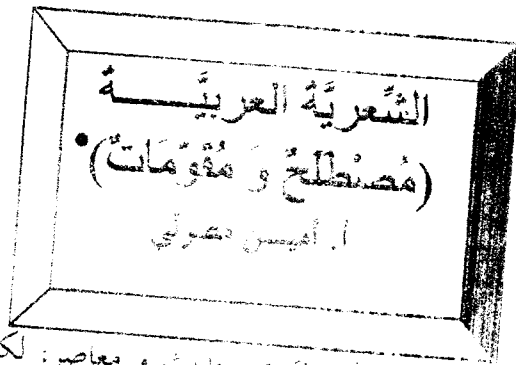




الشعرية اصطلاح و مصطلح نقدي حديث و معاصر، لكن واقعه عميق و ممتد مع جذور الشعر العربي القديم و تعتمد الشعرية على مقومات هي :

1. الإيقاع
2. الواقعية
3. الإيقاع
4. الأوزان
5. المعيارية

2 - الإيقاع :  
اعتبرت مسألة الإيقاع شكلاً من أشكال جدول الخطاب الشعري عن بقية أنواع القول، لذلك اهتم النقادون منذ القدم بالبعد الإيقاعي، و عدّوه عنصراً قارئاً في كل خطاب شعري، و من هذا المنطلق تم الإحاج على أن الشعر هو تسليط نظام أو نسق إيقاعي على نظام أو نسق لغوي، و لهذا الأمر ذهبوا، و هم ينظرون لمراحل العمل الشعري إلى أن الشاعر إذا أراد أن يؤثّر قصيدة فإنه مضطر إلى أن " يخفض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه، في فكره شراً، و يعدّ له ما يليسه من الألفاظ التي تطابقه و القوافي التي توافقها، و الوزن الذي يسند له القول عليه، لا يمكن على هذا اعتبار الشعر مجرد وزن و نغمة، بل إن هذا التصور يتضمن وعياً صريحاً صحيحاً بأن الشعر مليّة معقّدة، و كلام متفرّد، هو ليس وجهها من وجوه اللغة، بل إنه اللغة و قد أضيف لها من صميمها عنصر آخر غير لغوي أجدها على الشكل وفق ما يتطلبه من إبدال و تحويل للنمطية

المألوفة في تصريف الكلام<sup>2</sup>، و الناظر بعين واعية لابد أن يخلص إلى أن قدماءنا قد كانوا على وعي تام بما للجانب الإيقاعي من فاعلية تسم اللغة، و تعيد صياغتها و إنتاجها، بل إن منهم من ذهب إلى أن القواعد العروضية ليست إلا شكلاً من أشكال الإيقاع، و نحن هنا نقصد إلى أبي العتاهية، و قد أورد ابن قتيبة خبراً فيه إشارة إلى الأنماط الإيقاعية التي كان يوليها اهتمامه<sup>3</sup>.

و هكذا يتزّل الشعر في دائرة الكلام، و لكنّه ليس إلا نوعاً آخر منه، إذ يشهد بواسطة الإيقاع نوعاً من التشكيل الجديد، و إن هذا التنزّل ليدلّ على أن الشعر غير موجود بذاته، فهو في الأخير تولّد من تزاوج يحصل بين نظامين أحدهما إيقاعي، و الآخر لغوي، مع وجود المعنى طبعاً، و لهذا أصاب الجاحظ حين ذهب إلى أن الشعر " لا يُستطاع أن يُترجم، و لا يجوز عليه الثقل"<sup>4</sup>، لأنّه " متى حوّل تقطّع نظمه و بطل ذلك المعجز الذي هو الوزن"<sup>5</sup>، و إلى هذا يذهب ابن طباطبا و قدامة، عندما يشير الأول إلى أن الشعر كلام شهد بواسطة الإيقاع نوعاً من التحويل و إعادة السبك، فيقول: " إنّه رسائل معقودة"<sup>6</sup>، فإن " عدل عن جهته بحجته الأسماغ و فسد على الذوق"<sup>7</sup>. و يذهب الثاني إلى أن الشعر " كلام موزون و مقفى"<sup>8</sup>، و يمكن من خلال هذا أن نتبين السبب الذي حدا بالأولين إلى التركيز على موضوع الإيقاع، حتّى إنّه لم تخل كثير من كتاباتهم من الإشارة إليه، خاصة عندما فلسفوه فارتبط عنهم بمسألتي التناسب و الزمن و الموسيقى، و من هنا ذهب ابن سينا إلى أن الإيقاع هو: " تقدير لزمان التقرات، فإن اتفق أن كانت التقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام، كان الكلام شعرياً، و هو نفسه إيقاع مطلق"<sup>9</sup>، فلا تكاد تجد فرقاً بين الإيقاعين الشعريّ و الموسيقي إذ يصدران من مصدر واحد، و لهذا ذهب ابن فارس قائلاً: " و أهل العروض مجمعون على أنّه لا فرق بين

صناعة العروض و صناعة الإيقاع، إلا أنّ صناعة الإيقاع تقسّم الزّمان بالنّغم، و صناعة العروض تقسّم الزّمان بالحروف المسموعة<sup>10</sup>، و نلمس من هذا الكلام أنّ لفظة "الإيقاع" قد ارتبطت في أوّل الأمر بالموسيقى، إذ كانت مرادفة للموسيقى، و قد كان عند البعض يربط الإيقاع بمعنى الأثر، نلمس هذا عند ابن طباطبا حين يقول: " للشّعر الموزون إيقاعٌ يطرب الفهم لصوابه، و ما يردُّ عليه من حُسن تركيبه و اعتدال أجزائه"<sup>11</sup>، و على هذا يتميّز الشّعر عن النثر بهذه الشّية الّتي هي الإيقاع، الّتي يسمّيها أبو هلال العسكريّ الألحان، و لهذا ذهب يقول: "إنّ فضل الشّعر على النثر يكمن في الألحان الّتي هي أهنأ اللذات إذا سمعها ذوو القرائح الصّافية، و الأنفس اللّطيفة لا يتهيأ صنعُها إلاّ على كلّ منظومٍ من الشّعر، فهو أهمّ بمثالة المادّة القابلة لصُورها الشّريفة"<sup>12</sup>.

و من خلال هذا ذهب النّاقدون إلى تقسيم الإيقاع إلى قسمين، هما:

**الأوّل: الإيقاع الخارجيّ:** الذي ارتبط عند العرب بعنصرين هامّين هما: الوزن

و القافية، و ليس المقام مقام تفصيل.

أمّا المقام الثّاني فلقد كان خارج إطار الوزن و القافية، فلقد ارتبط بما يرتبط و شبكة العلاقات الّتي تنشأ بين الكلمات في صُلب البيت الواحد، من وجوب التناغم الصّوتيّ و الدّلاليّ، و التّجانس و جودة الصّيغة و النّظم، يضاف إلى هذا تلك القيود الصّارمة الّتي حافظت دهرًا طويلًا على حدّ الشّعر العربيّ، و يرتبط الأمر بشروط القافية، و عيوبها، بالإضافة إلى غيرها فيما يتعلّق بالزّخافات و العلل، و غيرها، ممّا أنتج نظريّة يمكن أن نصطلح عليها اسم " نظريّة الإيقاع العربيّ".

لقد نظر القدماء وبعض المحدثين للنظام الصّوتيّ للغة العربية، متأملين خصوصيته، ناظرين إلى الأصوات المجرّدة الّتي تتوفر عليها العربية مضافاً إليها طريقة انتظامها عند

تكوين الكلمات ثم تركيب الخطاب، والحيز الذي يشغله الإيقاع في الشعرية العربية متأثراً من خصوصية اللغة العربية، ذات الطابع الكمي القياسي إذ في الشعرية العربية بعض صفات "لسانية - صوتية" مثل الأوزان والقوافي، وقد أولى العرب هذا المنحى جل عنايتهم، وقد أشار محمد العمري إلى أن المقوم الصوتي الإيقاعي في الشعر العربي يتكون من ثلاثة عناصر رئيسية هي:

1- الوزن المجرد القائم على المقاطع أو التفعيلات، وهذا مجال الدراسة العروضية، وهو يقع بين اللغة الطبيعية والموسيقى، وهو هنا فضاء المكونات الصوتية المجسدة المكونة للتوازن.

2- التوازن أو الموازنات ويتألف من عناصر لغوية مشخصة، كونه عبارة عن تردد الصوامت "التجنيس" والصوائت "الترصيع"، وغيرهما.

3- الأداء وهو عملية التجسيد الشفوية، حيث يقوم القارئ أو المنشد بتأويل العناصر الوزنية والتوازنية، وما يقع بينهما من انسجام واختلاف في تفاعل مع الدلالة اتساقاً واختلافاً، وهنا تدخل مباحث التنعيم والنبر والوقف...<sup>13</sup>، وغيرها مما تثيره عملية الأداء الشفاهي.

و على هذا تكمن في المادة الصوتية إمكانيات تعبيرية هائلة "فالأصوات وتوافقها، وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة، إلا أنها تظل في طور القوة والكمون ما دامت الدلالة والظلال العاطفية للكلمات مناهضة لها... وهكذا فإلى جانب علم الصوتيات اللغوية، يمكن أن يقوم علم الصوتيات التعبيرية الموسيقية ليلقي ضوءاً غامراً على العلم الأول، بتحليل ما امتدت إليه غرائزنا الفطرية منذ وقت طويل وهو العلاقة الوثيقة بين المشاعر والمؤثرات الحسية التي تنتجها اللغة بأصواتها"<sup>14</sup>.

و الناظر في نصوص ناقدينا القدامى يجد إشارات إلى ما يُعرف اليوم — (علم الأصوات التعبيري) ما من قبيل قول ابن سنان: بأن أصوات الألفاظ "دالة على جهات الكلام كحروف الشيء وجهاته"<sup>15</sup>.

والنظر النقدي في الشعر حين يغفل (علم الأصوات التعبيري) ولا سيما في النقد التطبيقي يقع في مواخذات على الشعراء، كان يمكن ألا يقع فيها، مثل تحطيه امرأ القيس في قوله<sup>16</sup>:

غَدَاثُهَا مُسْتَشْزَرَاتٌ إِلَى الْعُلَا      تَضِلُّ الْمَدَارَى فِي مُثْنَى وَمُرْسَلٍ

فقد رسم صورة لشعر المرأة التي يصفها، مبيناً كثافته وصعوبة انسياب المشط فيه بلفظ كثيف الأصوات متقاربها يصعب على اللسان أن يجري منساباً عند النطق به، مما جعل صورة اللفظ الصوتية (الزمانية) منسجمة تعبيرياً مع صورة المعنى، الواقعية (المكانية). وكذلك أنكروا على زهير بن أبي سلمى - مع ما قاله فيه عمر بن الخطاب (رض) - بأنه "لا يتبع حوشي الكلام" قوله: لفظة (حقلد) الذي يعني: الشيء الخلق<sup>17</sup>:

نَقَى نَقَى لَمْ يُكْثَرْ غَنِيمَةً      بِنَهْكَةٍ ذِي قُورَى وَلَا بِحَقْلٍ

فاستشنعوا (حقلد) هنا. وهل هناك لفظة يمكن أن تحل محلها فتكون معبرة فنياً من جهتي صورتها، الصوتية (الزمانية) والمعنوية (المكانية) عن الفرد الشيء الخلق؟ وكذلك أنكروا على الأعشى الكبير (شلشلتة) واستشنعوها<sup>18</sup>:

وَقَدْ أُرُوْحُ إِلَى الْحَانُوتِ يَتَّبِعُنِي      شَاوِ مُشِلِّ شَلُولُ شَلْشَلْ شُولُ

ألا يبدو التعبير عن الرواح إلى الحانوت أو منه موصوفاً بحالة سكر على نحو معين لا

ينسجم معه إلا هذا التعبير الذي هو (في حالة سكر عند النطق به)!!  
ويبدو أن النقاد العرب القدامى ينظرون إلى مدى الانسجام المنسق لحركة أصوات اللفظ في الزمان، ويتطلبون أن يكون ذلك الانسجام متناسباً، حتى عدّوا الخروج على ذلك التناسب من قبيل المعاضلة في اللفظ أو التركيب، اتباعاً لتصوراتهم عن غرابة اللفظ ووحشيته وهم في هذا يغفلون ما يحققه ذلك اللفظ من أثر دلالي، لكن النظر إلى هذا المنحى من جهة يفيد أمرين: أولهما ما تؤديه البنية الصوتية في بعدها الزماني من أثر دلالي/جمالي، وثانيهما ما تحقّقه من أثر أسلوبى صوتي، يشير إلى تصورات موضوعية، لأنساق صوتية، يقصد المرسل إثارتها في كلامه الفني لأحداث قدر من الانسجام بين الدلالة والإيقاع.

و لذلك بدا واضحاً أن القيم الصوتية في الإيقاع الشعري، أوسع من الوزن والقافية واشتراطات العروض ومعطياته، وأقرب إلى التشكيل النغمي في الخطاب، وقبله في التشكيلات الحرفية، في الكلمة الواحدة أي في أسلوبية الاختيار، بالشكل الذي تؤدي فيه "شدة التأثير بالباعث الصوتي على توليد الكلمات، إلى ما يكاد أن يكون اعتقاداً غامضاً في وجود مطابقة خفية بين الصوت والمعنى"<sup>19</sup>، وهذا كلام نفسه نجده في دراسات "رومان ياكسون" التي وسمها بـ "the sound & the meaning"، أو "الصوت والمعنى".

و لعلّ دراسة الأثر السمعي ومعطياته، في منحى أثر الانطباع الصوتي على السامع وفي منحى تعبيرية الصوت التي تربط بين الدال ومدلوله، في تشكيل (بنية صوتية - دلالية)، هو الذي أدى إلى بلورة منهج في "دراسة المتغيرات الصوتية للسلسلة الكلامية، واستخدام بعض العناصر الصوتية لغايات أسلوبية"<sup>20</sup> وهو ما اصططلحت عليه الدراسات

الأسلوبية المعاصرة بـ (الأسلوبية الصوتية).

## 2- الاشتراطات النحوية:

الباحث في القصيد العربي، يجد أن هناك نظاماً داخلياً (ضمنياً) تستمد بعض القصائد منه إيقاعها، وهو مستقل بشكل أو بآخر عن التناسب التركيبي<sup>21</sup>، متصل بالقواعد القياسية للخطاب من جهة التزام تلك القواعد أو الخروج عليها، فالشاعر — بلا شك — هو القاعدة التي تحدد في الخطاب الشعري، حدود ذلك التناسب الذي نظر القدماء إلى الخروج عليه من باب التعقيد، وعدّوا ذلك عيباً في الصياغة الشعرية، وسمّوه ضعف كبير في الشاعر، لأنهم كانوا يتوخّون موافقة القاعدة العرفية، ولم ينظروا إلى الخروج على هذا السياق النحوي القاعدي من باب أسلوب، كي يعدّوا التعقيد حسنة من حسنات المنتهك القاعدة العرفية، حين يشي بعمق فني، فيكون خروجه إضافة إلى الإبداع

22

ومن أمثلة التعقيد في الأسلوب الشعري التي نقصدها قول الفرزدق<sup>23</sup>:  
إلى مَلِكٍ ما أُمّةٌ من مُحاربٍ أبوهُ ولا كَأَنّتْ كَلِيبُ تُصَاهِرُهُ

إذ عد القدماء هذا مثلاً على التعقيد، إلّا ابن جني الذي يقول: "إن هذا البيت مستقيم ولا عيب فيه، وذلك أنّه أراد: إلى ملك أبوه، ما أمه من محارب، فقدم خبر الأب عليه، وهو جملة، كقولك: قام أخوها هند ومررت بغلامها أخوك"<sup>24</sup>.  
و الذي نراه أنّ الكلام الشعري الخارج على (عرف القاعدة النحوية)، ينبغي أن يُنظر إليه بوصفه محاولة من الشاعر في "البحث عن العلل الروحية التي ينشط في البحث عنها، وتحصل بها القيمة الفكرية"<sup>25</sup>.

و الناظر بعين البصيرة يُلْفِي أنَّ المشافهة الَّتِي هِيَ أَصْلٌ مِنْ أَصُولِ الْمَوْسِيقَى، وَ الْوِزْنِ، وَأَفَقِ الْحَيَاةِ الْبَدَوِيَّةِ الْمَفْتُوحِ قَدْ سَاعَدَتْ عَلَى تَعَلُّقِ الْعَرَبِ بِالْمَوْسِيقَى الشَّعْرِيَّةِ، أَوْ بِالتَّلْوِينِ الصَّوْتِيِّ الصَّادِرِ عَنِ الْكَلِمَاتِ، فِي سِيَاقِ الْخُطَابِ الشَّعْرِيِّ وَهَذَا التَّعَلُّقُ بِالْحَسِيِّ الْمَلْمُوسِ زَمَانِيًّا عَلَى صَعِيدِ الدَّالِّ، قَادَهُمْ إِلَى تَوْخِيهِ الْكَلَامَ الَّذِي يَسَابِقُ لَفْظُهُ مَعْنَاهُ عَلَى صَعِيدِ الْمَدْلُولِ، وَهَذَا كَانَ أَمَامَهُمْ عَلَى صَعِيدِ الْإِيقَاعِ التَّنْوِيعِ فِي مَصَادِرِ الْبَنِيَّةِ الْإِيقَاعِيَّةِ، وَعَلَى صَعِيدِ الْمَعْنَى حَرَصُوا أحياناً — كَمَا عِنْدَ الْفَرَزْدَقِ وَالتَّنَبُّيِّ بَعْدَهُ — عَلَى التَّقْلَمِ وَالتَّأْخِيرِ فِي بَنِيَّةِ الْخُطَابِ الشَّعْرِيِّ، عَلَى صَعِيدِ التَّرْكِيبِ، وَكَأَنَّ الْأَمْرَ (مَعَادِلُ مَوْضُوعِي) لِلْبِنَاءِ الْمُجَازِيِّ الْعَمِيقِ.

وَ إِنَّ هَذَا لَيَدُلُّ عَلَى هَيْمَنَةِ الْمَقُومِ الْحَسِيِّ عَلَى بَنِيَّةِ التَّرْكِيبِ الشَّعْرِيِّ، وَقَدْ اتَّضَحَ فِي الدِّرَاسَاتِ الْأَسْلُوبِيَّةِ الْحَدِيثَةِ، أَنَّ دَرَجَةَ الْحَسِيَّةِ أَوْ التَّحَسُّسِ "تَتَعَلَّقُ إِبْجَائِيًّا بِدَرَجَتِي: الْإِيقَاعِ وَالتَّخَوُّيَّةِ، فَكَلَّمَا كَانَ الْإِيقَاعُ خَارِجِيًّا وَاضِحًا، وَالنَّحْوِيَّةُ مُسْتَكْمَلَةً مُسْتَوْفَاةً، كَانَتِ الْحَسِيَّةُ أَكْبَرَ، فَإِذَا أَمْعَنَ الْإِيقَاعُ فِي التَّلَاشِي الظَّاهِرِيِّ، وَشَارَفَ عَوَالِمُهُ الدَّاخِلِيَّةُ الْمُسْتَكْنَى، وَتَضَاعَلَتِ دَرَجَةُ النَّحْوِيَّةِ، بَغْلَبَةِ وَجْهِ الْإِنْخِرَافِ عَلَى السِّيَاقِ، فِي مُسْتَوِيَاتِهِ الْمُخْتَلِفَةِ، مَالِ الْخُطَابِ الشَّعْرِيِّ إِلَى تَنَاقُصِ ظَوَاهِرِهِ الْحَسِيَّةِ، وَاقْتِرَابِهِ مِنَ التَّجْرِيدِ، وَعَلَى الْعَكْسِ مِنْ ذَلِكَ، لِنَحْدِ تَعَلُّقِ دَرَجَةِ الْحَسِيَّةِ بِدَرَجَتِي الْكُثَافَةِ وَالتَّشْتِ، يَعْضِي بِشَكْلِ مُتَخَالِفٍ عَكْسِيٍّ، فِزْيَادَةِ الْكُثَافَةِ وَالتَّشْتِ يُوْدِيَانِ إِلَى وَضْعِ مَجَانِسٍ لِلتَّجْرِيدِ إِلَى حَدِّ مَا بَيْنَمَا تَسْمَحُ الْكُثَافَةُ وَالتَّمَسُّكُ الْوَاضِحُ لِلْخُطَابِ الشَّعْرِيِّ، بِأَنْ يَتَجَسَّدَ فِي نَسْقِهِ الْحَسِيِّ الْمَلْمُوسِ، مِنْ دُونَ صَعُوبَاتِ لَافِتَةٍ<sup>261</sup>.

وَ كُلُّ هَذَا قَدْ كَانَ عِنْدَ الشُّعْرَاءِ الْعَرَبِ مُتَّصِلًا بِبَنِيَّةِ الْمُتَلَقِّي الْعَرَبِيِّ، الْعَقْلِيَّةِ أَوْ الْجَمَالِيَّةِ وَمَا يَشْكُلُهَا مِنْ مَقُومَاتٍ وَمَا تَتَّحِدُ بِهِ فِي إِطَارِهَا الزَّمَانِيِّ وَالْمَكَانِيِّ مِنْ مَكُونَاتٍ، وَمَتَى

تغيرت تلك المقومات أدى ذلك التغير إلى مستوى من الخطاب الشعري يصحبه مستوى من التلقي يتأثر بذلك التغير ويؤثر فيه على نحو ما، يجدد أو يضيف، وهو ما يخص البنية الحسية والذهنية.

وهو الأمر الذي يفسر التباين في مستويات البنية المجازية للغة الخطاب الشعري من جيل لآخر، ومن عصر لآخر.

### 3- الواقعية :

قد يهدف الخطاب الشعري إلى تثبيت الواقع باعتباره معطى حسيًا ، فيتصف بالحسية غالباً، وقد ينأى عنه متخذاً منه رمزاً فيقع في التجريد، وقد يتباين في التعامل معه، أو التعبير عنه فيكون إلى الحسية أقرب ولكن الشعراء الذين يذهبون إلى تعبير الواقع شعرياً، يمكن النظر إلى خطابهم في سياق فلسفة الواقع أو الوجود.

وقد يبدو الشاعر الجاهلي ملتصقاً بالطبيعة، تراباً، نباتاً، حيواناً، إنساناً من جهة الواقع، ومنتمياً إلى لغته انتماءً فطرياً، لذا كان يستمد بوساطة الحواس من جهة الطبع، أكثر مما يستمد من جهة الفكر أو التأمل العقلي المجرد. ومن هنا كان يقال لمن يحسن في التشبيه: "أصاب التشبيه" بحكم ما أقام من علاقة دلالية بين الشيء في الحياة الطبيعية، وبين الشيء. بمعنى الصورة في البنية الشعرية، وكأنه يأخذ بإجراء المسموع مجرى المنطوق، أي القصيدة مجرى المرثي، في محاولة منه لإظهار شكل من التناسب أو الإشارة بين السمع (الأذن) والرؤية (العين)، أو كأن أسباب التشبيه متوفرة، ويكفي أن يجتهد ليصيبها.

فقد كان الشاعر الجاهلي ينظر إلى أشياء الحياة من حوله، فيقولها أو يكتبها في خلال قصيدته، بوصفها معادلاً موضوعياً، سواء أكان ذلك من جهة المحاكاة أم التخيل أم

الرؤية، وهو ما ينوع في الأسلوبية التي ينفرد بها بعض الشعراء. ثم إن وعي الشاعر بأشياء الحياة من حوله هو ما يمنحها وجودها الفعلي، في حياة الواقع المرئي وفي حياة القصيدة المتخيلة.

على أن هناك من يتلقى الخطاب الشعري، محتكماً إلى مقوم تعليمي أو غيره، مما يقع خارج دائرة الشعر وجماله، وإن كان الاستغراق في مفردات الحياة اليومية يضع الفرد في عالم من الأقوال الجاهزة عن الأشياء، وهو ما يضيق على الذات خصوصيتها أو تفرداها، لأنه يضعها في سياق معد مسبقاً وهذا ما يتصل بقضية العلاقة بين الأدب والوقائع الخارجية عن نطاقه.

ولعل علماء اللغة كانوا أول من أخذ بالتلقي التعليمي لفن الشعر، فقد كان أبو عمرو ابن العلاء، يستعيد قصيدة المثقب العبدى لقوله فيها<sup>27</sup>:

فَأَمَّا أَنْ تَكُونَ أَخِي بِحَقِّ      فَأَعْرِفْ مِنْكَ غَثِّي مِنْ سَمِينِي  
وَالْأَفْطَرَحْنِي وَأَتَّخِذْنِي      عَدُوًّا أَتَّقِيكَ وَتَتَّقِينِي

وقد كان يقول: لو كان الشعر مثل هذا لوجب على الناس أن يتعلموه. أي أنه قرأ الصورة التي تعني بالفائدة المعنوية على نحو بارز، وهذا قد يفسر كيف أن ابن قتيبة حين قرأ الأبيات الآتية، لم يجد تحتها معنى:

وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مَنَى كُلِّ حَاجَةٍ      وَمَسَّحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ  
وَشَدَّتْ عَلَى حُذْبِ الْمَهَارَى رِحَالُنَا      وَلَمْ يَنْظُرْ الْغَادِي الَّذِي هُوَ رَائِحُ

أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ يَتَنَّا      وَسَالَتْ بِأَغْنَاكِ الْمَطْيِ الْأَبَاطِحُ

فهذه عنده مما حسن لفظه وحلا معناه، فإذا أنت فتشته لم تجد فائدة في المعنى<sup>28</sup>.

والفهم التعليمي الإخباري متصل بالأنموذج الواقعي الموصوف، قبل اتصاله بلغة الوصف، أي العناية بالشيء قبل العناية بأداة التعبير عنه، وفي هذا نلاحظ رؤيتين في تأسيس عمود الشعر و تشكيله هما:

- مطابقة الوصف للموصوف في سائر صفاته، أو في المقاربة بين المشبه والمشبّه به، أو في المناسبة بين المستعار منه والمستعار له، وهكذا.
- نظرهم في الحكم النقدي لا إلى لغة التعبير الشعري، بل إلى محاكاة الشيء المعبر عنه شعرياً، وفي هذا السياق، لم تحكم (أم جندب) للغة وصف الفرس (كيفية التعبير الشعري) بل للفرس الموصوف، وفي هذا الاتجاه كانت أسلوبية التعبير الشعري التي يمتدحها القدماء، متمثلة في دراسة علاقات الشكل مع التفكير العربي، وليس في علاقات الشكل الشعري بوصفها أسلوبية فردية خاصة.

#### 4- الانزياح:

الانزياح مقومٌ من مقومات الشعرية، و لذلك نظر بعضُ الدارسين في الشعرية على أنها انزياح، ولما كان بنيةً علائقية تتأسسُ على كيفية استخدام اللغة، كان النظر إلى اللغة بوصفها إنتاجاً فردياً واجتماعياً في آن واحد، شكلاً ومضموناً، وآلة وموضوعاً، ونظاماً ثابتاً وسيرورة متطورة، يؤكد ضرورة قراءة الشعر بوصفه خلقاً فنياً بواسطة اللغة من دون التغاضي عن السياق العام ولحظة الإبداع أو الاكتفاء بالمستوى الخارجي للعلاقة، لأن

التغاضي عن كل هذا أو بعضه قد "جر البلاغيين والنقاد في غير قليل من المواطن إلى أحكام لم تأخذ في الاعتبار إلا العرف الشائع وما يليق وما لا يليق، مما فتح للتقويم الأخلاقي سرباً إلى الشعر، فالتبست المقاييس واختلطت المعايير".<sup>29</sup>

ولما كانت الشعرية ظاهرة لغوية في جوهرها، وما من سبيل إلى النظر فيها سوى سبيل اللغة، فإن هذا يكشف عن صدورها عن فهم للغة ونظر فيها ينحون إلى كون العلائق هي التي تدفع اللفظ إلى معنى متواضع عليه<sup>30</sup>، وهنا فإن تعاقب تلك العلائق بنسب متساوية وخاضعة لصورة انفعال متواضع عليها، يفرغها من المنبهات الأسلوبية التفردية كون الشعرية "ليست خصيصة في الأشياء، بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلائق"<sup>31</sup>.

وقد يبدو عبد القاهر الجرجاني أبرز ناقد عربي، حاول أن يقدم نظرية متكاملة في هذا الإطار، منطلقاً من درجات تحقق تلك الشعرية في الخطاب الشعري، ولم يسبقه سوى الجاحظ على نحو معين من خلال نظراته النقدية المتفرقة إلى الأساليب البيانية كالحجاز والتشبيه وغيرهما مما كان يضعه تحت مصطلح البديع، فقد قال حين قرأ قول الشاعر<sup>32</sup>:

هُم سَاعِدُ الدَّهْرِ الَّذِي يُتَّقَى بِهِ وَمَا خَيْرُ كَفٍّ لَا تَنْوُ بِسَاعِدِ

قوله: هم ساعد الدهر، إنما هو مثل، وهذا الذي تسميه الرواة البديع والمجاز هنا متصل بكيفية القول، أكثر من اتصاله بالمضمون، لصدوره عن الشكل الفني، من جهة أن "مختلف المظاهر التي يستوعبها عادة ما يسمى بـ(الشكل) إنما هي التي تولد شعرية الشعر، وإنما بمقتضى ذلك هي التي تمثل مضمون الكلام الشعري/ وأن ما دونهما من أعراض وموضوعات ومعان، تمثل المضمون الفكري الذي لا يختص بكلام معين"<sup>33</sup> ولكن

من جاء بعد الجاحظ أخذ يتطلب في أساليب المجاز قرائن عقلية مباشرة، كما نقرأ عند عبد العزيز الجرجاني في الوساطة مستشهداً بقول الشاعر<sup>34</sup>:

عَرَانَا وَمَقْدُورٌ بَرَى مَالَهُ الدَّهْرُ      وَأَيْسَى لَظْلَامٍ لِأَشْعَثِ بَائِسٍ

بَعِيدُ مَحَلِّ الدَّارِ لَيْسَ لَهُ وَفَرٌ      وَجَارٌ قَرِيبُ الدَّارِ أَوْ ذِي جِنَايَةِ

إذ يكون منطلق المجاز في البيتين كلمة (ظلام) ولو قال (نحار) لانعدم المجاز وسياق البيتين يقوم قرينة في الدلالة على إيضاح المعنى.

حرص المتلقي العربي والمرسل — على نحو ما — على التعبير عن الامتلاك في القول والفعل، قاده إلى نظام البيت الشعري الواحد، ثم المعنى غير الشاذ أو الخارج على العرف، ثم استخدام اللفظ في غير وضعه الدلالي الأولي دالاً على معنى جديد، شرط علاقة تصل الجديد بالأول، وفي هذا السياق تواضعوا على حدود في المجاز، ورفضوا أخرى غيرها، أي أنهم وضعوا قاعدة أو قواعد لتكون حدوداً ولم يستخلصوا قواعد تكون أسس انطلاق أو تجاوز، وفي هذا الاتجاه نقرأ: أن ابن الخثعمي الشاعر قال: جن أبو تمام في قوله<sup>35</sup>:

خَطُوبٌ يَكَادُ الدَّهْرُ مِنْهُمْ يُصْرَعُ      تَرَوْحُ عَلَيْنَا كُلَّ يَوْمٍ وَتَعْتَدِي

أبصرع الدهر، فقليل له: هذا بشار يقول:

صَحَوْتُ وَإِنْ مَاقَ الزَّمَانُ أُمُوقُ      وَمَا كُنْتُ إِلَّا كَالزَّمَانِ إِذَا صَحَا

وأبوك يقول:

أيعقد الدهر؟

نفهم من قول الجاحظ السابق، أنه يرى المجاز بديعاً، ناظراً إليه على أنه بحث في مجهول، بحث عما لا نعرفه، أما هذا الذي عاب أبا تمام فقد تطلب في قوله مقاصد معروفة سابقة متواضع عليها.

ويكشف الجاحز عن حقيقة مفادها، أن الأشياء الموصوفة تتسم بالثبات فيما تكشف اللغة ذاتية مستعملها عندما تصف الأشياء بمنظار ذاتي، وهنا فإن إشارات اللغة وتراكيبها ينبغي قراءتها بمنظار ذاتي، لأنها تحمل أسلوبية مستعملها، في حين عملت الآراء التي حاولت تأطير المجاز على إشاعة الصلة المباشرة بين المعنى الوضعي والمعنى المجازي، لتمكين الثاني من الوصول إلى المتلقي بشيء من المنطق، وهو ما يفسر كيف أن البلاغة العربية، قد عملت على أن "كل ملفوظ بلاغي إنما وظيفته تكمن في" تمكين "المعنى بأساليب مختلفة أي جعل المعنى حالة مستقرة في الذات استقراراً ثابتاً"<sup>36</sup>.

و على هذا الأساس تتكون إشكالية الاختلاف مع الآخر، أو محاولة فهمه، التي هي باعث المتلقي أو الناقد على القراءة والتحليل، ومحاولة التحصيل أو السعي المستمر لمعرفة ما يختلف عنا، لأن الحال لا يخص التعبير الشعري وحده إنما يخص القدرة الإبداعية الكامنة فيه، وفي هذا حركة وعي مستمر، لاكتشاف ما هو ذاتي، في ضوء شيء من الموضوعية.

##### 5- المعيارية:

تقوم الشعرية العربية على عناصر معيارية تواضع العرف الثقافي عليها، وحين لاحظ النقاد تواضع العرف الثقافي عليها قالوا بها، أبرزها في هذا السياق، قيام القصيدة العربية على وحدة البيت و لذلك عدت العرب المعنى الذي يكتمل في أكثر من بيت عيباً في

الشعر هو (التضمين)، على أنهم أخذوا بعين النظر القصيدة التي تبني على الحكاية أو السرد. والبناء السياقي الصادر عن مراعاة القواعد القياسية للغة ومحاولة تطوير السياق لها توخياً لوضوح المعنى، وطبقية المعاني، وقد كان انبثق هذا العنصر المعياري من هيمنة أنموذج مخصوص في كل غرض أو معنى، فهناك أنموذج الممدوح أكثر منه الشعراء المادحون وهناك أنموذج لشاعر الغزل أكثر من ترديده شعراء الغزل، وهذا ينسحب على الهجاء وغيره من الأغراض أو الموضوعات.

ومن هيمنة الأنموذج ما أخذوا على الأعشى في قوله يصف امرأة<sup>37</sup>:

مَرُّ السَّحَابَةِ لَا رَيْثٌ وَلَا عَجَلُ      كَأَنَّ مَشْيَتَهَا مَنَ بَيْتٍ جَارَتِهَا

إذ قال الأصمعي: "لقد جعلها خراجة ولاجة"<sup>38</sup> أي خالف في رسم صورتها، ما ينبغي أن تكون عليه صورة المرأة الكريمة، التي تكون محط زيارة الأخريات، كما في قول الأعشى نفسه:

وَتَعْتَلُ عَنْ إِيَّاهُنَّ فَتَعْذَرُ<sup>39</sup>      وَيُكْرِمُهَا جَارَاتُهَا فَيَزُرُّنَهَا

وهذا يكشف من جهة أخرى عن معرفة الأعشى بالقيمة، ولكنه قصد قيمة أخرى في البيت الأول، وصل إليها البناء السياقي للقصيدة التي جاء فيها البيت، أما في الثاني فإن البناء السياقي لحال الوصف في القصيدة أدى إلى خصوصية الوصف في هذا البيت على هذا النحو، ولكن الأصمعي نظر من زاوية واحدة لم يجد عنها.

وهيمنة الأنموذج قد يشير إلى احتكامهم كثيراً إلى مقاييس المنطق والعقل في قراءة الشعر، وهو ما أدى إلى توخيهم المعاني الأبكار، ناظرين إليها في قسمين<sup>40</sup>، مالا تقع السرقة فيها مثل.

قال كثير عزة<sup>41</sup>:

إِذَا دَمَعْتُ وَتَنَظَّرُ فِي سَوَادٍ      وَعَنْ نَجْلَاءٍ تَدْمَعُ فِي بَيَاضٍ

أخذه أبو تمام فقال<sup>42</sup>:

— عَلَى سَوَادٍ رَأَيْتُهُ فِي بَيَاضٍ      نَظَرْتُ فَالْتَفَتَ مِنْهَا إِلَى أَحَدٍ —

ومثل هذه القراءات للخطاب الشعري تعني أن الاتفاق بين المرسل والمتلقي على المحتوى المضموني هو ما يقصده النقد أحياناً وليس الإيجاء الشعري، لأن لغة الشعر ليست مجرد أداة للتعبير عن حقيقة معروفة، إنما هي محاولة لاكتشاف ما هو مجهول.

وهذا الأمر في قراءة أسلوب الوصف الشعري، مرتبط على نحو غير مباشر بنظام القصيدة العربية القائم على (الشكل الموجز) أي وحدة البيت الشعري، بشطريه، حتى عدوا مد الشاعر تعبيره إلى أكثر من بيت عيباً، أو ضعفاً في قدرته الشعرية هو "التضمين" فأخذوا على امرئ القيس قوله<sup>43</sup>:

وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكُلِّ كَلٍ      فَقَلْتُ لَهُ لِمَا تَمْطِي بِصُلْبِهِ

بِصُبحٍ وَمَا الإصباحُ مِنْكَ بِأَمْثَلٍ      أَلَا آتِيهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا ابْجَلِي

و هذا عيب وإتهام بالقصور عن الكمال الشعري، لأنه يضيف بيتاً إلى آخر ويعلقه به، وخير الشعر "ما لم يحتج بيت منه إلى بيت آخر، وخير الأبيات ما استغنى بعض أجزائه ببعض إلى وصوله إلى القافية"<sup>44</sup> وكان الشعر ترتيب أفكار بألفاظ تساويها في جمل تقوم كل منها بذاتها.

وقد فصل ابن رشيق في هذا بقوله: "ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه، لا يحتاج إلى ما قبله، ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، إلا في مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد".

و هذا متصل بسعي العربي لإظهار قدرته على امتلاك الحياة، من خلال التعبير عبر أساليب الشكل، أو ما يشير إليه المضمون، وإظهار الأمر إلى الآخر، فهو يرى في كل هذا نزوعاً ليس للسيطرة على موضوعية الحياة من حوله فقط، بل للخروج من ذاتيته الفردية الخاصة، إلى ذاتية توحى له بالاشتراك مع الآخرين لكن هذا الأمر، إذا لم يكن منطلقاً للفعل الإبداعي الباعث على التجاوز فسيقع في أسر التقليد.

و على هذا تكون المعيارية عنصراً من عناصر الشعرية العربية، ذلك لأن تلك الشعرية صادرة عن خصوصية البيئة العربية في زماها ومكانها بما يشتملان عليه، لأن العناصر ذات الطبيعة المعيارية مثل: خصوصية البيت الواحد وهيمنة النموذج وطبقية المعاني وغيرها، إنما هي عناصر خاصة ببنية الخطاب الشعري العربي، وليست دخيلة عليه، وقراءة الخطاب الشعري يفترض فيها أن تكون بوحي من المقومات الرئيسة التي تتوفر عليها بنيته الفنية، أو ما يصدر عن شكله الجمالي.

#### الإحالات و التعليقات :

● أ. أمين مصري - جامعة بوبكر بلقايد - تلمسان - الملحق الجامعية بمغنية -

قسم اللغة العربية و آدابها

البحث : مراجعة و تدقيق أ.د. رضوان النجار - جامعة تلمسان

- 1 — ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 5.
- 2 — الميرد، الرسالة العذراء، ص 60.
- 3 — ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ص 286 .
- 4 — الجاحظ، الحيوان، ج 1، ص 85.
- 5 — المصدر نفسه، و الصفحة عينها.
- 6 — ابن طباطبا، ص 72
- 7 — المصدر نفسه، ص 3.
- 8 — قدامة بن جعفر، ص 61 — 62
- 9 — ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، مجلد 6، ص 81.
- 10 — ابن فارس، الصحاح، ص 274 — 275.
- 11 — ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 53.
- 12 — محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، ص 3
- 13 — المرجع السابق
- 14 — صلاح فضل، علم الأسلوب، ص 22.
- 15 — ابن خفاجة، سر الفصاحة، ص 11.
- 16 — امرؤ القيس، الديوان، ص 215.
- 17 — الآمدي، الموازنة، ج 1، ص 284.
- 18 — الأعشى،، ميمون بن قيس، الديوان، 346.
- 19 — ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ص 81.
- 20 — انظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص 32.
- 21 — جوزيف شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، ص 91 .
- 22 — صلاح فضل، نظرية البنائية، ص 121 .
- 23 — الفرزدق، الديوان، ص 222.

- 24 — انظر: ابن جني، الخصائص، ج 2 - ص 392
- 25 — إبراهيم محمد، الضرورة الشعرية، ص 98
- 26 — صلاح فضل نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي (مقال)، عالم الفكر، ص 84
- 27 — ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، ص 395
- 28 — المصدر السابق، ص 66
- 29 — عاطف جودت، الخيال، مفهوماته ووظائفه، ص 185
- 30 — تورد وروف، الشعرية، ترجمة، شكري المبحوت ورجاء بن سلامة، ص 63
- 31 — أبو ديب، في الشعرية، ص 57
- 32 — الجاحظ، البيان والتبيين، ج 4، ص 55
- 33 — الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 519
- 34 — الجرجاني، الوساطة، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البحايي، طبع بمطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه (د.ط.)، (د.ت.)، ص 419.
- 35 — المصدر السابق، ص 418.
- 36 — ناظم عودة، نظرية التلقي (رسالة ماجستير)، ص 6
- 37 — شكري عياد، مبادئ علم الأسلوب العربي، ص 69.
- 38 — جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 110.
- 39 — الأعشى، الديوان، ص 237.
- 40 — المرزباني، الموشح، ص 55 — 57.
- 41 — كثير، الديوان، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، ط 1، بيروت، 1971م ص 79.
- 42 — أبو تمام، الديوان، شرح الصولي، تحقيق، خلف رشيد نعمان، وزارة الاعلام، ط 1، بغداد، 1977م، ص 67.
- 43 — امرؤ القيس، الديوان، 2 / 97.
- 44 — المرزباني، الموشح، ص 36.

## مصادر البحث و مراجعه

### المصادر التراثية :

- 01 — الأعشى،، ميمون بن قيس، الديوان، شرح وتعليق، محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان ط1، 1974م.
- 02 — الأمدي، الموازنة، ج1، تحقيق السيد أحمد الصقر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1973م.
- 03 — امرؤ القيس، الديوان، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، مصر ط1، 1963م.
- 04 — أبو تمام، الديوان، ، شرح الصولي، تحقيق، خلف رشيد نعمان، وزارة الاعلام، ط1، بغداد، 1977م.
- 05 — الجاحظ، البيان والتبيين، ج4، ، تحقيق، عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي ط5، 1985م .
- 06 — الجاحظ، الحيوان، ج1 تحقيق، عبد السلام محمد هارون، مطبعة الخلي، مصر ط1965، 2م.
- 07 — الجرجاني، الوساطة، ، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البحاي، طبع بمطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه (د.ط)، (د.ت).
- 08 — ابن جني، الخصائص، ج2، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط2، (د.ت).
- 09 — ابن خفاجة، سر الفصاحة، شرح وتحقيق، عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح، ط1، 1969م.
- 10 — زهير، الديوان، ، بشرح الإمام أبي العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني الدار القومية للطباعة والنشر، (نسخة مصورة عن نسخة دار الكتب - 1944م)، ص197، أو المرزباني، الموشح.
- 11 — ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، مجلد6، تحيق : زريّا يوسف، نشر: وزارة التربية، القاهرة، 1956، ط1.
- 12 — ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأ المعارف، القاهرة، (د.ت).
- 13 — ابن فارس، الصحاحي، تحقيق: مصطفى الشّوحى، مؤسسة بدران، بيروت، 1963.

- 14 — الفرزدق، الديوان ضبط معانيه وشروحه وأكملها، إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني بيروت، ط1، 1983م .
- 15 — ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ج2 ، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط1 ، 1982م .
- 16 — قدامة بن جعفر، نقد الشعر ، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي /مصر ومكتبة المثنى بغداد، 1963.
- 17 — كثير، الديوان،، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، ط1، بيروت، 1971م .
- 18 — الميرد، الرسالة العذراء، تحقيق زكي مبارك، القاهرة، ط2، 1391هـ.
- 19 — المرزباني، الموشح، تحقيق علي محمد بحاي - مطبعة لجنة التأليف بيروت - الطبعة الأولى - 1965م.

#### المراجع الحديثة :

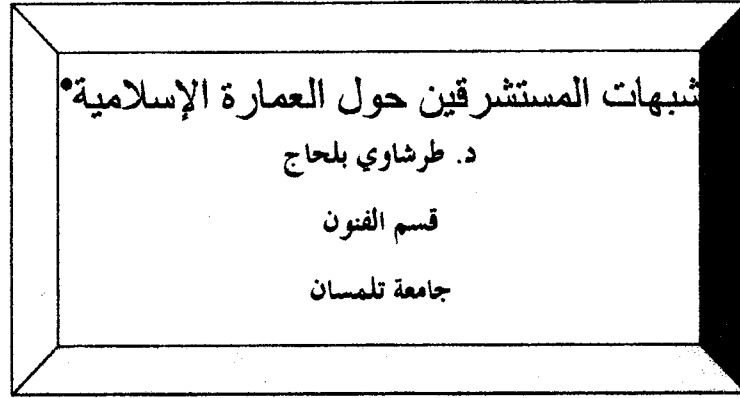
##### أ. العربية :

- 20 — إبراهيم محمد، الضرورة الشعرية، ، دار الأندلس، ط1، بيروت، لبنان، 1979م.
- 21 — جوزيف شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت، ط4، 1998.
- 22 — شكري عياد، مبادئ علم الأسلوب العربي،، مطبعة أنترناشيونال، ط1، المملكة العربية السعودية، 1988م.
- 23 — صلاح فضل، علم الأسلوب،، الهيئة المصرية للكتاب ط2، 1985م .
- 24 — صلاح فضل نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي(مقال) ، عالم الفكر، ع4، الكويت، 1994.
- 25 — صلاح فضل، نظرية البنائية، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، ط3، 1987م.
- 26 — عاطف جودت، الخيال، مفهوماته ووظائفه،، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط1، القاهرة، 1984م.

- 27- أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - ط 1 - 1987 م
- 28- محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية ، منشورات دار سال، الدار البيضاء ط1، 1991م.
- 29 - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناس، دار الثوير، بيروت، ط1، 1985م.
- 30 - ناظم عودة، نظرية التلقي (رسالة ماجستير) ، كلية الآداب بجامعة بغداد، 1996م.
- 31 - اهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس، ط1، 1981م.

ب. المترجمة :

- 32 - تورد ورووف، الشعرية، ، ترجمة، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر ط1، الدار البيضاء، 1987م.
- 33- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء 1986م.
- 34- ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر.: كمال بشر، مكتبة الشباب القاهرة ، ط1، 1986م.



#### مقدمة:

إن لكل عمارة ثقافة خاصة بها، هي جزء من الثقافة العامة في أي مكان وجدت فيه، ولبنة عامة من لبنائها، كما هو حال غيرها من العناصر الثقافية، هذا الانتماء للثقافة العامة هو عنصر هام، وفاعل في عملية تصور وتصميم العمارة قبل الشروع في بنائها وأثناء تنفيذها واستخدامها، والتفاعل معها والحكم عليها بعد بنائها، وهو عنصر هام في عملية فهمها وترميزها وتحميلها جملة من المعاني والدلالات المختلفة.

والعمارة في أي جغرافية كانت تخضع للتنوع الجغرافي الذي ينكشف عن نماذج معمارية متعددة تؤثر فيها خصائص المجتمع المحلية التي يحددها المكان - الجغرافيا - والمناخ والتراكمات الثقافية لذلك المجتمع، الذي ينشأ فيه الفعل المعماري، وبهذا فالعمارة متأثرة ببعدين هامين: بعد مادي يحكم أسلوبها، وبعد اجتماعي وثقافي واقتصادي يعطي للمنشأة معناها ومدلولها.