

تاريخ القبول: 2025/11/08

تاريخ الإرسال: 2025/09/18

تاريخ النشر: 2025/11/30

قَوَانِينُ الشَّعْرِيَّةِ فِي الْخِطَابِ الشَّعْرِيِّ الْعَرَبِيِّ

The Poeticity's Laws In Arabic Poetic Discourse

الطاهر بومزير

جامعة جيجل الجزائر ؛ tahar.boumezbeur@univ-jijel.dz

المخلص:

نسعى في هذه الدراسة إلى تحليل مكونات الشعرية العربية بتتبعها في الأعمال النقدية والبلاغية التي تناولت الشعر العربي القديم؛ لذا حاولنا منهجيا الجمع بين الاستقصاء والتحليل، لاستخلاص هذه المكونات، بتحليل نماذج شعرية، وقد وجدنا هذه المكونات إما أبنية لسانية خالصة، أو مجازية يحاول فيها الشعراء الانتقال من المعنى الحرفي للكلمات إلى المعنى المجازي؛ قصد بلوغ معنى المعنى باستعمال الكناية، والترميز، والتشبيه، والاستعارة.

الكلمات المفتاحية: الشعر العربي القديم، الخطاب، الشعرية، المجاز، معنى المعنى.

Abstract:

In this study, we seek to analyse the components of the arabe poetics through the critical and rhetorical works that studied the classical Arabic poetry. Therefore, we methodologically tried to combine investigating and analysing to extract these components by analysing some samples of the poetry. We arrived at the conclusion that these components are either purly linguistic structures, or figurative language. In the last one, poets attempt to move beyond the literal meaning

toward a figurative one by using metonymy, symbolism, simile and setaphor.

Keywords: Classical Arabic Poetry, discourse, Poetics, Figurative Language, The Meaning of Meaning.

1. مقدمة:

تتطلب كل دراسة للشعرية العربية التراثية مسحاً شاملاً للمُدونات العربية التي أوّلت عنايتها الشديدة بالتطير للخطاب الشعري العربي القديم، والكشف عن المكونات التي بنيت عليها قصائده على اختلاف المقاصد والأغراض؛ وذلك بغية تحديد العوامل التي صار بموجبها الشعر العربي القديم فناً لفظياً مُتعالياً يتجاوز فيه الشاعر حدود الوظيفة الإبلغية التي تعتبر الوظيفة الأساسية للغة لتهيمن على خطابه سمات الشعرية؛ ولهذا جعلنا من هذه المكونات محور إشكاليتنا في هذه الدراسة للكشف عن الكيفية صارت هذه العناصر مع مرور الزمن دستور الشعراء وأعرافهم الفنية الثابتة، والقاسم المشترك بينهم لحظة الإبداع في حقل الشعرية المتمسم بالتغير، والتحول، والتطور المُستمرّ ضمن جدلية الإبداع والاتباع. وتستدعي منا الإجابة على هذه الإشكالية النظر في بُنية القصيدة العربية القديمة باعتبارها خطاباً مُكتملاً، والوقوف على أهمّ مكوناتها من خلال نماذج شعرية قديمة.

مكونات الشعرية في الخطاب الشعري العربي القديم

لعلّ ممّا جاء مُجِلاً لمكونات الشعرية في تراثنا النقدي العربي القديم قول أبي علي المرزوقي في شرحه ديوان الحماسة؛ حيث أوجز لنا فيه العناصر التي كان يسعى الشعراء الفحول دوماً إلى إظهارها في شعرهم؛ فقد «كانوا يحاولون شرف المعنى، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف . ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة، كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات . والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتبامها، على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة لمستعار منه للمستعار له،

ومُشاكَلَةُ اللفظِ للمعنى، وشِدَّةُ اقْتِضَائِهِمَا لِلقَافِيَةِ حَتَّى لَا مُنَافَرَةً بَيْنَهُمَا»¹؛ وهذه العناصر مجتمعة عبارة عن مكونات مُؤَسَّسة لنظرية الشعرية العربية في التراث النقدي العربي القديم؛ لذا أُطلق عليها مصطلح عمود الشعر؛ لأنها تستغرق كل مكونا القصيدة العربية القديمة من بنيتها الخارجية بأصواتها وكلماتها وتآلف جملها، إلى بنيتها الموسيقية الداخلية؛ العروضية أفقياً، والختمية بتفقيتها عمودياً، إلى جانب أدوات الشعرية البارزة في عملية الوصف باستخدام أدوات المحاكاة والتخييل كالتشبيه والكناية والاستعارة، وهي كلها ضرب من التخييل لوصف الأشياء.

1- المعاني الشعرية

انطلاقاً من حقيقة الدلالة الشعرية ندرك نوعين من المعاني هُما: «المعنى، ومعنى المعنى»² بتعبير عبد القاهر الجرجاني؛ فالمعنى «تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ، والآخر [...] معنى المعنى». لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدُلُّ اللفظ بمعناه في اللغة، ثم تَجِدُ لهذا المعنى دلالة أخرى تصل بها إلى الغرض. وعلى هذا مدار الكناية والاستعارة والتمثيل...»³، وهي أدوات المحاكاة والتخييل عند الشعراء من كناية واستعارة وتشبيه؛ فلو تأملنا في قول امرئ القيس:⁴

وَقَدْ أَغْتَدَى وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا ... وَمَاءُ النَّدَى بِجَرِي عَلَى كُلِّ مَذْنَبٍ

بمنجرد قيد الأوابد لاحه ... طِرَاذُ الْهَوَاذِي كُلُّ شَاوٍ مُعَرَّبٍ

نجد مستويين من المعاني، ندرك في المستوى الأول المعنى الذي تحيلنا عليه الكلمات المكونة لبنية البيتين؛ فالشاعر يخرج للصيد والطيور مازالت في أعشاشها، وماء الندى مازال يجري على كل المداخل، يمتطي جواداً سريعاً يدرك الطرائد بسرعته ولا يترك لها مجالا للهرب بعيداً، وهذا المعنى يصل إليه السامع من دون عناء مادام يعي معاني الكلمات والتراكيب.

أما في المستوى الثاني فنذكر معنى المعنى، وفيه يتساءل القارئ عن معنى البيتين: هل هي معاني الكلمات أم هناك ظلال دلالية أخرى خلفه؟

إنَّ المستوى الثاني يسمَّى معنى المعنى؛ وهو غرض الشاعر الحقيقي، ويتحقق إدراكه عبر بلوغ مقاصد استعاراته وكناياته وتمثيله؛ وهي حاصل هذه التخاييل التي تحتفظ لنا بدلالات تختفي وراء كل كلمات المعنى الأول؛ فخروجه إلى الصيد والطيور مازالت في أعشاشها معانٍ وراءها معنى آخر مجازي يُسمَّى معنى المعنى، وهو تعبير الشاعر عن الشجاعة، فأول ما يشعُرنا بطلوع الفجر وذهاب ظلمة الليل هي أصوات الطيور، وهو يسبقها بخروجه إلى الصيد في الظلام، من دون خوف من الوحوش والسباع، وهي كناية عن كونه شجاعاً لا يخاف الوحوش؛ لأنها ألفت خروجه، وتعودت وجوده.

بينما يُعزِّز البيت الثاني في ذهن القارئ المغزى من هذه الكناية، وكيف تحققت وأعطتنا معنى المعنى الذي هو الشجاعة، وذلك بما صاحب هذا الخروج من مخاطر السباع والوحوش التي لا يتحدّاه سوى الفارس الشجاع الذي يمتطي جواداً لا يترك للطرائد فرصة الخلاص في إشارة منه إلى معنى المعنى في البيت الثاني؛ وهو القوة والسرعة والرشاقة التي يتصف بها جواده، وعلى المنوال ذاته نسج المتنبي تعبيره عن شجاعته بقوله: ⁵

الخيْلُ والليلُ والبيداءُ تُعرِّفُنِي ... والسيفُ والرمحُ والقرطاسُ والقَلَمُ

المعنى الأول في البيت متاح من ظاهر اللفظ؛ أما معنى المعنى هنا فليس كذلك؛ لأنَّه انزياحي لا تبوح لنا به الكلمات؛ بل نصل إليه عبر أدوات مجازية تحيلنا بدلالاتها على استحقاقه لفروسيته من خلال ذكره أسلحة الفارس "الخيْل/السيف/الرمح"، وعلى حكمته بذكر عدّة الشعراء والكُتّاب "القرطاس/القلم"،

وعلى اختلاف معاني الكلمات بين المتنبي وامرئ القيس؛ لأنَّ المعنى لا يتحقَّق إلَّا من خلال اللغة، فقد تقاطع الاثنان في معنى المعنى "الشجاعة والفروسية"، ولا يمكننا استخلاصها إلَّا عبر القراءة المجازية خلف الكلمات؛ حيث يستخدم الشاعر أدوات شعريَّة كالاستعارة والكناية والتمثيل.

2-شُعْريَّة الملفوظ

يُكوِّن الحُسْن في الخطاب الشعري العربي القديم باللفظ المَعْقُود الذي تُبنى عليه القصيدة باعتباره المظهر الخارجي لتجلي دلالات الشاعر؛ لذلك وجب نقدياً وصُفَّ الملفوظ من الناحية الشكلية للكشف عن تآلف أصواته وتجانسها من عدمه؛ لأنَّ «الفصيح من الألفاظ هو الظاهر البين»⁶ وبالتالي لا يمكن من هذا المنطلق أن نفترض جوده المعنى خارج اللفظ الحَسَن فيما استخدمه الشاعر في شعره مُقارَنة بالاحتمالات المُمكنة المُتاحة لهف. وتتجلى عبر هذه الملفوظات العلاقة المطرَّدة في التجانس والحُسْن، أو التنافر والقبح، وممَّا استهجنته العرب قول المثلَّمس الضبي:

وقد أُنْثَى الهمَّ عند احتضاره...بِنَاجٍ، عليه الصَّيْعِرِيَّة، مُكْدَم

والصيعرية: سِمة النوق، فجعلها صفة للفحل، وسمعه طَرْفَةً وهو صَبِيّ ينشد هذا البيت، فقال: استنوق الجمل! فضحك الناس، وصارت مثلاً؛⁷ لأنَّ وصف الفحل بما توصف به الناقة من عيوب استعمال لفظ الصيعرية.

ويعتمد دارس الخطاب الشعري في الحُكْم على جودة اللفظ من عدمه انطلاقاً من ثلاثة اعتبارات، وهي: الطَّبْع، والرَّوَايَة، والاستعمال

2-1. الطبع:

ويعني عند الجاحظ «الموهبة وعدم التكلف»⁸ ويتميز أصحاب الشعر المطبوع بالاسترسال في شعرهم، فتندفِّق الألفاظ على ألسنتهم تدفُّق السَّيل؛ «فلا

يَنَاقُونَ، ولا يَتَكَلَّفُونَ، ولا يَغْرِبُونَ»⁹، وإنما يلبسون معانيهم ما تساوى مع أغراضهم ومقاصدهم، فالتأنيق يولد الصنعة، والتكلف يُذهب الاسترسال والعفوية، والغريب يُعطل وتيرة التلقي من قبل القارئ أو السامع؛ لما يتطلبه من جهد في تأمل اللفظ لنمّثل المعني.

ولو أخذنا الطائيين البُحْثري وأبا تمام مثلاً عن الطبع المقابل للصنعة، والتكلف لتجسدت هذه المفارقة بشكل جليّ في أشعارهما؛ حيث يميل البحري إلى مطبوع الشعر؛ فيصيب المعنى ويدرك الغرض «بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف»¹⁰، فيبلغ المقصد بسهولة وعذوبة في الألفاظ وبقليل من الكلام من دون معازلة، وهي صفات الشعر المطبوع، وقد جمع البحري ذلك كله في قوله:¹¹

وَالشَّعْرُ لَمْحٍ تَكْفِي إِشَارَتُهُ... وَلَيْسَ بِالْهَذَرِ طُولُوتِ خُطْبُهُ

إن الرؤية الشعرية عند البحري في هذا البيت تعطي الأولوية للفظ الحسن الذي يستلذه السامع، ويدرك معناه بسهولة، وللدباجة البيانية في الوصف مع كثرة الماء، وجودة التخيل في تصوير الأشياء، وهذا مخالف تماماً لشعرية أبي تمام التي تنجح إلى المعازلة، وحوشي الكلام، والإغراب في المعاني، فنراه «يدخل لفظة من أجل لفظة تشبهها أو تجانسها، وإن اختلف المعنى بعض الاختلال»¹² وهذا النمط من الأبنية الشعرية كثير في قصائده إلى حدّ مؤاخذة النقاد له على ذلك، كما في قوله:¹³

خَانَ الصَّفَاءَ أَخٌ خَانَ الزَّمَانُ أَخًا ... عَنْهُ فَلَمْ يَتَخَوَّنْ جِسْمَهُ الْكَمْدُ

تبدو من أوّل نظرة في البيت معازلة تكرارية في "أخ" و "خان"، و"يتخون" وهو يريد بذلك (خان الصّفَاءَ أَخٌ خَانَ الزَّمَانُ أَخًا من أجله فلم يتخون جسمه الكمد)؛ وبين المنثور ومعاظلتها النظمية ندرك الفرق بين شعرية البحري وشعرية أبي تمام في مفارقة الطبع والتكلف بينهما، وهو ما يفسّر انتصار النقاد للمطبوع من الشعر.

2-2. الرواية:

هناك عادة جَرَتْ عليها أَعْرَافُ الشُّعْرَاءِ القدماء؛ فَكَانَ لِكُلِّ شاعر رَاوِيَةً أَوْ رُؤَاةً يحفظون عنه شعره مباشرة، وينقلون إلى غيرهم تجربته الشعرية، حتى أصبح هذا العرف هو جَوْهَرُ الدُّرِيَّةِ الشُّعْرِيَّةِ التي تُعْطِي اللَّاحِقَ طَبْعَ الشَّعْرِ، وأدَوَاتِهِ الْفَنِّيَّةَ ما يَسْمَحُ له أَنْ يَكُونَ خَلْفًا لِمَنْ رَوَى عنه؛ فلا يكون الشاعر فحلاً «حتى يروي أشعار العرب»،¹⁴ فراوية هو شاعر الغد في قبيلته

وقد عَرَفَ الخطاب الشعري العربي القديم سلسلة من الرواة الشعراء الذين أخذوا عن أسلافهم ليبعلخوا ذروة الفحولة في أشعارهم؛ ولو تتبعنا سير الشعراء فإننا «لا نجد شاعرا مجيدا منهم إلا وقد لزم شاعرا آخر المدة الطويلة، وتعلّم منه قوانين النظم، واستفاد عنه الدرية في أنحاء التصاريح البلاغية؛ فقد كان كُنْثَرٌ يأخذ الشعر عن جميل، وأخذه جميل عن هذبة ابن خشرم، وأخذه هذبة عن بشر بن أبي خازم، وكان الحطيئة قد أخذ علم الشعر عن زهير، وأخذه زهير عن أوس بن حجر، وكذلك جميع شعراء العرب المجيدين المشهورين»¹⁵؛ فصار جميعهم شعراء خنازير يتصدّرون المشهد الشعري في زمانهم، باعتبار أن رصيد كل شاعر من الألفاظ والمعاني هو في حقيقة الأمر مُعْجَمٌ شِعْرِيٌّ مُنْقَحٌ ومُوجَّهٌ لقول الشَّعْرِ ما يسمح لللاحق من الرواة الاستئناس به وتمثله قَصْدٌ محاكاته شِعْرِيًّا؛ فكانت الرّواية تقليدا وشرطا لاكتساب الدرية الشعرية، وتعاقب الشعراء في قبائلهم.

2-3. الاستعمال:

ينبغي على الشاعر أن يميّز بين الكلمات التي تؤدّي المعاني الشعرية وبين الأخرى المتعلقة بالمعارف والعلوم؛ حتى لا تُفْتر وتُبرّته الشعرية، وتسهل على السامع عملية التلقّي، فلا يحتاج إلى فَهْمِ النص من خارجه، وقد أشار الخفاجي إلى ذلك حين رفض أن «يُسْتَعْمَلَ في الشعر المنظوم والكلام المنثور من الرسائل

والخطب: ألفاظ المتكلمين والنحويين والمهندسين ومعانيهم»¹⁶ فمعجم الشعراء غير معجم المتكلمين، أو النُّحَاة أو الفلاسفة، وإن وقع في استعماله بعض الشعراء فقد استهجنه العارفون بعلم الشعر، وعُدَّ من عيوبه ؛ ومن ذلك قول أبي تمام:¹⁷

خَرْقَاء يَلْعَبُ بِالْعُقُولِ حُبَابُهَا ... كَتَلَاعِبِ الْأَفْعَالِ بِالْأَسْمَاءِ

شبه أبو تمام هنا عملَ الخمرة وأثرها على العقول بعمل الأفعال بالأسماء؛ فهي ترفع الأجساد الثميلة وتتصبها، وتتلاعب بالعقول كتلاعب الأسماء بالأفعال فصبتها تارة وترفعها أخرى، ويُعدَّ استخدم مثل هذه المصطلحات النحوية إغراباً للمعاني؛ لأنَّ فهمَ معانيه يحتاج إلى معرفة القارئ أو السامع بهذه المعارف والعلوم. وينبغي في اختيار اللفظ مراعاة السياق الذي يكون فيه الشاعر، فمُعْجَم الحَرْبِ غير مُعْجَم الغَزْلِ، وما للرزاء لا يليق بمواطن المدح، والفشل في الاختيار هو فشل في التأليف، فهو سابق له، ويعتمد عليه؛ لذا قسمها الدارسون إلى ألفاظ جزلة وأخرى رقيقة، وقالوا بأنَّ «الْجَزَلَ منها يستعمل في وصف مواقف الحروب، وفي قَوَارِع التهديد والتخويف، وأشباه ذلك. وأمَّا الرقيق منها فإنه يستعمل في وصف الأشواق، وذكر أيام البُعَادِ، وفي اسْتِجْلَابِ المَوَدَّاتِ، ومُلايِنَاتِ الاستعطاف، وأشباه ذلك؛»¹⁸ فاستعمال المتنبّي للمعجم الحربي في الكثير من قصائده يعطينا تصورا أولياً عن توجهه وميله إلى الفخر والمدح، فقلوله:¹⁹

بَنَاهَا فَأَعْلَى وَالْقَنَا تَقَرَّعُ الْقَنَا ... وَمَوْجُ الْمَنَايَا حَوْلَهَا مُتَلَاظِمٌ

وَكَانَ بِهَا مِثْلُ الْجُنُونِ فَأَصْبَحَتْ ... وَمِنْ جُنْثِ الْقَتْلِ عَلَيْهَا تَمَائِمٌ

يهيمن عليه المعجم الحربي؛ لأنَّه لا يليق به اللين، والاستعطاف، والتودّد؛ لما في ذلك من رقة ونعومة، والموطن موطن شدة وقوة، فاختر "القنا/ تقرر/ المنايا/ جنث/ قتلى" لكونها الأنسب في وصف المعركة، وهذا الاستعمال المناسب يعطي

الألفاظ انزياحا إلى معنى المعنى، وهو "تَجَلَّد والممدوح الممدوح في المعركة" الذي ندركه عبر القرائن اللفظية الواردة مجتمعة، وليست بوصفها كلمات معزولة.

3- الوصف الشعري

كان الوصف في الخطاب الشعري العربي القديم هو الشعر ذاته، فالمدح، والهجاء، والغزل، والرثاء أغراض كلها وصف وإن اختلف موضوعها، ومُعْجَمها، وطريقة التخاطب، والأوضاع التخاطبية فيها باعتبار الذات الموصوفة.

وقد لَخَصَ إلَيَّا حاوي الوصف في الشعر العربي القديم في نمطين هما الوصف النقلي، والوصف الوجداني؛ فالأول «يقتصر هم الشاعر فيه على اكتشاف التشابه التي تشخص بين مشهدين مختلفين»؛²⁰ وهذا النمط هو المهيمن على الشعر الجاهلية؛ حيث لا يتعدى الشاعر في وصفه حدود البصر، فعندما نأخذ ما زعموا أنه من أجود ما قيل في وصف المرأة من مُعلِّقة الأعشى التي يقول فيها:²¹

عَرَاءَ فَرَعَاءَ مَصْفُورٍ عَوَارِضُهَا ... تَمْشِي الْهُوَيْنَا كَمَنْ يَمْشِي الْوَجِي الْوَجِلُ

كَأَنَّ مَشْيَهَا مِنْ بَيْتٍ جَارَتْهَا ... مَرُّ السَّحَابَةِ، لَا رَيْثُ، وَلَا عَجَل

لأمكننا أن نلاحظ هيمنة الوصف الحسي للصورة عند الأعشى، ويبقى فضله في معنى المعنى؛ إذ تَمَكَّنَ من فُتْحِ فضاء الصورة ونقلها من حالتها الساكنة إلى المتحركة؛ لتصير صورة المرأة ماثلة أمامنا في ذاتها، وهيئة تنقلها مازجا بين حقيقة الألفاظ ومجازها بطريقة نقليّة خالصة، لكن المُلَفِّتَ للنظر هو أَنَّ المُعلِّقة تفتقر تماماً إلى الوصف الوجداني؛ حيث يهيمن «اشتغال اللغة الشعرية»،⁽²²⁾ فينتقل الشاعر من عالم الماديات إلى أعماق الذات الشاعرة المتوهجة بلذة العشق؛ لِفُتْحِ الأفق الوجداني رَجَبًا لتجاذبات اللذة والألم، واللقاء والبين، وغيرها من دلالات الوصف الوجداني.

وفي العصر العباسي ظهرت نزعة مفرطة في الحس الشعري؛ أحدثت تحولا جوهريا في الوصف؛ فانتقل فيها الشعر من الوصف النقلي المادي إلى الوصف

الوجداني «الذي يتخطى فيه الشاعر حدود الظاهرة [...] وينيط بها مفهوماً شعرياً جديداً، هو امتداد من المفهوم العامّ أو تأويلٌ له، وهُنا تغدو الظاهرة شبيهة برمزٍ»؛²³ فانتقل الشاعر من وصف الأشكال الحسية إلى الحالات النفسية. ويعتبر البحتري رائد هذا المنحى في الوصف، وإن سبقه إليه بشّار بن بُرد وأبو نواس، إلا أن البحتري كرسه في شعره حتى ارتبط به، ومن ذاك قوله في وصف الربيع:²⁴

أتَاكَ الرَّبِيعُ الطَّلُقُ يَخْتَالُ ضَاحِكاً...مَنْ الحُسْنِ حَتَّى كَادَ أَنْ يَتَكَلَّمَ
وَقَدْ نَبَّهَ النَّوْزُورُ فِي غَلَسِ الدَّجَى...أَوَائِلَ وَرَدٍ كَنَّ بِالْأُمْسِ نَوْمًا
يُقَنِّقُهَا بَرْدُ النَّدَى، فَكَأَنَّهُ...يَبْتِثُ حَدِيثًا كَانَ قَبْلَ مُكْتَمًا

نُلاحظ في هذه الأبيات هيمنة ذات الشاعر باستخدامه الوصف الوجداني، فكانت أداته الأولى خياله الذي أعطى للربيع أنفاساً وحركة وشعوراً، بل زاده الاعتزاز بالنفس والإعجاب بها، وهي في واقع الأمر صورة لنفسية الشاعر مُستعارة من الربيع، فاستعمل وصف الأشياء بطريقة استعاضية لوصف ذاته وجدانياً.

ويعتبر هذا الانتقال في الشعرية العربية حالةً طبيعيةً، وتطوراً منطقيّاً تفرضه القطيعة المتتالية للفنّ اللاحق مع السابق، فهو من مظاهر الإبداع الذي يأبى الاتّباع المُطلق للماضي؛ لذلك لا نعتبر الوصف الحسيّ النقليّ الماديّ أدنى من النفسيّ الوجداني على محور التاريخ التعاقبيّ للشعر العربي القديم، بل مرحلة ارتبطت بالظروف الطبيعية، والاجتماعية، والمعرفية، والفنية لذلك العصر؛ بما أن الاثنين يشتركان في أصوات الوصف أي في المحاكاة والتخييل باستخدام اللغة المجازية عبر الاستعارة والتشبيه والكناية وغيرها من الأدوات الشعرية.

4- الاستعارة المناسبة

بقيت الاستعارة في الشعر العربي القديم حبيسة الصور الفنية للكلام، ولم تتعدى حدود اللغة التي تُقدّم نفسها بديلاً عن الصور الحسية، لكنها تتجاوز حدود

المعنى الحَرْفي ليصبح المعنى مَجَازِيًا بِصَرْفِ «العُبارة عن موضع استعمالها في أصل اللُّغة إلى غيره لِغَرَضٍ»²⁵، ولكن مسألة المعايير التي يعتمدها المُتلقِّي في تجاوز قضية الدلالة الأَصْلِيَّة إلى غيرها تبقى غامضة، بفعل تباين عملية التلقِّي.

ويقسّم الدارسون الاستعارة باعتبار الفُروق في نقل المعنى قِسْمين؛ «أحدهما: أن يكون لنقله فائدة، والثاني: أن لا يكون له فائدة»²⁶، ومعيّار الفائدة من عدمها يتوقف على مدى إدراك الشاعر للفروق الدقيقة في المعاني المُنجز لمعنى المعنى بما لا يدع مجالاً لاستعمال الدلالة المستعارة بشكل تعسّفي كقول الشاعر:²⁷

تسمعُ الماءِ كصوتِ المِسْحَلِ ... بين ورديّها وبين الجَحْفَلِ

ويتجلّى التعسف هنا في استعمال صفة ذوات الحوافر "الجحفل" للإبل، وهي ليست من جنسها، فكانت استعارة المعنى بلا فائدة، لأنّ الاستعارة تقريبٌ للصورة وليست إبعاداً وإغراباً لها بما يجعل تركها أولى من ذكرها، فالأولى له أن يستعمل "المشافر" التي توصف بها الإبل عوض "الجحفل" الذي يكون للفرس.

وأما القسم الثاني فهو ما كان لفائدة، فيضيف للصورة تخيلاً، وللمعاني دقة وحُسنًا، فيستوفي الغرض بما يليق من معانٍ لا تُحقّقها الكلمات خارج الاستعمال الاستعاري كالمعنى الساخر الذي أضافه الفرزدق إلى بيته الهجائي في قوله:²⁸

فلو كنتَ ضَبِيّاً عرفتَ قَرَابَتِي ... ولكنّ زنجياً غليظَ المشافرِ

ويبدو الفرق واسعا بين الاستعمالين الأول والثاني للاستعارة؛ ففي البيت الأول لم تُضِفْ لغرض الشاعر فائدة، بل أفسدت المعنى؛ لأنّها أخرجت الموصوف من جنسه، أمّا عند الفرزدق فالبعد الاستعاري مناسبٌ مجازياً للغرض الذي استعار من أجله صفة الإبل للزنجي المقصود بالهزاء فَتَحَقَّق الغرض بالمعنى الساخر الذي أضافته "المشافر"، وهذا هو القسم المحبوب من الاستعارات؛ لأنه لا يُخرج الموصوف عن جنسه، ويعطي للشعر بعده المجازي.

يمكن القول مما سبق بأن مفهوم الاستعارة في التراث العربي بشعره ونقده بقي داخل حدود اللغة مستبعدا كل العناصر التصويرية غير اللغوية، فانهضرت بذلك وظيفتها في توسيع المعنى، وتخيل الكلام، على أن يكون ذلك التخيل لفائدة.

5. التشبيهات الشعرية

يعتبر التشبيه المكون التخيلي الأكثر استخداما من قبل الشعراء لأنه يعمل على تقديم أدوات المحاكاة للأشياء التي يرسم بها صورته الشعرية، ويقرب الأشياء البعيدة؛ فيخرج «المشبه من الكمون إلى الظهور، ومن الخفاء إلى البروز، حتى يتجلى لمناظره والمفكر فيه على بعده في التصور تجلي القريب في العرف والاعتقاد، وهذا هو غاية المراد من التشبيهات»؛²⁹ لأنها تضع المتلقي موضع المتيقن من رؤية الموصوف من خلال المحاكاة والتخيل الشعري، وبهذا المعيار اعتبروا أجمل تشبيه هو قول امرئ القيس في وصف العقاب:³⁰

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَيَاسِبًا ... لَدَى وَكْرِهَا الْعَنَابُ وَالْحَشَفُ الْبَالِي

وعلة شعرية التشبيهات هنا أنها تعددت، وتنوعت، وبلغت عتبة الجودة؛ فشبه الشاعر شينين بشينين، وهما قلوب الطير الرطبة بالعناب، واليابسة بالحشف البالي، كما جاء التشبيه قريباً جداً في تماثل الحالة لِكِلَا طرفي التشبيه.

إن التشبيه الشعري ليس حملاً للأشياء على بعضها، بل يجب أن يكون زيادة في الوصف، وإضافة للمعنى، مثلما كان يفعل ابن الرومي في صوره الفنية التي طغت على شعره، فكان يستفيض في الوصف، ويبعد في التشبيه، ويغرق في التفاصيل، ويقلب أوجه معانيه وتفاصيلها، ويكثر من التفاعل الحسي والعاطفي مع موصوفه، ومن روائعه في هذا قصيدته في وصف الربيع، ومطلعها:

ضحك الربيع إلى بكاء الدِّيم ... وغدا يُسوي النبت بالقَمَم

من بين أخضرٍ لابسٍ كُـمَماً ... خُضراً وأزهرَ غير ذي كُـمَـ
ولا يُمكن لتشبيهات الشعراء أن تكون مُخيلةً بشكل مُفصلٍ للأبيات داخل
القصيدة، بل ينبغي أن تتسق هذه التشبيهات إلى أن ترسم لنا صورةً محاكية
للموصوف؛ لذا قيل: إنَّ مُعلَّقة الأعشى كلّها وصفٌ.

6- ثنائية الوزن والقافية

أجمع القدامى في مقولتهم الشهيرة على تعريف الشعر بأنّه: «قول موزون
مقفى يدل على معنى»؛ فعرفوا ظاهره مُلازمًا لبُعده الموسيقي مع باطنه الذي يحتفظ
بعمقه الدلالي، ونظّروا لأوزانه، وتفنّنوا في توظيفها، والنسج على منوالها باعتبارها
عمود الشعر العربي القديم إلى جانب المكونات الأخرى السالفة الذكر.

وتتدخل في الشعر القديم عبر هيمنة مجموعة من الخصائص تسعى لتكريسها
فيه لكي يكسب خاصيّته الشعرية، وكلّما ابتعد الكلام عن هذه الخواص تراجعت
شعريته، حتى قيل: «وإنما جعلت العرب الشعر موزوناً لمدّ الصوت فيه والدندنة؛
ولولا ذلك لكان الشعر المنظوم كالخبر المنثور».³¹ وتتجلّى قيمته الفنيّة في استئثار
البحور الشعرية بالقصيدة الواحدة، والالتزام بالإيقاع الموسيقي الخاص بكلّ بحر
لتحقيق مبدأ التشابه الموسيقي أفضىً لأبيات القصيدة، إلى جانب المناسبة الدلالية
للبنية الوزنية مع موضوع القصيدة. فمقام «الخفة يقتضي وزناً متّسماً بالطيش، ومقام
الجِدِّ وزناً ينسجم بالرّصانة والقوة؛ كي تتحول هذه البنية من طابعها الجمالي الخالص
إلى بعدها الدلالي بتخيّر ما يناسب لحظات جده وهزله، ولهذا اعتبر أدونيس «تحديد
الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي، قد يُناقض الشعرية، إنّه تحديد للنظم لا
للشعر»³² لأنّه يقصي المكونات الأخرى للشعر العربي القديم.

أمّا القافية فهي وَفَقَةُ الشُعراء التي يقابها المرادف الأجنبي «الوَقْفَةُ» La
«pause»³³؛ لأنّها «تُساعد الشاعر على الوقوف والتنفّس، كما لها جانب موسيقيّ

هَامٌّ يُعْطِي نَوْعًا مِنَ الْمُمَثَّلَةِ الَّتِي تَسْتَنْبِرُ النَّفْسَ، وَتُحَرِّكُهَا، وَتَطْرِبُهَا، وَتَمْنَحُ لِلْمُتَلَقِّي فُرْصَةَ التَّأَمُّلِ فِي دَلَالَةِ الْبَيْتِ، وَهَذَا يَكْمُنُ دَوْرُهَا الدَّلَالِي»³⁴؛ فَتَوَدِّي الْقَافِيَةَ وَظِيفَتَيْنِ مَحْوَرَتَيْنِ فِي الْقَصِيدَةِ؛ بِمِثْلِ أَنَّ الْبَيْتَ هُوَ الْمَعْتَبَرُ فِي الْوِزْنِ مَا يَجْعَلُ الْقَصِيدَةَ سِلْسِلَةً تَكَرَّرِيَّةً مِنَ الْآيَاتِ مِنَ النَّاحِيَةِ الصَّوْتِيَةِ الدَّخْلِيَّةِ، فَتَعْمَلُ الْقَافِيَةُ عَلَى رِبْطِ هَذِهِ الْآيَاتِ عِبرَ نِهَائِيَّاتٍ مِثْلِيَّةٍ؛ لِنَتَوَحَّدَ بِنِيَّةِ الْقَصِيدَةِ أَفْقًا بِالْوِزْنِ، وَعَمُودِيًّا بِالْقَافِيَةِ أَمَّ الْوِظِيفَةَ الثَّالِثَةَ فَتَتَحَقَّقُ بِالنَّاسِبَةِ بَيْنَ الْإِيقَاعِ فِي بِنِيَّةِ الْقَافِيَةِ وَبَيْنَ الدَّلَالَةِ الشَّعْرِيَّةِ، إِذْ يَجِبُ أَنْ تَكُونَ مِمَّا يَجْلِبُ التَّقَاوُلَ، وَتَبْتَعدُ عَنِ كُلِّ مُسْتَكْرَهٍ تَنْفَرُ مِنْهُ النَّفْسُ كَالَّذِي وَقَعَ فِي قَوْلِ الصَّاحِبِ بْنِ عَبَّادٍ عِنْدَ عَضْدِ الدَّوْلَةِ: 35

ضَمَمْتُ عَلَى أَبْنَاءٍ تَغْلَبُ تَاءَهَا ... فَتَغْلِبُ مَا كَرَّ الْجَدِيدَانِ تُغْلِبُ

فَقَالَ لَهُ عَضْدُ الدَّوْلَةِ: «يَقِي اللَّهَ» 36؛ لِأَنَّهُ جَعَلَ وَقْفَتَهُ فِعْلًا مَبْنِيًّا لِلْمَجْهُولِ "تُغْلِبُ"؛ مِنْ دَلَالَةِ قَوْلِهِ: ضَمَمْتُ تَاءَهَا، فَوَقَعَ الصَّاحِبُ بْنُ عَبَّادٍ فِي مَحْظُورِ الْقَوَافِي أَمَامَ عَضْدِ الدَّوْلَةِ بِالْوَقُوفِ عَلَى كَلِمَةِ شَوْمٍ وَتَطْيِيرٍ مِنَ الْهَزِيمَةِ، فَأَنْكَرَ عَلَيْهِ وَقْفَتَهُ الَّتِي بَقِيَتْ رَاسِخَةً فِي سَمْعِهِ، فَاشْتَرَطَ النِّقَادَ حُسْنَ تَخْيِيرِ النِّهَائِيَّاتِ السَّارَةِ الَّتِي تَبْهَجُ النَّفْسُ وَتَبْعَثُ عَلَى التَّقَاوُلِ، وَاعْتَبَرُوهَا مِنْ مَقْتَضِيَّاتِ قَوَافِي الشُّعْرَاءِ.

وَلِمَكَانَتِهَا وَحُضُورِهَا الْقَوِيَّ دَاخِلَ الْقَصِيدَةِ صَارَتْ تَتَوَّبُ عَنْهَا فِي التَّسْمِيَةِ، فَتُسَمَّى الْعَرَبُ الْقَصِيدَةَ بِالْقَافِيَةِ، أَوْ تَنْسِبُهَا إِلَيْهَا فَيَقُولُونَ لِأَمِيَةِ الْعَرَبِ لِلشُّنْفَرِيِّ، وَسِينِيَّةِ الْبُخْتَرِيِّ، وَعَيْنِيَّةِ أَبِي ذُوَيْبٍ نِسْبَةً إِلَى آخِرِ صَوْتٍ فِي الْقَافِيَةِ الَّتِي تَنْتَضِمْنَ السِّلْسِلَةَ التَّهَائِيَّةَ مِنْ أَصْوَاتِ كُلِّ بَيْتٍ فِي الْقَصِيدَةِ؛ أَيْ آخِرِ السَّاكِنِينَ مَعَ الْأَصْوَاتِ الْمُتَحَرِّكَةِ الَّتِي بَيْنَهُمَا، وَكَانَ هَذَا الْمَقْهُومُ مُتَدَاوِلًا بَيْنَ الشُّعْرَاءِ مِنْذُ الْجَاهِلِيَّةِ، وَمِنْهُ قَوْلُ مَعْدِ بْنِ أَوْسٍ الْمَزْنِيِّ فِي ابْنِ أَخِيهِ فَضَالَةَ: 37

وَكَمْ عَلَمْتُهُ نَظْمَ الْقَوَافِي ... فَلَمَّا قَالَ قَافِيَةً هَجَانِي

كما تؤدي وظيفة دلالية تجعل من للأصوات النهائية في القافية صورة نفسية وشحنة دلالية تحاكي صوتيًا موضوع الخطاب داخل القصيدة، فالسين للحسرة في سينية البحري، والعين للتوجع في عينية أبي ذؤيب الهذلي، والنون للأنين في نونية ابن زيدون، وقد كان الشعراء الفحول على وعي بذلك، فلا يفارق قصائدهم الانسجام بين القافية وبين أغراض قصائدهم.

7- تألف الكلام المنظوم:

يتطلب تألف الكلام، ونظمه الذوق السليم والإحاطة بخواص الشعر حتى قيل: «إن النظم مبني على الذوق»³⁸ فعناصر مثل البيئة والرواية والاستعمال ليست حكرًا على الشاعر من دون الناس، وإنما الموهبة هي التي تميزه من غيره، وتجعل ذوقه في رؤيته إلى العالم والأشياء من حوله متفردًا.

وينتجلى مفهوم النظم انطلاقًا من مجموعة من الروابط والتعاليقات، فلا «نظم في الكلم ولا ترتيب، حتى يُعلّق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتُجعل هذه بسبب من تلك»³⁹ ومن مظاهر هذا الانتظام والتعاليق ما أطلق عليه النقاد مصطلح "التوشيح"؛ حيث يدرك السامع أعجاز الأبيات من صدورها قبل أن يذكرها الشاعر لتعاليقهما، وهو كثير في الشعر العربي القديم، ومنه قول البحري:⁴⁰

فليس الذي حلّته بمحلّ ... وليس الذي حرّمته بحرام

فصدر البيت في هذا البيت يدُك على بقية ما في عجزه؛ لأنّه يستدعيه في ذهن السامع؛ فمادام الذي حلّله ليس مُحللاً؛ فإنّ الطرف الثاني من الحكم وهو ما حرّمه ليس مُحَرّمًا كذلك.

ويقابل ذلك المعازلة التي اعتبرها البلغاء من سوء النظم؛ لما في تأليفها من تداخل يُباعد بين المباني والمعاني، كما هو في بعض أبيات الفرزدق الذي تعمّد وجودها كثيرا في شعره، ومنها قوله:⁴¹

وَمَا مِثْلُهُ فِي النَّاسِ إِلَّا مُمْلَكًا ... أَبُو أُمِّهِ حَيَّ أَبُوهُ يُقَارِبُهُ

وكان على الفرزدق أن ينظم كلماته بتأليف متناسق متماسك يُدرك معناه ولا يتداخل لفظه؛ لأنَّ في بيته طلباً للتعقيد في تحدُّ واضح للقارئ، والأولى أن يكون عجز البيت موجزاً مُرتباً في جُملة واحدة هي " أبو أُمِّهِ أبوه". وشتان بين شعر تألفت كلماته، وآخر نظمه صاحبه على المعاطلة؛ لأنَّ تحويل المنثور في صدور الشعراء إلى معقود النظم في أشعارهم ليس إغراباً وتكلفاً، بل هو قدرة على التخيل الذي يُمدنا بمعانٍ وصور لا تتحقق خارج أدوات تُتيحها اللغة للشاعر، فنمكَّنه من نقل تجربته الشعرية في لغة مجازية.

خاتمة

بعد عرض ودراسة وتحليل مكونات ومعايير الشعرية عند العرب قديماً انطلاقاً من تحليلنا نماذج شعرية، وآراء نقدية وبلاغية يمكن القول بأن الخطاب الشعري العربي القديم قد حظي باهتمام بالغ من طرف المختصين في علم الشعر، فأوغلوا في فهمه وتأويله، ودققوا في ألفاظه ومعانيه وموسيقاه واستعاراته وتمثيله، فجاء الشعراء بمعقود اللفظ، وعجيب النظم، وتولَّى النقاد التنظير له انطلاقاً منه، فكشفوا عن مكونات الشعر الذي قاله الأولون، وجعلوها معايير لمن يقتفي أثرهم ممَّن يأتي من اللاحقين؛ فلا يمكن اعتبار أي كلام شعراً . في نظرهم . مالم يكن منظوماً، ولا يتحقق نظمه إلا بجودة اللفظ، وشرف المعنى، وتأليفٍ مُنظَّم دون معاطلة أو تعقيد، ووزن لذيذ الوقع على السمع، وقافية تتطالباها ألفاظ الشاعر ومعانيها، مع ضرورة هيمنة البعد التخيلي في الوصف والمحاكاة بتجاوز الحقيقة إلى المجاز عبر الاستعارة، والتشبيه، والكناية وغيرها من الأدوات التي تضيف بطبيعتها الانزياحية معاني ترتسم من خلالها خواص الشعر وإن تباين تحقُّقها من شاعر إلى آخر.

- 1- أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تح: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1/ 2003، ج1، ص35
- 2- أبو بكر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ط3/ 1992، ص676
- 3- المصدر نفسه، ص ن.
- 4- امرؤ القيس بن حجر بن الحارث الكندي، ديوان امرئ القيس، تح: عبد الرحمن المصطاوي دار المعرفة - بيروت، ط2/ 2003، ص75.
- 5- أبو الطيب المتنبّي، ديوان المتنبّي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د. ط / 1983، ص 209.
- 6- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ج1، ص92.
- 7- أبو عمر شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه، العقد الفريد، دار الكتب العلمية - بيروت، لبنان، ط1، 1984، ج06، ص206.
- 8- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط2/ 2004، ج1، ص18.
- 9- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط11/ د.ت، ص07.
- 10- أبو عبادة الوليد بن عبيد البحتري، ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 2016، ج1، ص274.
- 11- أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، ط4، دار المعارف، مصر، ج1، ص224.
- 12- المصدر نفسه، ص294.
- 13- المصدر نفسه، ص ن.
- 14- أبو عمر شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه، العقد الفريد، ج06، ص206.
- 15- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس، 2005، ص 07.

- 16- أبو محمد عبد الله بن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1/1982، ص66.
- 17- المصدر نفسه، ص ن.
- 18- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، ص186.
- 19- أبو الطيب المتنبي، ديوان المتنبي، ص 385.
- 20- إيليا حاوي، فن الوصف وتطوره في الأدب العربي، دار الشرق الجديد، بيروت، لبنان، ط1/1959، ص06.
- 21- ميمون بن قيس بن جندل الأعشى الكبير، ديوان الأعشى الكبير، تح: محمد حسين، منشورات مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، د.ط/د.ت، ص55.
- 22- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار تويقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2/ 1997، ص79.
- 23- إيليا حاوي، فن الوصف وتطوره في الأدب العربي، ص11.
- 24- أبو عبادة الوليد بن عبيد البحتري، ديوان البحتري، ج4، ص2090.
- 25- أبو هلال الحسن العسكري، الصناعتين، تح: علي محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية، بيروت، لبنان، د.ط، 1998، ص 78.
- 26- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، د.ت/ د.ط، ص30.
- 27- المصدر نفسه، ص 31.
- 28- المصدر نفسه، ص 36.
- 29- أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 295.
- 30- أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، نح: دار الحديث، القاهرة، مصر، 2003 ج1/134.
- 31- أبو عمر شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه، العقد الفريد، ج07، ص08.
- 32- أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط5، 1986، ص16.
- 33- P 515, Berkly Books, Webster's (2) New Riverside Dictionary—Third Printing, 1985, New York, U.S.A.

- 34- الطاهر بومزير، أصول الشعرية العربية، منشورات الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص42.
- 35- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص89.
- 36- المصدر نفسه، ص ن.
- 37- معد بن أوس المزني، ديوان معد بن أوس المزني، تح: نوري حمودي القيسي وحاتم صالح الضامن، دار الجاحظ، بغداد العراق، د.ط، 1977، ص72.
- 38- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، ص61.
- 39- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص55.
- 40- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 383.
- 41- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص20.