتراوح بين شدة وارتخاء وسرعة وابطاء
انسجم معها بحر المنسرح انسجاماً عجيباً مهما يكن نوعها (٢) . ولست

(١) الشعر الجاهلي : ج ٢ ص ٧٣٦ ، ٧٣٧ .

(٢) المرجع السابق : ج ١ ص ٦١ ، ٦٢ .

أدري كيف يمكن قياس درجة العاطفة قياساً دقيقاً، ليتمكن تحديد الوزن الذى يناسبها . والقصيدة ذات البحر الواحد والفرض الواحد قد يظهر فيها جلها تفاوت درجة العاطفة بين أبياتها مع اتعاد الوزن فيها .

ومع ما فى هذه الآراء من جوانب لا يمكن التغلغل من قيمتها على الأقل فيما يتعلق بمسألة معينة، إلا أن المسألة بما تتضمنه من عموم الأحكام وعدم دقتها ، وتجاهل قدرات الشعراء ، وتأثير العوامل الزمنية فى اختلاف الحكم من فترة إلى فترة ، وإغفال الاعتبارات المترتبة على وجود النماذج التى لا تصاند العرف ، ومن ثم الرؤية المترتبة عليها ، فضلاً عن اعتماد هذه الآراء على الأذواق الشخصية غير المقتنة كل هذا - يدفعنى إلى مناقشة هذا التصور فى ضوء ما يطيه واقع الشعر القديم ، والرؤية الصحيحة لهذا الواقع ، كما تتصل فى النقد الحديث من خلال تعرضه لهذه القضية أو من خلال ما توصل له من معطيات يمكن الاعتماد عليها فى استجلاء جوانب هذه القضية من نقطة البداية للفكرة وللشال ، على نحو ما نستغل ما توصل له الفكر الحديث فى الإبداع الفنى فى استواء النفس والادبى - الشعرى للكشف عن سلامة التصور فى أساسه ومن ثم نمضى قدماً بالبحث متعرضين للاحتتمالات والملاهيات التى رافقت الفكرة فى نشأتها وتطورها ..

إن نسبة هذه الفكرة عن صلة الوزن بالفرض الى الخليل بن أحمد يعطى لهذه المقولة قيمة، من جهة ما يتمتع به الخليل بن أحمد من ذوق موسيقى، كانت نتيجة تأسيس علم العروض المشهور بعلم الخليل، وحكم ما قام به هذا العالم من جهود كبيرة لاستقراء الشعر العربي، بهدف استنباط الأوزان التي جاء عليها هذا الشعر، فإن هذا يعمق القول بأنه صاحب هذه الفكرة، وأنه اهتدى إليها من خلال عطيات الاستقراء هذه، أو عطيات استقراء ماثلة، وما له من ذوق رقيق، وجد أن شعر غرض من الأغراض يكثر على وزن من الأوزان أو ما أشبه هذا، وربما حاول تعليل ظاهرة ورود الكثرة من غرض معين على وزن معين أو مجموعة من الأوزان، وقد يكون قد وجد بذوقه الشخصي أن بعض الأوزان بما له من خصائص يناسب حالة من الحالات وغرضاً — الأغراض .

أما مسألة الذوق الشخصي، وما يمكن أن يكون الخليل قد وجده من علاقة بين أوزان معينة وأغراض محددة، وما يمكن أن يكون قد توصل إليه من خصائص الأوزان التي تناسب الأغراض، فهو أمر لن نذهب معه طويلاً - وإن كنا لا نستبعده - وما ذلك إلا لأن ما وصلنا من الخليل حتى الآن لا يثبت لنا ذلك .

أما مسألة الاستقراء الذي يمكن أن يكون الخليل قد قام به، فإنه حتى لو كانت نتيجة الاستقراء تؤيد هذه الصلة - وهو أمر غير

ثابت - فإن هذا لا يكفي للقطع بوجود الصلة لان " منهج الاستقراء " نفسه غير صالح لشرح مثل هذه القضية " (١) .

والواقع أن الشعراء الجاهليين لم يجعلوا لكل غرض وزناً من الأوزان، ولم يختص وزن من الأوزان بغرض معين، بل كانوا يقولون الشعر في مختلف الأغراض على شتى الأوزان ، التي شاعت عندهم ، فالمعلقات وهي أشهر القصائد الجاهلية ، وذات موضوعات متقاربة قيلت على الطويل والبسيط والكامل والوافر والخفيف هذا من جهة النظر إلى كل قصيدة بأنها ذات موضوع واحد ، أو باعتبار الموضوع الأساسي فيها ، أما حين ننظر إلى ما تتضمنه المعلقة من الأغراض - على نحو ما نجد النسيب والوصف والمدح وغير ذلك في قصيدة واحدة - فإن هذا يفسر لنا معنى القصائد ذات الفرض الواحد على عدة محاور ، فلو كان الشاعر يقدر أن هذا الجزء من القصيدة أو ذاك لا يتناسب مع الوزن لنوع في وزن القصيدة ، وهو أمر لم يحدث .

وعلاقة الوزن بالفرض وتناهما لا تتأتى إلا بكون الوزن الشعري لنا موسيقياً ، يثير تلك الحالة النفسية ويقويها فتستمر مدة ابداع القصيدة ، وتظهر آثار ذلك في تناغم ايقاعات صوت البحر وتساوقها مع ايقاعات الحالة النفسية فتصطبغ القصيدة بما يخلد هذه الحالة ، إن ترسم رسماً يوحى للقارى بمعالها ، فيستشعرها معاشياً بعض ما عايشه الشاعر

(١) التفسير النفسي للادب : ص ٨٢ .

فى نفسه ، وهكذا تحتفظ القصيدة بشحنة شعورية تتلاءم مع غرض القصيدة العام ، ويقدر ما يوجد فى القصيدة من عناصر تخيل الفرض الشعرى مرتبطا بالشعور، يمكن الحكم على القصيدة بتناسب الفرض والوزن فيها، على تفاوت فى درجات التناسب، تبعا لمدى نقل تلك العناصر لجانبى التناغم والتخييل وذلك يحصل التأثير .

والحالات النفسية التى ينشأ عنها الابداع فى غرض معين غير محصورة ، فالغزل مثلا ليس له حالة انفعالية واحدة محددة، والانفعال فى الغمر ليس درجة واحدة أيضا، وكذا الشأن فى انفعالات بقية الأغراض الشعرية ، والحالات الانفعالية تختلف باختلاف الشعراء ويتأثر ذلك بعوامل عدة، على نحو ما نرى اختلافهم فى سرعة الانفعال وحدته أو غير ذلك، وللوراثة والبيئة أثرهما فى تكوين الانفعال لدى الشخص. (١)

وإذا كنا نتحدث عن عاطفة معينة لفرض معين، فإن هذا من باب التجويز باعتبار العموم، وإلا فإن العاطفة على هذا النحو تنضوى تحتها أعداد كثيرة من الانفعالات المنتمة إليها، والتى يختلف بعضها عن بعض كاختلاف حالات الشعراء النفسية حين ينظمون فى غرض واحد، وقد فطن الدكتور أنيس إلى هذا فقال :

(١) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة للدكتور مصطفى

* وقد يكون من المفالة أن نتصور اشتراك الشعراء في العاطفة لمجرد اشتراكهم في موضوع الشعر . فالحالة النفسية للخنساء حين كانت ترثي أخاها غير الحالة النفسية التي تطلكت أصحاب المراثي من القدماء . شعور الشاعر وإن توقف إلى حد ما على موضوع الشعر ، يختلف باختلاف تأثيرهم بعوامل لا يمكن حصرها * (١) ومن هنا نستطيع أن نفرس تعدد الأغراض في القصيدة الواحدة المنظومة على وزن واحد ، وصحى الغرض الواحد في قصائد متعددة ، كل واحدة منها على وزن ، فاختلاف الحالات النفسية وكثرتها ، وانحصار عدد الأوزان يجعل الغرض الواحد يأتى تبعاً لما يلائم الحالة النفسية لكل شاعر على عدة بحور ، وما يقع من الزخاف والعلل التي تدخل البحر الواحد إنما هو محاولة لتطويع البحر وتسخيره لمساوق بإيقاعاته - في المستوى الشعري - بإيقاعات الحالة النفسية للشاعر ، ومن ثم تتناغم البنية الإيقاعية في القصيدة مع إيقاع الحالة النفسية فتصبح القصيدة ذات تأثير قوى ، والمسألة بعد ذلك نسبيّة ، لما تحتاج من دقة الإدراك لما بين الشعراء من فوارق في القدرات الشاعرة ، وتفاوت درجات تأثيرهم بالمؤثرات الخارجية . ومسألة الزخاف والعلل تحيلنا إلى امكانية الحصول على نغمات متعددة للبحر الواحد ، تجعله يستوعب مجموعة من الانفعالات على كل نغمة ، فيكون بذلك صالحاً لعدة أغراض .

(١) موسيقى الشعر ، إبراهيم انيس : ص ١٢٧ .

ولما كان الشعر العربى القديم يقال لينشد فإن اختيار البحر يتأثر باهتبارات الطبيعة الانشادية لهذا الشعر، ما يطيعه العرف الشعرى، ويتأثر الشعراء بالمخزون الذهنى من محفوظاتهم الشعرية المتمثلة لهذا العرف ، فإذا كان الشاعر يختار البحور الطويلة حين يكون هادى النفس، أو حين ينظم فى غرض ليس من شأن النفس أن تنفعل لــــه انفعالا قويا . وينظم فى البحور القصيرة ساعة الانفعال القوى المسيطر على النفس ، وفى البحور المتوسطة فى الحالات التى بين بين ، فما ذلك إلا لأن الشاعر حالة الانفعال الشديد لا يستطيع نطق ببيت طويل دون توقف أو إجهاد أو إبهام فى نطق بعض الكلمات، مما يتعارض مع ما ينبغي أن يكون الإنشاد طيه من حسن إلقاء فى وضوح يتيح للسامع المتابعة والفهم ، وحرى بالشاعر - ما دام الامر كذلك - أن يستلهم الموقف الإنشادى ساعة النظم، ومن هنا يتناغم الإيقاع الحركى مع الإيقاع النفسى، ما يؤدى من خلال الوعى الفاســـــــخ فى - فى الغالب - الى اختيار بحر من البحور الشعرية .

وقد ربطت الدراسات الحديثة بين نبض القلب وقدرة الجهاز الصوتى على النطق بأعداد المقاطع الصوتية ، فهى الدكتور ابراهيم أنيس أن " نبضات القلب تزيد كثيرا مع الانفعالات النفسية ، تلك التى يتعرض لها الشاعر فى أثناء نظمه : فحالة الشاعر النفسية فى الفرح غيرها فى الحزن واليأس ، ونبضات قلبه حين يتملكه السرور سريعة يكثر عددها فى الدقيقة ولكنها بطيئة حين يستولى عليه الهم

والجزء ، ولابد أن تتغير نغمة الانشاد تبعاً للحالة النفسية ، فهى عند الفرح والسرور متلهفة مرتفعة ، وهى فى اليأس والحزن بطيئة حاسمة والسر ، وإن كان يستطيع فى النفس الواحد أن ينطبق بمقاطع كثيرة إلا أن قدرته فى هذا محدودة ، يسيطر عليها ما هو فيه من حالة نفسية : وهو حين يكون هادئاً وادعاً أقدر على النطق بمقاطع كثيرة دون أن يشوبها إبهام فى لفظها ، وهو أقل قدرة على هذا حين يكون متلهفاً سريع النفس كما هو الحال فى الانفعالات^(١)

ومن هنا يأتى المدح وما أشبهه من الأغراض التى ليس من شأن النفس أن تتفعل لها بقوة على البحور الطويلة ، ويأتى على هذا النوع من البحور شعر الأغراض التى تتفعل لها النفس بقوة ما ينظم بعد ارتياح النفس وهدوء ثورة الانفعال ، ويأتى على البحور القصيرة والمجزوءات ما ينظم ساعة الانفعال الشديد فى الأغراض التى تتفعل لها النفس ، وبقدر قوة الانفعال فى الفرض بعد زنه أو قرينه من زمن النظم ، يتحدد نوع البحر ، فإذا بعد نظم الشعر عن زمن الانفعال القوى أمكن أن يجس على بحر متوسط وهكذا ، والأغراض التى ليس من شأن النفس أن تتفعل لها بشدة تأتى على البحور المتوسطة والقصيرة ، لا مكانية من يستطيع النظم على الطويل أن ينظم على البحر القصير .

وعلى هذا فإن حالات الحزن تأتى على البحور الطويلة

(١) موسيقى الشعر : ص ١٢٥ .

لان نبضات القلب بطيئة ، غير أن ما ينظم من الرثاء حال وقوع الفاجعة
والنفس منفعة بشدة ويأتى على البحور القصيرة لا يتنافى مع ما قررناه من
طبيعة النفس الانفعالية زمن القول وما لذلك من أثر على القدرة على
نطق المقاطع الصوتية ، ومن هذا النوع قصيدة السلوك أم السليك فسى
رثاء ابنها والتي تقول فيها : (١)

طاف يهفى نجوة	من هلاك فهل لك
ليت شعري ضلة	أي شيء قتلك
أمرض لم تعد	أم عدو ختلك
أم تولى بك ما	غال في الدهر السلوك
والنمايا رصدد	للغنى حيث سلوك
أي شيء حسن	في فتى لم يك لك
كل شيء قاتل	حين تلقى أجلك
طال ما قد نلت فسى	غير كد ألمك
إن أمرا فادحا	عن جوابى شغلك
سأعري النفس إذ	لم تجب من سألوك
ليت قلبي ساعة	صبره منك ملك
ليت نفسي قدمت	للنمايا بدلوك

وغنى عن القول أن القصائد التى تقال ساعة الانفعال - فى الغالب - تأتى على شكل مقطوعات قصيرة ، ومن هنا يمكن أن نعيد أقوال النقاد القدماء - كابن طباطبا وابن العميد وغيرهما - فى اختيار الوزن المناسب، من جهة النفس والرغبة فى التطويل أو التقصير، كنتيجة لعملية استقراء توصلوا من خلالها إلى كثرة شعر المقطوعات على الأوزان القصيرة وقلته على الأوزان الطويلة، وكذا قلة القصائد الطوال على الأوزان القصيرة .

أما ما يمكن أن يكون قد قام به الخليل - أو حتى غيره من النقاد - من عطية " استقراء وجد فيها أن الشعراء حين يعبرون عن حالات الحزن إنما يعبرون عنها فى الأوزان الطويلة ، وأنهم حينما يعبرون عن حالات السرور والبهجة يختارون لذلك الأوزان القصيرة " (١) فمع الاطمئنان إلى أن هذا النوع من الأوزان " قد يناسب حالة الحزن والأسى، إلا أن حالة الحزن والأسى ليست من نوع واحد أو درجة واحدة . فهناك حزن هادئ وحزن ثائر ، وتختلف بعد ذلك درجات الحزن والشويرة (٢) ومع امكانية القول بأن عملية الاستقراء التى تثبت هذا ناقصة لوجود نماذج تخالف القاعدة ، كقصيدة السلوك أم السليك والتى تعبر عن الحزن على وزن قصير، فإنه يمكن القول بأن المسألة مسألة تغليب، ولكن الأهم

(١) التفسير النفسى للادب : ص ٨٠ .

(٢) المرجع السابق : ص ٨١ .

من هذا وذلك هو " أن منهج الاستقراء نفسه غير صالح لشرح مشـل هذه القضية ، وكان على الخليل كما يثبت صحة فكرته أن يحلل لنا الأوزان ذاتها في صورتها المجردة وأن يربط بينها في هذه الصورة وبين حالات النفس المختلفة " . (١)

إن الاستقراء للأغراض الشعرية وما جاءت عليه من أوزان ، لا يضع أيدينا على تلك الصلة التي تحدث عنها النقاد ، فلم يختص شعر غرض من الأغراض بوزن من الأوزان ، بل إن الغرض الواحد نجده على عدة أوزان ، ولم يقسم العرب الأغراض على الأوزان ، ولهذا جاء شعرهم في الغرض الواحد على معظم الأوزان الشائعة ، ففي الجاهلية يكفى أن تذكر المعلقة التي قيلت كلها في موضوع واحد تقريبا ، ونذكر أنها نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل ، لتعريف أن القدماء لم يتخيروا وزنا خاصا لموضوع خاص ، بل حتى ما سمى صاحب المفضليات بالمرأى جاءت من الكامل والطويل والبسيط والسريع والخفيف . " (٢)

وتختلف كمية ما يأتي من شعر الغرض الواحد من عصر إلى عصر ، تبعاً لاختلاف نسبة شيوع وزن من الأوزان من عصر إلى آخر ، فمثلاً وزن

(١) المرجع السابق : ص ٨٢ . ونسبة الفكرة للخليل تحدثنا عنها فيما

سبق ، والذي يهمني في هذا النص ما يتعلق بمناهج شرح القضية .

(٢) موسيقى الشعر : ص ١٧٥ .

الطويل كان يحتل المرتبة الأولى في الجاهلية من جهة كثرة ما ينظم عليه ، فقد نظم عليه ما يقرب من ثلث الشعر العربي في الجاهلية وعصور الإسلام الأولى ويأتي بعده البسيط والكامل ثم الوافر والخفيف في حين قلت المجزوءات (١) ، ولعل حازما قد لاحظ هذا حين تحدث من ترتيب البحور تبعاً لانتظام الكلام ودرجات الافتتان إذ جاء ترتيبه موافقاً للترتيب الذي أثبتته الدراسات الحديثة من نسبة شيوخ الأوزان في القديم (٢) . ومعظم الأغراض تنظم على الوزن الشائع مع تفاوت بسيط بين الشعراء ، وقد أجرى الدكتور إبراهيم أنيس دراسة لنسبة شيوخ الأوزان ، اعتمد فيها على ما جاء في الجهرة والمفضليات وما جاء في كتاب الأغاني ، بالإضافة إلى دواوين بعض الشعراء كزهير بن أبي سلمى ، وديوان جرير وديوان الفرزدق وديوان أبي العتاهية وديوان أبي نواس وديوان البحتري وديوان أبي فراس الحمداني وديوان المتنبي وديوان بهاء الدين زهير وديوان ابن معنوق - أحد شعراء القرن الحادي عشر الهجري - وتناول دواوين بعض المحدثين من أمثال البارودي وحافظ إبراهيم وشوقي والعقاد وراسي وغيرهم (٣) ، وانتهى إلى نتائج ذات قيمة ، فمن ذلك " أن البحر الكامل في عصرنا الحديث قد أصبح محبوب الشعراء ... كذلك نلاحظ في الشعر الحديث نهضة كبيرة

(١) المرجع السابق : ص ١٩١ ، ١٩٢ .

(٢) منهاج البلاغة : ص ٢٦٨ .

(٣) انظر موسيقى الشعر : من ص ١٨٩ : ٢٠٨ .

فى النظم من الرمل ومجزوءات البحور، أما الطويل فيظهر أنه لم يعد يناسب العصر الحديث كوزن من أوزان الشعر، ولهذا هبطت نسبة شيوعه هبوطا ملحوظا فى الشعر الحديث . (١)

وقد لاحظ بعض الباحثين نزعة الرجز إلى التأخر منذ القديم - وإحصائيات أنيس تثبت هذا - وهو ضد المحدثين قليل جدا ، كما أن البسيط والوافر فى تأخر ملحوظ . أما نسبة شيوع الخفيف والرمل فهى فى تصاعد مستمر، فى حين يستقر المتقارب والسريع فى نفس المعدل القديم . (٢)

وتتفاوت أيضا نسبة شيوع البحر الواحد من شاعر إلى آخر فى نفس العصر، فعلا نجد نسبة الطويل عند جرير ٢١٪ والوافر ٢٣٪ فى حين أن نسبة الطويل عند الفرزدق ٦٨٪ والوافر عنده بنسبة ١٢٪ ونحن نعلم أن الأغراض التى نظما شعرها فيها واحدة تقريبا، وقد خلا شعرها من أمثلة لوزن الخفيف . (٣)

ويحظى بحر الكامل بأكبر نسبة فى شعر أبى تمام، ثم البسيط ويأتى الطويل فى المرتبة الثالثة (٤) .

-
- (١) المرجع السابق : ص ٢٠٨ .
 - (٢) خصائص الأسلوب فى الشوقيات : ص ٣١ ، ٣٢ .
 - (٣) موسيقى الشعر : ص ١٩٣ ، ١٩٤ .
 - (٤) الصورة الفنية فى شعر أبى تمام : ص ٢٢٥ .

وطى أية حال فإن تفاوت نسب شيوع البحر الواحد من عصر إلى عصر، وتفاوت نميته من شاعر إلى آخر، سواء فى نفس الغرض أو فى مجموعة الأغراض، وتفاوت حظ الوزن الواحد من شعر الشاعر فى مختلف الأغراض بالنسبة إلى حظ هذا الوزن من الأغراض الشعرية عند شاعر آخر ككرة وقلة ، كل هذا - ما يشهد به الاستقراء - يلقى تماما أن تكون هناك علاقة بين أوزان معينة وأغراض معينة ، فهناك العديد من البحور الشعرية قد احتوت الأحران والأفراح معاً، وبحر كالطويل أو البسيط جاء عليه شعر من كل الأغراض، ولم يختص وزن من الأوزان بغرض واحد أو حتى أغراض محددة لا يأت عليه سواها ، وحتى لو أن شعر غرض من الأغراض لم يأت على أحد الأوزان فليس هذا كافياً للتعميل عليه فى عدم مناسبة هذا الوزن لذلك الغرض، فالأهم من هذا هو إمكانية سجن هذا الغرض عليه بدرجة من الجودة فى نقل الشعور و تناغم الإيقاع والمعنى فى مستوى جودة ما جاء على غيره من الأوزان . فهل عدم استعمال جرير والفرزدق للخفيف يعنى أنه لا يناسب الأغراض الشعرية التى قالا فيها شعرهما، وهى تلك الأغراض التى وجدت عند غيرهما ونظمها بعضهم على وزن الخفيف ، ويجب ألا ننسى أن بحرًا كالرمل كان نصيبه من بعض الأغراض قليلاً، ومع الزمن أصبح يحتسب شتى الأغراض بكثرة، على عكس الرجز الذى أصبح قليلاً فى الشعر الحديث، حتى إن بعض الشعراء - كالشابي - (١) لم يستعمله وهذا

(١) خصائص الأسلوب فى الشوقيات : ص ٣١ .

لا يعنى أبدا أنه لا يناسب الأغراض التى طرقها الشاوى فى شعره .

ووصلت قضية صلة الوزن بالغرض إلى حازم القرطاجنى الذى
اعتنى بتحليل الأوزان من جهة تناسب أوضاعها، ودرجات هذا التناسب،
وما تتأثر به الأوزان من صفات تحصل من كيفية تركيبها، مما يجمع
بعض الأوزان تناسب أغراضا معينة، كما التفت إلى الخصائص الصوتية
لبعض الأوزان تلك التى جعلتها أليق ببعض الأغراض منها بغيرها .

ولم يتعرض حازم لعلاقة الوزن بالحالات النفسية مباشرة، بل
حاول إثبات ذلك من خلال ما أثبتته طما* الموسيقى من علاقة الموسيقى
بالحالات النفسية، خاصة ^(١) وأن طما* الموسيقى يشبتون علاقة الوزن الشعرى
بالموسيقى ولهذا لم يكف حازم القرطاجنى نفسه مثونة البحث من
كيفية إثارة الوزن المجرى للانفعالات ، ولكنه اعتمد على تلك الصلة
بين الوزن الشعرى والموسيقى، التى تعطى للوزن الشعرى القدرة على
إثارة الحالة الانفعالية باعتباره لحنا موسيقيا وإن اختلفت الأداة ، ومن
ثم عيى حازم إلى البحث من صفات الأوزان وخصائصها الصوتية ،
فقسم البحور تبعاً للصفات والخصائص لتقابل تقسيم الأغراض، ومن هنا
تكون بعض الأوزان تناسب أغراضا معينة ولا تناسب أغراضا أخرى، ولهذا
فإن الطويل والبسيط لما فيهما من اليها* والقوة يناسبان المقاصد
الجدية كالغفر مثلاً، فى حين أن الحديد والرمل لما فيهما من اللين كانا

(١) الموسيقى الكبير للفارابى : ص ١٠٧١ ، ١٠٨٥ ، وفيه أن الانغماس

المنتظمة ذات الفواصل تدل على انفعالات النفس وتخليها للسامع .

ألبق بالثاء . (١)

ويكتسب عمل حازم - الذى قام به لتبيين الخصائص التى تتميز بها الأوزان بتحليل أجزائها والنظر فى كيفيات تركيبها - أهمية كبرى ، ليس لأنه عمل فريد فى التراث النقدى فحسب ، بل لما يتضمنه من دلالات تشير إلى أنه كان يدرك أن الاعتماد على ما يمليه الاستقرار لا يكفى لاثبات صلة الوزن بالفرض ، فهو حين تعرض للأوزان ورتبها تبعاً لما اعتد أن يأتى عليه نط الكلام فى كل وزن ، ودرجة الافتتان فى كل وزن - وهو ترتيب لا يختلف كثيراً عما توصل له المحدثون فى نسبة شيوع الأوزان فى الشعر القديم - لم يقتصر على ذلك ، بل عمد إلى الأوزان ذاتها ليرى ما إذا كانت لها صفات وخصائص كانت وراء اختلاف هذه البحور فى أنماط النظم عليها ودرجات الافتتان فيها ، ما يجعل بعض الأغراض تكثر على بعض الأوزان وتقل على أوزان أخرى ، وسع تقديرى للجهد الذى قام به حازم فى هذا الخصوص ، وما لتلك الآراء من قيمة ، وما فى المنهج الذى اتبعه من جوانب سليمة ، مع كل ذلك فإننى لا أستطيع أن أوافق حازماً القرطاجنى طوى أن تلك الصفات والخصائص هى التى جعلت الأوزان تتناسب الأغراض وذلك لسببين :

(١) راجع أول هذا الفصل .

أولهما : أن الوزن المجرد لا يحتل أية دلالة انفعالية، فهو
 موسيقى فارغة من المعنى ، وما الذى يشير فيها الوزن المجرد للطويل :
 فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
 أو الوافر : مفاعلتن مفاعلتن فعولنن مفاعلتن مفاعلتن فعولنن
 أو المتقارب : فعولن فعولن فعولن فعولن
 أو الكامل : متفاعن متفاعن متفاعنن

لا أشك فى أنه لن يشير فيها أية حالة انفعالية، وسواء قلنا فعولن
 أم قلنا: درن درن، لا فرق ، ولعل حازما أدرك بذلك تلك الصعوبة التى
 يواجهها الباحث حين يحاول أن يصل إلى أية دلالة انفعالية يمكن
 أن يشرها الوزن المجرد، فعدل إلى ربط الوزن المعنى بالموسيقى، لما
 بينهما من تشابه، وأستغل هذا التشابه فى إثبات ما ثبت للموسيقى من
 إثارة للانفعالات، للوزن باعتباره لحنا موسيقيا .

وقد أكد الدكتور عز الدين اسامحيل أن " الوزن ذاته ، أى فى
 صورته المجردة لا يمكن أن يحتل أى دلالة انفعالية وعطية
 استقراراً لمجموعة من القصائد تدلنا فى وضوح على أن الشعراء قد عبروا
 فى الوزن الواحد عن حالات انفعال مختلفة ، بل لقد عبروا عن حالات
 الحزن والبهجة فى الوزن نفسه وفى هذا تأكيد لأن الوزن المجرد
 نفسه لا يحمل أى دلالة خاصة ، وإنما تحدد دلالاته فيما بعد عناصر

موسيقية أخرى ترتبط بنوع الإيقاع ودرجته . (١)

وإنما تتحقق دلالة الوزن الانفعالية حين تقابل تشكيلته المجردة بلفظة دالة موحية، فيتعاوض النغم المنظم المتأثر بالجانب الصوتي للالفاظ مع الدلالة والإيحاء في نقل الحالة النفسية أو إثارتها، مادامت الدلالة الانفعالية تنأتى من البنية اللغوية الدالة التى تقابل تشكيل الوزن المجرد، فإن هذه الدلالة تختلف تبعاً للطابع الذى تضيفه تلك البنية، إذ تتألف المبحوطات الصوتية لتشكّل مستوى إيقاعها بحسب خصائص الأصوات؛ من شدة وخفة وجهر وهس وما إلى ذلك، وتتوزع توزيعاً يختلف من قصيدة إلى أخرى، ويتقارب في القصيدة الواحدة، وقد يختلف من بيت إلى آخر في القصيدة، ولكن المهم أنها تتجاوب مع المعنى فتجسّد الانفعال، واختلاف الدلالة الانفعالية تبعاً لاختلاف سمات البنية الصوتية من جهة الإيقاع، هو الذى يجعل الوزن الواحد يحتوى الأغراض المتعددة، في قصائد قد تتقارب في مستويات الجودة، ويحس فيها بموسيقية تتجاوب مع المعنى، يظن البعض أنها نتيجة اختصار الوزن المجرد وليست بموسيقاه، ومن هنا نصل إلى السبب الثانى :-

وهو أن الوزن المجرد للبحر لا وجود له في بيت الشعر إلا في التقسيم الشكلى للزمن، الذى يتأثر بكميات الأصوات في الكلمات الدالة وأنواعها وكيفيات توزيعها " وقد أجريت سلسلة طويلة من الدراسات

(١) التفسير النفسى للادب : ص ٥٩ ، ٦٠ .

نظمه لشعره أنه يختار الوزن المناسب (١) ، ولكن ما دام البحر موسيقى فارغة من المعنى ، فما الذي يهبر القصد إلى اختيار بحر معين ؟ .

والذي أسيل إليه - مع تسليمي بوجود شعراء يختارون أوزانهم قصدا - هو أن اختيار البحر يرجع إلى تأثير الحالة النفسية للشاعر فقد يأتيه الوزن تلقائيا من دون ارادة على نحو ما يدندن الشاعر بإيقاعات صوتية وهو في ضبابية الحالة النفسية ، فيبتدى إلى بحر معين يجد أنه هو البحر الذي لابد أن ينظم قصيدته هذه فيه ، وحتى أولئك الذين يختارون أوزان قصائدهم قد يكون في هذا الاختيار قدر من تأثير الوعي الغامض ، ما يجعلهم يعدلون عن أوزان كثيرة ويختارون وزنا معينًا ، ومدارس التحليل النفسي أقرب ما تكون إلى القول بتلقائية الاختيار (٢) وقد أدرك بعض النقاد القدماء أن الشاعر لا يختار وزن قصيدته بإرادته ، ومن ثم قالوا إن الشاعر ليس بالضرورة أن يتعلم العروض - وكتبت من الشعراء لم يعرفوا العروض ، ومنهم أميون لا يقرؤون ، ولعلمهم اعتدوا على السليقة أو الذوق المتأثر بالمحفوظ من الشعر الموزون ، ومهما يكن فإن كون العروض طما ستتبطا من الشعر ، يهبر عدم إلزام الشاعر بمعرفته وتعلمه ، والشاعر قد ينطق بالبيت الأول من قصيدته - أو بيت ليس بالأول - وقد ينظم مجموعة أبيات أو قصيدة ولم يخطر بباله على أي وزن هو يقول شعره هذا ! وطى أية حال ، فقد لا تخلو التلقائية من قدر

(١) أنا والشعر لشفيق جبرى : ص ٨٩ .

(٢) الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة : ص ١٩١ .

يسير من الإرادية الموجهة ، واعتاد القول بأن الشاعر يقصد إلى اختيار البحر المناسب للمعنى الذى يقول فيه ، بدون تأثير الحالة النفسية أمر يحيل الشعر إلى " تجربة مادية لا أثر فيها للمعاناة النفسية الصادقة ، ولكننا نعلم أنه تجربة شعورية قبل كل شئ " ، بل ونعلم أنه يصنع نفسه بنفسه فى أكثر الحالات .

والواقع أن الشاعر الحقيقى لا طاقة له على اختيار البحر — أو القافية كما يزعم ابن العميد أو غيره من يذهب مذهبه ، لأن له من احساسه الجياش ما يصرفه عن هذه الإرادة الواهية . وآية ذلك أنا نرى الشاعر يشب في بحر معين ثم يهجو بنفس البحر ، بل هو يشب ويهجو في قصيدة واحدة لها نفس البحر والقافية . وما أظن أن من حق أحد أن يطالبه بتغيير شئ من قصيدته لأجل هذا ، فما بالك بمن يجعل قصيدته تدور بكل أنواع الشعر المعروفة من غزل وشكوى ورناء ومدح وعتاب وفخر . . . " (١)

ويذكر الدكتور غنيمى هلال أن العرب لم يتخذوا لكل موضوع وزنا معينا ، وأن طلاقة موضوع القصيدة يجرها أمر يرجع إلى الشاعر " فقد يقع على البحر ذى التفاصيل الكثيرة فى حالات الحزن ، لاتساع مقاطعه وكلماته لاناته وشكواه . محبا كان أم راثيا ، أو لئلا ممة موسيقاه لأغراضه الجديدة الرزينة ، من فخر وحماسة ودعوة إلى قتال

(١) شعر الهذليين للدكتور احمد كمال زكى : ص ٢٣٥ .

وما إليها ، ولهذا كانت البحور الغالبة فى الأغراض القديمة هى الطويل والكامل والبسيط والوافر . وقد تنفعل النفس أو تطرب لداع مفاجئ فطجأ إلى البحور المجزوءة ، أو إلى بحر الخفيف والمتقارب والرمـل . وليس هذا سوى تقرير مجمل لا يقوم مقام القاعدة وكل بحر بعد ذلك قالب عام يستطيع الشاعر أن يضيف عليه الصبغة التى يريد بها يصب فيه من عبارات وكلمات ذات طابع خاص" (١)

ولا يختلف عن هذا ما ذهب إليه الدكتور عبدالعزیز المقالـح من أن الاستقراء لتقديم الشعر وحديثه يلغى فكرة علاقة الوزن بالفرس ويؤكد على حقيقة أساسية وسببه وهى " أن الشاعر هو الذى يعطى الوزن المعين نغمته الحزينة أو الراقصة ، وهو الذى يخلق شاعره الخاصة على الوزن ، ويحاول إيجاد التوافق بين حركة نفسه والحركة الخارجية للقصيدة وليس هناك بالضرورة وزن حزين ووزن مسـرح ، وإنما هناك لحظة شعرية تعبر عن الحالة الشعورية للشاعر ، وهـذه اللحظة هى التى تتحكم فى الأوزان وفى حركة التشكيل الموسيقى موقعه ما تشاء من الألحان الحزينة أو السارة" (٢) .

أما الدكتور ابراهيم أنيس فيرى أنه يحسن " ألا نفرض قواعد معينة يلتزمها الشاعر فى تخير وزن من الأوزان تحت تأثير عاطفة خاصة .

(١) النقد الأدبى الحديث : ص ٤٦٨ .

(٢) الشعر بين الرومـا والتشكيل : ص ١١٥ ، ١١٦ .

وطى ناقد الأدب أن يبحث هذا بحثا مستقلا فى كل قصيدة ، ليمسرى من معانيها وموضوعها ما إذا كان الشعر قد وفق فى اختيار الوزن أم لم يحسن الاختيار^(١) .

وقد تشل هذا فى الجانب التطبيقى الذى قام به الدكتور شكرى صاد فى دراسته للأسلوب فى بعض قصائد شعراء محدثين ، فمهمـن عرض لقصيدة " خواطر الغروب " لـأبراهيم ناجى نظر فى اختيار البحر لأنه يرى أن للبحر " دلالة العامة على روح القصيدة وإن لم تكن دلالة محددة ولا قاطعة " . (٢)

أما قصيدته " استقبال القمر " فإنها مبنية على مجزوء الكامل وهذا الوزن القصير المرن " الذى تتعادل فيه المقاطع القصيرة والمتوسطة الطول يزهـد القصيدة اشراقا " (٣) بما تهبأ للشاعر من اختيار الألفاظ الحلوة ذات المعانى الرشيقة التى تجاوزت مع توزيع النغمات فى البحر المختار .

غير أنه ينبغي أن يمتلك الوزن فى مستواه الشعرى جانبا إيقاعيا يساوق الترتيب ، والتقسيم للحركات والسكنات الموجودة فى الوزن المجرد وحين يأتى البيت الموزون متشلا للحركة الإيقاعية الموحدة فى المعنى

(١) موسيقى الشعر : ص ١٨٠ .

(٢) مدخل الى علم الاسلوب : ص ٧٧ .

(٣) المرجع السابق : ص ٨٩ .

والتجاوية مع الإطار العام للبحر المجرد يمكن القول بأن الشاعر قد وفق في اختيار وزن تلك القصيدة ، غير أنه ينبغي أن يحلم أن الامر في ذلك راجع إلى البنية الإيقاعية للصورة اللفظية لبنت الشعر ففى الدرجة الأولى، ويحتفظ الوزن المجرد بقيمته كإطار عام يحتوى تلك البنية وينظمها .

وقد ناقش الدكتور عز الدين اسمايل قضية الإيقاع فى الشعر وفرق بين الإيقاع والوزن فى مقارنة بين آراء استوفر وبين القانسون الخامس من قوانين عمود الشعر، الذى يشير إلى أهمية اختيار الوزن اللذيذ، ويرى الباحث أن " نظرة استوفر فى الفصل بين الوزن والإيقاع تهدم لنا تلك الفكرة التى شاعت عند العرب ورهطت بين أوزان بعينها وأغراض من أغراض الشعر ، كأن يحسن فى البحور الطويلة «الرثاء» والمدح والفخر ، ويحسن فى القصيرة الغزل ، وهكذا ، فالرهب يكون بين الحالة النفسية والإيقاع وليس بين هذه الحالة والوزن . وعندئذ قد نجد الرثاء فى البحر القصير ونجد الغزل فى البحر الطويل وأما ديوان الخنساء وهو فى الرثاء كله ، ولكن لم تلتزم الخنساء بحرا واحدا أو نوتا واحدا من البحور الطويلة ، فهى كما نظمت فى الطويل والبسيط والمديد والكامل نظمت كذلك فى البحور القصيرة والمجزوءة ، كمجزوء الكامل ومجزوء الرمل . وذائع ستفيض أن الشاعر حين يريد أن يقول شعرا لا يحدد لنفسه بحرا بعينه ، وإنما هو يتحرك مع أفاهيل نفسه فيخرج الشعر فى الوزن الذى يهدف له من

الأوزان .

ومعنى هذا كله أن الوزن المجرد لا يعطى لونا بعينه — من الموسيقى . مع الاعتراف بأنه فى حد ذاته نغمة صوتية ، — هو موسيقى فارغة من المعنى والزخافات والعلل التى يخرج إليها الشاعر دون أن يقصد إلى ذلك ، ودون أن يشعر ، مرجعها إلى الحركة النفسية الإيقاعية * (١) .

وليس الإيقاع فى الشعر مقصورا على الجانب الصوتى للبنية اللفظية ، الإيقاع الشعرى * يستمد فاعليته من علاقات اللغة التى لا ينفصل فيها معنى عن معنى . وبالتالى فليس هناك خصائص سابقة للوزن ، — بل يكتب كل وزن خصائصه داخل التجربة ، بحيث يمكن أن نجد قصائد متعددة من نفس الوزن ، ولكن تفرض كل قصيدة على الوزن خصائص ليست له فى غيرها من القصائد ، وذلك بسبب العلاقات المتميزة التى تشكل القصيدة ذاتها . ومن الأصوب — والأمر كذلك — أن نفترض أن النظام الإيقاعى للقصيدة متميز عن الوزن المجرد ، وأن نفترض — بالمثل — أن الوزن المجرد لكل بحر محض تصور ذهنى شبيه — بفهوم الجوهر ضد الفلاسفة ، لا نواجهه فى القصيدة ، بل نواجه عرضا أو أكثر من أعراضه فحسب ، إنه شئ غير موجود بالفعل ، وإن كان موجودا بالقوة ، على الأقل فى أذهان من يتمسكون بفكرة النيسونج

(١) الأسس الجمالية فى النقد العربى : ص ٢٢٥ ، ٢٢٦ .

الثابت للوزن ، قد نقول إن هذه القصيدة أو تلك من بحر الطويل أو من بحر البسيط أو غيرها ، ولكننا نضطر إلى افتراض مجموعة من الزحافات والملء كي نجبر القوائد على أن تحشر في قالب البحر (١) .

إن التصور القديم للوزن يتشل في انفصال الوزن عن المعنى ، وأن العلاقة بينهما هي علاقة احتواء تقوم على المشاكسة ، على اعتبار أن للوزن صفات خاصة قبل أن تبنى عليه القصيدة ، ومن هنا كان على الشاعر أن يفكر في الوزن المناسب للمعنى ، غير أن النظر الحديث لا يرى أن الشاعر يفكر بالوزن منفصلا عن المعنى ، ذلك أن الشاعر يفكر في مستويات التجربة وأبعادها تفكيراً آتياً لا انفصام بين عناصره ، والوزن هنا جزء من حركة المعنى ، مثله مثل الألفاظ ، إذ أن الشاعر لا يفكر في الكلمة باعتبارها أصواتاً مفارقة للدلالة ، إنه ينظر إلى هذا وذاك داخل النسق المعنوي للتجربة ، ولا قيمة للوزن حين ينظر إليه منفصلاً عن المعنى ، أما ما فيه من تناسب بين أجزائه في مستواه المجرد ، فيتأثر بالعناصر اللفوية في الشعر ، تلك التي لا ينفصل فيها الصوت عن المعنى . أما ماله - الوزن - من صفات سابقة فيجب أن نعيد النظر فيها ، إن وصف السربح بأن فيه كرازه يمكنه نقض بطلان القوائد التي جاءت عليه متدفقة سلسلة تناقض هذه الصفة ، كما في قصيدة عوف بن ملحان الشيباني التي يقول فيها :

(١) مفهوم الشعر : ص ٤١٢ ، ٤١٣ .

إن الثامن وبلغتها قد أحوجت سمعى الى ترجمان
وقصيدة وضاح الهمن المشهورة :
قالت ألا لا تلجن دارنا إن أبانا رجل غائــــر
فقلت فإنى طالب غيرة منه، وسيفى صارم باتــــر

وكذا الشأن فى خاصية السباطة، فمن المؤكد أن سباطة الوزن لا تبعث على الارتياح فى كل آن ، وكذلك الجعودة ، لأن الأــــر فى النهاية - مردود إلى طبيعة الإيحاء الصوتى، الذى تفرضه التجربة، فقد يكون للتقبض بعده الجمالى، النابع من تقبض المعنى وكرازته، وقد تنافر السباطة فى الوزن التوجات البطيئة للمعنى، فضلا عن أن فكرة التعويض المصاحبة للزخاف تجرنا إلى أسر القالب ، وتتناقض مع مفهوم التنويع، كما تتجاهل الضرورة الداخلية التى تفرض الزخاف والعلة ، وهى كذلك تنقل الزخاف والعلة من المستوى المصاحب لحركة المعنى، وما تتطلبه منحنيات التجربة من تعديل يبرز تلك التوجات فى انعطافاتهما النفسية، إلى مستوى زخرفى - منفصل عن حركة التجربة والمعنى - للإطار المحدد للوزن، بعيدا عن التشكيل المتميز الذى تطلبه التجربة . (١)

وإذا كانت الزخافات والعلل فى الأوزان العربية ملاذا للشعراء فى تضيير الوحدات الزمنية داخل البيت الواحد من جهة ، وفى تعديل

(١) أنظر مفهوم الشعر : ص ١٤ ، ١٥ . والأمثلة السابقة بنفس المرجع.

أنماط النغم الكلى داخل القصيدة من جهة أخرى - وذلك منعاً للرتابة التى تحبس الجمال وتشبها مع ما تلبيه الضرورة الداخلية للتجربة - فلا بد أن يختلف نظام الوزن ذاته، خاصة إذا تأملناه من زاوية إيقاع المعنى فى كل قصيدة على حدة .

إن الزحافات والعلل تجعل بإمكان الشعراء أن يتصرفوا داخل البحر الواحد، فيخرجوا منه أعدادا كثيرة من الأوزان المختلفة فى النسق والنغم ، وسيترتب على هذا اختلاف الموسيقى الناتجة من البحر الواحد - من هذه الأوزان الكثيرة - حسب اختلاف الأفراد الذين يستخدمونه، حيث يكون لكل موسيقاء الخاصة، التى تحوى قدرا من التفرد وآخر من الوحدة العامة التى تشترك فيها مع غيرها ، وأسـاس الاختلاف بين الشعراء فى هذا إنما هو فى المقدار الذى يستطيع استغلاله، من أشكال مختلفة لوحدة زمانية واحدة، ثم فى توزيع تلك الوحدات داخل القصيدة، ومدى فاعلية البنية اللغوية، إيقاعيا بما يتجاوب مع متطلبات المعنى . ومن هنا لابد أن يختلف نظام الإيقاع من قصيدة إلى أخرى، لأن الإيقاع حركة أشمل من الوزن، وبالتالي يجب ألا نفترض أى خصوصية تميز بعض الأوزان المجردة عن بعض الرصانة والجد أو الطيش واللين تتفق مع الاختيار العلى للقائد، علمـا بأن هذه الصفات نتيجة ذوق شخصي لا يثبتته التجربة، وإذا صدق ذلك على شاعر معين أو عصر محدد، وهذا ما لم يحدث - فليس هناك ما

يحتم صحته أو صوابه بالنسبة لشاعر آخر أو عصر آخر . (١)

أما ما يقال من أن تعدد الأوزان هو نتيجة لتعدد الأغراض ،
فلعل فيما قدمنا ما يثبت بطلان هذا القول ، ونريد أن نشفع ما قدمنا
بمناقشة هذه المقولة عند الدكتور جابر عصفور الذى يقول :
" قد يقال إن اختلاف أوزان البحور معناه أن أغراضا مختلفة
دعت إلى ذلك ولكن أى غرض ذلك الذى دفع امرأ القيس - مثلا -
إلى النظم فى بحر الطويل ، لو أخذنا أى قصيدة من قصائده فى هذا
البحر ؟ !

إن قصائده تقدم أبعادا متعددة لتجارب مركبة ، يتخذ فيها
الوزن الواحد - داخل كل قصيدة - أبعادا متميزة ، تتجاوب مع
أبعاد التجربة ومنحنياتها المتباينة ، وفى ذلك ما يبرر اطراد الزخاف
فى شعره على نحو لاقت .

وطى مستوى الأغراض يتجاور الجد مع الهزل تجاور قوله :

فقلت سباك الله إنك فاضحي ألت ترى السمار والناس أحوالي

مع قوله :

فلو أن ما أسعى لأدنى معيشة كفانى ، ولم أطلب ، قليل من المال

ولكنما أسعى لجد موثـل وقد يدرك الجـد المـوـثـل أمثالى

(١) المرجع السابق : ص ٤١٣ .

داخل قصيدة واحدة . ولو كان الوزن بذاته مناسبا لفرض بعينه —
حقا ، لنوع امرؤ القيس أوزانه داخل القصيدة الواحدة ، كي يحقق
الشاكلة مع تعدد لاغراض .

إن الوزن الواحد يشكل أساسا عاما - ومجردا - يصلح معه الوزن
لتجارب متعددة، ولكنه يتشكل داخل كل تجربة شكلا منفردا يميز الوزن
نفسه في قصيدة عن غيرها ، ويميز ايقاع مقطع من مقاطع القصيدة عن
بقية المقاطع في آن ، ولذلك تميزت بداية معلقة امرؤ القيس —
نهايتها ، واختلف ايقاع وصف الفرس عن ايقاع وصف الليل ، ... كما
تميزت معلقة عنتره عن معلقة لبهد وكتاها من نفس الوزن ، وهو —
الكامل (١) .

وعلى الرغم من أن الشعر يعتمد على الوزن لأنه صورة للايقاع
فإن الأهمية تتعلق بالتنظيم الصوتي الخاص في القصيدة، ولا تتعلق
بالوزن المجرد، فهو قالب لا يوجد وجودا كاملا في القصيدة لأن الحركة
الحقيقية تختلف تبعاً للنبرة الطبيعية وتعلقها بكلمات أو مجنوعات من
الكلمات الفردية الخاصة ، وحين تختلف الحركة الايقاعية في القصيدة
اختلفا ذا مغزى عن الوزن المجرد، فإن هذا يدل على أن القصيدة
تنبع من مستوى عقلي ضحل، ترتب عليه فقد جانب من المعنى، تبعاً —

(١) مفهوم الشعر : ص ٤١٣ ، ٤١٤ .

لفقد بعض عناصر الإيقاع اللازمة لحمل المعنى ، إذ تكون بحدود جانب واحد من الإيقاع وهو التشابه أو التكرار دون الجانب الآخر وهو الاختلاف أو التمايز ، ومن ثم لا يقوم التفاعل بين العناصر الإيقاعية والمعنوية ، فلا المعنى يشكل الإيقاع ويلون الاستجابة له ، ولا الإيقاع يوسع المعنى ويوضح ما فيه من مفارقات لا تظهر بغيره . (١)

غير أن الإيقاع الموسيقي - في الشعر - الذي يتألف من الوزن الخاص ومن جرس الألفاظ وتواليها على نحو معين يستقى فنى حالات كثيرة من وراء الوعي ، فكثيرا ما يجد الشاعر نفسه ينظم من بحر معين وينسق ألفاظه في تعبير معين ، دون وعي كامل ، لأن هذا كله يتسق مع الحالة الشعورية للقصيدة ، وكثيرا ما تتثال الألفاظ والمعارات على الشاعر الملهم دون وعي لمعانيها الدقيقة ، وبعد انتهائه من النظم يدرك أن لهذه الألفاظ وطك المعارات ظلالا في نفسه تتسق مع الجو الشعورى الذى نظم فيه قصيدته ، وكان ذلك الانفعال قد تبلور فى صورة لفظية ذات إيقاع موسيقى يرمز إلى الخواطر والمشار ويحتفظ بنقلها الى الناس بعد انقضاء الجو الشعورى الذى طاشه الشاعر بعشرات السنين (٢) وحين يلجأ الشاعر إلى اختيار بحر قصيدته فى ظل الوعي فإنه يتحرك فى إطار محدد ، تحت توجيه إيقاع المعنى وما يتضمنه من جوانب شعورية ،

(١) مشكلة المعنى : ص ١٣٢ .

(٢) النقد الادبى ، أصوله ومناهجه : ص ٢٢١ ، ٢٢٢ .

وبالتالى يقع على بحر معين يجد نفسه كالطزم بالنظم عليه ، وحيث
يتمصف الاختيار بالآلية فإن القصيدة ستظهر بمعيدة عن الجودة، لأنها
حينئذ لا تعدو أن تكون نظما تقريريا يخلو من روح الشعر وخصائصه
الموثورة .

ويبدو أن الحديث عن تناسب الوزن مع الغرض أو المعنى فى
القصيدة عند القدماء يدل على ادراكهم لمظهر من مظاهر الجودة فى
بعض القصائد، وجدوا أنه يتعلق بالنظم من جهة ارتباطه بالمعنى ، وفى
ظل التصور القديم الذى يعد البحر المجرى جزءا من القصيدة الجنية
عليه، ربطوا بين الوزن والمعنى، خاصة وأن فوارق التنظيم الإيقاعى واضحة
بين الأوزان ، ونظرا لشيوع بعض الأوزان وكذا شيوع بعض الأغراض فى
بعض الفترات أكثر من غيرها، فإن تتبع الأغراض وما جاءت عليه من أوزان
أفضى إلى نتيجة متوقعة، وهى كثرة الأغراض الشائعة على الأوزان الشائعة
فى الفترة المحددة، وتتدرج الأغراض فى نصيبها من الشيوع على تدرج
فى الأوزان من هذه الجهة، ولهذا الشيوع تأثير فى الأجيال اللاحقة
أدى إلى تقارب النسب أو المحافظة عليها ضد كثير من الشعراء
الإسلاميين ، ومن هنا زادت قناعتهم - النقاد - خاصة أولئك الذين
استفادوا من دراسات الموسيقيين، التى تربط بين الحالات النفسية
والألحان، وهذه الأخيرة تلتقى مع الوزن فى بعض مظاهره ، ويضاف إلى
هذا ما وجدته بعضهم فى ترجحات فن الشعر لأرسطو، من أن اليونانيين
كانوا يخصصون كل وزن بغرض معين ، وهكذا اتخذت القضية مسارها

الذى وجدناه فيما استقر عند حازم القرطاجنى وأتباعه فى هذه النظره ،
كالدكتور الطيب وسليمان البستاني وغيرهما من تابعوا التفصيلات لمن
باعتبار التناسب بين الوزن والمعنى سابقا على القصيدة فحسب ، بل
بالاعتداد بالأذواق الشخصية فى ظل الاستقراء .

والفكر الحديث لا ينظر إلى الوزن فى صورته المجردة ، وإنما
ينظر إليه كعنصر إيقاعى يتحقق فى التنظيم الصوتى للبيت ، وهو تنظيم
يتميز من قصيدة إلى أخرى ، نتيجة اختلاف حروف الألفاظ المتألفة ، وكيفية
هذا الاختلاف ، وطريقة التوزيع للحروف - المتقاربة والمتماثلة والمتباعدة -
ما يحدث تنوعا فى التناغم يوجه الموسيقى الإيقاعية .

والفكر الحديث لا يتعامل مع الألفاظ فى هذا النظام على أساس
أنها تدل على المعنى أو تشير إليه ، ولكنه يعدها جزءا من المعنى
بما لها من جرس صوتى وإيقاع تشير به البنية اللفظية والمعنوية ،
ومن ثم فإن الإيقاع الصوتى يواكب حركة المعنى وإيقاعه الشعورى ، ومن
هنا نصل إلى الربط بين الإيقاع والعاطفة أو المعنى الشعورى الخاص بقصيدة
معينة ، إذ فى كل قصيدة يخضع نظام الوزن لتحديد وتوجيه وتلوين ،
يختلف عما يوجد فى غيرها - حتى التى على وزنها وفى غرضها - ومن
ثم لا يمكن الربط بين وزن معين وغرض محدد .

إن النظرة الحديثة تعد الأوزان الشعرية قوالب عامة ، قابلة
لاحتواء شتى المعانى حتى فى الوزن الواحد ، تبعاً لما يمليه الإيقاع ، وهذه

النظرة لا تعيب الأوزان العربية، ولكنها تكشف عن الجوانب الحيوية فيها،
ما يكفل لها الاستمرار والبقاء والتجدد في الاستعمال، لأنها غنية
بطبيعتها هذه، وما لها من امكانات تتسع لكل المعاني في مختلف
الحالات النفسية، على نحو ما رأينا في الزحاف والعلل .

وهذا المجال الواسع الذي يفتح أمام الشعراء - في كثرة
الأوزان وكثرة صور الوزن الواحد في ظل القبول من الزحاف والعلل -
يتمتع لهم حرية الإبداع والتجديد في الرؤية والصياغة ويحفظ لهم
حقوقهم في التقييم من غير اغفال لتفاوت درجاتهم فيه، وبالتالي يستطيع
الشاعر أن يجد ذاته في فنه رغم كثرة الشعراء الذين ينظمون في
هذه الأوزان عبر التاريخ الطويل، وهو أمر لا يتحقق لو اختص كل
وزن بفرض معين، إذ يجد الشاعر المتأخر نفسه أمام أمرين :

إما أن يكون صورة مكررة لفنائه، وإما أن يحاول الخروج على
هذا الارتباط فينظم المعنى على غير الوزن المحدد له، أو يترك على
الأوزان في محاولة للتجديد أو غير ذلك، ومن هنا تبرز قيمة
الأوزان العربية ومالها من خصائص تتضمن الجودة والمرونة في إطار
الأصالة .

الفصل السادس

تناسب لغافية مع عناصر القصيدة

القافية أساسية في الشعر - وقد بينا هذا في التمهيد - فهي ركن من أركانه ، ولهذه الأهمية فإن من السطأ من جعل القافية القصيدة كلها على سبيل الاتساع والمجاز (١) ومنهم من قال البيت كله القافية (٢) ، لأن البيت الموزون يحدد ايقاط خاصا يلتزم في الأبيات التي تليه حتى نهاية القصيدة .

وذهب ابن جني إلى أن تسمية البيت والقصيدة قافية إنما هو على إرادة ذو القافية (٣) . وذهب الفراء - يحيى بن زياد - إلى أن القافية هي حرف الروي ، واتبعه على ذلك أكثر الكوفيين وخالفه من أهل الكوفة أبو موسى الحامضي ، فقال : " القافية ما لزم الشاعر تكراره في آخر كل بيت " (٤) وهو رأي - كما أشار ابن رشيق - لا يختلف عن كلام الخليل .

والقافية عند الخليل - في الرأي المشهور - هي " من آخر حرف في البيت إلى أو ساكن يليه من قبله ، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن " (٥) .

(١) العمدة : ج ١ ص ١٥٤ .

(٢) المرجع السابق .

(٣) القوافي لأبي يعلى التنوخي : ص ٣٥ ، في الهامش .

(٤) العمدة : ج ١ ص ١٥٣ .

(٥) المرجع السابق : ص ١٥١ .

وطى هذا قد تكون القافية كلمة تامة أو أكثر أو أقل ، وفى
هذا البحث سنسير على معنى هذا التعريف للقافية فى دراسة التناسب
الصوتى ، وكلامنا فى التناسب المعنوى يتعلق بالقافية ككلمة تامة
أو معنى الكلمة أو الكلمات التى منها القافية حين تكون أكثر أو أقل
من الكلمة التامة .

اتخذ النقد القديم فى النظر إلى تناسب القافية مع بقية
العناصر طريقين :

أولهما : يتعلق بالتناسب الصوتى للقافية .

وثانيهما : يتعلق بالتناسب المعنوى للقافية .

وسأعرض بشئ من التفصيل للموقف النقدى والقيم البلاغية المصاحبة
فى كل طريق طى حدة .

أولا : التناسب الصوتى :

وتتمثل جهود القدماء فى تقدير التناسب الصوتى للقافية فى
جانبين :

الجانب الأول : النظر إلى مدى تناسب قافية كل بيت من أبيات
القصيدة مع بقية الأبيات فيها .

الجانب الثانى : النظر إلى مدى تناسب قافية البيت مع ألفاظ البيت
نفسه .

أما الجانب الأول وهو تناسب قافية البيت مع قوافي بقية أبيات القصيدة، فقد تعلق به آراء وأحكام كثيرة، فعرف الروي - الذي تنهى عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال : قصيدة لامية أو بائنية أو نحو ذلك - تعلق به آراء لتقدير تناسبه مع الأبيات الأخرى، ووضعت ضوابط ومعايير لتوخى دقة التناسب ووحدة النغم، وصلت إلى دراسة حروف أخرى بعضها يسبقه وبعض آخر يتبعه، موضحة ما يلزم تكراره وما يصح تركه، وتجاوز النظر دراسة الحروف إلى دراسة الحركات وما ينبغي التزامه وما يصح تغييره وما إلى ذلك من الآراء التي تتعلق بالجانب الصوتي بهدف مراعاة التناسب في القصيدة.

ففي كل قصيدة يجب أن يكون حرف الروي حرفا واحدا بعينه غير سامح في إيراد ما يقاربه معه* (١) سواء تقاربت كالصاد والسين، أو تباعدت كالميم واللام في الإسلام والأطلال، فلا يصح مجيء بيت قافيته الصاد في قصيدة رويها السين وكذا مجيء بيت رويها النون في قصيدة صيغة الروي ولا العكس، من هذا ما أنشده ابن سعدية: (٢)

وَلَمَّا أَصَابَتْنِي مِنَ الدَّهْرِ نَبَسُوءٌ	شُغِلْتُ وَالْهَى النَّاسَ عَنِّي شَتُونَهَا
إِذَا الْفَارِغُ الْمَكْنَى مِنْهُمْ دَعْوَتُهُ	أَبْرَ وَكَانَتْ دَعْوَةٌ يَسْتَدِيرُهَا

(١) منهاج البلغاء : ص ٢٧٢ .

(٢) كتاب القوافي لأبي يعلى التنوخي : ص ١٢٠ .

ومثل هذا يقع بين الحروف التي بينها تشابه أو تقارب ، ومن
النماذج - وهي نادرة - التي جاءت منوعة الروى مع تباعد حروفه
فقدت التناسب الصوتى قول العجير السلولى : (١)

أَلَا قَدْ أَرَى إِنْ لَمْ تَكُنْ أُمَّ مَالِكٍ	يُطْلِكُ يَدِيَّ أَنْ الْبَقَاءَ قَلِيلٌ
رَأَى مِنْ رَفِيقِهِ جَفَاءً وَبَيْعُهُ	إِذَا قَامَ يَبْتَاعُ الْقِلَاصَ ذَمِيمٌ
فَقَالَ لِخَلِيٍّ أَرْحَلَا الرَّحْلَ إِنِّى	بِهَلَكَةٍ وَالْعَاقِبَاتُ تَسُدُّو
فِيْنَاهُ بِشْرِي رَحْلَهُ قَالَ قَائِلٌ	لِىْنٍ جَمَلٌ رَخْوُ الْمَلَاظِ نَجِيبٌ

ولا يعنينا فى هذا المقام الاختلاف فى تسمية هذا أو تقسيمه
فسواء سى ، اكفاء ، أو إجارة أو إجازة أو غير ذلك ، فلا مشاحة فى
الاصطلاح ، والذي يعنينا هو هذا الاهتمام بحروف الروى حفاظا على
التناسب ، من أجل تحقيق وحدة النغم فى نهايات أبيات القصيدة والواحدة .
وينبغى أن تكون حركات الروى واحدة فى جميع الأبيات ، قال
ابن سنان :

" ومن تناسب القوافى تجنب الإقواء فيها ، وهو اختلاف اعرابها
فيكون بعضها مثلاً مرفوطاً وبعضها مجروراً ... وقد روى أن النابغة كان
يقوى حتى دخل المدينة وسمع أهلها يفتنون بقوله فى قصيدته التى أولها :

(١) كتاب القوافى : ص ١٢٠ ، ١٤١ .

أَمِنْ آلِ مَيْمَةٍ رَائِحٌ أَوْ مُغْتَسِدِي عَجَلَانَ ذَا زَادٍ وَغَيْرَ مُزَوِّدٍ
زَعَمَ الْبَوَاحُ أَنَّ رَحِلَتَنَا غَسَدًا هَذَاكَ خَبَرْنَا الْغُرَابُ الْأَسْوَدُ
فَفُطِنَ لِلْإِقْوَاءِ فَتَرَكَهُ . * (١)

ومن أجل تمام التناسب رأى النقاد " وجوب التزام حروف العلة
الواقعة سواكن بين أقرب متحرك يتلوها ساكن إلى الروي وبين حـسـرف
الروي . * (٢)

فمن ذلك التزام ما يسمى التأسيس وهي ألف بينها وبين الروي
حرف يكون بعدها وقبل الروي ، وذلك كقول النابغة :
كَلِّمْنِي لَهُمْ يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبٍ وَلَيْلٍ أَقَاسِيهِ بَطِيٍّ الْكَوَاسِبِ .

وكذلك في الـردف وهو أحد ثلاثة أحرف : الواو والألف والياء
ويكون الروي بعده بغير حاجز كالواو في قول الشاعر : (٣)
لِئِنْ كُنْتُ مَا تَدْرِي مَتَى أَنْتَ مَيِّتٌ فَإِنَّكَ تَدْرِي أَنَّ غَايَتَكَ الْمَوْتُ .
وإذا كان حرف الـردف ألفا فلا يجوز أن يدخل معه غيره من حروف العلة ،
في حين أن الواو والياء يتعاقبان في القصيدة الواحدة ، فتأتى الواو
المضموم ما قبلها مع الياء المكسور ما قبلها . ويقبح ضم ما قبل حرف العلة

(١) سر الفصاحة : ص ١٨٥ .

(٢) منهاج البلغاء : ص ٢٧٤ . ميت النابغة في المرجع نفسه .

(٣) كتاب القوافي : ص ٨٨ ، ٨٩ .

وفتحه معاً وكذلك كسره وفتحه ويسمى السناد ، ومن السناد اختلاف

حركات الدخيل كقول ورقاء بن زهير :

دَعَانِي زَهِيرٌ تَحْتَ كُلِّ خَالِدٍ فَأَقْبَلْتُ أَسْمَى كَالْعَجُولِ أَهَادِرُ
فَشَلَّتْ بِمَعْنَى يَوْمٍ أَضْرَبُ خَالِدًا وَيَسْنَعُهُ مَنَى الْحَدِيدِ الْمُظَاهَرُ

ففتح الهاء مع كسر الدال . ولو كانت مع الكسرة ضمة لكان أقل
في العيب . (١)

أما القوافي المقيدة فيستحسن " أن تكون حركة ما قبل الروي
إما فتحة ملتزمة وإما ضمة وكسرة متعاقبتين " . (٢)

أما إذا كان الروي من كافات الضامات والتأنيث فينبغي
" أن يلتزم قبلها حرف بعينه ويلتزم فيه حركة بعينها ، ويجوز ألا يلتزم
قبل ذلك حرف ، فإن لم يلتزم كان الوجه أن تلتزم حركة بعينها ،
لئلا يضاف إلى كون الروي ليس بمقطع كلمة ، وإنما هو حرف زائد
يماد مع كلم مختطفة المقاطع ؛ أن يكون ما قبله متغيراً بأنواع الأعسراب ،
فتتعدد مقاطع الأبيات بذلك عن التناسب ويقع فيها اختلاف .

وما التزمت الحركة فيما قبله من ذلك ، قول الحسين بن

الضحاك :

(١) الرجوع السابق : ص ١٣١ .

(٢) منهاج البلغاء : ص ٢٧٣ .

سَقَى اللَّهَ بِالْقَاطُولِ مَطْرَحَ طَرَفِكَا وَخَصَّ بِسِقْيَاهُ مَنَاقِبَ قَصْرِكَا
وَلَا زَالَتِ الْأَقْدَارُ فِي كُلِّ حَالَةٍ عُدَاةً لِمَنْ عَادَيْتَ سِلْمًا لِسِلْمِكَا
..... فَأَمَّا هَاءُ الضائِرِ وهَاءُ التَّائِيهِ السَّكْنَةُ وهَاءُ السَّكَنِ
فَلَا يَكُونُ جَمِيعُهَا إِلَّا صَلَاتٌ لِمَجَارَى الْقَوَافِي ، وَمَجْرَى الْقَافِيَةِ هِيَ حَرَكَتُهَا ،
وَإِذَا كَانَتِ الْقَافِيَةُ مُطْلَقَةً وَلَمْ تُوَصَّلْ بِشَيْءٍ مِنْ هَذِهِ الْحُرُوفِ الرَّوَافِدِ فَلَيْسَ
تَكُونُ صَلَاتُهَا حُرُوفَ مَدٍّ وَلَيْنَ مِنْ جِنْسِ حَرَكَةِ الْقَافِيَةِ ، وَقَدْ يَكُونُ الطَّلَاقُ
الْقَافِيَةُ بِالتَّنْوِينِ * . (١)

وَيَلْتَزِمُ الْخُرُوجُ وَهُوَ حَرْفٌ لَيْنٌ مُتَوَلِّدٌ مِنْ أَشْبَاعِ هَاءِ الصَّلَةِ الْمُتَحَرِّكَةِ ،
فَإِنْ كَانَتْ حَرَكَتُهَا ضَمًّا كَانَ الْخُرُوجُ وَاوًا ، وَإِنْ كَانَتْ فَتْحًا كَانَ الْخُرُوجُ
أَلْفًا ، وَإِنْ كَانَتْ كَسْرًا كَانَ الْخُرُوجُ يَاءً ، وَالْخُرُوجُ لَا يَجُوزُ تَفْهِيمُهُ ،
فَيَجِبُ تَسْلِيمُهُ فِي جَمِيعِ الْقَصِيدَةِ عَلَى مَا ابْتَدَأَ فِي الْبَيْتِ الْأَوَّلِ كَقَوْلِ
الْقَائِلِ :

لَا تَحْفَظُنَّ عَلَى النَّدَامَانِ زَلَّتَهُ وَاقْبِلْ لَهُ الْعُذْرَ وَاحْلُمِ عَنْ مَسَاوِيهِ (٢)
فَلَا يَدُّ مِنَ التَّزَامِ الْهَاءُ الْمَكْسُورَةُ وَلَا يَتَسَاهَلُ فِي اسْتِعْمَالِ مَا قَبْلَهُ الْفَتْحُ
بَدَلًا مِنْهَا فِي أَحَدِ أَبْيَاتِ الْقَصِيدَةِ .

وَمِنْ الشُّعْرَاءِ مَنْ يَتَكَلَّفُ فِي الْقَوَافِي التَّزَامَ بِبَعْضِ الْحُرُوفِ قَبْلَ

(١) منهاج البلاغ : ص ٥٢٤ ، ٥٢٥ .

(٢) ميزان الذهب لأحمد الهاشمي : ص ١١٥ .

حرف الروي في كل أبيات القصيدة ، قال ابن سنان * وقد التزم بعض الشعراء في القوافي إعادة ما لا يلزمه طلبا للزيادة في التناسب ، والإغراق في التماثل كقول الحطيئة :

أَلَا مَنْ لَقَبِ عَارِمِ النَّظَرَاتِ يَقَطِّعُ طُولَ اللَّيْلِ بِالزَّفَرَاتِ
إِذَا مَا الشَّرِبَا آخِرَ اللَّيْلِ أَضَقَّتْ كَوَاكِبُهَا كَالْجِرْعِ مَشْدَرَاتِ

فالتزم الراء في جميعها قبل حرف الروي وهي غير لازمة * (١)

وقد اشتهر بهذا أبو العلاء المعري في لزوماته ، وفي كل قصيدة منها نجد تكرارا لصيغ صرفية معينة في القافية، وهذا يعطى لونا من الاختلاف الصوتي بين الأبيات ، وليس لازما أن تلتزم صيغة صرفية معينة، ولكن قافية القصيدة تفرض نوطا من الصيغ الصرفية تكون أكثر دوراناً في قوافي الأبيات، وهذا يزيد من التناسب الصوتي بين أبيات القصيدة .

وقد يكون بين بعض القوافي وبعض تناسب بالتجنيس اللفظي، وذلك

نحو قول عمر بن أبي المطوع : (٢)

أَمِيرٌ كُلُّهُ كَرَمٌ سَعْدَنَنْكَ بِأَخَذِ الْمَجْدِ مِنْهُ وَاقْتَبَاسِهِ
يَحَاكِي النَّيْلَ حِينَ يُسَامُ نَيْلًا وَيَحْكِي بِاسِلًا فِي وَقْتِ بِاسِيهِ

فناسب بين القافيتين في اللفظ ومعناها مختلف . ولو كان معناهما واحدا لكان ذلك عيبا، وهو ما يسمى بالإيطاء .

(١) سر الفصاحة : ص ١٢٩ .

(٢) العمدة : ج ١ ص ٣٢٩ .

والجانب الثانى من التناسب الصوتى للقافية هو تناسبها مع
ألفاظ البيت الذى هو قافيته ، وفى هذا لابد أن تكون كلمة القافية
مؤلفة من حروف غير متافرة ، وألا يكون تأليفها مع بقية ألفاظ البيت
يحدث تنافرا لفظيا فى البنية اللفظية للبيت ، ويحسن أن تكون مؤلفة
من حروف سهلة النطق لا يتعثر اللسان بها ، ويكون لها وقع حسن
على الأذن بحيث تشطبها وبقيّة ألفاظ البيت بنية صوتية متلائمة ،
وينطبق عليها ما ينطبق على غيرها من ألفاظ البيت - وقد قدّمنا
الحديث فى ذلك - من الناحية الصوتية ، بل إنها يجب أن تختص
بفضل ضاية ، لأنها آخر البيت أى آخر نغم يبقى فى الأذن عند المستمع ،
فلهذا ينهض أن تكون حسنة الوقع حلوة السمع ، وإذا كان تنافرا
حروف الكلمة معينا عند النقاد القدماء ، فمن باب أولى أن يكون حين
يقع فى القافية أكثر عينا ، وعلى الشعراء أن يحترزوا من ذلك فيختاروا
كلمات القوافى من التأليف المتناسب .

ومن هنا كان اهتمام النقاد بالقوافى لأنها حوافر الشعر ، فطلبوا
تحسينها والاهتمام بها وبينوا عيوبها على مستوى النظرية وعلى مستوى
التطبيق ، فهذا شبيب بن شبيب يرى أن حظ جودة القافية وإن كانت
كلمة واحدة ينهض أن يكون أرفع من حظ سائر البيت (١) ، أما قداسة

(١) البيان والتبيين : ج ١ ص ١١٢ .

ابن جعفر فيطلب من كلمة القافية * أن تكون غلبة الحرف سهلة
المخرج * (١) وعلى مثل هذا اتجه النظر الى القافية ما سنبين القول
فيه قريبا .

ومن التناسب الصوتي التصريح، وهو اتحاد مقطع آخر كلمة في
الشرط الأول ومقطع آخر كلمة في الشرط الثاني ، ويقع في مطالع
القائد، وقد صرح بعض الشعراء في وسط القصيدة - كما في معلقة
امرئ القيس مثلا - ولكنه في هذا الموضع ليس يلزم كما هو الحال في
المطالع، ومن الشعراء من بدأ قصيدته بدون تصريح ، وطب النقاد عليه
ذلك ، فمن الشرط الأول حين يعتمد التصريح يعرف السامعين قافية
القصيدة، فيرتبطون بالعمل الشعري ويتابعون المعنى ، ومنهم من يسبق
إلى معرفة قافية الشرط الثاني لأنه عرف قافية القصيدة من خلال الشرط
الأول، ولهذا طب النقاد * أن تكون قافية الصراع الأول من البيت
الأول على روي يبنى * أن تكون قافية آخر البيت بحسبه، فيأتي بخلافه،
كقول عمرو بن شاس :

تَذَكَّرْتُ لِمَلَى لَاتَ حِينَ ادَّكَارَهَا وَقَدْ حَتَّى الْأَضْلَاعَ ضَلَّ بِتَضَلُّالٍ
فلما قال - ادكارها - أوهم أن الروي حرف الراء بوصل وخروج وردف
قبله ، ثم جاء بالقافية على اللام * (٢)

(١) نقد الشعر : ص ٨٦ .

(٢) سر الفصاحة : ص ١٨٧ .

وهذا يسمى التجميع ويحصل في مطلع القصيدة .

وفي اعتماد التصريح تناسب صوتي ، واهتم النقاد والشعراء بذلك ، فلا بد أن يكون الروي في الشطرين واحداً ، وحين يعدل عنه يعد ذلك فيها حتى لو عدل إلى حرف يقاربه ، يقول ابن سنان في ذلك :
" ومن عيوب القوافي في ترك التناسب أن يكون الروي على حرفين متقاربين كما قال بعض العرب :

بَنَى إِنْ الْبَرَشَى هَمِّنَ الْمَنْطِقُ اللَّيْنُ وَالطَّمِيمُ " (١)

ومن تناسب القافية مع ألفاظ البيت أن تكون مشتقة من بعض ألفاظ البيت ، أو من ألفاظ البيت ما هو مشتق منها ، فيحصل بينهما تجانس ، أو تتوافق صيغة لفظة القافية مع صيغة لفظة أو أكثر من ألفاظ البيت ، ومع أن في ذلك تناسبا صوتيا إلا أنه إنما يحسن إذا قل وعد عن التكلف ، ومن ذلك قول زهير بن أبي سلمى :

سَمِئَتْ تَكَالِيفَ الْحَيَاةِ وَمِنْ يَعْشُ ثَمَانِينَ حَوْلًا لَا أَبَالِكَ يَسَامُ .

وقد عده الأمدى من الشعر الجيد الذي يأخذ بعضه برقاب بعض ، لأنه لما قال : ومن يعش ثمانين حولاً ، وقدمت في أول البيت سَمِئَتْ ، اقتضى أن يكون في آخره يَسَامُ " (٢) وهي كلمة تناسب بقية القوافي صوتيا ، وبينها وبين أول كلمة في البيت نسبة اشتقاقية .

(١) المرجع السابق : ص ١٨٧ .

(٢) الموازنة للأمدى : ج ١ ص ٢٦٤ .

والدراسات الصوتية الحديثة للقافية تكشف لنا عن أبعاد قيمة التناسب الصوتي المتأصلة في التراث النقدي، والتي تدل على حسن صوتي مرهف وذوق فني دقيق ورفيع ، فاعتبار القافية مجموعة صوتية لا صوتا واحدا يضع اعتبارا للقوة الموسيقية المؤثرة حين تتكرر في عدة أبيات ، ولهذا نجدهم في القافية المقيدة استحسنوا في الأعم الأغلب التزام الحركة القصيرة قبل الروي في كل الأبيات، سواء كانت ضمة أو كسرة أو فتحة ، ويمكن تحليل هذا بأن القافية حين تكون في أقصر صورها - حرفا واحدا ملتزما - تكون أقل موسيقية وتأثيرا . وحين لم يلتزم الشاعر بهذه الحركة طاب عليه النقاد ذلك ، وهذا العيب ساء أهل العروض " سناد التوجيه " ، وحين تلتزم حركة ما قبل القافية المقيدة يمكن القول بأنها في مستوى القافية المطلقة التي لا تلتزم فيها تلك الحركة من الناحية الموسيقية . (١)

أما التزام حركة الروي نفسه - في القافية المطلقة طبعاً - فقد روعي مراعاة تامة وعدّ عدم التزامه عيباً سمي " الإقواء " ، وأمثلة قليلة جدا في الشعر القديم ، وقلتها تدل على اعتداد الشعراء لتجنبه ، والأمثلة التي تدور في كتب العروض يمكن أن تعد من الأخطاء النحوية ، فقول النابغة :

(١) موسيقى الشعر : ص ٢٦٨ ، ٢٦٩ .

زَعَمَ الْبَوَارِحُ أَنَّ رَحِلْتَنَا غَدًا مِذَاكَ خَبَرْنَا الْغُرَابُ الْأَسْوَدُ

جاء فيه الروي مضموماً مع أن حركة الروي في أبيات القصيدة هي الكسرة ، وليس هناك ما يقطع بأن الناهضة نطقه بالضم ، فقد يكون الشاعر نطقه بالكسر لينسجم مثل هذا النطق مع باقي أبيات القصيدة من الناحية الموسيقية ، وهذا احتمال يـمكـن تصوـره ، وقد ذهب إلى ترجيحـه وتأكـيده أحد الباحثين المحدثين من خلال ما توصل له من * أن الناحية النحوية عند القدماء كانت مظهراً من مظاهر الفعاحة والمهارة ، ولم تكن من السليقة اللغوية ، ولذلك كان بعض الخاصة من العرب يخطئون فيها ، واحتمال خطأ الشاعر القديم في قواعد النحو أقرب إلى العقل من احتمال خطئـه في أبسط قواعد الموسيقى الشعرية * (١)

وفي نظري أن الأمر يتعلق بشعر الشاعر الواحد في استنباط الحكم إذ يمكن دراسة شعر الشاعر من جهة مدى قوة الشاعر في النحو وحفاظته على معاييرـه ، ليس في الثقافية فحسب ، بل وحتى في حشو البيت أيضاً ، وتدرس الثقافية في شعره بعد ذلك دراسة تكشف عن مستوى الاحساس الموسيقي لديه ، فحين نجد الشاعر يخطئ كثيراً في النحو ولا نجده يخطئ في الجانب الموسيقي ، أو يندر ذلك ، يمكن اعتبار هذا الخطأ نحوياً إذا وجد له وجه يحال طيه ، أما حين لا نجد

(١) المرجع السابق : ص ٢٦٢ .

للشاعر أخطاء نحوية تذكر، فلا نستطيع أن نرجح أنه من الأخطاء النحوية ، هذا إذا لم تكن له أخطاء موسيقية ، أما حين تكون فإليها ينسب وجه الخطأ ، وحين يحتمل المثال الأمرين ولا مرجح من خلال ما يستفاد من دراسة شعر الشاعر، ومدى ضعفه أو تهاونه في النحــو أو الموسيقى، فإن السأــلة - وقد صارت من الشواذ - يمكن أن تضاف إلى الأمر الذي لا يחדش بالعناصر الأساسية في العمل بدرجة أكبر من الآخر ويعلل في ظل ما يعتور النفس البشرية من وهم وغفلة ونسيان ونحوها .

و حين يسبق الروي بسكون لا يد من التزام هذا السكون، ومن هنا يدخل اعتبار القدماء القافية جزءاً من الوزن فهذه السكون أساسية في نظام المقاطع والتفعيلات .

و حين يسبق الروي في القافية المطلقة بحرف متحرك، لا يجيب التزام حركة ذلك الحرف، وهو الذي طيه الشعراء في أغلب الأحيان ، وفي القليل التزمه الشعراء محققين التناسب وطي درجة أقرب إلى الكمال، وطي الغالب تناوبت الحركات القصيرة مكان بعضها البعض ، ولم يحسن الشعراء في هذا بأي غرابة ، أما الحركات الطويلة - ألف المد والواو والياء - فإن الأمر معها يختطف ، فألف المد تلتزم في كل الأبيات ، في حين تناوبت واو المد ويا المد في الأبيات .

وقد أثبتت الدراسات الحديثة أن ألف المد أوضح الحركات جميعاً

فى السمع، كما وجد المحدثون من علماء الاصوات اللغوية وجوه شبه بين الضمة والكسرة فى طريقة تكون كل منهما، وسمى كل منهما صوتا ضعيفا وذلك لضيق مجرى الهواء معها، وكذلك واو المد ويا المد فهما متشابهان فى طريقة تكونهما، ولذلك نجدهما يتناوبان فى لغة الطفل، فهذه الطبيعة الصوتية للحركتين القصيرتين والطويلتين تبرر تناوب احدهما مع الاخرى، مما استحسنه القدماء، أما ألف المد فالتزمت - فى الردف - لأن القبح فيها يظهر مع التناوب، لوضوحها الذى يزيد عن الواو والياء التشابهتين. (١)

وإذا كانت ألف المد تمتاز بوضوح فى السمع أكثر من واو المد وياه، فإن حرف المد يعادل حركة قصيرة معها حرف من الحروف فى زمن النطق، إن لم تزد الألف عن ذلك (٢)، ونسبة الوضوح السمعى فى الفتحة ومعها حرف من الحروف أقل من نسبته فى واو المد وياه المد، وهذه الحقيقة الصوتية تجعل 'سناد الردف' ناهيا فى السمع غير مستماع. فإذا نحن نظمنا قصيدة مردوفة، وجعلنا حرف المد قبل الروي واوا أو ياء فى مثل الكلمات :

الطول الفول النيل

(١) موسيقى الشعر : ص ٢٦٥ ، ٢٦٦ .

(٢) المرجع السابق : ص ٢٦٩ .

ثم ضمنا القصيدة كلمة مثل " السهل " شعرنا توا أنها لا تنسجم موسيقيا مع الكلمات السابقة ، لأن الأذن وقد تعودت نسبة خاصة من الوضوح السمعى فى القافية مع مثل هذه الكلمات الثلاث ، تأبى الرجوع عنها ، وتتفر ما يمكن أن يقل عن هذه النسبة كما هو الحال فى كلمة " السهل " ، فإذا أضيف إلى هذا أن ما يتكرر من أصوات القافية حينئذ سيضرب مقصورا على الروي ، أدركنا السبب فى نفور الذوق الموسيقى ما يسمى سناد الردف . ولكن زيادة " ها " الوصل بعد الروي تكثر من الأصوات المكررة فى أواخر الأبيات ، ويتبع هذا أن يقل شعورنا بفراغة القافية ، وربما تقلبها الأذان حينئذ * (١) .

فتفاوت الحروف فى الوضوح السمعى يؤثر على تناسب قوافى الأبيات ، ويقل هذا التأثير بزيادة التناسب على نحو ما رأينا زيادة هاـ الوصل فى كلمات القافية زادت التناسب فى الأبيات معقطة بجانب الوضوح والزمان ، وبالتالي لم يعد لحرف المد أو الحرف البديل منه فى القافية الأخرى ذلك التأثير المؤدى إلى الإخلال بالتناسب ، لأن الاهتمام ينصب بدرجة أكبر على حركة حرف المد أو الحرف البديل منه ليمضى إلى

(١) المرجع السابق : ص ٢٧١ ، ومثال سناد الردف الذى اتعللت قافيته بها * الوصل قول حسان بن ثابت :

إذا كنت فى حاجة مرسلا	فأرسل حكيمًا ولا توصه
وإن باب أمر عليك التوى	فشاور لبيبا ولا تعصه

حرف القافية بحركته ثم الوصل بما فيه من خروج ، فالتعويض المحقق
لتناسب زمنى أكبر خفف من اعتبار الوضوح السمعى المتفاوت بين القافيتين ،
وهكذا يحيلنا إلى النظر فى قضية أخرى ذات قيمة فى تناسب أصوات
القافية ، وهى التغييرات الصوتية التى يلجأ إليها الشعراء للتأثير على
القيمة الكمية أو الكيفية للصوت ، من ذلك تغيير الكمية الصوتية للحركة
الطويلة لتصبح قصيرة كقول المحاصر بن المحل : (١)

ولا يكاد يبرح الداء الدفن

أى الدفين .

وقد تشبع الحركة القصيرة فتد مثل :

وقد سمعنا صوتاً حاداً جلالاً

أى (جلال) وذلك لأن القافية تنتهى باللام المسبوقة بفتحة .

ومن ذلك * تقليل كمية الصوت الساكن أو اختزالها : وذلك
حين تتطلب القافية صوتاً ساكناً محدود الكمية الصوتية للوزن ، والصوت الواقع
فيها مشدد ، لذا يختزل الصوت فيصبح صوتاً ساكناً معتاداً وليس مشدداً ،
أى تختزل قيمته الكمية إلى النصف لأن المشدد صوت ساكن مضعف الكمية .
وذلك مثل :

قد عت النعما سعدا وعكب

(١) القافية والأصوات اللغوية للدكتور عونى عبد الروؤف ، الكتاب الأول : ص ١٥٢ .

(٢) المرجع السابق : ص ١٥٣ .

بدلا من عكَبَ . (١)

وقد يمد الصوت الساكن مثل قول زفيان : (٢)

تلقه نكها شَمَّالِل

أى شمال .

وقد يمد فى صوت ساكن مع اختصار فى الكمية الصوتية لغيره كقول

أبى العيص : (٣)

هت أتزكم على كسَّهْدَة

والصحيح كسَّهْدَة .

أما تغيير القيمة الكيفية فيكون فى الحركات، كما فى قول العناني

أو نخيلة : (٤)

كَانَ أَذْنِيْهِ إِذَا تَسَرَّفاً قَادِمَةٌ أَوْ قَلَمًا مَّحَرَّفًا

بدلا من (قادمة أو قلم محرف) فالشاعر اعتمد التناسب الصوتى فوق فسى

الخطأ اللغوى .

وفى الحروف تتغير قيمة الحرف إلى ما يقرب منه فيقع الشاعر فسى

(١) المرجع السابق : ص ١٥٥ .

(٢) المرجع السابق : ص ١٥٦ .

(٣) المرجع السابق : ص ١٦٠ ، ١٦١ .

(٤) المرجع السابق : ص ١٦١ .

الإكفاء وهو عيب مغل بالتناسب الصوتي كما رأينا .

والملاحظ أن الإكفاء يقع بين الحروف المتقاربة في الصوت كالميم والنون ، فالشاعر حين لا يجد كلمة مناسبة للمعنى والوزن ذات مقطع يناسب مقاطع الأبيات، يلجأ إلى كلمة مناسبة للمعنى والوزن ومقطعها قريب من مقطع كلمات القوافي، فهو بذلك يدرك أهمية التناسب الصوتي في لجوئه إلى المقارب عند عدم وجوده للمماثل ولا يأتي بحرف صوته لا يقترب من حرف الروي في أبيات القصيدة ، ولأهمية التناسب نجد الشعراء يرتكبون بعض الأخطاء النحوية واللغوية ، ولهذا أجهز للشعراء أن يرتكبوا بعض هذه الأخطاء في الضرورة، كقصر الممدود وتخفيف المشدد أو تشديد المخفف ، وتنوين المنادى المبني على الضم، وزيادة حروف الاشباع أو وصل همزة القطع، وتحريك المضارع المجزوم - بالكسر في الروي ، وكذا تحريك الاسم المبني على السكون ، ومن ذلك زيادة الألف واللام في بعض الكلمات . (١)

(١) فن الموسيقى في الشعر العربي للسان : ج ١ ص ٢٨٠ ، ٢٨١ ، ٢٨٢ .

ثانياً : التناسب المعنوي :

و التناسب المعنوي للقافية يتأتى بحثه من خلال التعمـرض
لـقضيتهـن :

الأولى : التناسب المعنوي للكلمة القافية مع معنى البيت .

الثانية : التناسب المعنوي للقافية مع المعنى العام أو غرض
القصيد .

(١) أما فيها يخص القضية الأولى ، وهي تناسب معنى كلمة القافية مع
معنى البيت الذي هي قافيته فيمكن النظر إليه باعتبار كلمة القافية
واحدة من كلمات البيت لها دلالتها التي ينبى أن تتعاقد فـمع
معانى الكلمات الأخرى في البيت ، مكونة المعنى الكلى أو المضمـون
الشعري لذلك البيت ، خصوصاً وأنها خاتمة البيت من جهة الدلالة .

ويرى قدامة بن جعفر أنه ينبى «أن تكون القافية متعلقة بما
تقدم من معنى البيت تعلق نظم له وملائمة لما مر فيه . فمن أنـواع
إئتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر معنى البيت :

التوضيح : وهو أن يكون أول البيت شاهداً بقافيته ومعناها
متعلقاً به ، حتى إن الذى يعرف قافية القصيدة التى البيت منها إذا
سمع أول البيت عرف آخره وأنت له قافيته ، شال ذلك قول الراى :
وإن وزن الحصى فوزنت قوسى وجدت حصى ضربيتهم رزينا

فإذا سمع الإنسان أول هذا البيت استخرج منها لفظة قافيته * (١) ،
فكلية رزينا يقتضيها المعنى من جهة ، وتلائم قافية القصيدة من جهة
أخرى فتسهل معرفتها قبل اتمام المنشد للبيت .

وعد قدامة من أنواع الائتلاف الجنى على ملائمة بين القافية
ومعنى البيت ما يسمى الإيغال * وهو أن يأتي الشاعر بالمعنى فى
البيت تاما من غير أن يكون للقافية فى ما ذكره صنع ، ثم يأتي بهـا
لحاجة الشعر ، فيزيد بمعناها فى تجويد ما ذكره من المعنى فى البيت ،
كما قال امرؤ القيس :

كَأَنَّ عَيُونَ الْوَحْشِ حَوْلَ خَبَائِنَا وَأَرْحَلُنَا الْجَزْعُ الَّذِي لَمْ يَثْقُبْ
فقد أتى امرؤ القيس على التشبيه كاملا قبل القافية ، وذلك أن عيون
الوحش شبيهة به ، ثم لما جاء بالقافية أوغل بها فى الوصف ووكده
وهو قوله * الذى لم يثقب * فإن عيون الوحش غير مثقبة وهى بالجزع
الذى لم يثقب أدخل فى التشبيه * (٢) .

ولا شك أن فى هذا دليلا على قدرة الشاعر ، ولا عجب أن يمد
الأصمى هذا من سميات أشعر الناس حين سئل عن أشعر الناس
فأجاب بقوله :

(١) نقد الشعر : ص ١٦٧ .
(٢) المرجع السابق : ص ١٦٨ .

* من يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً، أو إلى الكبير فيجعله بلفظه خسيساً ، أو ينقض كلامه قبل القافية فإذا احتاج إليها أفاد معنى * (١).

وقد أورد الأصمعي أمثلة منها قول الأحمسي :
 كَنَاطِحِ صَخْرَةٍ يَوْمًا لِيَفْلِقَهَا فَلَمْ يَضُرَّهَا وَأَوْهَى قَرْنَهُ الْوَعْلُ
 فالمعنى تم عند قوله " قرنه " ثم احتاج إلى القافية فقال " الوعل " مفضلاً على كل ما ينطح، فزاد معنى لأن الوعل ينحط من أعلى الجبل على قرنيه فلا يضره .

وذكر ابن طباطبا أمثلة للشعر الذي وقعت قوافيه في مواقعها المتمكنة ، من ذلك قول النابغة :

تَجَلَّوْا بِقَادِمَتِي حِمَاةَ أَهْكَ	بَرَدًا أَسْفَتَ لَثَاتِهِ بِالْإِثْمِ
كَالْأَقْعَوَانِ غَدَاةَ غَبٍّ سَائِسِهِ	جَفَّتْ أَطَالِيهِ وَأَسْفَلَهُ نَدَى
زَعَمَ الْهَامُ بَأَنَّ فَاهَا بِمَارِدٍ	هَذَّبَ إِذَا مَا ذُقْتَهُ قَلْبَتِ أَزْدَرٍ
زَعَمَ الْهَامُ وَلَمْ أَذُقْهُ أَنَّهُ	يَرَوِي بِرَيْقِهَا مِنَ الْعَطَشِ الصَّدَى

فقوله وأسفله ندى " و " من العش الصدى " وقعا موقعين عجيبين " (٢)

ولعل جمال القافية هنا وحسن موقعها ناشئ من التركيب : فقولـه

(١) سر الفصاحة : ص ١٥٥ ، وأنظر نقد الشعر : ص ١٦٩ . وببيت الأصمعي في المرجعين .

(٢) حيار الشعر : ص ١٢٤ .

"وأسفله ندى" أتى مقابلا لقوله قبله " جفت أعاليه " ، أما جمال قافية الشطر الأخير، فقد ظهرت براعة الشاعر فى التقديم والتأخير، حيث آخر الفاعل الذى يناسب القافية الدالية، وقدم شبهى الجملة، ووافق هذا التركيب تشبها مع الوزن عجيبا، فارتبط الشطر ارتباطا محكما معنويا وموسيقيا .

وهذا ابن طباطبا من القوافى المتمكنة ما جاء فى قول أبى هينئة المهلبى :

دُنْيَا دَعْوَتِكَ سَمِعَا فَأَجِيبِ وَمَا اصْطَفَيْتَ لِلْهَوَى فَاثِمِي
دُومَى أَدَمَ لَكَ بِالْوَفَا عَلَى الصَّفَا إِنِّ بِعَهْدِكَ وَاثِقٌ فَتَقِ بِسِ

فقوله " فتقى بسى " لطيفة جدا يستدل بها على حذق قائلها بنسج الشعر (١) . والقافية فى هذا الموضع يجتدها المعنى والتركيب، فضلا على مناسبتها لروى القصيدة الذى هو بياء مبهوكة بردف - بياء - ومتبوهة بوصل - فتتناسب بقية الأبيات ، ومن جهة التركيب فقد كرر الشاعر صيغة الأمر المقترن بياء المخاطبة فى البيت الاول مرتين، وفى نهاية الشطر الأول مرة و المرة الثانية فى نهاية الشطر الثانى - قافية البيت الأول - فكان مجيؤها هنا على غرار ما تقدم ، خاصة وأنه قدم فى الشطر الأول من البيت الثانى ارتباطا فعل بفعل - " دومى آدم " وما دام أنه يثق بها - كما قرر ذلك - فلماذا لا يثق به

(١) عيار الشعر : ص ١٢٩ .

ولهذا فإن قوله " فثقى به " فى نهاية البيت الثانى عقب تأكيده لشقته
بمعهدا واقع فى موقعه بعنوانيا .

أما إذا كان البيت مجلوبا من أجل القافية، وهى فيه ليست
ذات معنى يضيف إلى المضمون الشعرى ماله قيمة، فإنها بلا شك غير
مناسبة وبخاصة حين يستغنى معنى البيت عنها فيتم بدونها، ولهذا يجب
قول أبى تمام :

كَالظَّبِيَّةِ الْأَدَمَاءُ صَافَتْ فَأَرْتَعَتْ زَهْرَ الْعَرَّارِ الْغَضَى وَالْجَحَاثَا
" فجميع هذا البيت منى على طلب هذه القافية، وإلا فليس فى وصف
الظبية بأنها ترتعى الجحاث كثير فائدة ، لأنه إنما توصف الظبية
بأنها ترتعى الجحاث إذا قصد نعتها بأحسن أحوالها ، بأن يقال
إنها تعطو الشجرة لأنها حينئذ " تكون رافعة رأسها " (١) ، ومن الأمثلة
المشهورة للقافية التى تجو " من أجل التناسب الصوتى، ولا تفيد معنى
يقوى ما سبقه أو يضيف له جديدا ، قول أبى عدي القرشى :

وَوُقِيَّتِ الْحُتُوفُ مِنْ وَارثٍ وَالِ وَأَهْبَاكَ صَالِحًا رَبُّ هُودٍ
فليست نسبة هذا الشاعر الله عز وجل إلى أنه رب هود أجود من نسبته
إلى أنه رب نوح ، ولكن القافية كانت دالية فأتى بذلك للسجع
لا لإفادة معنى . . . (٢)

(١) نقد الشعر : ص ٢١٠ .

(٢) المرجع السابق : ص ٢١١ .

ومن مراعاة تناسب معنى كلمة القافية مع معنى البيت ألا تكون
" إذا سكت عليها كانت محتلة لمعنى يقتضى خلاف ما وضع الشعر له ،
مثل أن يكون مدحاً فتقتضى بالسكوت عليها وقطع الكلام بها وجهها
من الظم ، أو معنى يتطير منه المدوح ، أو ما يجرى هذا المجرى كما
حكى أن صاحب اسماعيل بن عمار أنشد ضد الدولة قصيدة مدحه بها
فقال فيها :

ضَمَّتْ طَى أَهْنَاءٍ تَغْلِبَ تَائِهًا فَتَغْلِبَ مَا كَرَّ الْجَدِيدَانِ تَغْلِبَ
فتطير ضد الدولة من مواجهته إياه بتغلب وقال : يكفى الله ذلك " (١) ،
ولهذا نه حازم القرطاجنى إلى أن كلمة القافية ينبغي ألا يوقع فيها
إلا " ما يكون له موقع من النفس بحسب الغرض وأن يتباعد بها عن
المعانى المشنوءة والألفاظ الكريهة ولا سيما ما يقبح من جهة ما يتفأل به " (٢)
والغرض هو الذى يحدد ذلك فقد تناسب هذه المعانى المشنوءة
بعض الأغراض .

ومن الطريف " أن أبا الطيب لما أنشد قصيدته التى ودع بها
ضد الدولة فقال فيها :

وَأَيَّا شَيْءٍ يَاطْرُقُنِي فَكُونِي أَذَاةً أَوْ نَجَاةً أَوْ هَلَاكًا

قال ضد الدولة : يوشك أن يصاب فى طريقة ، وكانت منتهى فيه .

(١) سر الفصاحة : ص ١٨٢ .

(٢) منهاج البلغاء : ص ٢٧٦ .

وقال أبو الفتح عثمان بن جنى : جعل القافية هلاكا قَهْلِكَ . (١)

ولو جاءت كلمة " تغلب " أو " هلاكا " في وسط البيت لم يكن لها هذا القبح ولكن كونها آخر كلمة في البيت جعلها تحظى بشئ من التأمل لمعناها ، ترتب عليه التطير أو عدم الإرتياح لما تحتله من معنى ، وإن لم يكن الشاعر يريد ، لذا حاول النقاد لفت نظر الشعراء إلى أهمية اختيار كلمة القافية من جهة معنى البيت ، ومن جهة عدم احتمالها لمعان غير مرادة تبعاً لما يناسب كل مقام وغرض ، وفي ذلك اهتمام بتوخى الدقة ، فلا تحتل الكلمة معنى آخر ، وكذا يجب ألا تكون قاصرة عن المراد كما في قول الشاعر :

اسْتَأْثَرَ اللَّهُ بِالْوَفَاءِ وَالْعَدِّ لِوَلِيِّ الْمَلَامَةِ الرَّجُلَا

فكلمة الرجل استدعتها القافية اللامية لتناسب قوافي الأبيات في القصيدة ، في حين أن الشاعر يريد : الإنسان ، فليست الملامة مختصة بالرجل دون المرأة . (٢)

ومثل ذلك الكلمة التي لا يستدعيها المعنى ، ولم يألفها الاستعمال فيه ، كقول الأحمسي : (٣)

فَرَمَّتْ غَفْلَةً قَلْبَهُ عَنْ شَأْنِهِ فَأَصَبَتْ حَبَّةَ قَلْبِهِ وَطَحَالَهَا

إن أن طافة الحب لا تصيب الطحال ، ولم تستعمل في مثل ذلك .

(١) سر الفصاحة : ص ١٨٢ .

(٢) الموشح للعرزياني : ص ٩١ .

(٣) المرجع السابق : ص ٩١ .

والأمر كذلك في وضع غير المناسب لعدم تيسر المناسب، أو حين تأتى القافية مكررة للمعنى، أو حين يضع الشاعر لفظاً لا يعرف معناه، ولم يتهاون النقاد أيضاً في رفض إطلاق اللفظ على المعنى خطأً وإن كان بالإمكان معرفة المراد، كما في قول الشاعر :

فَمَا بَرَحَ الْوَلَدَانِ حَتَّى رَأَيْتَهُ عَلَى الْبَكْرِ يَمْرِيهِ بِسَاقٍ وَحَافِرٍ

وهو يريد بساق وقدم، فأطلق الحافر على القدم، وهو خطأ من جهة اللفظة . (١)

وطبوا التضمن لأن كلمة القافية فيه غير مستقلة بالمعنى، والتضمن كما في قول النابغة الزبياني : (٢)

وَهُمْ وَرَدُوا الْجِفَارَ عَلَى تَمِيمٍ وَهُمْ أَصْحَابُ يَوْمٍ عَظَاظٍ إِنْسِي
شَهِدْتُ لَهُمْ مَوَاطِنَ صَالِحَاتٍ أَثْنَتَهُمْ يَنْصَحُ الْوَدَّ مِثْنِي

فمعنى البيت الأول لم يتم بالقافية، فجاء تمامه في البيت الثاني وسع تحقيق التناسب الصوتي بين البيتين، إلا أن القافية في الأول لا تتناسب مع البيت معنوياً، إذ لم تستقل بمعناها وإن كانت كلمة تامة، وقد وجد شعر بني على قوافٍ غير تامة لفظياً، فبعدت بذلك قوافيه عن تحقيق التناسب المعنوي، ولكن هذا النوع نادر الوجود، فلا نريد أن نوصع القول فيه . (٣)

(١) المرجع السابق : ص ٩١ .

(٢) انظر سر الفصاحة : ص ١٨٢ .

(٣) المرجع السابق : ص ١٨٦ .

ونريد أن نقف على كيفية بناء البيت الشعر، لنرى أي هــذـه
الطرق يتيسر فيه اختيار القافية المناسبة للبيت من جهة المعنى ،
فهناك من يبنى أول البيت على القافية ، وهناك من يبنى القافية على
أول البيت، ومن الشعراء من يعتمد أن يقابل بين المعاني ويناظر
بينها، ومنهم من لا يعتمد ذلك .

فأما معتمد التقابل الذى صدور أبياته منية على القوافي، فإنه يتأتى له حسن النظم لكون العلامة بين أوائل البيوت وما تقدمها - التى هى واجبة فى النظم - متأية له فى أكثر الأسر، إذ لكل معنى معان تناظره وتتسبب إليه على جهات من الماثلة والمناسبة والمخالفة والمضادة والمشابهة والمقاسمة، فإذا وضع المعنى فى القافية أو ما يلى القافية وحاول أن يقابله أو يجعل بإزاءه فى الصدر معنى على واحد من هذه الأنحاء، لم يبعد طيه أن يجد فى المعانى ما يكون له طقة بمعنى القافية، وانتساب إليه من بعض هذه الجهات وطقة بما تقدم من معنى البيت الذى قبله، أو بأن يقدم على المعنى المقابل لمعنى القافية ما يكون له طقة بما تقدم، بينى نظمه ثلاثاً بهذا^(١)، وهذا أحسن حالا من معتمد التقابل وبينى قوافيه على صدور أبياته لأنه " يضع المعنى فى أول البيت ثم ينظر فيما يمكن أن يكون بنفسه قافية، أو ما يمكن أن توصل به قافية ما يكون له زيادة

(١) منهاج البلغاء : ص ٢٧٨ .

إفادة في المعنى فيقابل به المعنى الأول ، لكن صاحب هذا المذهب وإن وسع على نفسه أولا ، في كونه يختار ما يضعه في صدر بيتـــــــــــــــــه ويبنى عليه كلامه ما له طقة بما تقدم ، فقد ضيق على نفسه بكونـــــــــــــــــه لا يمكن أن يقابل المعنى المتقدم من المعاني المتناظرات إلا بما مقطع عبارته وصيغتها موافق للروى، أو بما يمكن أن يوصل بما يصلح للروى بالصيغة والمقطع . والأول معوز جدا، والثاني قريب منه في العوز ، فكثيرا ما يتكلف هذا ويسامح نفسه في أخذ المناظر على أنه مخالف أو مناسب، ونحو من هذا قول المتنبي :

كَأَثَرَتْ نَائِلَ الْأَمِيرِ مِنَ الْمَا لِ بِمَا نَوَّلَتْ مِنَ الْإِيقَاقِ * (١)

وهي حازم أن * بناء صدور الهيوت على أعجازها بالنسبة إلى وضع التقابل أسهل شيء، لأن وجود مناظر أو صلة لمناظر ملتزم أن يكون مقطعه حرفا معينا في صيغة معينة، أعز من وجود مناظر أو صلة له غير ملتزم أن يكون مقطعا حرفا معينا . . . * (٢) .

هذا بالنسبة لمن يعتمد التقابل في شعره، أما من لا يعتمد التقابل فإن كان ممن يبنى صدور الأبيات على أعجازها ، فإنه يتطلب للكلمة التي يريد وضعها قافية معنى يمكن أن يكون للكلام به طقة بما تقدم ، ثم يحفل في زنة العبارة ووضع أولها وضعاً يليق بما تقدمه

(١) منهاج البلاغ : ص ٢٧٩ .

(٢) المرجع السابق : ص ٢٧٩ .

ويناسبه * (١) .

أما إذا كان بينى أواخر الأبيات على أوائلها ، فإنه يتطلب معنى يناسب ما تقدم ويمكن فى عارته مع ذلك أن يتأتى فى ما يلائم تلك القافية ، منها أن تؤخر فتكون القافية . وكثيرا ما تتبع معانى من شأنه هذا ألفاظه فى القوافى ، وذلك عيب . * (٢) .

والمذهب المختار - عند حازم - بناء البيت على القافية
و " يحسن فيه بناء البيت بأسره على القافية إذا لم يحتج فيه إلى مناسبة متقدم ، أو إذا احتج وتيسر وجه المناسبة ، ويحسن أن بينى عليها من أول الشطر الثانى أو ما يتصل به ما قبله حين يكون البيت وصلة بين فصلين أو طرفى فصل ، ثم بينى الشطر الأول بعد عدم صعوبة القافية على عارة طبق بما تقدم عليها وتأخر عنها . . . فأما بناء أكثر البيت على القافية فيقع فيه التكلف كثيرا ، لأنه لا يخلو من أن يكون الطرف المتقدم فى المبنى من المعنى مناسباً للبيت الذى قبله ، فيكون ما يقدم عليه لتكميل البيت فضلا لا يحتاج إليه ، وإن لم يكن مناسباً لما تقدم فبعد أن تقع قبله لفظة أو لفظتان تنتسب إليه وإلى ما تقدم انتسابا قويا ، فيقع التكلف أيضا . * (٣) .

(١) المرجع السابق : ص ٢٨٠ .

(٢) المرجع السابق : ص ٢٨٠ ، ٢٨١ .

(٣) المرجع السابق : ص ٢٨١ .

أما بناء القافية على البيت فكثيرا ما يقع التكلف فيها، وخاصة حين يبنى أكثر البيت على أوله ثم ينظر في القافية على أن من الشعراء من ينتظم له البيت في سهولة ويسر بعيدا عن التكلف ويتفق هذا كثيرا للمطبوعين من الشعراء . (١)

وذكر ابن رشيق أن من الشعراء " من ينصب قافية بعينها لبيت بعينه من الشعر، مثل أن تكون الثالثة أو رابعة أو نحو ذلك لا يعدو بها ذلك الموضع إلا انحل عنه نظم أبياته ، وذلك حيب في الصنعة شديد ، ونقص بين ، لأنه - أعنى الشاعر - يصير محصورا على شيء واحد بعينه ، مضيقا عليه ، وداخلا تحت حكم القافية .

.. ومنهم من إذا أخذ في صنعة الشعر كتب من القوافي ما يطلع لذلك الوزن الذي هو فيه ، ثم أخذ مستعملها ، وشريفها ، وطرطى معانيه ، وما وافقها ، واطرح ما سوى ذلك ، إلا أنه لابد أن يجمعها ليكرر فيها نظره ، ويعيد عليها تخيره في حين العمل ، هذا الذي عليه حذاق القوم " (٢)

وابن رشيق يصنع القسم الأول من البيت على ما يريد ، ثم يلتصق في نفسه ما يليق به من القوافي فيبنى عليه القسم الثاني، وهو

(١) منهاج البلاغة : ص ٢٨٢ .

(٢) العمدة : ج ١ ص ٢١٠ ، ٢١١ .

يخالف مذهب المتصنعين أمثال أبي تمام الذى ينصب القافية للبيت
لمعلق الأعجاز بالصدور - ويسمى التصدير - أما النصاب فى نظـر
ابن رشيق فهو ألا يصنع الشاعر بيتا لا يعرف قافيته وهو أمر لا يقدر
عليه ابن رشيق كما يقول - لأنه لا يجد ذلك فى طبعه . (١)

وقيمة رأى ابن رشيق تعود إلى إيمانه بأن نصب القافية المعينة
للبيت المعين يـؤدى إلى نقص بين ، إذ ينهض للشاعر أن يكون هو
المسيطر على عمله بإحساسه وعقله ، بعيدا عن الدخول تحت سيطرة
القافية وتسييرها للعطية الابداعية والاهتمام بها على حساب بقيـة
العناصر الشعرية .

وذهب بعض الباحثين إلى أن ابن رشيق فى التماسه فى نفسه
ما يلىق من القوافى بمعنى البيت ، يقترب من مفهوم المعاصرين للعلاقة
بين الفكرة والقافية التى تقوم على الارتباط الباطنى ، ويرى هذا الباحث
أن ما عرف عند القدماء بالأرصاد أو التوشيح هو كذلك قريب من
الارتباط الباطنى بين القافية والفكرة فى النقد الأوربي الحديث (٢) ، غير
أن الأرصاد ونحوه حين يكون تمهيدا متعمدا للقافية لينسجم مع ما فى
ذهن الشاعر، تقل قيمته الفنية ضـه حين يأتى قليلا وبصورة ويلمح
فيها التكلف .

(١) المرجع السابق : ص ٢٠٩ ، ٢١٠ .

(٢) بناءً القصيدة العربية للدكتور يوسف بكار : ص ٢٣٤ ، ٢٣٥ . والأرصاد

هذا ابن الاثير هو " أن يبنى الشاعر البيت على قافية أرصدها له أى اعدّها
فى نفسه فإذا أنشد صدر البيت عرف ما يأتى فى قافيته " الجامع الكبير : ص

(٢) تناسب القافية مع غرض القصيدة :

يعد حديث النقاد عن كيفية نظم القصيدة وطريقة ابداعها أقدم النصوص - فيما أعلم - التي تتبنى القول بأهمية اختيار القافية المناسبة لمعنى القصيدة أو غرضها ، يضاف إلى ذلك بعض الأقوال التوجيهية والتي قد تصعب باستشهادات تبين الجيد أو الرديء الأمر الذي يتعلق بمدى توفيق الشاعر في اختيار قافية قصيدة من قصائده .

فقد ذكر ابن طباطبا في حديثه عن عملية نظم القصيدة أن الشاعر إذا أراد " بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بنسائها الشعر عليه في فكره نثرا ، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يمس له القول عليه " (١) ، فالشاعر إذن يختار القوافي قبل البدء في نظم الأبيات ، ولا بد أن اختيار القافية يعقب اختيار الوزن ، لكن يتمكن الشاعر - تبعاً لفهم ابن طباطبا - من اختيار القوافي الموافقة للمعنى والتي تتشعب مع الوزن في صيغها ، وكأن الشاعر حين يمدح المعنى في فكره ويعرف الوزن الذي سينظم عليه ، يلجأ إلى جمع ثروة كبيرة من الكلمات ذات مقاطع تصلح للوزن ، مع مراعاة أن تكون حروفها الأخيرة متحدة كأن تكون على الميم أو الباء أو غيره من الحروف ، من أجل موافقتها للروي الذي لابد أن الشاعر حدده من قبل ، كما يراعى أن تكون معاني هذه الكلمات موافقة للمعنى

(١) عيار الشعر : ص ١٩ .

النثرى المعد للقصيدة سلفاً، وطى الشاعر حينئذ أن يعمل * فكره ففى شغل القوافى بما تقتضيه من المعانى * (١) من غير ترتيب حتى إذا كثرت الأبيات ووجد أنه قد استوفى المعنى الذى يحضه فى فكره رجع إلى الأبيات يربتها وينقحها ويصل بينها * وإن اتفقت له قافية قد شغلها فى معنى من المعانى ، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول ، وكانت تلك القافية أوقع فى المعنى الثانى منها فى المعنى الأول ، نظها إلى المعنى المختار الذى هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه ، وطلب لمعناه قافية تشاكله * (٢)

وهذا الفهم الذى يجعل من عطية ابداع الشعر عطية صناعية يمكن النظر إلى تناسب القافية مع المعنى من زاويتين :

الأولى : وتتصل فى مناسبة قافية كل بيت لمعناه ، فالبيت كوحدة مستقلة لا بد من تناسب معانى كلماته ، ولأهمية القافية خصت بفضل عناية ، فكلمة القافية لا بد أن تتعلق بمعانى كلمات البيت وتكلمها أو تضيف إليها معنى جديداً، وحين لا تضيف معنى جديداً يجب على الشاعر أن يبحث عن كلمة غيرها أو نحو ذلك ما تليق العطية الصناعية للشعر من استبدال أو نقل أو تغيير أو اطراح ، وقد تحدثنا عن هذا فيما تقدم .

(١) المرجع السابق .

(٢) المرجع السابق .

الثانية : وتتثل في مناسبة كلمات القوافي لمعنى القصيدة ،
فالشاعر قد أحضر المعنى الذى يريد أن ينظم فيه، ومن ثم اختار القوافي
الموافقة ، أى تلك التى تتصل معانيها بمعانى الفرض أو تساند معانيها
المفردة معانى الألفاظ التى أعدها لباسا مطابقا للمعانى التى مخضها
فى فكره ، وبالتالي فإن معانى كلمات القوافي ليست مقطوعة الصلة
بمعنى القصيدة ولا حتى بألفاظها ، هى مختارة ومنتقاء ، ولكن روعى
فى هذا الاختيار أن تصنف الألفاظ تبعاً لما صيغته ومقطعه يصلح
للقافية أو لا يصلح ، فالذى يصلح للقافية يجعل فى آخر البيت ويجعل
معناه متما لمعنى البيت الذى يلبس الألفاظ ذات الصيغ والمقاطع التى
لا تصلح أن تكون قافية .

ومادام أن كل بيت يجب أن تكون قافيته شاكه لمعناه ،
ومعانى الأبيات كما نعلم هى المعنى الكلى للقصيدة - الممخض فسى
الفكر سلفا - وقوافي هذه الأبيات هى القوافي الموافقة المختسرة ،
لذا لزم أن تكون هذه القوافي ذات معان تناسب معنى القصيدة ،
ومن ثم فإن الشاعر - بناءً على ما ذكره ابن طباطبا - يختار لكل
معنى ما يناسبه من القوافي .

ابن طباطبا إذن يتحدث عن معنى القافية وعلاقته بمعنى البيت،
ويوسع هذا من خلال التعرض لكيفية نظم القصيدة ، فينظر إلى معانى
كلمات القوافي ومعانى أبيات القصيدة قبل النظم، وما ينبغى من تناسب

المعاني بين الطائفتين ، وهى علاقة احتواء ، فمعانى كلمات القوافى هـى جزء من معانى الأبيات ، أى أنها جزء من المعنى الكلى للقصيدة ، ومن هنا أقول إن ابن طباطبا تحدث عن صلة القافية بمعنى القصيدة ولم يتحدث عن صلة القافية بالفرض فى إطارها العام ، وإذا كان لابد من إدراج قول ابن طباطبا تحت مفهوم صلة القافية بالفرض ، فلا أكرر من أن نقول إنه يتعامل مع معنى قصيدة معينة قد تندرج تحت غرض من الأغراض ، لكن هذا الفرض لا يهم ابن طباطبا ، لأنه يهتم بالمعنى الكلى للقصيدة ، وصلة معانى كلمات القافية فى تلك القصيدة بهذا المعنى الكلى ، من خلال صلة قافية كل بيت بمعناه المستقل .

وقافية هذه القصيدة ليس بالضرورة أن تناسب القصائد الأخرى فى هذا الفرض ، لأنها مرهونة بمناسبة معان محددة قد لا توجد فى بقية القصائد من نفس الفرض ، فضلا عن أثر الوزن وحرف الروى الذى يحدد صيغ الكلمات ومقاطعها ، فلكلمات القوافى فى هذه القصيدة قد لا تتناسب مع بعض الأوزان فى صيغها وإن اتحد الروى والفرض العام .

والذى يبدو من خلال ما أوردناه لابن طباطبا أنه لم يقصد باختيار القافية الموافقة للمعنى ما يقال من أن بعض حروف الروى تناسب أغراضا معينة فالبدال أو القاف مثلا تجود فى الفخر ووصف الحرب والميم أو الراء تجود فى الفزل وما أشبه هذا - مما سنتكلم فيه قريبا - فكلامه لم ينصب على الفرض كمفهوم عام تنضوى تحته معان كثيرة بحيث توجد

قواف معينة تناسب هذه المعانى - الغرض - وهو كذلك يتحدث
عن القافية ككلمة مستقلة بمعناها - بل إنه لم يشر إلى أن القافية
قد تكون جزءا من كلمة أو أكثر من كلمة - ومن ثم أجاز نقلها من
بيت إلى آخر حين تكون أكثر مشاكلة لمعنى الثانى ، ولا يظهر فى
كلام ابن طباطبا اهتمام بحرف الروى من جهة اختيار الحرف الذى يرد
كثيرا فى الكلمات رويًا للقوائد التى يريد الشاعر تطويلها، وإن كان
كلامه فى عمومها حين طلب اختيار القافية التى توافق المعنى قد يؤخذ
منه - ومن اعداد الألفاظ التى تلبي المعانى أيضا - اهتمامه بتخيير
الكلمات التى تصلح للقوافي مع مراعاة اتحاد المقطع، فمن هنا يمكن أخذ
أكبر طائفة من تلك الكلمات التى تتحد مقاطعها ، غير أن اهتمام ابن
طباطبا كان منصبا على الجانب المعنوى فى الصلة بين المعنى وما يوافقه
من القوافي أكثر من غيره، ولم يوضح جوانب أخرى ذات صلة بمشاكل
القافية لمعنى القصيدة وما يتطلبه طول النفس فيها - حين يراد ذلك -
أو ما تمتاز به بعض حروف الروى عن بعض، من جهة الإطالة فى القوائد
أو من جهة الإيحاء بالجرس الصوتى لحروف الروى ما قد يكون له أثر
أو دلالة .

ويذكر صاحب بن عباد أن ابن العميد كان يجاوز نقـد
الأبيات إلى نقد الحروف والكلمات ، فلا يرضى بتهديب المعنى حقـتى
بطالب بتخيير القافية ، وابن عباد يوافق ابن العميد فى هذا لأن ابن

العميد في نظره خير من يعرف الشعر حق معرفته، وينقده حق نقده . (١)

ويرى ابن العميد أن " أكثر الشعراء ليس يدرون كيف يجب أن يوضع الشعر ويبتدأ النسيج لأن حق الشاعر أن يتأمل الفرض الذي قصده ، والمعنى الذي اعتمده ، فينظر في أي الأوزان يكون أحسن استمرارا ، ومع أي القوافي يحصل أحمد اطرادا ، فيركب مركبا لا يخشى انقطاعه به والتهاته طيه " . (٢)

وهذا التصور لا يبعدنا كثيرا عما وجد عند ابن طباطبا ، صحيح أن هناك فروقا ولكنها ليست تلك الفروق التي تنفي تلاقى التصورين ، خاصة وأن أساسهما واحد وهو اعتبار أن العلية الشعرية علية صناعية بالدرجة الأولى .

ذكر ابن العميد أنه لا يهد للشاعر من أن يتأمل الفرض الذي قصده والمعنى الذي اعتمده ، فمثلا لو أراد الشاعر أن يمدح الوالى بالكرم فعليه أن يختار القوافي في ظل مفهوم المدح كفرض عام ، وفي ظل مفهوم الكرم كمعنى من جملة المعاني التي تصلح للمدح أو تندرج تحته ، كلمات القوافي - بناء على هذا - لابد أن تكون موصوفة بصفات ما ينهض للمدح من جهة الشرف ، ومن جهة ما ينهض للمقام بحيث لا تحتل

(١) الكشف عن مساوي المتنبي : ص ٢٢٣ .

(٢) المرجع السابق : ص ٢٢٩ .

معنى لا يليق بالمدح الموجه إلى غلبة القوم ، هي إذن أحسن الكلمات
التي تستعمل للمدح بالكرم ، تتجاوز ما يستعمل لمدح الأعراس الكريـم
أو رئيس القبيلة ، ورغم أن هذا الوصف تشارك فيه بقية كلمات البيت كلمة
القافية إلا أن كلمات القوافي يجب أن تكون أوفر حظا من غيرها ، خاصة
وأنها منتقاة من جملة الكلمات التي تصلح لمعنى القصيدة في إطار
الغرض العام وقد روعى في هذا الاختيار أو الانتقاء أن يكون سبيلا
إلى الاطراد المحمود لمعاني القصيدة على القوافي المختارة بحيث
لا تنقطع بالشاعر فتنتهي - القوافي - قبل أن يتم الشاعر تفرغ المعاني
التي اعتمدها ، أو يكون منها كلمات لا تساعد الشاعر في الوفاء بمعنى
البيت فيبقى المعنى ناقصا ، ما يجعل الشاعر محتاجا إلى البحث
عن قواف بديلة ، وهذا قد يعقبه فتور في النظم ، أو نسيان بعض
ما فطن له الشاعر من معان ، وقد يهتدى إلى قافية يحتاج معها إلى
تغيير المعنى الذي أراد ، إلى معنى قريب منه أو غير ذلك ، ولهذا
فإن على الشاعر - فيما لرأى ابن العميد - أن يختار القوافى
- ذات المقاطع - الطبيعة الركوب ، حين يقصد التطويل ، وحين
يروم النظم في قافية مستعصية فلا بد له من التأمل ليرى ما إذا كان
يحصل احمد اطرادا مع تلك القافية أم لا يحصل وحينئذ يعدل إلى
غيرها من القوافي التي تناسب المعنى والغرض ونفس القصيدة .

وقد طلب من ابن العميد أن يمثل لهذا بشعر اختار قائله

قافية مناسبة من خلال تأمله في الفرض والمعنى فقال :

" نعم هذا البحترى أراد مدح أبى الخطاب الطائى ، وقد كان ابن بسطام أحسن إلى أبى عبادة بهائى دينار ، فجعلها أبو الخطاب آفا وأضعفها ، وجارى ابن بسطام بها ، فنظر البحترى وقد جأراء أضعافا ، وجعل مائة آفا ، وقد كان يكفى أن يزيده إلى الآحاد أنصافا ، فبنى قصيدته على هذه القافية ، حتى اتسق له ما أحب ، وبلغ ما طلب فقال :

قَضَيْتَ عَنِّي ابْنَ بَسْطَامٍ صَنِيعَتَهُ	ضَدِي وَضَاعَفْتَ مَا أَوْلَاهُ أَضْعَافًا
وَكَانَ مَعْرُوفُهُ قَصْدًا لَدَيَّ وَمَا	جَازَيْتَ عَنِّي تَهْدِيرًا وَإِسْرَافًا
مَثُونٍ عَيْنًا تَوَلَّيْتَ الثَّوَابَ بِهَا	حَتَّى انْتَشَتَ لِأَبِي الْعَبَّاسِ آفَا
قَدْ كَانَ يَكْفِيهِ فِيمَا قَدِمْتَ بِهِ	رَبْحًا يَزِيدُ إِلَى الْآحَادِ أَنْصَافَا (١)

حقا إنها قواف تناسب المعنى ، ولكن هل كل الشعراء يعتمدون هذه الطريقة ؟ وهل يتأتى هذا للشاعر الواحد في كل قصائده ؟

في نظرى أن الإجابة بالنفى لن بجانبها الصواب ، وأحسب أن اعتماد هذه الطريقة بحيل الشعر إلى نظم تقريرى يخلو من الخيال والإيحاء وطرائق التصوير التى توقع التشابه بين الأشياء المتباعدة فى الظاهر، ما لا يتحقق كثيرا حين ينثر المعنى وتختار القوافى ثم يفرغ فى تلك القوافى واحدة بعد أخرى على وزن من الأوزان .

(١) الكشف عن مساوى العتبنى : ص ٢٢٩ .

ويرى الحاتمي أنه يجب على الشاعر أن يعنى بتهديب القافية بحيث لا تبدو قلقة مجتلبة غير مقبولة لأنها مركز البيت في جميع القصائد وعلى الشاعر أن يتأمل الغرض الذي يرميه فكره ثم يختار وزنا مناسباً يكون الكلام فيه أحسن استمرار ثم ينظر " مع أي القوافي يكون أشد اطراداً " (١) ، وتصور الحاتمي هذا ليس جديداً فقد وجدناه عند ابن العميد في الكلمة التي وجهها للشعراء ، وعلى أية حال فإن الحاتمي قد أيدرك - ولو عن طريق التأثير بابن العميد - ما ينبغى للقافية من التمكن في موضعها والعناية بها من جهة هلاقتها بالنفس في القصيدة.

ونجد اهتماماً بالقضية عند ناقد آخر هو أبو هلال المسكسرى (ت ٣٩٥) الذي يلتقى مع ابن طباطبا في تصوره لعملية النظم ، وليس بعيداً أن يكون قد تأثر به أو استفاد منه ، يقول المسكسرى :

" وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك ، وأخطرهما على قلبك ، واطلب لها وزناً يتأني فيه إيرادها وقافية يحتطبها ، فمن المعاني ما تتمكن من نظمها في قافية ولا تتمكن منه في أخرى ، أو تكون في هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفة منه في تلك ، ولأن تعلمو الكلام فتأخذ من فوق خير من أن يعملوك فيجي كذا فجاءا ومتجعداً خلفاً " (٢)

(١) الرسالة الموضحة : ص ٤٢ .

(٢) الصنايعتين : ص ١٥٧ . وهذا الرأي ينسب لبشر بن المعتمر .

هكذا إذن ، تحضر المعانى ويختار لها وزن يحسن فيه إيرادها وقافية يحتفلها ، فكلمة القافية لابد أن يكون وزنها الصرفى يتشظى مع نظام تفعيلات الوزن بدون أن تحدث خللا فى تركيبه ، وتتبع استرسال البحر وتدفعه أو تقبضه وتجعده فى بنيتها بما تشتمل عليه من حروف مد ولين وأشباهاها فى الأول أو حروف قوية خالية من الحروف اللينة فى الثانى .

وبالإضافة إلى اشتراط اتحاد كلمات القوافى فى المقطع ، ينبغى أن تكون ذات علاقة بالمعنى المحضر فى الفكر ، ومن المستعمله فى مثله لكلام يحيى الشعر كرا متجعدا متكففا ، خاصة وأن من المعانى ما يمكن نظمه فى قافية ، ولا يمكن نظمه فى أخرى ، وهنا تظهر أهمية اختيار الكلمات الكثيرة الاستعمال فى المعنى ، والتى مقاطعها من الحروف الطيبة ، وبالتالى يمكن تحاشى ما يعترض النظم ويحول دون استيفاء المعنى ، لأن الشاعر يصبح أمام شروة كبيرة من الكلمات التى تصلح للقافية الطيبة . وخاصة حين يكمل بها المعنى دون حاجة إلى كلمات أخرى تساندها فى تحديد معناها ، ولا شك أن القوافى الدلل أقرب طريقا وأيسر كلفة ، لأن الشعر على هذا النحو يكون تحت سيطرة الشاعر .

وينتبه العسكرى إلى نوع من الشعر يكون تقريريا محضا ، وذلك حين يسوق الشاعر قصة أو خبرا أو نحو ذلك ، وفى هذه الحالة يمكن

للشاعر أن يختار القافية أو حرف الروى من الكلمات المستعلة في هذا المعنى ما تتحد مقاطعها ، يقول العسكرى :

” وإذا دعت الضرورة إلى سوق خبر واقتصاص كلام ، فحتاج إلى أن تتوخى فيه الصدق ، وتتحرى فيه الحق ، فإن الكلام حينئذ يملك ويحوجك إلى اتباعه والانقياد له ، وينبغى أن تأخذ في طريق تسهيل طبعك حكايته فيها ، وتركب قافية تطيعك في استيفائك له ، كما فعل النابغة في قوله :

وَأَحْكَمْ كَحْكَمِ فِتَاةٍ الْحَيِّ إِذَا نَظَرْتُ	إلى حمامٍ سراعٍ وارى الشَّد
يَحْفَهُ جَانِبًا نَيِّقٍ وَتَتَبَعُهُ	مثلُ الزجاجة لم تُكْهَلْ من الرَّمَدِ
قَالَتْ أَلَا لَيْتَنَا هَذَا الْحَمَامُ لَنَا	إلى حمامتنا أو نصفه فَقَدِ
فَكَلَّتْ مَائَةً فِيهَا حَمَامَتُهُمَا	وَأَسْرَعَتْ حَسْبَةً فِي ذَلِكَ الْعَدَدِ
فَحَسَبُوهُ فَأَلْفُوهُ كَمَا حَسَبَتِ	تَسْعًا وَتَسْعِينَ لَمْ تَنْقُصْ وَلَمْ تَزِدْ

فهذا أجود ما يذكر في هذا الباب ، وأصعب ما رآه شاعر منه ، لأنه عد إلى حساب دقيق فأورده مشروحا ملخصا ، وحكاة حكاية صادقة ، ولما احتاج إلى أن يذكر العدد والزيادة والشد بنى كلامه على قافية فاصلة الدال ، فسهل عليه طريقة واطرد سبيله * (١) فاختيار القافية يراعى فيه المناسبة للمعنى وللنفس عند العسكرى .

ويذهب حازم القوطاجنى إلى أنه ينبغى للشاعر * أن يحضر

(١) المرجع السابق : ص ١٦٥ ، ١٦٦ .

مقصده في خياله وزنه ، والمعاني التي هي عدة بالنسبة إلى غرضه ومقصده ، ويتخيلها تتبعاً بالفكر في عبارات يدر ، ثم يلحظ ما وقع في جميع تلك العبارات أو أكثرها طرفاً أو مهيئاً لأن يصير طرفاً من الكلم المتأثلة المقاطع ، الصالحة لأن تقع في بناء قافية واحدة ، ثم يضع الوزن والروي بحسبها ، لتكون قوافيه متمكة تابعة للمعاني لا متبوعة لها * (١) .

ولست أدري كيف يحضر الشاعر المعنى في ذهنه ثم يبحث عن الألفاظ التي يليقها إياه - ما جاء عند ابن طباطبا ويتضمنه كلام حازم - وقد ذكر الشيخ عبد القاهر * أن العلم بمواقع المعاني في النفس طم بمواقع الألفاظ الدالة عليها * (٢) ويقول في موضع آخر * وأنت إذا أردت الحق لا تطلب اللفظ بحال ، وإنما تطلب المعنى ، وإذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك وإزاء ناظرك * . (٣)

ولعل مراد ابن طباطبا من عطية إلياس الألفاظ المعاني هو توخي الدقة في التعبير وتنقيح الكلام واختيار الكلمات ذات الجرس المناسب للمعنى ، وإبدال كلمة غير محتلة لمعنى قبيح موضع كلمة تحتله ، وما أشبه هذا ، ما لا يقصد به النظر إلى المعاني منفصلة ثم النظر

-
- (١) منهاج البلاغ : ص ٢٠٤ .
(٢) دلائل الإعجاز : ص ٣٨ .
(٣) المرجع السابق : ص ٤٢ .

إلى الألفاظ التى تعبر عنها فى مرحلة تابعة يتم خلالها إسقاط الألفاظ على ما يناسبها من المعانى .

وكذا الشأن فى تحضير المعانى فى الذهن ثم وضعها فى عبارات نشرة بدد ، لأن تحضيرها فى الذهن يكفل لها الصياغة فى عبارات بدد غير موزونة ، غير أن حازما أشار إلى العنصر التخيلي فى هذه الصياغة ، وبالتالى فإن الصياغة التالية تختلف عما وجد فى الذهن من قبل ، ومن ثم تختار القوافى من خلال الألفاظ التى يتأتى لها وزن صرفي واحد ومقطع واحد و " يشرع الشاعر فى نظم العبارات التى أحضرها فى خاطره منتشرة فيصيرها موزونة، إما بأن يبدل فيها كلمة مكان كلمة مرادفة لها . أو بأن يزيد فى الكلام ما تكون لزيادته فائدة فيه ، أو بأن ينقص منه ما لا يخل به ، أو بأن يعدل من بعض تصارييف الكلمة إلى بعضها ، أو بأن يقدم بعض الكلام ويؤخر بعضا ، أو بأن يرتكب فى الكلام أكثر من واحد من هذه الوجوه " (١) ، وبهذه الطرق يمكن المحافظة على القافية المعتمدة لمعنى البيت وعدم تغييرها ، الأمر الذى يحقق للقوافى مناسبتها لمعانى الأبيات ، فتكون القافية تابعة لمعنى البيت مكملة له أو زائدة فى معناه زيادة مفيدة ، وهذه القوافى المتمكنة هى أيضا مناسبة للمعنى الكلى للقصيدة لأنها جزء منه .

(١) منهاج البلاغة : ص ٢٠٤ .

فالنقاد الأوائل أدركوا أهمية تناسب القافية مع عناصر القصيدة،
فالقافية باعتبارها صوتا موسيقيا لابد أن تناسب بقية قوافي القصيدة
حتى في أدق الخصائص الصوتية التي تميز حرفا عن آخر أو تميز
الحرف الواحد تبعاً لنوع حركته، وكذا تألف الحرف مع حروف البيت،
إن يستغرق الحرف مدة زمنية تتناسب مع أزمنة كل حرف في البنية
اللفظية بعيدا عن الثقل والتنافر، وبذلك يكون للقافية دلالة صوتية تنوحي
في النفس وتقوى دلالتها المعنوية التي ينبغي أن تكون جزءا من دلالة
البيت، وطلبا من الشاعر أن يحسن اختيار القافية، ومن هنا اهتم القدماء
بعلمية الإبداع الشعري وكيفية النظم، وعرضوا لتفاوت الطرق واختلافها
بين الشعراء، كما عرضوا لأهمية اختيار حرف الروي من الكلمات المستعانة
في الغرض والمعنى، ووضعوا اعتبارا لأنواع من الشعر يحسن بالشاعر
أن يختار لها حرف روي يناسبها، فتأتى عليه كلمات ذات دلالات هامة
في الموضوع، وهذا يرتبط بما أدركوه من أهمية اختيار القافية الطيبة
التي تلائم النفس الطويل إلى جانب مالها من موسيقية تختلف عما في
بعض الحروف التي لا تطول عليها القصائد ولا تحلو في السمع حلاوة
الأولى، وهي أمور أثبتت الدراسات الحديثة قيمة الكثير منها،
وبعضها كانت نتيجة تصورهم لفهم الشعر وعلمية الإبداع وهي لذلك
مرهونة بما حولها من تصورات ومكانات وأعراض فنية لا نستطيع أن نفصل
أثرها حتى على الذين حاولوا النفاذ منها.

وقد اهتم النقاد المحدثون بتناسب القافية مع البنية اللفظية

والمعنى فى القصيدة لأنها * قيمة موسيقية فى مقطع البيت ، وتكرارها يزيد فى وحدة النغم ، ولدراستها فى دلالتها أهمية عظيمة ، فكلماتها فى الشعر الجيد ذات معان متصلة بموضوع القصيدة بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية ، بل تكون هى المجلوبة من أجله ، ولا ينهض أن يوهى بها لتتم البيت ، بل يكون معنى البيت مبنيا عليها ، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه ، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت ، بحيث لا يسد غيرها سدها فى كلمات البيت قبلها * . (١)

هذا رأى يؤكده ما للقافية من تناسب صوتى ، ومالها أيضا من تناسب معنوى على مستوى البيت وعلى مستوى القصيدة ، هو وإن - وإن لم يعتمد بالمعوية الصنافية - يؤازر النظر القديم إلى القافية من جهة مالها من تناسب ، ويتجلى هذا التناسب فى جانبه المعنوى حين تكون القافية متممة لمعنى البيت ومجلوبة من أجله ، ذلك أنها - نهايته الطبيعية التى لا يمكن استبدالها ، خاصة وأن غيرها لا يسد سدها ، والبيت مبنى عليها ، وبهذا التصور للعلاقة المعنوية بين كلمة القافية ومعنى البيت يمكن النظر إلى كلمات القوافى فى القصيدة مجتمعة وعلاقتها بموضوع القصيدة ، رغم أن الشاعر - من خلال هذا التصور - لا ينشر المعنى ثم يلبسه الألفاظ ثم يختار القوافى المتصلة بالمعنى والمتحدة فى المقطع ويبنى عليها معانى الأبيات فى عظمية

(١) النقد الادبى الحديث : ص ٤٦٩ .

صناعة . وهذا يسائر المفهوم المعاصر للشعر وهو أنه وليد تجربة شعورية قد تكشف عن جانب من جوانب النفس أو تنفذ من خلال الذات إلى مشكلات المجتمع ومسائل الكون التي تتراءى للشاعر من ثنايا شعوره وإحساسه ، ويستغرق الشاعر في تجربته وغايته أن يكشف عنها ، ونظره إلى جمهوره ثانوي ، لأن عمله استجابة إلى شعوره قبل أن يكون تلبية لفكره . (١)

وننتقل إلى باحث آخر يرى أن القافية * من أهم أجزاء الإيقاع التي تتحكم في ضبطه واتزانه ، وتساعد الوزن على إحداث هذا الانسجام الصوتي ، والتناسب النغمي * (٢) ويرى هذا الباحث أنه يجب أن نضع في الاعتبار أثر الحالة النفسية للشاعر في اختيار نوع القافية وحروفها وحركاتها التي تتناسب وانفعال الشاعر وحالته النفسية . (٣)

ومن ثم فإن تكرار الشاعر لحرف بعينه قد يكون له مغزى عميق وإيحائي شعوري ، وقد يكون سبب ذلك ناحية عضوية تنشأ عن شعور نفسي معين ، مما يجعل الشاعر يستصعب نطق بعض الحروف ويستسهل أخرى ، ويحيل إلى تكريرها على نحو ما يختارها رويها ، وتتكرر في أبيات القصيدة

(١) المرجع السابق : ص ٣٢٦ ، ٣٢٩ .

(٢) من قضايا الشعر والنثر للدكتور عثمان موافى : ج ١ ص ٧٨ .

(٣) المرجع السابق : ص ٨٢ .

" من ذلك مثلا سينية البحترى التى تصور بوضوح صدق تجربة هذا الشاعر ، ومطابقة هذه التجربة لحالته النفسية والشعورية . وما يوضح ذلك قوله فى بداية هذه القصيدة :

صنّتْ نَفْسِي عَمَّا يَدْنِسُ نَفْسِي وترفعتُ عنْ جِدا كُلِّ جِيسٍ
وَتَمَاسَكْتُ حِينَ زَهَرَ عَنِي الدَّهْرُ رُ التماساً مِنْهُ لَتَعَسَى وَنَكْسِي
...

فالبحترى اختار هنا السين المكسورة حرفا لروى قصيدته هذه ، واختياره لهذا الحرف بالذات له دلالة نفسية عميقة ، فحرف السين من حروف الصفيح ، التى تنحل هاربة من بين الأسنان والغم يكاد يكون مفلط ، وهذه الظاهرة الصوتية تحدث لمن يحسون بشئ من الجهد والارهاق البدني أو النفسي ، الذى ينمكس على طريقة نطقهم للكلام ، واختيارهم بطريقة لا شعورية لبعض الحروف والأصوات ، التى تتلاءم وهذذا الاحساس الذى ينتابهم . وقد كان هذا الشاعر فى حالة نفسية يرضى لها ، فَقَدْ فَقَدَ كثيرا من الروابط التى تربطه بالحياة ، فقد المال والجاه ، والصحب والخلان ... ومن ثم فليس بعجيب أن تأتى السين المكسورة حرف روى لهذه القصيدة ملائمة فى نطقها وصوتها الخافت هذا الإحساس وذلك الإنكسار النفسى " (١) .

(١) المرجع السابق : ج ٢ ص ٤٥ ، ٤٦ .

الصوت، وصفات من يستخدمونه بكثرة تساند هذا، ولكنها ليست كل شئ بل ليست شيئاً كافياً للاقتناع بفاطيته في تلك القصيدة . والمسألة فسي هذه الحدود تسير في إطار المعقول، ولكنها تتجاوز هذا الإطار حين يجزم الباحث بأن ليس هناك حرف من حروف اللغة العربية أوق رسماً وتصويراً لحالة نفسية من حرف معين على نحو ما نجد في النص السابق من أن حرف الراء - وحده - أدق رسماً وتصويراً من جميع حروف العربية للحالة النفسية في قصيدة أبي تمام في مدح المعتصم بما فيه من تفرس وتثني .

قد لا يجد بعض الدارسين - إن لم يكن أكثرهم - علاقة بين صورة الحرف المكتوب والمعنى المشار إليه ، ولا قيمة للصورة المكتوبة بل المهم المنطوقة ، وإذا كان في صوت الراء تقوس وتثني ، ويمكن أن نلمح التقوس والتثني في أغصان الربيع المحطة بالأوراق الخضراء ، وفي زهوره المتمايلة فرحاً ، تحركها النسائم التي تتجه يمنة ويسرة ، وهذا في حد ذاته ممكن القبول ، ولكن كيف يكون التقوس والتثني بالنسبة للممدوح ، أو بعبارة أخرى هل تقوس الممدوح وتثنيه وما يوجد في تفسير صفاته التي يمدح بها من هذا ينتهي إلى مفهوم المدح الذي يستحق أن يشيد به الشاعر في قصيدته . وإذا كان الجواب بالنفي فمعنى هذا أن حرف الراء يناسب معاني الجزء الأول من القصيدة ولا يناسب بقيتها بما فيها الغرض الرئيسي وهو المدح .

ولست أدري - بناه على هذا - ماذا يبقى لأبيات البحترى
في وصف الربيع، التي اتخذ الميم رويها لها والتي منها قوله : (١)

أَتَاكَ الرَّبِيعُ الطَّلُقُ يَخْتَالُ ضَا حَكًا	مِنَ الْحُسْنِ حَتَّى كَادَ أَنْ يَتَكَلَّمَا
وَقَدْ نَبَهَ النَّوْرُوزُ فِي غَلَسِ الدَّجَى	أَوَّاعِلُ وَرْدٍ كُنَّ بِالْأَسْرِ نَوْمَا (٢)
يَفْتَقُهَا بَرْدُ النَّدَى فَكَأَنَّ نَسَمَهُ	يَبِثُّ حَدِيثًا كَانَ قَبْلُ مُكْتَمَلَا
وَمِنْ شَجَرٍ رَدَّ الرَّبِيعُ لِبَاسَهُ	عَلَيْهِ ، كَمَا نَشَرْتَ وَشِبَا مَنُومَلَا
أَحَلَّ فَا بَدَى لِلْعَيْنِ بِشَاشَةٍ	وَكَانَ قَدْ بَدَى لِلْعَيْنِ إِذْ كَانَ مُحْرَمَا
وَرَقَّ نَسِيمُ الرِّيحِ حَتَّى حَسِبْتَهُ	يَجِيءُ بِأَنْفَاسِ الْأَحْبَةِ نَعْمَلَا

ومع أن ما أورده الباحث الفاضل يعد من قبيل التدقيق، إلا أنني
أرى أنه لا يخلو من قيمة فيما يتعلق بقصائد معينة على الأكثر وفي إطار
الدلالة العامة للرأى .

ويذهب الدكتور النويهي إلى أن حرف الروى قد لا يخلو من
علاقة بالحالة النفسية للشاعر في قصيدته، ويرى " أن العين حين تأتى
رويها لقصائد الرثاء والحزن والخوف يكون لها ارتباط قوى بمضمون القصائد ،
وفعل قوى في خلق الجو الانفعالى " (٣) لما فيها من مرارة واضحة .

(١) ديوان البحترى : ص ١٤٧ .

(٢) النوروز : أو النيروز عيد فارسي الاصل يقع في أول آذار فيوافسق
ظهور نور الربيع ، ومعناه في الفارسية يوم جديد .

(٣) الشعر الجاهلى : ج ٢ ص ٦٦٣ .

ويذهب أحد الباحثين المحدثين إلى أن اختيار قافية القصيدة
أبعد مثالا من اختيار بحرهما وذلك بنسبة زيادة عدد القوافي على عدد
البحور، والمرجع في ذلك إلى سلامة الذوق وغزارة المادة، لأن القريحة
الجيدة تقع على القافية بلا جهد ولا تردد .

ومع تسليمه بأن العرب نظموا جميع المعاني على شتى القوافي،
فقد رأى من طول نظره في منظومات الشعراء أن بعض الحروف تجود
في بعض الأغراض والمعاني الشعرية، حيث أن القاف تجود في الشدة
والحرب، والبدال في الفخر والحماة، والهم واللام في الوصف والخبر،
والباء والراء في الفزل والنسيب . وإنما هو قول إجمالي إذا صح من
باب التفليب فلا يصح من باب الإطلاق . لأن مناحي التحول من
نغمة إلى أخرى في قافية الحرف الواحد أكثر من أن تحصى . فنغمات
الراء مضمومة تختلف عنها مكسورة ومفتوحة، وهي وما قبلها متحرك غيرها
وما قبلها ساكن أو مدود بحرف طة، ورنثها في بحر تختلف عنها في
بحر آخر وهكذا * (١) .

واضح أن هذا الكلام لا يعتمد على احصاء دقيق يثبت أن الجيد
من شعر غرض من الأغراض يجرى في الغالب على حرف معين أو حرفين،
وهو إلى جانب هذا يحتاج إلى إعادة نظر، فقد صرح الباحث
بأن القاف تجود في الشدة والحرب وذكر بعدها حروفا أخرى تجود

(١) الأداة هوميروس ترجمة سليمان البستاني : ج ١ ص ٩٧ .

فى أغراض معينة غالبا ، ثم أثبت فى نهاية كلامه أن مناحى التحول من
نغمة إلى أخرى فى قافية الحرف الواحد أكثر من أن تحصى . . . مع
أنه لم يحدد نغمات تلك الحروف لتجود فى الأغراض المذكورة ، فمسا
الذى يجود فى الحرب والشدة أهى القاف المضومة أو المكسورة
أو المفتوحة أو المقيدة ، وإذا كانت المفتوحة مثلاً فهل المراد المفتوحة
بعدم متحرك أو التى بعدم ساكن أو تلك التى بعدم حرف علة ، وإذا كانت
هذه الأخيرة فعلى أى نغمة من نغمات بحور الشعر الستة عشر .

وقد كان على صاحب هذا الرأى أن يكون أكثر دقة و تحديدا
بعيدا عن التناقض، وقوله بأن هذا من باب التغليب لا يعفيه ما يترتب
على كلامه بقدر ما يعنى الاهتمام بما يتعلق بالغالب، ومحاولة التثبت
منه وتخصير خروج القلة على هذا التناسب بين حروف معينة وأغراض
محددة .

وقد يكون لهذا الرأى قيمة فيما يتعلق بنماذج معينة يجسد
فيها القارىء تعميقا للدلالة الانفعالية، من خلال جرس حرف الروى المتميز
والذى يمهده الجرس الصوتى فى الهيئة اللفظية الموزونة ذات الدلالة
- قبله ، ويتعمق هذا الأثر بدرجة أكبر خلال ترجيع النغم فى
نهايات أبيات القصيدة ، وقد يختلف الأثر وأدراك التناسب فى القصيدة
الواحدة من شخص إلى آخر كما قد يختلف الأثر الذى يضيفه الحرف
الواحد من قصيدة إلى أخرى فى نفس الغرض حتى فى شعر الشاعر

الواحد، فكيف بالأمر حين يتعلق بقصائد مختلفة الأغراض لعدة شعراء على أوزان متفاوتة .

تأمل مثلاً قول جرير لترى مدى توفيقه في اختيار حرف الروى في الأبيات الآتية : (١)

إِلَيْنَا نَوَى ظُمَيَاءٌ حُبَيْتَ وَادِيَا	أَلَا أَيُّهَا الْوَادِي الَّذِي ضَمَّ سَبْلَهُ
وَحَنَّتْ جَمَالُ الْحَيِّ حَنَّتْ جَمَالِيَا	إِذَا مَا أَرَادَ الْحَيُّ أَنْ يَتَفَرَّقُوا
وَأَسَى جَمِيعَا جَبْرَةَ مُتَدَانِيَا	فِيَالَيْتَ أَنَّ الْحَيَّ لَمْ يَتَزَلَّجُوا
	وَمِنْهَا :

عَلَى مَا تَرَى مِنْ هَجَرَتِي وَاجْتِنَابِيَا	إِذَا ذُكِرْتُ لَيْلَى أُتِجَحَ لِي الْهَوَى
لَقَلْتُ سَمْعَنَا مِنْ عُقْلَةٍ دَائِمِيَا	خَلِيلَى لَوْلَا أَنْ تَظُنَّا بِي الْهَوَى
قَرِيبٌ وَمَا دَانَيْتُ بِالْوَدِّ دَانِيَا	قَفَا فَاسْمَعَا صَوْتَ الْمُنَادِي لَعَلَّهُ
	وَمِنْهَا قَوْلُهُ :

وَأَنْ أَكُتِّمَ الْوَجْدَ الَّذِي لِي بِهِ خَافِيَا	وَمَا مَرَّنَى الْعُذَالَ أَنْ أَغْلِبَ الْهَوَى
قَرِيبًا وَتَلَقَى خَيْرُهُ مِنْكَ نَائِيَا	فِيَا حَسْرَاتِ الْقَلْبِ فِي إِثْرٍ مَنْ يَرَى

وهي قصيدة طويلة تسير على هذا النهج وفي هذا المستوى، وقافية القصيدة ذات بنية صوتية مؤثرة، تشتمل على حروف مد تعمق أثير اللوعة الحزينة التي يعانيتها الشاعر، فروي القصيدة الياء الموصولة بألف

المد الذى يتكرر فى الأبيات جميعها له جرس صوتى يمتد فى الزمن فسوى
نهاية كل بيت وقبله حرف مكسور بلائمة، وهذا الحرف المكسور يقع بعد
حرف مد - ألف مدودة - ملتزم فى كل القصيدة ، فيصعد الصوت
فى حرف المد هذا ثم يهبط سريعا، ليمر بالحرف الذى بعده —رورا
يدمج حركة الكسر فى حرف الياء الذى هو روى القصيدة، ليمود الصوت
ثانية إلى الارتفاع من خلال ألف المدء، ولهذا تأثيره النفسى الذى
يواكب تأثير المعنى ، خاصة وأن " يا " من حروف النداء للبعيد، ومن
هنا ترتبط بشعور المحب الحزين الذى يتوق إلى اللقاء ، بل يتلفف عليه
ويحاول أن يكسر حاجز الهجر والبعد بالنداء والاستغاثة فقد مل العيش
وحيدا ، هو يريد التدانى ولا يريد للحي أن يتفرقا ، وإذا كان حنين
جمال الحى يمثل إرادة التفرق، فإن حنين الشاعر يمثل إرادة التجمع
بعد الفراق، والذى تجسد فى معانى القصيدة وفى قافيتها، وياء النداء
الطلبية هى جسر أمل ووسيلة تنفيس مر عليها الشاعر فى تنبيه اللقاء
والتثام الشمل، ليربط بين الماضى والمستقبل من خلال الأمل فى الحاضر
والذى يعد وجها آخر لحياة الشاعر الحاضرة .

لعلك معنى فى أن قافية هذه الأبيات - وروبيها خاصة - تناسب
معانيها، وأرجو أن تكون معنى فى أن هذا الحكم لا يصح تعميمه على جميع
القوائد التى تنتمى إلى هذا الفرض حتى تلك التى من نفس البحر .

ولكى يكون هذا الحكم أكثر وضوحا سنقف أمام قصيدة من غرض

آخر، ولكن روحها هو حرف الياء السابق ، وهو في القصيدة التالية ليس
أقل تناسبا مع معانيها ومضمونها الشعوري ما هو عليه في القصيدة
السابقة ، وهذه القصيدة هي قصيدة مالك بن الربيع التي رثى بها نفسه
والتي يقول فيها : (١)

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَهَيْتَنَ لَيْلَةً
فَلَيْتَ الْغَضَى لَمْ يَقْطَعْ الرِّكْبُ عَرْضَهُ
لَقَدْ كَانَ فِي أَهْلِ الْغَضَى لُودَنَا الْغَضَى
أَلَمْ تَرْنِي بَعَثْتُ الضَّلَالَةَ بِالْهَمْدَى

ومنها :

تَقُولُ ابْنَتِي لَمَّا رَأَتْ طُولَ رَحْلَتِي
لَعَمْرِي لَشْنُ غَالَتْ خُرَّاسَانُ هَامَتِي
فَإِنْ أَنْجُ مِنْ بَاهِي خُرَّاسَانَ لَا أَعُدُّ

ومنها :

فَمَا صَاحِبِي رَحْلِي دَنَا الْمَوْتَ فَانْزِلَا
أَقِيمَا طَيِّبَ الْيَوْمِ أَوْ بَعْضَ لَيْلَةٍ
وَقُومَا إِذَا مَا اسْتَلَّ رُوحِي فَهَيَّئَا
وَلَا تَحْسُدَانِي بَارَكَ اللَّهُ فِيكُمَا
خُذَانِي فَجَرَانِي بِثَوْبِي إِلَيْكُمَا

(١) نيل الالهي والنوادر للقاللي : ص ١٥٢ ، ١٥٣ .

غَدَاةَ غَدٍ يَالْهَفَ نَفْسِ عَلَى غَدٍ إِذَا أَدْلَجُوا عَنِّي وَأَصْبَحْتُ ثَاوِيَا
فِيَالَيْتَ شِعْرِي هَلْ بَكَتَ أُمُّ مَالِكٍ كَمَا كُنْتُ لَوْ عَلَاوا نَعْمَكَ بَاكِيًا
وَالرَّمْلُ مَنَا نِسْوَةً لَوْ شَهِدَنِي بَكِينَ وَفَدَّيْنِ الطَّيِّبَ الْمَدَاوِيَا
فَمِنْهُنَّ أُمِّي وَابْنَتَايَ وَخَالَاتِي وَبَاكِيًا أُخْرَى تَهَيَّجُ الْبَوَاكِيًا

والقصيدة ذات تجربة فريدة بما فيها من خصوصيات، وإن لم تخل في جملتها من جوانب مشتركة، ورثاء الشاعر لنفسه في حد ذاته شيء عجيب، لكنه بالنسبة لمالك بن الربيع كان ضرورة ملحة، توكلها ملايسات الأحداث والموقف الصعب الذي نقلته القصيدة بأمانة، فجسدت الحزن والأسى، من خلال مقارنة بين ماضٍ وحاضر في لغة معبرة موحية تنفذ إلى أعماق السامعين فتضفي على استجاباتهم لها سحة من الإحساس بحرارة اللوعة والأسى، تلك التي جعلت الشاعر ينفذ عبر الحاضر إلى المستقبل ليتحدث عن قبره وموته وموقف الأقارب والأحبة حين ييلفهم نعيه، وليس هذا مقام الوقوف على ما في القصيدة من دلالات اجتماعية ونفسية مؤثرة، فهي بلا شك تفرض نفسها ظاهرة أمام القارئ من خلال تلك البنية الشعرية - صوتا ودلالة - بما فيها القافية، وهي التي نريد أن نخصها بالحديث، وخاصة حرف الروي - الياء - وبنية القافية في هذه القصيدة لا تختلف عن تلك التي في أبيات جرير السابقة، فحرف الروي متبوع بألف مد، وهو كذلك بما سبق بحرف مكسور والحرف المكسور يسبقه حرف مد - ألف - قبله - حرف متحرك.

ولأن الشاعر يتكلم عن نفسه ويرثيها فقد كان موقفاً في اختيار
الياء في القافية ، لأن كثيراً من الكلمات تبعاً لهذا الموقف تفتقرن بياء
المتكلم ، ومن خلال المعاني المتعلقة بالشاعر في الأبيات يعمق تكريس
الياء في نهاية كل بيت تلك الصلة، أي صلة الشاعر بمعنى البيت، مثلاً
في صلة الياء - الضمير - بالمعنى ، وكأن الشاعر قد انصرف عن كل
أمر خارجي اشتغالا بذاته وما هو فيه من موقف ، ولم يعد يعنيه
من الأشياء الخارجية إلا ما له طقة بهذا الموقف، كحديثه عن صعوبة قيادة
في الماضي ، وعن صحبه ، وخلانه ، وقلوصه ، ... وما أشبه هذا مما
لا يقصد لذاته بقدر ما يقصد لتجلية بعض جوانب الموقف، وما يترتب عليه
ما يشير الحزن والحسرة حين يقرنه الشاعر بتذكر الماضي البهيمج .

وياء كما نعلم ندائية تستعمل بمعنى أدعو أو أطلب ولا عجب
أن يستعملها الشاعر رويلاً لقصيدته ، ترد في كل بيت ، فالأبيات فـ
جملتها عبارة عن صرخات أو صيحات ندائية مشوبة بمعنى الاستفاشة،
ومشبعة بمرارة الحزن ولوعة الأسى ، ويمتد بها الصوت معاوداً نفسم
صوت امتد قبيل ذلك ثم هبط ، ويبدأ البيت الآخر، وتتردد الياء فـ
أثناءه وتتركز في نهايته على غرار ما سبقها، تعضدها دلالات الكلمات التي
تنقل المعاناة في لغة موحية .

هذه الياء ذات دلالة إيحائية صوتية، تناسب الحزن واللوعة
والشكوى سواء في الفزل أو في الرثاء - كما في القصيدتين السابقتين -

وإن كان تفاوت معاني الغرض الواحد، واختلاف قدرات الشعراء في دقة نقل المعاني، وحسن بناء الكلام، واستعمال الأساليب المؤثرة تصويراً وإيحاءً يجعل المسألة نسبية غير مضطربة ، وقد نجد حروفاً أخرى في قصائد غزلية أو رثائية جاءت رويًا مناسبًا ، ولا يمكن القول بالاضطرار لأن الأشلة الجيدة لا تختص بحرف دون بقية الحروف، ما ينقض القول بالنسبة المطلقة ، والمسألة بعد ذلك ترجع إلى القصيدة الواحدة وما تتضمنه من معانٍ، ومالها من بنية لفظية موزونة، ذات موسيقية تتساوق تفعيلات البحر وتستغل أقصى إمكانات القوة أو اللين فيه تبعاً لما يتطلبه الغرض ، فمثلاً في قصيدة جرير وكذا في قصيدة مالك نجد أكثر الكلمات القوافي جاءت على وزن فاعلن ساوقة آخر تفعيلة في الوزن مفاطـنـن، وأستغلت سكون النون في التفعيلة فقول بساكن ولكنه حرف مـد واستغلت كسرة العين في الوزن فقولت بكسرة ناسبت الياء التي بعدها، فاجتمعت في القافية أصوات متغايرة تشتمل على مد لا يلبث أن يعقبه مد آخر .

وبقدر ما يلفتنا حديث النقاد عن القافية الموافقة والمشاكلية، أو التي يمكن للمعنى أن ينظم فيها، ويحتطها الوزن، ويحصل معها أحمد اطراداً - إلى تناسب القافية في معناها مع معاني الأبيات والغرض، يلفتنا إلى أهمية اختيار القافية المناسبة من جهة النفس، فإذا كانت بعض المعاني من شأن الأبيات أن تكرر فيها ، أو من شأن بعض



الأوزان أن تأتى عليها القصائد طولا ، فإن الحاجة ماسة إلى اختيار القافية الركوب الطيبة ، ومن هنا نستطيع أن نفسر مجيء القصائد الطوال على حروف كالباء واللام والميم والنون والداال والراء فى أكثر الأحوال ، وقلة القصائد الطوال أو ندرتها على حروف كالتاء والزى والصاد والغين وغيرها .

ذلك أن الشعراء والنقاد أدركوا ما يسمى بالقوافى الذلل والقوافى المستعصية أو النفر والحوش (١) . وهى تتعلق بحروف الروى لا بالقافية كلها . والسألة لا تعود فى أساسها إلى ثقل فى الأصوات أو خففة تجعل شيوعها يقل أو يكثر بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها فى أواخر كلمات اللغة ، فالداال مثلا تجيء فى أواخر كلمات اللغة بكثرة ، ولكن شيوعها فى اللغة عامة ليس بالكثير ، بل ربما قل عن العين والفاء ، ومع هذا فإن مجيء الداال روبا يزيد كثيرا من مجيء العين والفاء ، وليست تتطلب الزى جهدا ضلها يبرر ندرة ورودها روبا (٢)

وكثرة وجود الحرف فى أواخر الكلمات تجعل امكانية استخدامه روبا أكثر من غيره ، لكثرة الكلمات التى يمكن أن تستخدم قوافى للقصيدة ، المتحدة فى الصيغة - أى الوزن - أو المتقاربة ولا نعدم من بين تلك الكلمات الكثيرة ما تناسب معانيه المعاني المراد تخيلها ونظمها فى

(١) رسالة الفغران للمعري : ص ٤٨٥ وما بعدها .

(٢) موسيقى الشعر : ص ٢٤٨ .

الآهيات فيتحقق التناسب من جهة ترتيب الحركات والسواكن مع الوزن، ومن جهة المعنى ومن جهة مقاطع كلمات القوافي بخلاف الحروف الستى يقل ورودها فى أواخر الكلمات والتي نجد بينها اختلافات فى اتجاهات المعانى وفى أوزان الكلمات أهما .

والحروف التى تجىء روياء بكثرة هى : الراء واللام والميم والنون والباء والبدال والسين والعين .

أما الحروف المتوسطة الشيوع فهى : القاف والكاف والهمزة والحاء والغاء والياء والجيم .

والحروف قليلة الشيوع هى : الضاد والطاء والهاء والتاء والصاد والشا .

والحروف النادرة المجرى هى : الذال والفين والفاء والشين والزاي والطاء والواو . (١)

وقد يتهيا للشاعر أن ينظم على قافية نادرة المجرى فيجىء بقصيدة طويلة - بالنسبة للمعتاد فيه وفى أمثاله - ذات مستوى جيد بحيث يحس القارىء أو السامع أن هذه القافية مناسبة للمعنى، ويوجد الناقد البصير للقافية تمكنا وتلاوفا مع الألفاظ والمعانى فى أبيات

(١) موسيقى الشعر : ص ٢٤٨ .

القصيدة ، ويرجع الأمر في ذلك إلى قدرة الشاعر اللغوية التي تمكنه من اختيار القوافي المناسبة، أو حتى مع كلمات متعددة المقطع تتشعب مع الوزن فيعلقها بمعان ذات صلة بمعاني القصيدة، إن لم يمكن تعلقها المباشر بمعاني أبيات القصيدة ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإنه قد يتفق أن يساعد اتجاه المعاني التي تدل عليها الألفاظ ذات المقاطع قليلة الوجود مع معاني القصيدة وما يتعلق بها، ولا يمكن مع هذا أن تتجاهل خبرة الشاعر في النظم من تقديم وتأخير أو تعديل صيغ بعض الكلمات إلى أخرى مشتقة منها، وحذف بعض الكلام أو إضافة ماله طقة وقائـدة وما إلى ذلك ، فمن ذلك ما جاء على الزاى، كقصيدة الخنساء في صخره (١) تعرفنى الدهرُ نهشاً وحـزاً وأوجعنى الدهرُ قرطاً وغـمـزاً

وكزائية المتهمل الهذلى التي يقول فيها : (٢)

لا دَرَّ دَرِّيَ إِنْ أَطْعَمْتُ زَائِرَكُمُ قَرَفَ الْحِثِّيِّ وَعِنْدَى الْبَرُّ مَكْنُوزُ
وكلتاها من القصائد الجياد .

وكثرة ورود بعض الحروف في أواخر الكلمات وقلة ورود حروف أخرى، يرجع في أصل الوضع إلى اعتماد الخفة والايقاع الحسن وتلاؤم الأصوات بعيدا عن الثقل والتنافر، الأمر الذي اعتمده الواضع فـى تأليف الألفاظ فتجنب في الأكثر كل ما يشغل على اللسان ويهيج فـى السمع، فأتت نسبة بعض الحروف أكثر من نسبة حروف أخرى في نصيبها

(١) ديوان الخنساء : ص ٨١

(٢) ديوان الهذليسيه - لبيك بن زول - ص ١٥

من تأليف الكلمات، ومن ذلك مجيؤها في أواخر الكلم .

وحروف الروي ينبغي أن تكون ذات موسيقية لتتألف مع حروف
الألفاظ في البيت، وتكون ذات جرس واضح، لأنها آخر نغم يبقى في
الأذن ، ومن هنا لا نعجب حين نجد الحروف التي قل استعمالها رويًا -
وهي قليلة الوجود في أواخر الكلمات - ليست من الحروف ذات الرنة
المطربة القوية الواضحة ، وبالأمكن العودة إلى التقسيم السابق والمقارنة
بين المجموعات ، وخاصة خلال تأليف موزون .

لذا فإن تنبه النقاد القدماء للقافية التي يحصل معها أحمد
أطراف من جهة النفس، وما ينبغي من ركوب القوافي الذلل في مستسواء
النظري والتطبيقي - لدى الشعراء - يعكس نتائج الخبرة والاستقراء
أو الملاحظة لما جاءت عليه الكثرة الجيدة .

والسر الذي من أجله شاعت هذه الحروف - الراء والميم والباء
والنون واللام والذال - أكثر من غيرها في الروي عند العرب شيوعها
في أواخر الكلمات وهذا أمر يمكن في طبيعتها ، وخاصة اللام والميم
والنون والراء التي تعد أكثر الأصوات الساكنة وضوحاً، وأقربها إلى
طبيعة الحركات ، ولذا تسمى أشباه أصوات اللين، ومن الممكن أن تعد
حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين ، ففيها من صفات
الأولى أن مجرى النفس معها تعترضه بعض الحوائل ، وفيها من صفات
اللين أنها لا يكاد يسمع لها أي نوع من الحفيف، وأنها أكثر وضوحاً في

السمع ولهذا تميز الروى فى الشعر العربى عامة بثلاث ميزات :

أولها : خروجه من أدنى الجهاز الصوتى .

وثانيها : تخيره من الحروف الشائعة فى أواخر الكلمات العربية .

وثالثها : اتصافه بالوضوح السمعى .

وإذا ثبت أن الروى يكون من الحروف التى كالحركات بسبب ضعف السكون فيها، وطعنا أن أكثر الأصوات التى قد تصحب الروى وتكون القافية إنما هي من قبيل الحركات ، تكشفنا لنا حقيقة القافية فى الشعر العربى المتمثلة فى صفتها الحركية . فالقافية تمثل قمة الارتفاع الصوتى فى بيت الشعر وهى لذلك همزة وصل بين بيتين . (١)

أما بالنسبة لحركات حروف الروى فتذهب " الاحصائيات إلى أن استخدام الحركات مجارى كان فى القديم حسب درجات متصاعدة فيها (الكسرة) - (الضمة) - (الفتحة) فضلا عن أنه كان متناسبا تناسبا واضحا مع درجة القوة فيها (الكسرة أقوى من الضمة والضمة أقوى من الفتحة) " (٢)

والحركات ذات أثر فى الوضوح السمعى للحروف .

لقد أدرك النقاد قدماء ومحدثون ما ينبغى من اختيار القافية

(١) خصائص الأسلوب فى الشوقيات : ص ٤٦ .

(٢) المرجع السابق : ص ٤١ .

المناسبة فى النغم والمناسبة فى الدلالة ، بحيث تكون متمكنة ———
الناحيتين ، فهى تلتقى مع قوافى القصيدة فى موازين صرفية تتعــــــــــــدد
أو يتساوق بعض ما فى الكلمة الطويلة التى منها قافية بيت مع كلمة قصيرة
هى قافية لبيت آخر - أو كلمتان تكونان القافية - والروى فى كل بيت
نقرة جامعة ترتد إليها الأصوات السابقة عليها فى البيت وفى القوافى ، لأنه
ترجيعة متوقعة ومرتبعة يتم بها النظام الصوتى .

وهى من ناحية الدلالة متمكنة فى موقعها من البيت ، بما تضيفه
من معنى جديد مفيد ، وبذلك تكون جزءا من البنية الدلالية للبيت ،
وهكذا تكون مجموعة كلمات القوافى بالنسبة إلى المعنى الكلى لأبيات
القصيدة حسب التصرف فى المعانى .

حقا إن هناك فارقا بين نظرة القدماء إلى الشعر وأنه صناعة -
ومن ثم تحضر المادة قبل الشروع فى الصناعة ويختار منها ما يناسب -
وبين نظرة المحدثين التى تجعل من الشعر تجربة يخضع اختيار القافية
فيه إلى أثر الموجة الشعرية ، وإن كنت لا أنكر أن التلقائية لا تخلو من
قدر ولو يسير من الإرادية ، ذلك أن الوعى الفاض الذى تسير فى ظله
عملية الإبداع لا يعنى توارى تأثير العقل طوال عملية الإبداع .

أما طريقة تدوين الكلمات ذات المقطع الواحد ، وجمعها ليتم نظم
القصيدة فى ضوئها واحدة واحدة ، فهى طريقة تتعد بالشعر عن كونه
تجسيدا للشعور ، وتحيله إلى صناعة لفظية يحته ، يبتعد بها منطق العقل

عن التأثير العاطفي ، وتعميم هذه الطريقة على عملية الإبداع لا يعدله
في مجانبه الصواب إلا تعميم مناسبة أحد حروف الروى لغرض من الأغراض
مع مخالفة الواقع لكل من النظرتين على إطلاقهما .

والنظرة المتأنية تكشف لنا أنه ليست هناك " قاعدة تربط
حروف القوافي بموضوع الشعر " (١) وبإمكان ناقد الأدب أن ينظر فى
كل قصيدة على حدة ليرى مدى تناسب قافيتها مع معانيها وغرضها ،
ومدى توفيق الشاعر فى اختيار حرف الروى، من خلال ما يتهدى للقصيدة
من بنية صوتية ومعنوية، وما يحدث بينهما من تكامل يؤثر على مستوى
الإيقاع الصوتى المتناغم مع حركة المعنى فى جانبه الشعورى .

(١) النقد الادبى الحديث : ص ٤٧٠ .

لشكافة

بعد أن وصل هذا البحث إلى نهايته وفق ما وضع له من خطة
يجدر بي أن أقف وقفة قصيرة أخص فيها أهم محتوياته ونتائجه :

« البحث مكون من تمهيد وستة فصول ، أما التمهيد فأشتمل على شرح لمصطلح التناسب ، تناولت فيه معناه اللغوي واشتقاقه وصيغته الصرفية ودلالاتها ، وبينت ما فيه من مرونة في الاستعمال ، وكونه مبدأ أساسيا في كل الفنون ، ثم نظرت في استعماله عند النقاد والبلاغيين ، وارتباطه بمصطلحات ظلت في الدلالة ، ثم عرضت لمفهوم القصيدة ، وبينت العناصر الأساسية لها ، تلك التي تتمثل العناصر الأساسية للشعر بشكل أكثر تركيبا ، باعتبارها مجموعة أبيات شعرية ، وأنهت إلى رسم الملامح البارزة لعلاقات التناسب بين عناصر القصيدة تلك التي كانت ميدانا للدراسة النقدية والبلاغية .

« وفي الفصل الأول تحدثت عن التناسب بين الألفاظ ، ودرست فيه تناسب المواد اللفظية - تبعا لتصنيف الآراء المتعددة - من ثلاث جهات :

الأولى : من جهة ما تتألف منه من حروف ، حيث عرضت لآراء البلاغيين والنقاد في حسن تأليف اللفظة وفصاحتها وفعاية التأليف ، وتحدثت عن التناظر والمعاظلة وتكرار الحروف والكلمات ، وبينت أن التناسب وجه من أوجه الحسن في الكلمات والتأليف ، وناقشت هذه الآراء في ظل الدراسات الصوتية الحديثة ، ووصلت من خلال

ذلك إلى سلامة تصور القدماء - في عومه - للحسن والفصاحة التي تجعل التناسب قيمة جمالية في التأليف الشعري .

الثانية : من جهة الصفات الخارجية ، حيث درست تناسب الألفاظ في درجة الاستعمال ، فالنقاد والبلاغيون يرون أنه ينبغي أن تكون كلمات القصيدة في مستوى واحد أو متقارب من حظها من الاستعمال ، وعرضت لأرائهم في الغريب والوحشي والسوقي والعامي ونحو هذا مما لا يناسب الكلام الفصيح وإن كانت تناسب بعض الطبقات وبعض المقامات ومقتضيات الأحوال ، ووجدت أن هذه الرؤية تعتمد على ما تقر في مباحث الفصاحة وحسن الألفاظ إلى جانب اعتمادها على العرف الاجتماعي والفني في الاستعمال ، وتناولت ما يتعلق بالألفاظ أصحاب المهن والعلوم ، وأسماء النساء والأماكن ، وطول الكلمات ، وكان لي في بعض هذه القضايا رأي خاص يتيح للشاعر حرية إبداع محمودة ويبتعد بالشعر عن قيود العرف المسيطر ، كما تناولت بالدراسة ما يحدث بين الألفاظ من تناسب عن طريق الاشتقاق ، والتماثل ، واتحاد الصيغ ، والموازنة وتوافق الصيغ وفي التصريع والتصريع والتطهير ، وغير ذلك مما يعد - في إطار التناسب - من جماليات اللغة الشعرية .

الثالثة : من جهة المعاني ، حيث درست تناسب معاني الألفاظ عند النقاد والبلاغيين - في إطار محدد - عن طريق تقارب معاني

الألفاظ أو تضادها أو اقترابها من التضاد ، ومن هنا كان الحديث عن مراعاة النظر والطباق وغيره من أساليب التقابل ، وترتيب المتناسبات ، وعرجت على الوجه الآخر للمسألة وربطته ببعض ملاحظات النقاد حول الحشو وما يتعلق بمعاني الألفاظ نتيجة الاستعمال .

وأبرزت الدراسة في هذا الفصل قيمة كثير من آراء القدماء المتعلقة بحسن التأليف عن طريق تناسب ألفاظه ، كما أوضحت الدراسة بعض ملامح التناسب في مواضع التنافر ، وذلك بالاعتداد بالجانب المعنوي للألفاظ في الحكم عليها ، ووقفت الدراسة على بعض أسباب التنافر والثقل في الألفاظ والتراكيب - عن طريق ما توصل له علم الأصوات الحديث - فعللت كثيرا من الأحكام الذوقية القديمة وبينت صحتها ، والاهتمام بتناسب الألفاظ في مستوى الاستعمال يرتبط بالمحافظة على لغة القرآن الكريم ، ليتمكن فهمه وتدبره والكشف عن أسرارهِ وأعجازه ، كما أنه يرتبط بالمحافظة على الذوق العربي السليم والتراث العربي الأصيل ، وإن كان هناك خلاف فيما يتعلق باختيار أسماء النساء والأماكن والكلمات الطويلة ما فرضه العرف الشعري ، كما وجدت الدراسة أن المحسنات اللفظية ليست مجرد زينة ولكنها ذات أثر معنوي ، وقد ظهرت قيمة ملاحظات بعض النقاد في المحسنات اللفظية ملتقى بما عليه الفكر الحديث ، أما فيما يتعلق بالجانب المعنوي للألفاظ فقد أنتهت الدراسة إلى أن حيوية التقابل في الشعر لا تكمن في القدرة على الجمع بين الأضداد بقدر ما تكمن في فاطية السياق في توجيهه

معاني الألفاظ إلى كفيات من العلاقات المتضادة لا تقتصر على الدلالات اللغوية للألفاظ المفردة ، وذلك يبطل القول بأن الطباق والمقابلة من المحسنات المعنوية الشكلية التي لا تتعلق بجوهر الشعر.

❖ أما الفصل الثاني فتحدثت فيه عن التناسب بين المعاني في القصيدة ، فتناولت المقابلات والتقسيم والتفسير والتفريع للمعاني موضحا كيفية تناسب المعاني فيها ، وأثر المنطق في الأحكام النقدية المتعلقة بهذا التناسب ، وانتقلت لبحث تناسب معاني الجمل عند البلاغيين - في الفصل والوصل - والجامع بين الجملتين وأنواعه ، وقد اتضح في هذا الجانب أن التناسب لا يقتصر على الوصل بل يوجد في كثير مما يطلق عليه الفصل ، فالإتصال بين الجملتين قد يكون أقوى من الاتصال عن طريق الواو ، لأن دلالة الفصل إنما تعنى ترك الواو العاطفة ، والتناسب في الوصل لا يأتي من الواو العاطفة لأنه سابق عليها ، وتأتي الواو للدلالة عليه ، فإذا كان وجود الواو يجلب إيهاما لزم تركها كما في شبه كمال الانقطاع .

ثم عرضت آراء النقاد في تناسب شطري البيت ، وتناسب الأبيات ، مشيرا إلى بعض القضايا ذات العلاقة ، كوحدة البيت والتضمين والأمثال في الشعر ، والقرآن ، وتصور بعض النقاد لعلمية الإبداع والنظم في الشعر ، كما عرضت لعناية النقاد بتناسب معاني الأفكار الجزئية ومعاني الأغراض المتعددة في القصيدة ، وناقشت آراء

بعضهم؛ كآبن قتيبة والحائس وابن طباطبا والمرزوقي والعسكري
وابن خلدون وحازم القرطاجنى ، واتضح من هذه المناقشة أن النقاد
القديما كانوا يعنون باتصال الأجزاء ، الذى أفضى إلى وحدة
التسلسل المنطقى عند حازم القرطاجنى ، ولم يتحدث النقاد عن
الوحدة المعنوية أو العضوية ، والاهتمام بالعرف الفنى ووحدة البهت ،
وعيب التضمين واستحسان الاستطراد كل ذلك يقف فى وجه الوحدة
العضوية ، وقد بينت - من خلال الرد على بعض الباحثين الذين
ذهبوا إلى أن قول الحائس أو غيره من الوحدة العضوية - أن عدم
معرفة القديما للوحدة العضوية لا يعيب النقد أو الشعر بحال ،
وأنه من الخطأ أن نحمل النصوص على غير وجوها ، أو أن نطالب
الشعر القديم بتحقيق كل الفنيات التى تتحقق فى غيره ، بل يجب
أن نعامله فى ظل الملاحظات والظروف المصاحبة وما أتج للشعراء
فى ذلك الوقت فى ظل الأعراف الفنية السائدة .

وتحدثت فى هذا الفصل عن اهتمام النقاد بتحديد معانى
الأغراض الشعرية ، وما ينبغى للمقامات والمطالع والمقاطع ، وأشارت
إلى الجوانب السلبية فى هذا التحديد ، إن يحيل الشعر إلى علمية
صناعة تهعد به عن فنياته وحيويته ، وناقشت التناسب بين المعانى
فى التشبيه والاستعارة والكناية كما فى التصور القديم ، وشفعت
هذا بروية الفكر الحديث فى تحقيق هذا التناسب ، وأن الصورة لم
تأت لمجرد الدلالة على التشابه والتناسب كطريق جديد للأداء ، ولكنها

تأت مستغلة هذا التناسب لتربط بين المعنيين برباط يستبقى حركتهما
فى الفكر من غير استقلال لأحدهما عن الآخر ، وكأنّ نتاج هـــــ
الصورة شىء آخر ليس واحدا منها .

✽ وفى الفصل الثالث تحدثت عن تناسب الألفاظ مع المعانى فى القصيدة ،
فتناولت فى بدايته المناسبة بين الألفاظ ومعانيها عند طماء اللغة ،
وناقشتها موضحا الجانب الذى يمكن الاطمئنان إلى تحقق المناسبة فيه ،
والأسباب التى كانت وراء تصور المناسبة بين بعض الألفاظ أو الصيغ
ومعان معينة ، ووجدت أن دراسة تناسب الصيغ أو المواد الأصلية
لل كلمات مع بعض المعانى تمثل فهما عميقا لما فى اللغة من الاتساع
وتشوع بعض الاستعمالات الفنية ، وحاولت بيان مدى استفادة
الشعراء من هذا ومدى وعي النقاد لقيمته ، ثم عرضت لأثر جرس
الألفاظ وخمائصها الصوتية فى المعنى ، الأمر الذى يتجاوز الدلالة
المعنوية للألفاظ المفردة - المطابقة - ويعترف بفاطية بناء التراكيب
والسياق فى منح الألفاظ دلالاتها الشعرية، وهو ما يهتم به الفكر
الحديث .

كما درست التناسب بين الألفاظ ومعانيها من جهة الشِّرف
و السفف والجزالة والركة ... وبينت أهمية المقام فى هذا الجانب ،
وفى التصريح والكناية والاطناب والايجاز .. ما تضمنته الرؤية القديمة
نتيجة الاحتداد بالجوانب الخلقية الاجتماعية، وسيطرة فنيات غرض المدح

وما ينبغي للمدوح ولغيره تبعاً للمقامات ومقتضيات الأحوال .

كما تتبععت تصور النقاد لمناسبة اللغة للفرض والمقاصد ، حيث تكون لغة الفخر جزلة ولغة النسيب رقيقة رشيقة . . . وهكذا ، الأمر الذى وصل إلى القول بأن للشعراء ألفاظاً معروفة وأمثلة مألوفة ، وللجد ألفاظاً وللهزل غيرها ، ومن ثم سيطر العرف على ابداع الشعراء وعلى الأحكام النقدية ، وناقشت القضية فى ظل التصور الحديث الذى لا يفصل بين اللفظ والمعنى ، فالجانب الصوتى للكلمة جزء من دلالتها وشيئيتها لدى الشاعر ، لأنه لا يفكر فى الألفاظ ثم يفكر فى المعانى وإنما يفكر مرة واحدة ويستعمل الكلمة باعتبارها شيئاً له خلفية تاريخية ، وهو حين يعود لمهذب ألفاظه إنما يعود ليزيد المعنى دقة وصفاً . وأشارت إلى صعوبة تحديد المصطلحات المستعملة فى هذا الموضوع كالجزالة والرشاقة والخفة والقوة وغيرها ، وبينت أن المسألة نسبية لأن الحكم على الألفاظ بالجزالة مثلاً لا يكون إلا فى إطار الاعتداد بمعناها غالباً ، وذلك يتعلق الأمر بالبنية التركيبية وما فيها من حسن السبك وتلاوهم النسيج ، مما يشعر بمدى توفيق الشاعر فى تحقيق التناسب على مستوى اتحاد العناصر اللفظية والمعنوية ، وهو أمر يتفاوت حتى فى القصيدة الواحدة ، ولكن القيمة لدى تقارب أنماط النظم فى مستوى الجودة فى القصيدة الواحدة ، والمسألة تعود إلى شعور الشاعر وإحساسه الذى يوجه بنية القصيدة لفظاً ومعنى ، ولغة القصيدة تناسبها لأنها جزء من بنيتها الشعرية ، ولهذا وقعت ملاحظات النقاد القدماء عند حدود

اللفظة واللفظتين، ما يدل على نفوذ المعنى فى الألفاظ المؤلفّة ،
وهذه الألفاظ كان نقدها بسبب أخطاء فى الاستعمال أو نتيجة
ذوق خاص ، وعلى أية حال فإن التناسب فى البنية الشعرية لا يدرك
عن طريق الفصل بين اللفظ والمعنى ، وإنما عن طريق تكامل اللغة فى
التركيب مع أبعاد المعنى جرساً وإيقاعاً .

✽ أما الفصل الرابع فكان عن تناسب اللغة مع الوزن ، وحاولت فيه
أن أبين أهم خصائص اللغة العربية التى تجعلها صالحة للتأليف
الموزون ، فهى تقوم على الحركة والسكون ، وهذا موجود فى الأوزان
الشعرية ، ثم إن الوزن أصيل فى العربية ، فالمصادر والأفعال
والمشتقات والأسماء ذات أوزان تلتقى مع أوزان تفعيلات البحور
الشعرية ، ولهذا تعلق الأحكام النقدية باللغة فى الشعر من هذه
الناحية ، فلا يجوز للشاعر أن يغيّر بنية الكلمة بزيادة أو نقص ،
ولا مانع من أن يستغل الشاعر طبيعة العربية فى قابلية كلماتها
للتقديم والتأخير - فى حدود الصفة - من أجل المحافظة على الوزن
وسلامة اللفظ معاً ، وقد بينت فى هذا البحث قيمة آراء القدماء
وأدراكهم لجوانب العبقرية فى اللغة ، ومحافظة طبعها ، كما تناولت
فى هذا الفصل قضية تناسب نطق الكلام مع الوزن ، حيث ذهب بعض
النقاد إلى أن لكل وزن نطق كلام يناسبه ، فنطق النظم قوى فى الطويل
والبسيط ورقيق ضعيف فى الرمل والمديد ، وهكذا فى بقية الأوزان ،
وأنتهيت من مناقشتها إلى أن الخصائص الصوتية للأوزان تمثل خصائص

القوالب العامة ، فالوزن الشعري قابل لاحتواء تراكيب لغوية ذات سمات شتى ، إذ يعتد فيه بالحركة والسكون ، ويتمثلها الشعر بالحروف المختلفة في الصفات ، ومن هنا نجد نمط النظم يختلف في الوزن الواحد بين شاعر وآخر بل بين أبيات القصيدة ذات البحر الواحد ، كما تتفاوت أنماط اللفظ في الوزن الواحد بين قصيدة وأخرى لشاعر واحد .

ووقفت عند مناسبة بعض الألفاظ لبعض الأوزان ، فبعض الصيغ لا تصلح لبعض البحور تبعاً لكيفية توالي المتحركات والسواكن ، وتعود هذه القضية في أصولها العربية إلى ملاحظة أبي العلاء المعري ، ولاشك أنها ظاهرة جديرة بدراسة مستقلة تتبع صيغ الألفاظ الستة تختص ببعض الأوزان ، وما لا يقبله بعض الأوزان من الصيغ .

كما وقفت عند مسألة الربط بين بعض الأوزان وبعض الأساليب ، كأن يقال إن الاطناب يصلح في البحور الطويلة والابحار في البحور القصيرة ، وبينت أن المعاني والأوزان لا يمكن أن تعدد بعدد معين من الكلمات ، وفي ثنايا هذا الفصل حاولت توضيح رؤية الفكر الحديث لجماليات اللغة العربية وعقريتها وشاعريتها .

✻ أما الفصل الخامس فقامت فيه بدراسة التناسب بين الوزن والمعنى ، فبدأت بدراسة تناسب وزن كل بيت مع معناه ، وذلك يكون بتمسك

معنى البيت بحيث لا ينقص من معناه أو يزداد فيه مالا حاجة إليه
أو يحال إلى غير المقصود من أجل إقامة الوزن ، وإن كنت لا أرى شيئا
فى ورود الفكرة فى عدة أبيات وهو طريق لترايط المعانى ، خلافا
للروية القديمة ، وناقشت الربط بين الأوزان والمعانى فى الطول
والقصر وبينت عدم صواب هذا التصور ، ثم انتقلت لدراسة علاقة
الوزن بالغرض ، وحاولت الكشف عن الأسس التى بنى عليها تصور
هذه العلاقة ، فمنها ما يمكن أن يكون نتيجة النظر إلى الشعر القديم
وما جاءت الأغراض عليه من أوزان ، ثم استنبط الحكم بحسب الغالب
فى الجيد منه ، ولا شك أن اطلاع بعض النقاد على ترجمة فن الشعر
لارسطو قد زاد من الاهتمام بهذه القضية لأنها موجودة عند اليونان ،
والقضية ذات علاقة بالحالة النفسية ، والموسيقى والوزن الشعرى يلتقيان
فى بعض الخصائص ، ما جعل الحديث عن الوزن ينصرف إلى أنه يشير
الحالة النفسية مثله مثل الموسيقى وبالتالى ربط بينهما وبين الأغراض
الشعرية .

وتحدثت عن نشأت هذه القضية ، فناقشت القول الذى يذهب
إلى أن الخليل بن أحمد هو أول من تحدث عن هذه القضية ، إذ لم
أجد للخليل نفا يثبت هذا ، فى حين أن لابن طباطبا والعسكري
وابن العميد وحازم القرطاجنى كلاما فى القضية ، ولم يشر أحد منهم إلى
تعرض الخليل لها ، وتتبعنا الآراء التى وسعت جوانب القضية كما
هو الحال عند الدكتور عبدالله الطيب وسليمان البستاني وغيرهما ، ثم

ناقشت هذه الآراء في ظل واقع الشعر القديم، حيث لم يختص وزن من الأوزان بغرض معين ، وفي ظل المنهج الذي ربما يكون اتبع فـى الاهتداد بها ، وهو منهج الاسقراء الذى بين بعض النقاد عدم صلاحيته لشرحها ، وأوردت آراء المحدثين التى توضح أن الحالة النفسية للفرض ليست واحدة كما أن الحالة العاطفية الواحدة ليست على درجة واحدة ، لذلك كان من الخطأ تصور اشتراك الشعراء فى العاطفة لمجرد اشتراكهم فى الفرض الشعرى ، ومن هذا كله ومن دراسـة نسب شيوع البحور وتفاوتها تبعاً للشعراء والأغراض تبين أن العلاقة فى عمومها ليست ثابتة .

وقد استفدت من دراسات ذات علاقة، توصلت إلى أن الوزن المجرد لا يحتل أية دلالة انفعالية لأنه موسيقى فارغة من المعنى، بل إن الوزن المجرد لا وجود له فى بيت الشعر إلا فى التقسيم الشكلى للزمن، ولعلنا يوجد بيت من الشعر ينطبق على الوزن انطباقاً تاماً .

ثم نظرت إلى كيفية اختيار الشاعر لوزنه ، ووصلت من خلال هذا كله إلى أن العلاقة بين الوزن والفرض غير ثابتة ، وأن حديث النقاد القدماء عنها يدل على شعورهم بنوع من التناغم بين الجانب الموسيقى فى القصيدة ومعناها فنسبوه إلى الوزن ، مع أن الوزن قالب طام يصلح لتجارب متعددة الأغراض ، وفى كل قصيدة يتشكل تشكلاً خاصاً يمكن معه الحكم بتناسب البنية الإيقاعية لهذه القصيدة مع

معناها - وهو الذى طيه الفكر الحديث - وقد كشف البحث ملامح
الأصالة والمرونة فى الأوزان العربية .

❖ وفى الفصل السادس عنيت بدراسة تناسب القافية مع عناصر
القصيدة وينقسم قسمين :-

- القسم الأول : وتحدثت فيه عن التناسب الصوتي للقافية من
جانبين :-

الأول : تناسب قافية كل بيت من أبيات القصيدة مع
بقية الأبيات فيها ، حيث تأهت رؤية النقاد فى حرف السوى
ولزوم أن يكون حرفا واحدا بعينه ، وتلتزم فيه حركة واحدة ،
كما تلتزم بعض الحروف والحركات قبله وبعده ، وتحدثت عن
تناسب القوافى فى صيغها وبالتجنيس وغيره ، وعرضت للعيوب
المخلّة بهذا التناسب .

الثانى : تناسب القافية مع ألفاظ البيت الذى هى
قافيته ، وكانت غاية النقاد بها متعلقة بتأليفها فى ذاتها ، ومع
ألفاظ البيت ، بعيدة عن التناظر والثقل حسنة الوقع على الأذن ،
وبينت قيمة التصريح والقافية المشتقة من إحدى كلمات البيت
أو نحو ذلك ، وأوردت بعض عيوب تخل بهذا التناسب ، ثم وضحت
قيمة آراء القدماء فى التناسب الصوتي للقافية ، عن طريق ما أثبتته
الدراسات الصوتية الحديثة حول حروف المد وطريقة تكونها

والحركات وما بينها من فوارق ، وتفاوت الحروف في الوضوح السمي ، وتغير الكمية والكيفية للأصوات، وفي هذا ما يشهد بقيمة آراء النقاد في بعض عيوب القافية التي تفقدها التناسب الصوتي .

أما القسم الثاني من هذا الفصل فكان عن التناسب المعنوي للقافية ، وتعرضت فيه لقضيتين :

الأولى : التناسب المعنوي لكلمة القافية مع معنى البيت الذي هي قافيته ، وقد ذهب النقاد إلى أن كلمة القافية ينبغي أن تتعلق بما قبلها تتعلق نظم وتكّن وملائمة لمعناه ، وقد تناولت أنواع هذا الائتلاف وبينت أحسنها ، وحبب الائتلاف ، واحتمالات معنى كلمة القافية، وقصرها عن أداء المعنى، إلى غير ذلك مما شرحت مرتبطا بكيفية بناء الشعر في تصور النقاد وبعض الشعراء القدماء .

الثانية : والقضية الثانية تتعلق بتناسب القافية مع غرض القصيدة، وقد تحدثت في بداية هذا البحث عن اختيار القافية في ظل تصور عملية النظم والابداع عند النقاد القدماء كابن طباطبا وابن العميد والحامى والمسكرى والقرطاجنى ، وفيه تحدث النقاد عن اختيار القافية من مجموع الألفاظ التي يلبسها الشاعر المعنى الذي يحضره في ذهنه، ويختار الكلمات المتحدة في الوزن والمقطع، ويبني عليها قافية قصيدته ، وقد ناقشت هذا التصور موضحا ما فيه من

إيجابيات من جهة الحفاظ على التناسب، وما فيه من سلبيات تنافس
روح الشعر وحيويته .

واهتمام القدماء بالقوافي الموافقة للفرض في معناها، المتحمدة
في حروف الروي، وصل ببعض النقاد - المتأخرين - إلى عقد صلة
بين حروف الروي والمعاني الشعرية أو الأغراض ، فقل إن بعض
الحروف تجود في بعض الأغراض ، ومن خلال البحث في أسباب
شروع استخدام بعض الحروف في الروي ، وما جاءت طيه الأغراض
الشعرية المختلفة ، وطبيعة حروف الروي في الشعر العربي بعامة ،
تبين أن هذا الكلام قائم على الذوق الشخصي ، والاستنتاج من
بعض النماذج الجيدة التي تكرر على حرف واحد ويجمعها غرض
واحد ، والاستقراء السليم يثبت عدم وجود هذه العلاقة بين
حروف الروي والأغراض الشعرية ، إلا أنه يمكن النظر إلى مدى
توفيق الشاعر في اختيار روي قصيدته، ومدى تناسب حرف الروي
مع البنية اللفظية والمعنوية للقصيدة ، ومدى تعاضده مع المعنى
الشعوري من طريق إبعاده الصوتي المتكرر في أبيات القصيدة، وأثره
في تعميق الدلالة الانفعالية للمضمون الشعري في نفس السامع
أو القارئ .

❖ وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين ❖

مراجـع البـحـث
=====

✽ القرآن الكريم

✽ ابن الرومي حياته من شعره

- عباس محمود العقاد ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، الطبعة
السابعة ، سنة ١٩٦٨ م .

✽ ابن شرف القيرواني ، الشاعر الناقد

- الدكتور مصطفى عبدالواحد ، مطبعة دار التأليف ، الطبعة الاولى
سنة ١٤٠٢ هـ .

✽ أسرار البلاغة

- للشيخ عبدالقاهر الجرجاني ، تصحيح السيد محمد رشيد رضا ،
لدار المعرفة ، بيروت ، الطبعة الثانية .

✽ الأسس الجمالية في النقد العربي

- للدكتور عز الدين اسمايل ، دار الفكر العربي ، الطبعة الثانية
سنة ١٩٦٨ م .

✽ الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة

- للدكتور مصطفى سويف ، دار المعارف ، الطبعة الرابعة .

✽ أسس النقد الأدبي عند العرب

- للدكتور احمد احمد بدوي ، مطبعة لجنة البيان العربي ، القاهرة ،
الطبعة الثالثة، سنة ١٩٦٤ م .

❖ الأسلوب

- ل احمد الشايب ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة السابعة ، ١٣٩٦ هـ .

❖ أصول النقد الأدبي

- ل احمد الشايب ، مطبعة السعادة ، القاهرة ، الطبعة السادسة ،
١٩٦٠ م .

❖ اعجاز القرآن

- للباقلاني (أبي بكر محمد بن الطيب) ، دار المعارف بمصر ،
الطبعة الثالثة .

❖ الأغاني

- لابي الفرج الاصفهاني ، دار الكتب .

❖ إلى طه حسين في عهد ميلاده السبعين

- عبدالرحمن بدوي ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٢ م .

❖ اليازة هوميروس

- تعريب سليمان البستاني ، دار احياء التراث العربي ، بيروت .

❖ الأمالي (نيل الامالي والنوادر)

- لابي طي اسماعيل بن القاسم القالي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،
١٩٧٦ م .

❖ أنا والشعر

- لشفيق جبري ، منشورات معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ،
سنة ١٩٥٩ م .

❖ الايضاح في علوم البلاغة

- للخطيب القزويني (جلال الدين محمد بن عبدالرحمن) ، تصحيح الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي ، دار الكتاب اللبناني ، الطبعة الرابعة .

❖ البرهان في وجوه البيان

- لابن وهب (اسحاق بن ابراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب) ، تحقيق الدكتور حفي محمد شرف ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، طبعة سنسنة ١٣٨٩ هـ .

❖ بلاغة أرسطو بين العرب واليونان

- للدكتور ابراهيم سلامة ، مطبعة مخيم ، القاهرة ، الطبعة الثانية ١٩٥٢ م .

❖ بناء القصيدة العربية

- للدكتور يوسف حسين بكار ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٩ م .

❖ البيان والتبيين

- للجاحظ (أبي عثمان عمرو بن بحر) ، تحقيق عبدالسلام هارون ، دار الفكر ، بيروت ، الطبعة الرابعة .

❖ تاج العروس من جواهر القاموس

- للزبيدي (محب الدين محمد مرتضى الحسيني) ، دار ليبيا ، ١٩٦٦ م .

❖ تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري

- للدكتور محمد زغلول سلام ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٤ م .

❖ التفسير النفسي للأدب

- للدكتور عز الدين اسماعيل ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت .

✽ التفكير اللغوي في الحضارة العربية

- للدكتور عبدالسلام المصدي ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، سنة ١٩٨١ م .

✽ التلخيص في علوم البلاغة

- للخطيب القزويني ، بشرح عبدالرحمن البرقوقى ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، الطبعة الثانية .

✽ حديث الأرمـلاء

- لطف حسين ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثانية عشر .

✽ الحيوان

- للمجاهد ، تحقيق عبدالسلام هارون ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، مصر ، الطبعة الثانية .

✽ الخصائص

- لابن جني (أبي الفتح عثمان بن جني) تحقيق محمد علي النجار ، دار الهدى ، بيروت ، الطبعة الثانية .

✽ خصائص الأسلوب في الشوقيات

- لمحمد الهادي الطرابلسي ، منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٨١ م .

✽ خصائص التراكيب

- للدكتور محمد أبو موسى ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٤٠٠ هـ .

✽ دراسات في الشعر والمسرح

- للدكتور مصطفى بدوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثانية ، سنة ١٩٧٩ م .

✽ دلائل الإعجاز

- للشيخ عبدالقاهر الجرجاني ، تصحيح محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٣٩٨ هـ .

✽ دلالات التراكيب

- للدكتور محمد أبو موسى ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، الطبعة الاولى ١٣٩٩ هـ .

✽ دلالة الألفاظ

- للدكتور ابراهيم أنيس ، مكتبة الانجلو المصرية ، الطبعة الرابعة ، سنة ١٩٨٠ م .

✽ دور الكلمة

- لستيفن أولمان ، ترجمة الدكتور كمال بشر ، مكتبة الشباب ، ١٩٧٥ م .

✽ ديوان البحتري ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف .

- ✽ ديوان بشار (بشار بن برد) شرحه ونشره أحمد حسنين القرنسى ، مطبعة الشباب .

- ✽ ديوان جرير (جرير بن عطية الخطفي) نشره محمد اسماعيل العاوي ، مطبعة الصاوي بمصر ، ١٣٥٢ هـ .

✽ ديوان الخنساء (تماضر بنت عمرو) دار بيروت للطباعة والنشر .

- ✽ ديوان السري الرفاء (أبو الحسن السري بن أحمد الكندي الموصلى) مكتبة القدس بالقاهرة ، سنة ١٣٥٥ هـ .

* ديوان خثرة بن شداد ، تحقيق محمد سعيد مولوى ، المكتبة
الاسلامى ، ١٩٧٠ م .

* ديوان أبى الطيب المتنبى ، بشرح العكبرى ، تصحيح مصطفى
السقا وآخرين ، بيروت .

* ديوان ابن زليخ ، إدار لقمومية للطباعة والنشر ، ١٣٨٥ هـ .

* رسالة الصاقل والشايج

- لأبى العلا المعرى ، تحقيق الدكتورة عائشة عبدالرحمن ، دار المعارف
١٩٧٥ م .

* رسالة الغفران

- لأبى العلا المعرى ، تحقيق الدكتورة عائشة عبدالرحمن ، دار المعارف
١٩٧٧ م ، الطبعة السادسة .

* الرسالة الموضحة فى ذكر سرقات المتنبى وساقط شعره

- لأبى طى محمد بن الحسن الحاتى الكاتب ، تحقيق د . محمد يوسف نجم ،
دار صادر ودار بيروت ، ١٩٦٥ م .

* سر الفصاحة

- لابن سنان (عبدالله بن محمد بن سعيد الخفاجى) ، دار الكتب
العلمية ، بيروت ، ١٩٨٢ م .

* زهر الآداب وثمر الالباب

- للحصرى (ابراهيم بن طى القيروانى) تحقيق طى محمد البجساوى ،
عمى البابى الحلبي ، الطبعة الثانية ، ١٣٨٩ هـ .

✽ شرح ديوان الحماسة

- للمرزوقي (أبي طى احمد بن محمد بن الحسن المرزوقي) ، نشره
أحمد أمين وعبد السلام هارون ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة ،
الطبعة الثانية ، ١٣٨٧ هـ .

✽ شرح الكافية البديعية فى علوم البلاغة ومحاسن البديع

- لصفي الدين الحلّي (عبدالعزيز بن سرايا بن طى السنبسى الحلّي) ،
تحقيق الدكتور نسيب نشادى ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ،
سنة ١٤٠٣ هـ .

✽ شرح المعلقات السبع

- للزوزنى (الحسين بن أحمد) ، دار الجليل ، بيروت ، الطبعة الثانية ،
١٩٧٢ م .

✽ الشعر

- لابن سينا ، من كتاب الشفاء ، تحقيق الدكتور عبدالرحمن بدوى ، الدار
المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، سنة ١٩٦٦ م .

✽ شعر أبى تمام بين النقد القديم وروية النقد الجديد

- سعيد مصلح السريحي ، النادي الادبى بجدة ، الطبعة الاولى ١٤٠٤ هـ .

✽ الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى

- للدكتور يوسف خليف ، دار المعارف ، ١٩٥٩ م .

✽ الشعر بين الروى والتشكيل

- للدكتور عبدالعزيز المقالح ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الاولى ،
١٩٨١ م .

- ✳ الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه
- للدكتور محمد النويهي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة .
- ✳ الشعر المصري بعد شوقي
- للدكتور محمد مندور ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٧ م .
- ✳ شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي
- للدكتور أحمد كمال زكي ، دار الكتب العربي ، القاهرة ، سنة ١٣٨٩ هـ .
- ✳ الشعر والشعراء
- لابن قتيبة (أبي محمد عبدالله بن مسلم) تحقيق احمد محمد شاكر ،
دار الثقافة ، بيروت .
- ✳ الصاحبى
- لابن فارس (أبى الحسين احمد بن فارس بن زكريا) ، تحقيق السيد
أحمد صقر ، مطبعة عيسى البابى الحلبي ، القاهرة ، ١٩٧٧ م .
- ✳ صبح الاعشى في صناعة الانشا
- للقلقشندي () ، دار الكتب ،
الطبعة الثانية .
- ✳ الصناعتين ، الكتابة والشعر
- للمعكزي (أبى هلال الحسن بن عبدالله بن سهل) ، تحقيق الدكتور
مفيد قميحه ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الاولى ، سنة ١٤٠١ هـ .
- ✳ الصورة الادبية
- للدكتور مصطفى ناصف ، دار الاندلس ، الطبعة الثانية ، سنة ١٤٠١ هـ .

✽ الصورة الغنية في شعر أبي تمام

- للدكتور عبدالقادر الرباعي ، جامعة اليرموك ، الاردن ، الطبعة الاولى ،
سنة ١٤٠٠ هـ .

✽ الطراز المتضمن لاسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز

- للعلوي (يحيى بن حمزة) ، تصحيح سيد بن علي المرصفي ، مطبعة
المقتطف بمصر ، ١٩١٤ م .

✽ العلم والشعر

- لريتشاردز ، ترجمة مصطفى بدوي ، القاهرة .

✽ العمدة في صناعة الشعر ونقده

- لابي علي الحسن بن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محي الدين
عبدالحميد ، دار الجيل ، بيروت ، الطبعة الرابعة ، ١٩٧٢ م .

✽ عيار الشعر

- لابن طباطبا (محمد أحمد بن طباطبا العلوي) ، تحقيق الدكتور محمد
زغلول سلام ، منشأة المعارف بالاسكندرية ، سنة ١٩٨٠ م .

✽ الغريال

- لميخائيل نعيمة ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، الطبعة الثانية عشر ، ١٩٨١ م .

✽ فن الموسيقى في الشعر العربي

- للدكتور محمود علي السمان ، الجهاز المركزي للكتب الجامعية ، ١٩٧٨ م .

✽ في الميزان الجديد

- للدكتور محمد مندور ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٣ م .

✳ الثقافية والأصوات اللغوية

- للدكتور محمد عوني عبدالرؤوف ، مكتبة الخانجي بمصر ، ١٩٧٧ م .

✳ قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث

- للدكتور محمد زكي العشماوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الاسكندرية ،
الطبعة الثالثة ، ١٩٧٨ م .

✳ الكتاب

- لسيبويه (أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر) ، تحقيق عبدالسلام هارون ،
عالم الكتب ، بيروت .

✳ كتاب القوافي

- للقاضي أبي يعلى عبدالباقي التنوخي ، تحقيق عمرا لاسعد وسحر الدين
رمضان ، دار الارشاد ، الطبعة الاولى ، سنة ١٩٧٠ م .

✳ الكشف عن مساوي المتنبي

- للصاحب بن عباد (رسالة ملحقه بالابانة للعميدى ، تحقيق ابراهيم
الدسوقي البساطي ، القاهرة ، ١٩٦١ م .)

✳ لسان العرب

- لابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الافريقى المصــــرى) ،
دار صادر .

✳ اللغة

- لغندريس ترجمة القصاص والدواخلي ، الدخيل بصـ ٢١٩٥٠ .

✽ اللغة بين العقل والمخامرة

- للدكتور مصطفى مندور ، منشأة المعارف بالاسكندرية ، ١٩٧٤ م .

✽ اللغة الشاعرة

- لعباس محمود العقاد ، المكتبة العصرية ، بيروت .

✽ المثل السائر في أدب الكاتب والناشر

- لابن الأثير (ضياء الدين نصر الله بن محمد بن عبد الكريم الموصلى) ،
تحقيق محمد سمى الدين عبد الحميد ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ،
١٣٥٨ هـ .

✽ مدخل إلى علم الأسلوب

- للدكتور شكرى عياد ، دار العلوم ، الرياض ، الطبعة الاولى ، ١٤٠٣ هـ .

✽ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها

- للدكتور عبد الله الطيب ، الدار السودانية ، الخرطوم ، طبعه ١٩٧٠ م .

✽ المزهر في علوم اللغة وأنواعها

- للسيوطى (عبد الرحمن جلال الدين) ، تحقيق محمد أحمد المولى ،
وآخرين ، عيسى البابي الحلبي .

✽ مشكلة المعنى في النقد الحديث

- للدكتور مصطفى ناصف ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، سنة ١٩٧٠ م .

✽ مفهوم الشعر

- للدكتور جابر احمد صغور ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٨ م .

✽ مقالة في اللغة الشعرية

- لمحمد الأسعد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٠ هـ .

✽ مقدمة ابن خلدون

- لعبد الرحمن بن خلدون ، دار القلم ، الطبعة الأولى .

✽ من قضايا الشعر والنثر

- للدكتور عثمان موافى ، مؤسسة الثقافة الجامعية ، الاسكندرية .

✽ منهاج الهلغاء وسراج الادباء

- لحازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة . دار الكتب الشرقية تونس ١٩٦٦ .

✽ الموازنة

- للآمدى أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى البصرى الآمدى ، تحقيق السيد صقر ، دار المعارف ، ١٩٦٥ م .

✽ موسيقى الشعر

- لابراهيم أنيس ، مكتبة الانجلو المصرية ، الطبعة الخامسة ، ١٩٨١ م .

✽ الموسيقى الكبير

- للفارابى ، محمد بن محمد بن طرخان ، تحقيق غطاس خشبة ، دار الكاتب العربى بالقاهرة .

✽ الموشح فى مأخذ العلماء على الشعراء

- لأبى عبدالله محمد بن عمران المزنيانى ، نشر جمعية نشر الكتب العربية بالقاهرة ، المطبعة السلفية ، الطبعة الثانية ، ١٣٨٥ هـ .

✳ مبادئ علم النفس

- مجموعة علماء النفس بأشراف جيلفورد ، ترجم تحت إشراف الدكتور يوسف مراد ، دار المعارف بمصر .

✳ ميزان الذهب في صناعة شعر العرب

- لأحمد الهاشمي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٣٩٣ هـ .

✳ نظرية المعنى في النقد العربي .

- للدكتور مصطفى ناصف ، دار الاندلس ، الطبعة الثانية ، ١٤٠١ هـ .

✳ النقد الادبي

- لأحمد أمين ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الثالثة ، ١٩٦٣ م .

✳ النقد الادبي

- للدكتورة سهير القلاوي ، دار المعرفة ، الطبعة الثانية ، ١٩٥٩ م .

✳ النقد الادبي ، أصوله ومناهجه

- لسيد قطب ، دار الشروق ، الطبعة الثالثة ، ١٤٠٠ هـ .

✳ النقد الادبي الحديث

- للدكتور محمد غنيمي هلال ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧٣ م .

✳ نقد الشعر

- لقدامة بن جعفر ، تحقيق الدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي ، مكتبة الكليات الازهرية ، الطبعة الاولى ، ١٣٩٩ هـ .

✳ النقد المنهجي عند العرب

- للدكتور محمد مندور ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٢ م .

« الوساطة بين المتنبي وخصومه

- للقاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني ، تحقيق محمد أبو الفضل

وطني الجاوي ، مطبعة عيسى البابي ، ١٣٨٦ هـ . . .

فهرس الموضوعات



الموضوع	الصفحة
المقدمة :	٩ - ط
أهمية الموضوع	٩
أختياره	ب
خطة البحث	ج
التمهيد :	١ - ١١
التناسب مبدأ فنى	٢
اشتقاق مصطلح التناسب ودلالته	٣
مصطلح التناسب عند النقاد والبلاغيين	٤
تعريف الشعر	٥
تعريف القصيدة	٦
عناصر القصيدة	٨
مفهوم التناسب بين عناصر القصيدة	٩
الفصل الأول :	
(= التناسب بين الألفاظ =)	١٢ - ٩٠
كيفية تناسب العناصر اللفظية	١٣
— تناسب الألفاظ من جهة ما تتألف منه :	١٤
الوضوح والخفة والحسن	١٤
الشغل والتنافر	١٨
درجات شيوخ الحروف	٢٠
تفسير تنافر الحروف	٢٢
تأليف الألفاظ فى الشعر	٢٥
تكرار الحروف	٢٦
تكرار الكلمات	٢٨
المعاطلة	٣٢
— جودة السبك والتلاؤم	٣٧
— تناسب الألفاظ من جهة صفاتها الخارجية :	٤٠
مستويات الاستعمال فى الكلمات	٤٠
الاستعمال فى الأغراض الشعرية	٤٢

٤٧	الفريب الحسن عند ابن الأثير
٤٨	ابن رشيق وألفاظ الشعراء والكتاب
٥٠	ألفاظ المهن ومصطلحات العلوم
٥٢	أسماء النساء وأسماء الأماكن
٥٣	تناسب الألفاظ من طريق الاشتقاق
٥٤	تناسب الألفاظ من طريق التماثل
٥٥	الترصيع
٥٦	تناسب الصيغ
٥٨	الموازنة والتناسب في المقدار
٥٩	التطريز
٦١	أهمية المشاكلة بين الألفاظ
٦٣	التلاويم عند حازم القرطاجني
٦٤	تناسب الألفاظ من جهة معانيها :
٦٥	المعاني المتقاربة والمعاني المتضادة وشبهها
٧٠	ترتيب المعاني
٧١	الألفاظ غير المناسبة
٧٣	تلخيص النظرة القديمة للتناسب اللفظي
٧٤	روية الفكر الحديث لتناسب الأصوات والحروف
٧٦	الفكر الحديث وتناسب الألفاظ في الاستعمال
٧٩	روية الفكر الحديث في المحسنات اللفظية
٨٦	روية الفكر الحديث في المحسنات المعنوية

الفصل الثاني :

٩٢ - ١٨١	عـ التناسب بين المعاني
٩٥	تناسب معاني كلمات البيت
٩٨	المعاني المتقابلة
١٠٠	التقسيم
١٠١	التفسير والتفريع والاقتباس
١٠٣	تناسب معاني الجمل
١١١	التناسب بين شطري البيت
١١٨	تناسب الأبيات في القصيدة
١٢٠	تناسب المعاني في الشرف أو السخف ونحوهما
١٢٢	تناسب معاني الغرض الشعري
١٢٤	تناسب معاني الأغراض المتعددة

١٣٥	تحديد معاني الأغراض الشعرية
١٤١	التشبيه
١٤٤	الاستعارة
١٥١	الكناية
١٥٣	تغيير الصياغة الشعرية
١٦٠	رأى الحاتمي والوحدة العضوية
١٦٢	التناسب والوحدة عند حازم القرطاجني
١٦٨	رفض عطية تحديد المعاني للأغراض الشعرية
١٧١	التشبيه في الفكر الحديث
١٧٢	الاستعارة في الفكر الحديث
١٧٦	الجامع في التعبير المجازي
١٧٨	التركيب المنطقي والتركيب العضوي
١٨٠	الوحدة في الشعر والنقد القديم

الفصل الثالث :

٢٥٩ - ١٨٢	(تناسب الألفاظ مع المعاني)
١٨٤	علاقة الألفاظ بمعانيها عند اللغويين
١٨٥	الخليل
١٨٦	سيبويه
١٨٧	ابن جني : الجرس ، الصيغ ، زيادة المبني
١٩٤	ابن الاثير
١٩٧	قيمة ملاحظات اللغويين في الاستخدام الشعري والرومية النقدية
٢١٢	الخصائص الصوتية للكلمات وتناسبها مع المعاني
٢١٧	تناسب الألفاظ مع المعاني من جهة الشرف والسخف
٢٢٠	تناسب الألفاظ مع المعاني من حيث المطابقة
٢٢٤	تصور النقاد للعلاقة بين اللفظ والمعنى
٢٣٠	لكل مقام مقال
٢٣٣	تناسب لغة القصيدة مع غرضها
٢٣٨	المذاهب الفنية للأغراض الشعرية
٢٤١	الفروق في اللغة والمعنى بين غرض وآخر
٢٤٦	طريقة الجد وطريقة الهزل
٢٤٩	اللغة في القصيدة ذات الأغراض
٢٥٠	رومية الفكر الحديث لعلاقة اللفظ بالمعنى وتناسب اللغة مع الغرض

الفصل الرابع :

- ٢٦٠ - ٢٩٤ = تناسب اللغة مع الوزن =
 ٢٦١ عطية الاستبدال
 ٢٦٢ التركيب الموسيقي في اللغة
 ٢٦٤ التشكيل العددي المتناسب
 ٢٦٥ سلامة بناء الكلمات في الشعر الموزون
 ٢٦٦ اختلال التناسب
 ٢٦٩ من مزايا اللغة العربية في الوزن
 ٢٧٠ مشاكله صفات الوزن للتركيب اللغوي
 ٢٧٧ أنماط النظم والمفاضلة بين الشعراء عند حازم
 ٢٨١ الدكتور الطيب ومتابعته لرؤية حازم
 ٢٨٥ تناسب بعض الكلمات مع بعض الأوزان
 ٢٨٨ آراء القدماء في تناسب اللغة مع الوزن، في نظر الفكر الحديث

الفصل الخامس :

- ٢٩٥ - ٣٦٥ = تناسب الوزن مع المعنى =
 ٢٩٦ المعاني الجزئية - بتر المعنى الطويل
 ٢٩٧ الزيادة في المعنى من أجل الوزن
 ٢٩٩ تقديم المعاني وتأخيرها من أجل الوزن
 ٣٠٠ العلاقة بين وزن القصيدة وغرضها
 ٣٠٢ العلاقة بين الموسيقى والأوزان الشعرية
 ٣٠٤ مناقشة نسبة علاقة الوزن بالفرض إلى الخليل
 ٣٠٦ رأى ابن طباطبا ، وابن العميد
 ٣٠٨ رأى الحاتمي وأبى هلال العسكري
 ٣٠٩ الوزن المتميز في عمود الشعر
 ٣١١ علاقة الوزن بالفرض موجودة عند اليونان
 ٣١٢ اهتمام حازم القرطاجني بالقضية
 ٣١٣ خصائص الأوزان وخصائص الأغراض
 ٣١٧ الأوزان وأنماط النظم
 ٣٢٣ آراء الدكتور عبد الله الطيب في القضية
 ٣٢٩ آراء سليمان البستاني
 ٣٣١ آراء أحمد أمين والشايب ومندور
 ٣٣٢ رأى النويهي
 ٣٣٤ مناقشة القضية في ضوء الفكر الحديث

٢٣٥	منهج الاستقراء والقضية
٢٣٦	الحالات النفسية في الفرض الواحد
٢٣٨	نبض القلب والقدرة على النطق
٢٤٢	واقع الشعر القديم ينفي العلاقة
٢٤٣	شروع الأوزان
٢٤٦	قيمة آراء حازم في القضية
٢٤٨	الوزن المجرد والدلالة الانفعالية
٢٤٩	الشكل الحقيقي لبيت الشعر
٢٥١	الطغائية والارادية في اختيار الوزن
٢٥٢	رأى الدكتور غنيم هلال في علاقة الوزن بالفرض
٢٥٣	رأى الدكتور المقالح والدكتور أنيس
٢٥٤	رأى الدكتور شكرى عياد
٢٥٥	رأى الدكتور عز الدين اسماعيل
٢٥٧	رأى الدكتور جابر عصفور
٢٦١	رأى الدكتور مصطفى ناصف
٢٦٢	رأى سيد قطب
٢٦٣	نظرة متكاملة للقضية

الفصل السادس :

٤٢٣ - ٢٦٦	(= تناسب القافية مع عناصر القصيدة =)
٢٦٧	تعريف القافية
٢٦٨	أولا : التناسب الصوتي :
٢٦٩	(١) - تناسب قافية البيت مع قوافي الأبيات الأخرى
٢٦٩	حروف الروي
٢٧٠	حركات حروف الروي
٢٧١	التأسييس والردف
٢٧٣	الخروج ولزوم ما لا يلزم
٢٧٤	التجنيس في القوافي
٢٧٥	(٢) - تناسب القافية مع ألفاظ البيت
٢٧٦	حروف كلمة القافية ، التصريح
٢٧٧	الاشتقاق وتوافق الصيغ
٢٧٨	التناسب الصوتي في رؤية الفكر الحديث
٢٨٦	ثانيا : التناسب المعنوي :

(١) - التناسب المعنوي لكلمة القافية مع معننى
البيت ، التوشيح

٣٨٧

الإيغال

٣٨٨

القوافى المتمكنة

٣٩٠

القوافى التى فقدت التناسب

٣٩٤

الاعتداد بالقافية فى عملية النظم

٣٩٩

(٢) - التناسب المعنوى للقافية مع غرض القصيدة

٣٩٩

اختيار القافية المناسبة للمعنى

٤١٢

روية للفكر الحديث فى تناسب القافية

٤١٤

الحالة النفسية واختيار القافية وحروف الروي

٤٢١

روية الفكر الحديث لعلاقة حروف الروي بالأغراض

٤٢٦

قيمة آراء القدماء فى تناسب القافية

الخاتمة

٤٤٨ - ٤٣٤

مراجع البحث

٤٤٩

فهرس الموضوعات

٤٦٣