الجمهوريّـــة الجزائريّـــــة الدّيمقراطيـــة الشّعبيـــة
République Algérienne Démocratique et populaire
وزارة التعليـــم العالـــي و البحث العلمـــي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

جـامـعـة 8 مـاي 1945 قـالمة UNIVERSITE 8 MAI 1945-GUELMA
كليّـة: الآداب واللّغـات faculté : lettres et des langues

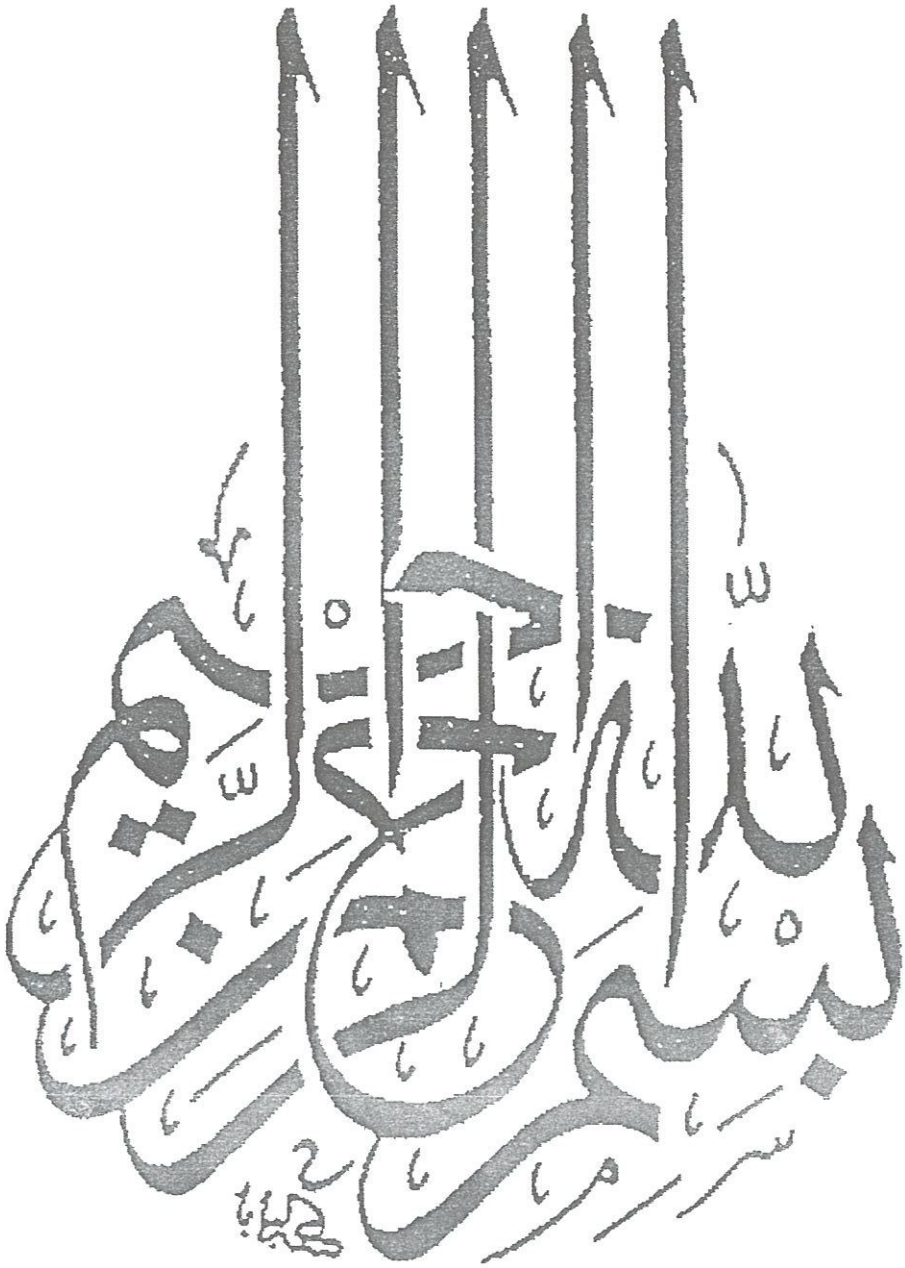
مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة
الماجستيـــــر
تخصص بلاغة ونقد

التّناسب في شعر محمد مهدي الجواهري
"النُّونيـات نموذجاً"
-دراسة فنية-

مقدمة من طرف:
الطالبة: نوال براهيمي
تاريخ المناقشة: .....

أ.د بلقاسم بلعرج	رئيسا	أستاذ محاضر	جامعة قالمة
أ.د عبد العزيز بومهرة	مقرّرا	أستاذ محاضر	جامعة قالمة
د. فريدة زرقين	ممتحنا	أستاذة محاضرة	جامعة قالمة
د. لزهر فارس	ممتحنا	أستاذ محاضر	جامعة تبسة

السّنـة الجامعيّة: 2014/2013


بسم الله الرحمن الرحيم

شكـــــر وعرفان

الحمد وجزيل الشكر لله عزّ وجلّ الذِّي وفَّقني، والذِّي لولا توفيقه ما كنت بالغة ما بلغت إلاَّ بفضله ورحمته .

ومن بعده يسرني أن أتوجَّه بخالص الشُّكر والتقدير للأستاذ المشرف الدُّكتور عبد العزيز بومهرة الذِّي قبل الإشراف على مذكِّرتي، وأسأل الله أن يُجزل له الأجر في الدَّارين .

كما أتوجَّه بالشُّكر لأسرة قسم اللُّغة والأدب العربي -جامعة قالمة- وإلى كلِّ من ساعدني في إنجاز هذا العمل .

و لا يفوتني أن أوجِّه امتناني كذلك إلى أعضاء لجنة المناقشة على كرم القراءة .

الإهـــــــداء

إلى أمـــــي

إلى أمـــــي

إلى أمـــــي

مقدِّمـة :

الحمد لله رب العالمين الذِّي أكرمنا بنعمة الإسلام، والصَّلاة والسَّلام على أشرف المرسلين، وخاتم النبيين محمد بن عبد الله عليه أفضل الصَّلاة والسَّلام، وعلى صحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدِّين، أما بعد:

اتُّخذ علم المناسبة في أولى أطوار نشأته أداةً استكشافيةً في الدِّراسات القرآنية لاستقصاء مواطن الإعجاز البياني القرآني، والوقوف عند بديع نظمه تناولاً وتحصيلاً، ويُعدُّ الإمام والمفسر "بُرهان الدِّين البقاعي" من بين الباحثين الذِّين تفرَّدوا بنظرةٍ متكاملةٍ في طرقه للموضوع؛وذلك لإجادته في استثمار جهود سابقيه ممَّن وقفوا على مواضع متفرِّقات من *القرآن الكريم*، في دراسته المعنونة بـ: "نظم الدُّرر في تناسب الآيات والسُّور" من خصوصية، وتفرُّد".

وصِنْو صنيع "البقاعي" صنيع واحدٍ من قامات البلاغيين والنُّقاد العرب، بتمثيله أينع ما أثمر عنه الجهد البلاغيِّ في هذا المجال، حيث عمل على تعميق الموضوع، وإيضاح معالمه من خلال الإحاطة بجزئياته، ودقائقه، فقدَّم بذلك طرحًا يشهد على دقَّة، وموضوعية فهمه وهو "حازم القرطاجني" الذِّي تطرَّق إلى قضية التَّناسب في مؤلَّفه الموسوم بـ : "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" وذلك من خلال عنايته بجملة الآليات التي على إثرها يتحقَّق التَّناسب، والانسجام النَّصيَّ، وبحثه عن مجموع الأحكام التي بمقتضاها يستقيم للشَاعر أثر متماسك البناء، ومحكم العضد متوافق مبنىً ومعنىً .

فللتَّناسب النَّصيِّ علاقة وطيدة بالبلاغة العربيَّة، ويظهر ذلك في نص كثير من المشتغلين في الحقل البلاغيِّ والنَّقدي؛ "فالجاحظ"،مثلاً، يدلِّل على ذلك من خلال حديثه عن قضية اللَّفظ والمعنى واستلزام وقوع المشاكلة بينهما، لا على سبيل التَّشابه فحسب، وإنَّما أخذت القضية بُعداً آخر عند الباحث بتجاوزه خاصية المشاكلة إلى مبدأ الملاءمة، حيث تتماهى الألفاظ في معانيها وفق نطاق أوسع في إطار عملية التأليف/الكتابة، ولعلَّها من بين الأساسيات التي يقوم عليها النَّظم عند "الجاحظ" .

كما تنبَّه "عبد الله بن مسلم بن قتيبة" (ت276هـ)، كذلك، إلى أهمية تناسب الموضوعات في القصيدة الواحدة؛ كون الحرص على توفّر الوحدة يُفضي إلى تلاحم الأبيات.

وأمَّا "أبي الفرج قدامه بن جعفر" (ت337هـ) فقد تناول القضية بتقسيمه الشِّعر أربعة أضرب كلُّ ضرب منه يحقِّق الائتلاف، والتَّوافق بين مكوِّناته (اللَّفظ، المعنى، الوزن، القافية).

كما أنَّه لا أدلَّ على وثاقة الصِّلة بين التَّناسب والبلاغة من نظرية النَّظم – التي تعدُّ جسراً واصلا بين علم البلاغة وعلوم العربية الأخرى – لـ "عبد القاهر الجرجاني" التي ترتكز على فكرة الترتيب، والاتِّفاق؛ أي ترتيب الألفاظ وفق ما يستوجبه ترتيب المعاني في النَّفس ترتيباً خاصاً، ومقصوداً، وما ينجم عن هذا الترتيب، والمواقعة من تآخٍ، وتعالق، وحسنِ نظامٍ، وتناسبٍ، ولا تخرج البلاغة العربيَّة عن هذا الإطار .

ويكفي، كذلك، أنَّ واحداً من أهمِّ العلوم البلاغيَّة، ونقصد علم البديع، يشمل آليات متعدِّدة وظواهر تناسبية كثيرة تسوق إلى تحسين الكلم مع تعميق دلالاته، والتي تستحق المتابعة والدِّراسة؛ لأنّ فنيَّة النُّصوص الشِّعرية، واستساغتها منوطة بالحصافة، والاعتدال في توظيفها.

وعليه، وإيماناً منَّا بالقيمة الجماليَّة لقانون التَّناسب اهتممنا من هذا المنطلق بالموضوع، فضمنّا هذا الاهتمام بحثاً عنوناه بـ: "التَّناسب في شعر محمد مهدي الجواهري النُّونيات نموذجا دراسة فنية".

لقد جاء هذا الاهتمام تبعاً لدوافع ذاتية، وموضوعية؛ فأمَا الذَّاتية فتستهدف واحداً من قامات الشِّعر العربي المعاصر وهو "محمَّد مهدي الجواهري" الذِّي عبَّر عن الذَّات الإنسانية، ومعاناتها في دنيا الاستيطان، والاغتراب، مجسِّداً واقعها الصَّعب، وآفاقها المرجوة أيمَ تجسيد، مطيته في ذلك نزف أحلامه المغرَّبة، وسلاحه بلاغة الأقلام المعرِبة .

وأمَّا الموضوعية فتتمثَّل في إشكاليات البحث بدءً من الإشكالية الكبرى، وما يتفرَّع عنها من تساؤلات ونصُّها :

– هل يمكن الجزم ببلاغة الشِّعر، واستقامته من غير تناسب ؟

– ما هي جملة الآليات التَّناسبية التي استند إليها "الجواهري" لتحقيق وحدة نصيَّة في نونياته ؟

– ما هي الأبعاد الفنية المحقَّقة في شعر"الجواهري" من خلال اعتماده آلية التَّناسب مكوِّنًا نصيًّا؟

ويتلخَّص هدف هذه الدِّراسة في الكشف عن القيم الجمالية والفنية لآلية التَّناسب من وجهة بلاغية، ومدى فاعليتها في تشكيل الطَّاقات الإيحائية للنُّصوص الشِّعرية، وإبرازها .

ولقد اقتضت طبيعة الموضوع، تقسيمه إلى ثلاثة فصول مسبوقة بمقدَّمة ومذيَّلة بخاتمة، خصَّصنا الفصل الأول المعنون بـ: "في اصطلاح التناسب"لتناول ماهية اصطلاح التَّناسب، والتداخل الاصطلاحي مع اصطلاح التَّلاؤم عند "الرُّماني" (ت386 هـ)، وحقيقة العلاقة التي تجمع المفهوم بنظرية النَّظم، والتَّناسب عند "حازم القرطاجني" .

وتطرَّقنا في الفصل الثَّاني، وعنوانه: "مستويات التَّناسب في النُّونيات" إلى التَّناسب العروضي، وما يستلزمه من وحدات (وحدة الوزن، ووحدة القافية، ووحدة الرَّوي)، ولعلَّ مرد التَّناسب الإيقاعي يرجع كذلك إلى الضَّرورات الشِّعرية التي تعود إلى الممارسات المنزاحة التي يقوم بها الشَّاعر على مستوى اللُّغة، والتَّناسب الصَّوتيِّ الدَّلاليِّ، المجسَّد في مختلف الموازنات الصَّوتيَّة الدَّلاليَّة مثل : التكرار، والجناس، ولجملة الأنساق التقابلية، ومراعاة الشَّاعر للنَّظائر، وتوخِّيه لخاصيتي التَّسويم والتَّحجيل...، وكذلك للتَّناسب المقامي الذِّي يشمل تناسب الأحوال والمقاصد، ومناسبة أفعال الكلام لمقاماتها، ومناسبة العتبة النَّصية للقصيدة، مع تناسب المطالع والمقاطع .

في حين اقتصرنا في الفصل الثَّالث من البحث وقد تمَّت عنونته بـ: "جماليَّات التَّناسب في النُّونيات" على رصد الأبعاد الجماليَّة للتَّناسب، والتي تمثَّلت في المبادئ الآتية:

التَّلاؤم، والانسجام، والتطالب، والتوليد والتكثيف، والإيحاء .

أمَّا الخاتمة فتضمَّنت جملة النَّتائج المتوصَّل إليها بعد إنجاز البحث .

إنَّ الخوض في ميدان البحث لا يخلو من الصِّعاب، وإنَّ الصُّعوبة التي واجهتني تتمثل في قلَّة الأبحاث، والدِّراسات المقدَّمة في هذا المجال ونقصد دراسة الآثار الشِّعرية، وهذا الحكم منوط بدقَّة علم المناسبة وصعوبته، وهو السَّبب الرَّئيس في عدولنا بمسار البحث عن المجال القرآني؛ لعدم اكتمال ونضج آلياتنا الإجرائية، ولا سيما في مواجهة نصٍّ معجِزٍ مثل *القرآن الكريم* .

ولقد تبين لنا أنَّ أصلح منهج لهذه الدِّراسة: المنهج الفنِّي متَّخذين من التحليل الفنِّي آلية للتدليل على القيم الجمالية المتضمَّنة في النُّونيات وتقصيها .

وقد اعتمدنا في تقديم هذا البحث، مجموعة من المصادر والمراجع أهمُّها :

البيان والتبيين، والحيوان للجاحظ (ت255هـ)، وسرُّ الفصاحة لابن سنان الخفاجي (ت466هـ)، ودلائل الإعجاز وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)، المثل السَّائر في أدب الكاتب والشَّاعر لضياء الدِّين بن الأثير (ت637هـ)، وتحرير التحبير لابن أبي الأصبع (ت654هـ)، ومنهاج الأدباء وسراج البلغاء لحازم القرطاجني (ت684هـ)، والدُّرر النَّضيد، لـ التفتازاني، وروضة النَّاظر وجنَّة المناظر لابن قدامه المقدسي، ونظرية اللُّغة والجمال في النَّقد العربي لتامر سلوم، لسانيات النَّص لمحمد خطابي، اتِّجاهات التوازن الصَّوتيِّ في الشِّعر العربي لمحمد العمري، وبنية اللُّغة الشِّعرية لجون كوهن ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب لدومينيك مانغونو ترجمة محمد يحياتن ...

وتجدر الإشارة إلى أنَّنا لم نتمكن من التوصل لبعض الدِّراسات التي تناولت شعر "الجواهري" في بعض الجوانب لم نعرف منها سوى عناوينها، ومن بينها :

- الجواهري صنَّاجة الشِّعر العربي في القرن العشرين لزاهد محمد زهدي .
- الجواهري شاعر العربية لعبد الكريم الدجيلي .
- شعر محمد مهدي الجواهري دراسة نحوية نصية لصالح الشَّاعر .
- الجواهري آخر الفحول لمحمد عبد العزيز الموافي .
- لغة الشِّعر عند الجواهري لعدنان حسين العوادي .

وفي الأخير لا يسعني المقام إلاَّ التقدُّم بالشُّكر لله عزَّ وجلَّ، وللأستاذ المشرف الدُّكتور "عبد العزيز بومهرة"، ولكلِّ نفس معطاءة طموحة، وصبورة .

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربِّ العالمين كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه .

الفصل الأوَّل

في اصطلاح

التَّناسب

أوَّلاً/ ماهية التَّناسب :

1-1 لغةً :

يُعدُّ التَّناسب آلية بلاغية يتوسَّل بها الأديب لتحقيق الفنية، والمقبولية لأثره الأدبي، وقد أجمعت المعاجم العربية على أنَّ اصطلاح التَّناسب مشتق من المادة اللُّغويَّة "ن س ب"؛ كون «النُّون والسِّين والباء كلمةٌ واحدة قياسُها اتِّصال شيء بشيء»[1] نحو اتِّصال الفرع بالأصل، وانتسابه إليه ف «النِّسبة والنُّسبة والنَّسب: القرابة؛ وقيل: هو في الآباء خاصة»[2] .

والتَّناسب والمناسبة في اللُّغة كلاهما بمعنى المشابهة، والمشاكلة، والمقاربة «يقالُ: بين الشَّيْئَيْن مُنَاسَبَةٌ وتَنَاسُبٌ: أَي مُشَاكَلَةٌ وتَشَاكُلٌ»[3] و «التَّناسب: التَّشابه،[والملاءمة] ويقال: ناسَب الأَمرُ أو الشَّيءُ فلانًا: لاءَمه ووافق مِزَاجَه»[4] .

ويُورد "المطرِّزي" (ت616هـ) في مؤلَّفه "المغرِّب في ترتيب المعرِّب" أنَّه يقال: نسبني فلان فانتسبت له أي سألني عن النَّسب، وحملني على الانتساب ففعلت [5] وذلك على سبيل القرابة والنُّسبة، مثلما أقرَّ بذلك "الرَّازي" (ت666هـ)، حيث يقول: (النَّسب) واحد الأنسابو (النُّسبة) بكسر النُّون وضمَّها مثله ... وفلان (يناسب) فلاناً فهو (نسيبه)؛ أي قريبه [6] .

---

[1] – ابن فارس ، معجم مقاييس اللغة ، تح عبد السلام محمد هارون ، ج5 ، دار الفكر للنشر والطباعة والتوزيع ، دط ، دت ص 423 .

[2] – ابن منظور ، لسان العرب ، تح عبد الله علي الكبير وهاشم محمد علي الشاذلي وآخرون ، مج6 ، دط ، 1981 ،ص 4405 .

[3] – مرتضى الزبيدي ، تاج العروس ، تح عبد العليم الطحاوي ، ج4 ، وزار الإعلام – الكويت ، ط2 ، 1987 ، ص 265

[4] – المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية ، ط4 ، مكتبة الشروق الدولية – مصر ، 2004 ، ص 916 .

[5] – المطرزي ، المغرِّب في ترتيب المعرِّب ، دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان ، دط ، دت ، ص 449 .

[6] – الرازي ، مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1989 ، ص 656 .

1-2 التَّناسب اصطلاحًا:

تداخل اصطلاح التَّناسب في التُّراث النَّقدي والبلاغي مع اصطلاحات عدَّة تُوظَّف في البلاغة العربية للدَّلالة على الاتِّفاق، والانسجام النَّصي، والمناسبة بين أجزاء العمل الأدبي من بينها التوفيق والائتلاف، والتلفيق، ومراعاة النَّظير، والمشاكلة، والتَّشابه، والمؤاخاة، والملائمة، والاتِّساق، والمناسبة ف "ابن رشيق" (ت456هـ) يذكر في عمدته في باب النَّظم أنَّ الكلام المتناسب إتباع كلِّ لفظة بما يشاكلها، وقرنها بما يشبهها [1]، فتستحسن الصِّياغة، ويستقيم النَّظم، وذلك من باب مراعاة التَّناسب بين الألفاظ والمعاني؛ لرسم حدود المفاضلة بين تركيب وتركيب، وبين أسلوب وأسلوب آخر، ذاك أنَّه: «إنَّما يُفَاضَلُ بين الشَّيئين إذا تناسبا»[2] ،ويحدث ذلك من خلال حصافة الأديب في استجلاب النَّظير والموافق .

ويقول "التهانوي" (ت733هـ) «المناسبة هي الاتحاد في النِّسبة ...وتسمى أيضاً بالتَّناسب والتوفيق والائتلاف، والتلفيق، ومراعاة النَّظير»[3] .

وأورد "النُّويري"(ت733هـ) أنَّ «التَّناسب: هو ترتيب المعاني المتآخيةُ التي تتلاءم ولاتتنافر »[4]، وذلك تحقيقاً لاتِّساق النَّص، وانسجام الدَّلالة ففي الترتيب تعاقب وتتالٍ للوحدات الدَّالة حيث تُعقد المعاني في سلسلة لغويَّة، ودلاليَّة مرجعها أصلٌ لغويٌّ واحدٌ، ممَا يحقِّق جودة الكَلامالمنوطة بالتَّناسب؛ لأنَّه يجعل «أجزاء الكلام بعضُها آخذا بأعناق بعض، فيقوى بذلك الارتباط ويصير التأليفُ حاله حال البناء المحكم، المتلائم الأجزاء»[5].

---

[1] – ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تح محمد محي الدين عبد الحميد ، ج1 ، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع ، سوريا ، ط5 ، 1981 ، ص 258 .

[2] – المبرِّد ، الكامل ، مج1 ، تح محمد أحمد الدالي ، مؤسسة الرسالة ، دط ، دت ، ص 239 .

[3] – التهانوي ، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم ، تقديم رفيق العجم ، تح علي دحروج ، تر / عبد الله الخالدي وجورج زيناتي ، ج2 ، مكتبة لبنان ، ط1 ، 1996 ، ص 1646 .

[4] – النويري ، نهاية الأرب في فنون الأدب ، ج7 ، تح علي بو ملحم ، منشورات محمد علي بيضون دار الكتب العلمية ، بيروت– لبنان ، دط ، دت ، ص 90 .

[5] – الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، ج1 ، مكتبة دار التراث – القاهرة دط ، دت ، ص 36 .

ويُعدُّ "برهان الدِّين البقاعي" (ت885هـ) من أشهر المصنِّفين في علم المناسبة، وقد تطرَّق في مؤلَّفه الموسوم بـ "نظم الدُّرر في تناسب الآيات والسُّور" بالتحليل المستفيض لعلم مناسبات القرآن وعرَّفه على أنَّه: «علم تعرف منه علل ترتيب أجزائه، و هو سرُّ البلاغة لآدائه إلى تحقيق مطابقة المعاني لما اقتضاه من الحال»[1] .

ولأنَّ البلاغة أن يكون أول الكلام يدل على آخره وآخره موصول بأوله [2] فقد تنبَّه "السُّيوطي" (ت911هـ) إلى أنَّ المناسبة «مرجعها في الآيات ونحوها إلى معنىً رابطٍ بينهما عامٍّ أو خاصٍّ عقليٍّ أو حسيٍّ أو خياليٍّ، أو غير ذلك من العلاقات»[3] التي تُوظَّف لفهم مراد النُّصوص وتفسيرها، ولمعرفة روابط المعاني المتناسبة، فالتَّناسب من أبرز المبادئ التي تحقّق وحدة مكونات الأثر الأدبي وتماسكها، ويظهر ذلك بوجه أدقٍّ فيما يربطها من علاقات تفاعلية، حيث يتجاوز «القصد جمع شيء وما يناسبه من نوعه، أو ملائمه من إحدى الوجوه [4] إلى بيان وشائج التَّعالق بين لبناته، وبيان الأثر أو الفاعلية الدَّلاليَّة المحقَّقة في النَّصِّ المنظوم .

ومن هذا المنظور يتَّضح التقارب بين المدلول اللُّغويِّ، والاصطلاحي لمفهوم التَّناسب، فوشائج التَّعالق تنمُّ عن مشاركةٍ، ومشابهةٍ، واتِّحادٍ بين وحدات اللُّغة .

---

[1]- برهان الدين البقاعي ، نظم الدرر في تناسب الآيات والسور ، ج1 ،دار الكتاب الإسلامي بالقاهرة ، دط ، دت ، ص6.

[2] - ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه ونقده ، ج1 ، ص 244 .

[3] - السيوطي ، الإتقان في علوم القرآن ، ج5 ، تح مركز الدراسات القرآنية ، المملكة العربية السعودية ، دط ، دت ، ص 1840 .

[4] - ابن معصوم المدني ، أنوار الربيع في أنواع البديع ، تح شاكر هادي شكر ، ج3 ، نشر وتوزيع مكتبة العرفان ، كربلاء - العراق ، دت ، ط1 ، ص 119 .

1-3 أضرب التَّناسب :

ويُقرُّ معظم البلاغيين والنُّقاد أنَّ المناسبة على ضربين: مناسبة في المعاني، ومناسبة في الألفاظ « أمَّا المواخاة بين المعاني فهو أن يذكر المعنى مع أخيه، لا مع الأجنبي، مثاله أن تذكر وصفاً من الأوصاف وتقرنه بما يقرب منه، ويلتئم به»[1] ،كأن «يبتدئ المتكلم بمعنى ثمَّ يتمم كلامه بما يناسبه معنىً دون لفظ» كقول الله سبحانه وتعالى: ﴿ **لاَ تُدْرِكُهُ الأَبْصَار وَهُو يُدْرِكُ الأَبْصَارَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الخَبِيْر** ﴾ [2] فـ «مراعاة المناسبات المعنوية أدخل في أقسام البلاغة، وأثبت في محلِّ الإعجاز»[3] لأنَّ التَّناسب تقنية بلاغية تهدف إلى تداعي المعاني « وبعض التداعي عفوي الانسياب آخذ ما يسبق منه بما يلي، متجاوبة أطرافه متساوقة تساوقاً واضحاً جلياً»[4] ممَّا يسمح بـ «إحداث علاقة بين مدركين لاقترانهما في الذِّهن بمنطقٍ أو سببٍ ما»[5] أو علَّة تُجيز العلم بحيثيات هذا التَّعالق، ودوافعه، وسببه، على تعدُّدها .

وإنَّ «مراعاة النَّظير والتَّناسب بين المعاني ممَّا يزيد في توضيح المعنى، ويحمل السَّامع على تقبُّله والاقتناع به، فالإنسان يتذكَّر بالشَّيء ما يناسبه، ويستحضر بالمعنى ما يوافقه»[6].

---

[1] – ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تقديم وتعليق أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، ج3 ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر الفالجة – القاهرة ، دط ، دت ، ص 154 .

[2] – ابن أبي الأصبع ، تحرير التحبير ، تح حفني محمد شرف ، الكتاب 2 ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية لجنة إحياء التراث الإسلامي ، إصدار محمد توفيق عويضة ، دط ، دت ، ص 363 .

[3] – السيوطي ، علم المناسبات في السور والآيات ، تح محمد بازمول ، المكتبة المكية – مكَّة المكرَّمة ،ط1 ، 2002 ، ص 56 .

[4] – عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ج4 ، القسم 2 ، وزارة الإعلام ، مطبعة الحكومة ، الكويت دط ، دت ، ص 280 .

[5] – سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني – بيروت، الدار البيضاء – المغرب ، ط1 ، 1985 ، ص 89.

[6] – عبد العاطي غريب علاَّم ، دراسات في البلاغة العربية ، منشورات جامعة قاز يونس– بنغازي ، ط1 ، 1997 ، ص 177 .

وأمّا المناسبة اللّفظية، هي على ضربين تامة، تكون كلماتها مع الاتّزان مقفاة، ومنها قوله سبحانه وتعالى: ﴿ ن وَالقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُوْنْ، مَا أَنْتَ بِنِعْمَةِ رَبِّكَ بِمَجْنُون،وَإِنَّ لَكَ لَأَجْرًا غَيْرَ مَمْنُوْن﴾ [1] وغير تامة كقول الرّسول صلى اللّه عليه وسلّم: «**إِنَّ أَحَبَّكُمْ إِلَيَّ وَأَقْرَبَكُمْ مِنِي مَجَالِسَ يَوْمَ القِيَامَةِ أَحَاسِنُكُمْ أَخْلاَقا المُوَطَّؤُنَ أَكْنَافا** »[2] .

ولقد تطرق "الجاحظ" (ت255هـ) لضربين آخرين؛ ضرب تناسب الألفاظ ومعانيها (الأغراض) حيث يقول: «وإنّما الألفاظ على أقدار المعاني فكثيرها لكثيرِها، وقليلها لقليلها، وشريفها لشريفها وسخيفها لسخيفها»[3] ، و"السُّيوطي" واحد ممّن أخذوا برأي "الجاحظ" هذا مستشهداً ببيتٍ لـ "زهير ابن أبي سلمى" يقول فيه : [الطويل]

أَتَافِيَّ سَفْعاً فِيْ مُعرَّسِ مِرْجَلٍ وَنُؤيا كَجِذْمِ الحَوْضِ لَمْ يَتَثَلَّمِ

فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلتُ لِرَبْعِهَا أَلاَ أنعمْ صَبَاحًا أيُّهَا الرَّبْعُ وَاسْلَمِ

فأتى في البيت الأول لكون معانيه أعرابية بألفاظ غريبة، وأتى في البيت الثاني لكونها عرفية بألفاظ مستعملة»[4] تتماشى مع العرف اللُّغوي، وتتناسب والسّياق العام للأبيات.

ولعلّ المسلّم به أنّ «من ألفاظ العرب البيّنة القريبة، المفهمة، الحسنة الوصف، الجميلة الرّصف»[5]على حدّ تعبير "المبرّد" (ت285هـ) التي تكتسي خصوصيتها من المقام الذّي تتنزّل فيه، وتصاغ لأجله .

---

(1) – الحلبي ، حسن التوسُّل إلى صناعة الترسُّل ، مطبعة أمين أفندي هنديه – مصر ، دط ، 1315 ، ص 113 .

(2) – ابن أبي الأصبع ، تحرير التحبير ، ص 368 .

(3) – الجاحظ ، الحيوان ، ج6 ، تح عبد السلام محمد هارون ، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده – مصر، ط2 1965 ، ص 8 .

(4) – السُّيوطي ، شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان ، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت – لبنان ، دط ، دت ص 108 .

(5) – المبرّد ، الكامل في اللغة والأدب ، تح حنا الفاخوري ، ج1 ، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع – بيروت ، دط ، 2005 ص 33 .

يوضِّح "الجاحظ" هذا الضَّرب من التَّناسب؛ أي تناسب الألفاظ مع الأغراض مصرحاً أنَّ «لكلِّ ضرب من الحديث ضرب من اللَّفظ ...الإفصاح في موضع الإفصاح، والكناية في موضع الكناية، والاسترسال في موضع الاسترسال»[1] ؛ذلك أنَّه «لكلِّ مقامٍ مقال، ولكلِّ صناعةٍ شكل»[2] تقتضيه، وتتلبَّس به، وتتَّضح في حدوده مراميها .

ويذكر "شمس الدِّين بن الصَّائغ" (ت776هـ) أكثر من أربعين وجهاً للمناسبة من بينها: الحذف والتقديم والتأخير، وصرف ما لا ينصرف، والمبالغة، والفصل، والعدول في الصِّيغ، والتذكير والتأنيث، والإفراد والجمع، وتغيير بنية الكلمة [3]، وكلّها أوجه ومباحث تتعلَّق بالتَّناسب بين التراكيب .

وقد انفرد "السُّجلماسي" (ت704هـ) بإيراد أربعة أنواع للمناسبة: «الأولُ: إيرادُ الملاَئِمِ، والثاني: إيراد النَّقيضِ، والثالث: الانجرار، والرابع: التَّناسُب»[4]، ومثل هذا التصوّر يحيل إلى أنَّ أضرب التَّناسب وأوجه التَّعالق في الخطاب الأدبي لا عدَّ لها ولا حصر؛ كونها متعلِّقة بلغة الأدب؛ أي ببنية متحركة حيوية عصية على الضَّبط والتحديد .

---

[1] – الجاحظ ، الحيوان ، ج3 ، ص 39 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 369 .

[3] – السيوطي الإتقان في علوم القرآن ، ج5 ، ص 1794 وما بعدها .

[4] – السجلماسي ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، تح علال الغازي ، مكتبة المعارف ، الرباط – المغرب ، ط1 ، 1980 ، ص 518 .

1-4 فائدة التَّناسب :

تتركَّز فائدة قانون التَّناسب في كونه :

- أولاً: مقوِّمًا من المقوِّمات البنائية في القصيدة، حيث يصرح "القاضي الجرجاني " (ت392هـ) بأنَّ سرَّ اتِّزان القصيد يكمن في «تناسب أبياتها وازدواجها، واستواء أطرافها، واشتباهها، وملاءمة بعضها لبعض»[1] .

- ثانيًا: مؤشِّرًا من مؤشِّرات وحدتها وحسن اكتمالها، ف "الزركشي " (ت749هـ) لا يُغفل الدَّور العلائقي لمقياس التَّناسب، فرأى أنَّ «فائدته جعل أجزاء الكلام بعضها آخذاً بأعناق، بعض فيقوى بذلك الارتباط، ويصير التأليف حاله حال البناء المحكم، المتلائم الأجزاء»[2] .

- ثالثًا: الشُّمولية في تحديد الإطار العام لوحدات المسار الأدبي، وضبطها في نسيجٍ لغويٍّ وتركيبٍ دلاليٍّ موحَّدٍ، حيث يصل النَّاظم حدود شيءٍ بحدود شيء آخر وصلاً جامعاً من حيث الخواص، والدَّلالة، والوظيفة؛ كون «مقياس التَّناسب من حيث الجوهر، والمفهوم، يمتد ليشمل جميع عناصر النَّصِّ الأدبي» [3] .

- رابعًا: تحقيقه لأشهر قاعدة بلاغية وهي مطابقة المقال لما اقتضاه من الحال، وبذلك عُدَّ التَّناسب سرُّ البلاغة [4] ،ومن أهم المبادئ الفنية التي تُخوِّل للباحث معرفة آليات تناسب المكوِّنات والمقادير في النَّصِّ أو الخطاب، وما يجعل منه بنية أحادية محكمة الوضع .

---

(1) - القاضي الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تح علي محمد البجاوي ، المكتبة العصرية صيدا - بيروت ، ط1 ، 2006 ، ص 36 .

(2) - الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، ج1 ، ص 36 .

(3) - حامد صالح خلف الربيعي ، مقاييس البلاغية بين الأدباء و العلماء ، أطروحة دكتوراه ، إشراف الأستاذ عبد الحكيم حسان عمر ، مكتبة فهد الوطنية - جامعة أم القرى - السعودية ، 1996 ، ص (223- 224) .

(4) - مصطفى مسلم ، مباحث في التفسير الموضوعي ، دار القلم - دمشق ، ط2 ، 2000 ، ص 58 .

- خامسًا: تحقيق لذَّة قراءة النُّصوص، وتذوقها لدى المتلقي؛ ف «التَّناسب قرين اللَّذة، لأنَّ اللَّذة هي إدراك المتلائم والأثر النَّاجم عن وقع المتجانس في النَّفس»[1] .

ثانيًا/ علاقة التَّناسب بالبلاغة والنَّقد :

إنَّ التَّناسب مبدأ جمالي فاعل في التشكيل الشِّعري البليغ، إذ يُعدُّ واحدًا من أبرز شروط البلاغة التي من طريقها يتمُّ معرفة كيفيات تعالق الكلم وطرائقه، وتفسير ظاهرة الجمال النَّصيِّ، والتدليل على مكامنه، ولقد وعى قدامى النُّقاد والبلاغيين خطر الاصطلاح في بلورت النِّتاج الأدبي، واستساغته فكان من بين أبرز المباحث الأدبية التي تصدَّرت مؤلَّفاتهم، وحازت قصب الاهتمام معالجةً وتحصيلاً، مصادقين عليه مقياساً نقدياً وبلاغياً تتحدَّد على أساسه :

- أولاً: جودة المقول فيه، حيث إنَّ الكلام المتناسب يُمثِّل أعلى المراتب البلاغية؛ لكون البلاغة طرفان: أعلاهما وقوع التركيب على نظمٍ يمتنع أن يوجد ما هو أشدَّ تناسباً واعتدالاً منه في إفادة المعنى وآخر لو صار النَّظم فيه أقلَّ تناسباً منه لخرج عن كونه مفيداً لذاك المعنى [2] فتسقط الفائدة منه .

- ثانيًا: إجادة القائل، وتستشف من كونه لَسِناًمقتدراً على صياغة الكلام المبين بصيراً بخواص الألفاظ أقدار المعاني، حصيفاً في استدعاء المتناظرات من الصُّور، والأساليب، وذلك ب «إحاطة القول بالمعنى واختيار الكلام، وحسن النَّظر حتى تكون الكلمة مقاربةً أختها ومعاضدةً شكلها»[3] حريصاً على الإفهام، وتأدية حقوق أحوال الجمهور ومقاماتهم؛ لأنَّ «البلاغة ألاَّ يُؤتى السّامع من

---

[1] - جابر عصفور ، مفهوم الشِّعر (دراسة في التراث النقدي) ، دار التنوير للطباعة والنشر بيروت - لبنان ، ط2 ، 1982، ص 274 .

[2] - الرازي ، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ، تح نصر الله حاجي مفتي أوغلو ، دار صادر بيروت - لبنان ، ط1، 2004، ص 33 .

[3] - المبرّد ، البلاغة ، تح رمضان عبد التواب ، مكتبة الثقافة الريفية - القاهرة ، ط2 ،1985 ، ص 81 .

البعد اللُّغويِّ فيه، والطُّرق التي يتشكَّل حسبها هذا البعد»[1] في نسقٍ تركيبيٍّ بديعٍ أساسه البلاغة، وعماده التَّناسب .

ويُقرُّ "حازم القرطاجني" (ت684هـ) بأنَّ إدراك الطُّرائق، والأقدار التَّناسبية المبرزة في القيم اللُّغويَّة (الصَّوتيَّة والدَّلاليَّة) للنَّصِّ «لا يوصل إليها بشيء من علوم اللِّسان إلاَّ بالعلم الكلِّيِّ في ذلك وهو علم البلاغة الذِّي تندرج تحت تفاصيل كليَّاته ضروب التَّناسب والوضع»[2] حيث تنكشف من خلالها الرَّوابط الواصلة بين الوحدات والعناصر البنائية داخل النَّسق اللُّغويِّ في الفضاء النَّصيِّ المتعلِّق بأفق دلاليٍّ محدَّد .

فالطُّموح البلاغي يتمظهر للباحث الدارس في دأب البلاغة العربية المعقود منذ قرون على التقنين للعملية الإبداعية كونها –البلاغة– آلية فاعلة في تحديد المسار الإيحائي للخطابات مع ضبط الدَّلالات النَّصيَّةبتجاوزها عملية التوجيه،والتقييم، والإثراء إلى طور التكوين والتأهيل المعرفي، والتمكين والبناء الفكري، فضلاً عن تهذيب الذَّائقة .

ولا تُكتب شرعية هذا المفهوم للبلاغة العربية إلاَّ باحتكامها إلى تحقيق أقدار تناسبية بين أدواتها ومستوياتها لتفعيلها، وضمان دينامتها، فللتَّناسب النَّصيِّ علاقة وطيدة بالنَّقد والبلاغة العربية، إذ يُعدُّ عصب اللُّغة الشِّعرية، وجوهر النِّتاج الأدبي الرَّاقي، فكلُّ تصرُّفٍ لغويٍّ على مستوى التراكيب يستوجب تناسباً أسلوبياً ممثَّلاً في كينونة النَّص بقدْرٍ متميِّزٍ في البناء، حيث تُبرز عناصر التَّشكيل البلاغي العلاقات بين الأشياء على غاية من التَّوافق الصَّوتي، والتآلف الدَّلالي؛ لرسم حدود فنية الخطاب وإبداعه .

---

(1) – حمادي صمود ، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس ، السلسلة السادسة ، مج21 ، منشورات الجامعة التونسية ، 1981 ، ص (24– 25) .

(2) – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، دط ، دت، ص 226 .

ثالثًا/ التَّلاؤم عند الرُّماني (ت386هـ) :

عُني "الرُّماني" بقضية التَّلاؤم فأفرد لها باباً في رسالته الموسومة بـ "النُّكت في إعجاز القرآن" سمَّاه "باب التَّلاؤم" بعد أن عدَّه واحدًا من أقسام البلاغة العشر، ويعرِّف "الرُّماني" البلاغة على أنَّها: «إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللَّفظ»[1]، فطلبُ اللَّفظ في أحسن صوره، والولوج بالمعنى إلى القلب، غاية في إرساء الدَّعائم الجمالية الشَّاملة لفنون القول، وهي تتجاوز الإطار النَّفعي إلى تحقيق الفنية من خلال براعة الأديب وحصافته في توظيف آليات التواصل البلاغية التي من بينها آلية التَّناسب والتي تحقِّق بلاغة الكلام، وفنية الأدب .

ولم يُعن "الرُّماني" باصطلاح التَّناسب صراحة في رسالته، وإنَّما عُني بواحد من أهمِّ المباحث التي تندرج ضمن الاصطلاح العام (التَّناسب) في التُّراث النَّقدي والبلاغي، وهو اصطلاح (التَّلاؤم) وقد عرَّفه قائلاً: « التَّلاؤم نقيض التَّنافر، و التَّلاؤم تعديل الحروف في التأليف » [2] ،"فالرُّماني" في تعريفه يُرسي الوحدات الأساسية لتشكيل الآلية – التَّلاؤم – والتي من بينها وحدتا التَّشابه والتَّماثل المتمثِّلة في "استحالة التَّنافر"، حيث يقول: "التَّلاؤم نقيض التَّنافر"؛ والتَّنافر المقصود في هذا الموضع هو التَّنافر الصَّوتي الذِّي يمثِّل له "الرُّماني" بهذا البيت الشِّعري :

وَقَبرُ حَرْبٍ بِمَكَانٍ قَفْرٍ وَلَيْسَ قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرُ*.

فالبيت عدل عن تحقيق الدَّلالة لثقله، وتعذُّر النُّطق به، وذلك راجع لسوء الجوار بين أصواته وانعدام المناسبة فيما بينها من حيث صفاتُها، ومخارجُها، فعلاقة التقارب المخرجي، وأحادية الصِّفة التي جمعت أصوات (القاف، والباء، والرَّاء، والفاء) وهي أصوات انفجارية شديدة لزم عنه صعوبة في

---

[1] – الرُّماني ، النُّكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرُّماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني ، تح محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف – مصر ، ط3، 1119 ، ص (75– 76) .

[2] – المرجع نفسه ، ص 94 .

* – رسم البيت منعطفًا في حدود الدرس البلاغي منذ "الجاحظ" حيث لم يستدل به في الإخلال بفصاحة الكلم فحسب وإنَّما كذلك في التخريج الدَّلالي ، وإن كان ذلك بطريقة ضمنية .

النُّطق وبالتالي مخالفة السَّمت البليغ في التَّشكيل الصَّوتي ومن ثمَّ التشكيل الدَّلالي، ولا تقع المزية ولا الفائدة من الكلام في مثل هذا القصد، فـ «جمال الكلمات وقبحها ينشأ عن جرسها أو معناها»[1] وقد طال هذا القُبح الصِّياغة الشِّعرية فأوهنها، وذهب بمائها لأنَّ فصاحة الكلام معقودة في «خلوصه من ضَعْفِ التأليف وتنافُرِ الكلمات»[2] كما أنَّ تفصيل الشَّاعر بعد إجماله لم يكن مستساغًا، ولا موفَّقًا ممَّا أدى إلى الإخلال بالتركيب؛ لأنَّ لفظة (قفر) تختزل العجز بأكمله، وتحمل دلالة الاكتفاء، فلم تشفع له إجادته في تشكيل صورته المبنية على التَّشبيه الضِّمني والمجانسة – فالقبر رمز للسَّكينة، والوحدة، والانقطاع، وينطبق الوصف على الأرض القِفار كونها مرتعاً للانقطاع والموت– في تحقيق الفنيَّة لعدم توفيقه بين المستويين الصَّوتيِّ والدَّلاليِّ ممَّا أدى إلى الإخلال بالمقصَد العام المضمَّن في البيت الشِّعري .

ويَعدُّ "الرُّماني" خاصية التعديل الوحدة الثالثة في تشكيل الاصطلاح، ذاك أنَّه من موجبات التَّلاؤم، حيث يقول: «والسَّبب في التَّلاؤم تعديل الحروف في التأليف، فكلَّما كان أعدل كان أشدَّ تلاؤماً»[3]، والمقصود بالتعديل في هذا الموضع التَّناسب؛ لأنَّ تعديل الحروف يتمُّ وفق اتِّفاقٍ، وانسجامٍ، ومناسبة بعضها لبعض فيما اختصت به دون غيرها من تراكيب، ويتجسَّد ذلك من خلال المساواة بين مقاديرها في النُّطق، والمناسبة فيما بينها في التأليف، بالحذف أو الزِّيادة فيَفضُل القول .

والمرجَّح أنَّ لفظة (الميزان) في رسالة "الرُّماني"وردت مرادفاً لوحدة التعديل، حيث يقول في باب الاستعارة: «وكقولك: ميزان القياس، حقيقته تعديل القياس ..» [4]، فاللَّفظة في حدِّ ذاتها لا تُرجَّح فيها كفَّة على أخرى إذا ما رُمنا تحقيق التَّوازن، وهاتان الكفَّتان هما كفَّتا الصَّوت والدَّلالة .

---

[1] – حاتم الضامن ، نظرية النظم تاريخ وتطور ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، دط ، 1989 ، ص 31 .

[2] – الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين ، منشورات محمد علي بيضون دار الكتب العلمية بيروت– لبنان ، ط1 ، 2003 ، ص15 .

[3] – الرُّماني ، النُّكت في إعجاز القرآن ، ص 96 .

[4] – المرجع نفسه ، ص 86 .

فالتَّلاؤم عند "الرُّماني" خاصية فنيَّة جامعة لقيم صوتيَّة ودلاليَّة، تحصل المزية باتِّفاقها على وجه مخصوص، يقول مُعربًا عن ذلك: «والفائدة في التَّلاؤم حسن الكلام في السَّمع وسهولته في اللَّفظ وتقبُّل المعنى له في النَّفس، لما يرِد عليها من حسن الصُّورة وطريق الدَّلالة »[1] .

فالمستوى الأول من المقولة يتمثَّل في قيمة صوتيَّة المعبَّر عنها بـ "حسن الكلام في السَّمع" وهو تحصيل حاصل لخفَّته، وسهولته في النُّطق وما هذا إلاَّ معادلاً للفصاحة التي تقتضي الألفاظ لا المعاني؛ أي المسموعات/الأصوات، دون المفهومات/المقاصد، بينما يتضمَّن المستوى الثاني الحديث عن قيمة دلاليَّة، بإيراد ألفاظ دالة على ذلك صراحة من نحو: (المعنى) و (الدَّلالة)، واصلاً بين القيمتين في معادلة واحدة فحواها التَّناسب من خلال تخيُّر الألفاظ حسب ما تقتضيه تأدية الدَّلالات .

وتقتضي وحدة التعديل وهي من أعلى رتب استساغة الكلام عند "الرُّماني" ثلاث مستويات ، مستوى تعديل الحروف لملاءمة بعضها بعض، ومستوىً ثانٍ قرينٍ بالمستوى الأول وذلك بملاءمة الحروف بعد تناسبها والتئامها لمعانيها ومقاماتها، ويشمل المستوى الثالث الأغراض، والمقاصد الكلامية الكبرى؛ لأنَّ «حسن البيان في الكلام على مراتب: فأعلاها مرتبة ما جمع أسباب الحسن في العبارة من تعديل النَّظم حتى يحسن في السَّمع ويسهل على اللِّسان وتتقبَّله النَّفس تقبُّل البرَد وحتى يأتي على مقدار الحاجة فيما هو حقُّه من المرتبة»[2]، فكأنَّما يلتقي عنده حسن البيان بما سمَّاه التَّلاؤم ممَّا يجمع في أسلوبه – الأديب– بين جمال التأليف، وإحكام التعبير، وجودة اللَّفظ وصفائه، واستواء تقاسيمه [3]، وبذلك يتجاوز "الرُّماني" النَّصَّ على ضرورة توفيق الشَّاعر بين القيم الصَّوتيَّة والدَّلاليَّة في القصيدة إلى ضرورة ربطها بما تقتضيه من أغراض كلامية، وسياقات دلاليَّة؛ ذاك أنَّ

---

[1]– المرجع السابق ، ص 96 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 107 .

[3] – ماجدة أحمد سليمان ، من كتاب البلاغة تطور وتاريخ (شوقي ضيف) ، نصوص من كتب اللغة والأدب ، ج1 ، قسم اللغة العربية – الإسكندرية ، 2002 ، ص 115 .

مكمن جمال الصِّياغة وفنيتها إخراج اللَّفظ مُخرجه السَّليم، ووضعه موضعه الذِّي يقتضيه ويلائمه، وإعطاء كل معنى مقداره من اللَّفظ ممَّا يوافقه، ويرومه مع مراعاة الأحوال والمقامات .

وربْط "الرُّماني" التعديل بالنَّظم في قوله: «حسن البيان في الكلام على مراتب فأعلاها مرتبة ما جمع أسباب الحسن في العبارة من تعديل النَّظم» كونه «كلَّما كانت أجزاء الكلام أشدَّ ارتباطًا كان أدخل في الفصاحة»[1]، التي تكافئ مبدأ التعديل وقانون التَّلاؤم؛ لتحقيق معادلة التَّناسب بين أجزاء العمل الأدبي .

وبهذا فإنَّ حديث "الرُّماني" عن فاعلية التعديل، ودوره في استقامة العمل الأدبي يتجاوز ربطها بالحروف أو الأصوات للحديث عن المباني -التي لا تتحقَّق إلاَّ بمعانيها- في إطار أوسع هو التركيب، حيث يحصل الشَّرف للألفاظ في حسن تلاؤمها، فتقتفي بذلك آثار معانيها، وهذا منوط بحصافة النَّاظم في هيكلة بنائها جاعلاً من المعنى الأول سراجًا يُهتدى به إلى المعنى الثاني، فينسج بذلك معنىً فوق معنى، ويبني لغةً فوق لغة فتثبت المزية .

ويُعدُّ "الرُّماني" من أصحاب النَّظرة التوفيقية؛ ذاك أنَّه لم يرسم حدودًا فاصلةً بين الألفاظ والمعاني أي بين الفصاحة (الصَّوت، اللَّفظ) والبلاغة (المعنى، الدَّلالات) فكان إدراجه اصطلاح التَّلاؤم ضمن القيم الصَّوتيَّة والدَّلاليَّة في البلاغة العربية أمرًا منطقيًا؛ ليكون التَّلاؤم مرادفًا للفصاحة وواحدًا من أهمِّ الخواص البلاغية في آن، ويجلو ذلك من خلال عنايته بالكلام، وطرق التأليف بين أجزائه فالتأليف عنده على ثلاثة أضرب يُنبِّه عليها بقوله: «التأليف على ثلاثة أوجه: متنافر ومتلائم في الطبقة الوسطى، ومتلائم في الطبقة العليا»[2] .

---

[1] - كمال الدين ابن ميثم ، أصول البلاغة ، تح عبد القادر حسين ، دار الشروق ، دط ، 1981 ، ص 81 .

[2] - الرُّماني ، النُّكت في إعجاز القرآن ، ص (94 - 95) .

ويذكر الباحث "محمد تحريشي" أنَّ "الرُّماني" يركِّز حديثه على البلاغة لأهمية هذا المظهر في التَّشكيل الفنِّي للكلام بتقسيمه البليغ على ثلاث طبقات [1]، حيث تضمَّن الضَّرب الأول خاصية التَّنافر اللابلاغية، وخُصَّ الضَّرب الثاني بالكلام الإلهي (القرآن الكريم) في حين عقد الضَّرب الثالث على كلام البلغاء من الجمهور، وأدرجه مستوىً أوسط .

وممَّن عابوا على"الرُّماني" قسمته هذه وعدُّوها قسمةً فاسدةً "ابن سنان الخفاجي" (ت466هـ) إذ يقول في هذا الصَّدد «وهذا الذِّي ذكره غير صحيح، والقسمة فاسدة وذلك أنَّ التأليف على ضربين متنافر، ومتلائم»[2] حجته في ذلك أنَّه: « قد يقع في المتلائم ما بعضه أشدَّ تلاؤمًا من بعض على حسب ما يقع التأليف عليه، ولا يحتاج أن يجعل ذلك قسمًا ثالثًا،كما يكون من المتنافر ما بعضه أشدَّ في التَّنافر وأكثر من بعض، ولم يجعل "الرَّماني" ذلك قسمًا رابعًا»[3] .

على أنَّنا نرى في حكم "الخفاجي" قصورًا في تذوُّق قول" الرُّماني" الذِّي تبيَّنا حذقه في تلمُّس مواطن احترافية النَّاظم وإجادته، بأن جعل للحُسن وجهين، في حين خصَّ القُبح وجهًا واحدًا متمثِّلاً في التَّنافر، مع اهتمامه بالتحليل البلاغي وتحديد درجات التَّفاعل النَّصي قصد تحقيق جمالية الأدب التي تنتظم وفق أفق أوسع وهو تحقيق الفنيَّة والإبداع، فضلًا عن إفراده كلام الله عزَّ وجلَّ ضربًا مستقلاً من التَّلاؤم حيث بوَّئه أسمى الرُّتب، مع مراعاته لخصوصية الملكة الإنسانية، إلاَّ أنَّه لا سبيل للمضاهاة يقول مُعربًا عن ذلك: «فأمَّا البلاغة فهي على ثلاث طبقات...فما كان في أعلاها طبقة فهو معجز، وهو بلاغة القرآن، وما كان منها دون ذلك فهو ممكن؛ كبلاغة البلغاء من النَّاس»[4] فسرُّ الإعجاز القرآني يرجع إلى شدَّة ائتلاف آيه، وتشاكل تراكيبه، مع تلاؤم نظمه وخواص عدَّةٍ أُخر .

---

[1] – محمد تحريشي ، النقد والأعجاز ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، دط ، 2004 ، ص 56 .

[2] – ابن سنان الخفاجي ، أسرار البلاغة ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1982 ، ص 99 .

[3] – المرجع نفسه ، ص 99 .

[4] – الرُّماني ، النُّكت في إعجاز القرآن ، ص 75 .

فحاصل اجتماع وتوافق الطَّرفين :

التَّلاؤم ⇔ الفصاحة

و

الإيجاز ⇔ البلاغة

⇓

خاصية تناسبية تتمثَّل في: مقوم التعديل البلاغي؛ لأنَّ التَّلاؤم لا يتحقَّق من دون تعديل، والإيجاز لا يستقيم بغير تعديل، ويتَّضح ذلك من خلال المخطط التَّوضيحي الآتي :

فإنَّ:

$$\frac{\text{أ}}{\text{ب}} = \frac{\text{ب}}{\text{ج}}$$

أي أنَّ :

$$\frac{\text{التَّلاؤم}}{\text{التعديل}} = \frac{\text{التعديل}}{\text{الإيجاز}}$$

لأنَّ: الأساس في «التَّلاؤم تعديل الحروف في التأليف»[1] ،كما أنَّ «الإيجاز تصفية الألفاظ من الكدر وتخليصها من الدَّرن»[2] ،وهذا يوجب عملية تسوية تقتضي (الحذف والقصر) من غير الإخلال بنظم المعنى المدلول عليه، أو فساده .

كما أنَّ:

أ X ج = ب² ؛ بمعنى أنَّ:

الفصاحة X البلاغة = التعديل²؛ لأنَّ:

ب (التعديل) هو الوسط المتناسب بين أ (الفصاحة) وبين ج (البلاغة) التي تمثِّل حاصل تناسب الوحدتين (أ / الفصاحة) و (ب / التعديل) لأنَّ:

[1] - المرجع السابق ، ص 96 .

[2] - المرجع نفسه ، ص 80 .

ولقد جاء بحث "الرُّماني" لباب التَّلاؤم مُدرجًا بأسبقية ثلاثة أبواب بلاغية له هي :

باب الإيجاز، وباب التَّشبيه، وباب الاستعارة، وهذا التأخير والإرجاء يفتح بابًا أوسع للانشغال ليس مردُّه إقامة المفاضلة أو إثبات الأحقية لباب على آخر؛ ذلك أنَّ كلَّ لون بلاغي ينفرد بطاقاته، وآلياته الإبداعية، مع خصوصية منهجه المتَّبع، ولكنَّا نجد في هذه الأسبقية للأبواب آنفة الذِّكر وجهة نظر تستدعي التدبُّر، فأسبقية باب الإيجاز على باب التَّلاؤم، من حصافة "الرُّماني" كون خاصية التَّلاؤم من أبرز وأهم مبادئ الإيجاز «الذِّي يقوم على وجهين: الحذف والقصر، وهما دعامتا عملية التعديل وذلك بُغية إشاعة الالتئام بين الوحدات اللُّغوية، ومكونات القصيد الواحد» وذات الدَّور الفاعل في تحقيق بلاغة الكلم من خلال مبدأ تقليل اللَّفظ وتكثير المعنى، ويدلِّل "الرُّماني" على ذلك بإقامته موازنة بين الآية القرآنية الكريمة: ﴿ **وَلَكُمْ فِيْ الْقِصَاصِ حَياة يَا أُولِي الألبَابْ** ﴾ [1] وقول العرب المأثور: (القتل أنفى للقتل)، فقد نظمت دلالات الآية الكريمة، وفق ما تلاءمت فيه حروفها مع شدَّة اقتضائها لبعض فأفضى ذلك إلى الحُكم ببلاغة أسلوبها، ومردُّ ذلك أنَّ: «الخروج من الفاء إلى اللَّام أعدل من الخروج من اللاَّم إلى الهمزة؛ لبُعد الهمزة من اللَّام، وكذلك الخروج من الصَّاد إلى الحاء أعدل من الخروج من الألف إلى اللَّام» [2] ؛ لأنَّ «اعتدال الحروف أَحدُ ما يُحسِّن النَّظم، وليس في اعتدال الحروف من الحُسن في النَّظم كِفَاءُ ما يكون من القُبح فيه عند فقده؛ لأنَّ الكلام إذا تنافرت حروفه سَمُج اللَّفظ»[3] .

---

[1] – سورة البقرة ، الآية [179] .

[2] – الرُّماني ، النُّكت في إعجاز القرآن ، ص 78 .

[3] – عالم مجهول (كأنَّه عبد القاهر الجرجاني) ، شرح رسالة الرُّماني في إعجاز القرآن ، تعليق زكرياء سعيد علي ، دار الفكر العربي – القاهرة ، ط1 ، 1997 ، ص 63 .

كما تجدر الإشارة إلى أنَّ "الرُّماني" يُقْصر باب التضمين على باب الإيجاز فيقول: «والتضمين كلُّه إيجاز استغني به عن التفصيل إذ كان ممَّا يدل دلالة الإخبار في كلام النَّاس، فأمَّا التضمين الذَّي يدل عليه دلالة القياس فهو إيجاز في كلام الله عزَّ وجلَّ»[1] .

في حين كان حريًّا بالرُّماني إردافه باب التَّلاؤم ببابي التَّشبيه والاستعارة، فحقيقة التَّشبيه تستلزم اتِّفاق المشبَّه والمشبَّه به في وجه الشَّبه؛ ذاك أنَّ المشبَّه يقتضي تقريبه من المشبَّه به، ليماثله في الوصف على جهة الحقيقة أو المجاز، ويبرز ذلك من طريق وجه الشَّبه كونه الصِّفة المشتركة بينهما الجامعة إيّاهما برابط (قرينة: حرف، اسم، فعل ...) يربطهما، فالتَّناسب، والتَّوافق في عملية التَّشبيه قائمة على التَّلاؤم بين الرُّكنين، في عقد المشبَّهات على وجه واحد بمعادلاتها (شبيهاتها)، وهذا وجه من وجوه منطقية الممارسة اللُّغويَّة على اعتبار أنَّ «الملايمة على الغريب والمناسبة على الشَّبهية»[2] وذلك من باب الجمع بين المتَّفقات لمناسبة ما تحكمها على سبيل المشابهة، والتأليف بين المختلفات لما تُعقد عليه من غرابة وبُعدٍ، ملاءمةً بينها في غير إخلالٍ بالتركيب .

فعلي ابن عيسى الرُّماني يرى أنَّ التغيير عن الأغلب كالتَّقديم والتَّأخير، وسلوك الطريق الأبعد في التعبير من أسباب إشكال الكلام [3] الذَّي غالبًا ما تسوق إليه الغرابة والتعقيد فبهما تنتفي الجماليَّة والفنية؛ لأنَّ «للبلاغة وجوهًا كثيرة، ومن جملتها التَّلاؤم في الحروف وغيره»[4] .

ولما كان الأساس في الاستعارة إثبات أخصَّ وأقرب معاني، وأوصاف الاسم أو اللَّفظ المستعار وإسقاطها على المستعار له استلزمت هذه الصِّفة تحقيق تناسب بين المستعار والمستعار له وما يحكمهما ضمن قانون المشابهة، وكلُّ هذا منوط بشدَّة اقتضاء، وملاءمة الألفاظ لمعانيها، فلا يقوم الكلام إلاَّ من طريق اللَّفظ الحامل لمعناه، المشبَّع بدلالات محموله مع مراعاة درجة الانتساب بينهما

---

(1) – المرجع السابق ، ص 103 .

(2) – ابن قدامة المقدسي ، روضة الناظر و جنة المناظر ، دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1981 ، ص 356 .

(3) – ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه ونقده ، ج2 ، ص (266– 267) .

(4) – محمد محمد أبو موسى ، الإعجاز البلاغي ، مكتبة وهبة ، ط2 ، 1997 ، ص 148 .

فتُؤدَّى هذه الدَّلالات في صيغ عدَّة، وتُركَّب في صور متفرِّقات، من بينها الاستعارة، والتَّشبيه وغيرها من الصُّور البيانية .

وإنَّ القول بالاستعارة في الصُّور أقرب للمنطق منه إلى القول فيها في المعاني التي تُلغى بإلغاء ألفاظها وتثبت بإثباتها، أضف أنَّ اللَّفظ لا يستعار إلا بمعناه، يستشهد "الرُّماني" على ذلك بالآية القرآنية الكريمة ﴿ **مسَّتهُمُ البَأْسَاءُ والضَّرَّاءُ وزُلزِلُوا** ﴾ [1] ،فيقول: «... وزلزلوا أبلغ من كل لفظ كان يعبَّر به عن غلظ ما نالهم ...إلاَّ أنَّ الزَّلزلة أبلغ وأشدُّ »[2] لما تثبته المفردة من دلالات أنسب لما ذكرت فيه من مقام، وأليق لما قصدت إليه من حالٍ .

وممَّا تقدَّم ذكره كان من المنطق أن يستهل "الرُّماني" بحثه في الأبواب البلاغية العشر بباب التَّلاؤم؛ لكونه خاصية مشتركة بين كل هذه الأبواب، وفي حال ما إذا افترضنا النَّقيض كان الأجدر به البدء بباب البيان؛ لأنَّه اسم جامع لكلِّ شئ يكشف قناع المعنى، ويهتك الحجاب دون الضَّمير، حتى يحوز السَّامع على فحواه، ويُدرك كنه حقيقته [3]، ومن باب البدء بالكلِّ، ثم بحث ما يندرج ضمنه من أجزاء وفروع، فتنتظم هذه الأقسام كالآتي: البيان، الإيجاز/ التضمين، التَّلاؤم، التَّشبيه، الاستعارة، المبالغة، التَّجانس، التصريف الفواصل .

كما أنَّنا لو افترضنا ابتداءه بالأجزاء وصولاً للأصول تفصيلاً، لكان الأحرى به تقديم باب التَّلاؤم على باب الإيجاز/ التَّضمين، وباب الاستعارة على باب التَّشبيه، وباب التَّجانس على باب التصريف – كون الثاني يختص بالمعاني – ثم باب الفواصل لأنَّها في القرآن مثل القافية في الشِّعر، ثم باب البيان بعدِّه الأصل في هذه الأبواب والمباحث البلاغية، والقسمة في كلِّ هذا غير ممنهجة . في حين كان صائبًا وموفَّقًا في تقديمه التَّشبيه على الاستعارة (لأنَّه الأساس فيها) والإيجاز على كليهما من منطلق أنَّ البلاغة الإيجاز .

---

[1] – سورة البقرة ، الآية [214] .

[2] – الرُّماني ، النُّكت في إعجاز القرآن ، ص 90 .

[3] – الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج1 ، تح عبد السلام محمد هارون ، ص 76 .

ولم يكتف "الرُّماني " بالحديث عن التَّلاؤم في باب الإيجاز، أو عن المناسبة في باب الاستعارة بل أفرد له باباً بلاغياً مستقلاً لما يحوزه من أهمية؛ كونه لم يوظِّف في تبويبه لهذه الأقسام البلاغية اصطلاح مباحث؛ فلم يقل باب كذا (التصريف) ومبحث كذا (التضمين) أو باب كذا (التَّجانس) ومبدأ كذا (الفواصل) ممَّا يدل أنَّ هذه الألوان البلاغية على مرتبة واحدة من حيث الأهمية فجميعها فنون وأشكال بلاغية تتفرَّد، وتنفرد كلٌّ منها بخاصية تستقل عن بعضها حينًا، وتتقاطع مع بعضها حينًا ثانٍ من نحو التَّشبيه والاستعارة، وتتمازج حينًا آخر كما هي الحال بالنِّسبة لـ التَّلاؤم الذَّي يمثِّل وحدة مشتركة، ووسطا متناسبا بين سائر الأبواب البلاغية المذكورة في الرِّسالة فيحقق بينها الائتلاف، والتَّوافق والتَّناسب، وإنَّما مكمن التفاضل أساسه مدى كفاءة الأديب في استغلال الطَّاقات اللُّغويَّة، والأسلوبية لكلِّ باب من الأبواب في تحقيق الفنيَّة، وبديع الصِّياغة .

عُني"الرُّماني" بصيرورة العملية الإبداعية، منذ التأليف في أبسط مستوياته (تأليف الحروف) بتناوله أهم متطلبات التَّلاؤم، وما ينجم عنه من مناسبة، وتلاحم بين عناصر الأثر الأدبي حتى جاهزيته لعملية التَّلقي .

ويعرف اصطلاح التَّلاؤم نُضجًا عند "الرُّماني"، وقد تمظهر هذا النُّضج في أطوار جُسِّدت كالآتي:

اتِّفاق (يستلزم اجتماع الوحدات اللُّغويَّة) .

تعديل (ويتضمَّن المساواة، والموازنة، والتقسيم) .

تناسب (يقتضي التلاحم، والتَّلاؤم بين أجزاء العمل الأدبي) .

رابعًا/ الاتِّفاق عند عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) :

يُعدُّ بحث "عبد القاهر الجرجاني" لقضية الاتِّفاق من بين الأساسيات التي أرسى عليها نظريته في تعليق الكلم بعضه ببعض الموسومة بنظريَّة النَّظم في التُّراث العربي، وذات الأثر الفاعل في الفكر اللِّساني الحديث، فـ «مفهوم "النَّظم" يمثل العمود الفقري لنظريَّة لغويَّة عربيَّة لا تقل تكاملا – من ناحية اتِّساقها على الأقل – عن أي نظريَّة لغويَّة حديثة»[1] .

ولما كان الأساس في البلاغة النَّظم؛ ومعاني النَّحو هي المنطلق [2] ،شكَّل النَّحو بؤرة النَّظريَّة؛ كونه العنصر الذَّي يجعل الكلم يعلق بعضه ببعض، حيث «يُعين على تعيين الكلمة التي تتعلق بأخرى ضمن السِّلسلة الخطية»[3] المنتظمة داخل التركيب، ممَّا يسمح لها بتشكيل علاقات تُستشف منها المعاني النَّحوية «القائمة بين الكلمات فهي لا تكمن في الكلمات المفردة ولا في مجموع ما تفيده هذه الكلمات من حيث هي، ولكنَّها تكمن في تركيب الجملة، وفي بنيتها الدَّاخلية»[4]؛ ذاك أنَّ تراكيب الجمل تستقيم بقواعد، وبُناها تنطوي على وظائف لغويَّة محدَّدة .

وإنَّ عناية "الجرجاني" بفنية القاعدة النَّحوية؛ أي بـ «القواعد والوجوه النَّحوية، التي يعدها أصلا عنده، وميزانا دقيقا لإبراز التفاضل والمزايا في المعاني»[5] لعلَّ من بين أبرز هذه الوجوه الاتِّفاق الذِّي يُعدُّ عصب الترتيب النَّحوي من منطلق أنَّ الترتيب لا يستلزم في المتناسبات من الأمور، ومن منطلق أنَّ

---

[1] – عبد العزيز حمودة ، المرايا المقعرة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، عالم المعرفة – الكويت دط ، 2001 ، ص 220 .

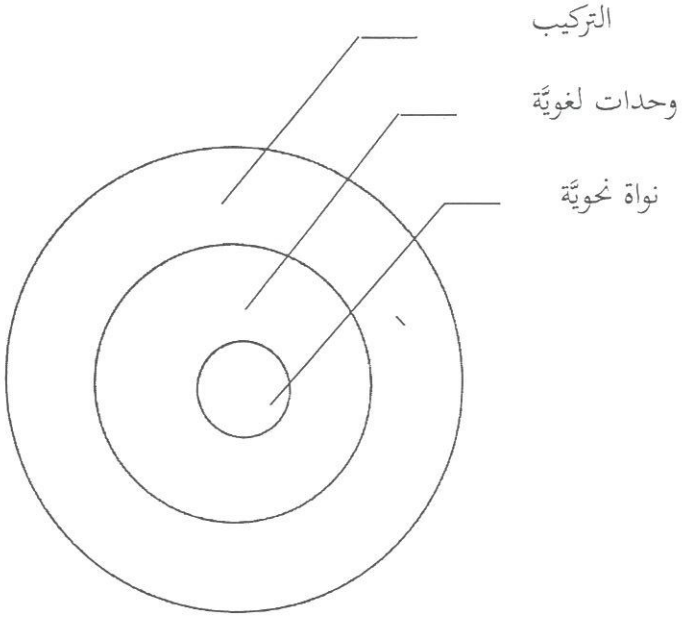
[2] – أحمد مطلوب ، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده ، وكالة المطبوعات – بيروت ، ط1 ، 1993 ، ص 83 .

[3] – جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، تر/ محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط1 ، 1986 ، ص (177– 178) .

[4] – محمد عمر الصماري ، النَّحو والنَّظم عند عبد القاهر الجرجاني ، أعمال ندوة ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة صفاقس ، 1998 ، ص 12 .

[5] – فؤاد علي مخيمر مخيمر ، فلسفة عبد القاهر الجرجاني النحوية في دلائل الإعجاز ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، دط ، 1983 ، ص 168 .

النَّحو مُكَوِّنٌ تفاعليٌّ منتجٌ لعناصر لغويَّة تُكوِّن علاقات مع غيرها من الوحدات اللُّغويَّة المنتظمة في تركيب أحادي، والذَّي يمثِّل بدوره العلاقة الكلية القائمة بينها. نُمثِّل لذلك كالآتي:



وإذا كان النَّحو ينتج علاقات بين الوحدات اللُّغوية التي هي الأخرى تحدِّد المعاني النَّحوية فإنَّ الاتِّفاق يحدُّد لنا ناتج انتظام هذه الوحدات؛ كونه يبحث في فنية المعنى الشِّعري، وكيفية تحقُّقه.

ويعدُّ "عبد القاهر" الاتِّفاق ضربًا فنيًّا خاصًّا يتلمَّس من طريقه مواطن الإبداع اللُّغويّ، ويتحسَّس درجات جمالية النُّصوص، والخطابات، وفقًا لما يُتيحه من معرفةً بدقائق لغة النَّاظم، وأسرار حصافة أسلوبه بما يعقده من نِسبة ووفاق بين وحدات نظمه على أن يكون لاتِّفاقها «لكونها في مواضعها التي وُضعتْ فيها مُوجِبٌ ومُقْتض»[1] يوجب فيهاالانتساب على وجه العموم ثمَّ ينبغي على النَّاظم أو المؤلِّف تدقيق النَّظر في نظمه، وأن يتوخى التماس التَّناسب بين أجزاء المنظوم من طريق الخصوص والتفاصيل [2] وفق ما يستوجبه التَّشابه من تناسب أو ما الاختلاف من انسجام وذلك بالتدقيق في أبسط الجزئيات المكوِّنة للنَّصِّ؛ ليصح التَّشكيل اللُّغويُّ والدَّلاليُّ .

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تعليق محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، دط ، دت ، ص 525 .

[2]– عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تعليق محمود محمد شاكر ، دار المدني بجدة ، دط ، دت ، ص 281 .

وإذا كان مدار الأمر في استقامة النَّظم على توخّي المعاني النَّحوية؛ كونها «منقسمة بين حركات اللَّفظ وسكناته، وبين وضع الحروف في مواضعها المقتضية لها، وبين تأليف الكلام بالتقديم والتأخير وتوخّي الصَّواب في ذلك وتجنّب الخطأ»[1]، فإنَّ عملية التأليف (الكتابة) على وجهٍ مخصوصٍ في النَّسق اللُّغوي أساسها توخّي الاتِّفاق، والتَّناسب فيما بين المنتظمات، إذ لم يُعن "الجرجاني" بمجرد تتابع الكلمات أو رصفها ضمن سلسلة خطية محدَّدة، وإن أوحى تعاقبها بروابط نحويَّةٍ لتتاليها في نسقٍ لغويٍّ واحدٍ، حيث نوَّه إلى أنَّ النَّاظم الحصيف من أقام بين المعاني حدود نسبٍ، فتغدو باتّفاقها إخوة من أب وأمٍّ، ورأى الموازنة بين بعضها بعض أحقّوزيادة في الحسن[2] ليحوز كلامه المزية، فيكون أفضى سبيلاً لأن يستجاد؛ لتأليفٍ مخصوصٍ وقع فيه، جوهره اتِّفاق مكوِّناته؛ كون الاتِّفاق «جعل الأشياء الكثيرة بحيث يُطلق عليها اسم الواحد ويكون لبعض أجزائه نسبةً إلى بعض بالتقدُّم والتأخُّر»[3]، فتحديد السِّمات والخواص القبْلية والبعدية للمنتظم (الوحدات اللُّغويَّة) يستلزم عنه تشارك المنتظمات في معقولية الانتساب من خلال وصل بعضها ببعض، مع متابعة أحوال معانيها الواصفة لها الدَّالة عليها، وذلك استناداً إلى جملةٍ من الرَّوابط النَّحويَّة يعتمدها النَّاظم في آدائه اللُّغويِّ فـ «قوام الكلام هو الرَّوابط والنِّظام، وأنَّ ذلك يتعدَّد تعدُّداً واسعاً، ويتباين، ويتكاثر»[4] من طريق توخّي أوجه التَّعالق التي تتأتَّى بحسن اختيار الموقع فتتحقَّق فعالية الارتباط بين أجزاء التركيب كما تُحدِّد درجة التَّناسب بين مكوِّناته و «على أساس فكرة التَّناسب هذه قامت نظرية النَّظم التي ألحَّ فيها الجرجاني على ضرورة المطابقة بين جزئيات النَّصِّ داخليا ...فيُحكم على النَّص الأدبي بصفة عامة والشِّعر بصفة خاصة بناءً على ما يتوفَّر عليه من تناسب بين أجزائه ولحمة بين عناصره »[5].

---

[1]- أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع و المؤانسة ، ج1 ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة و النشر ، تح أحمد أمين وأحمد الزين – القاهرة ، 1944 ، ص 107 .

[2] – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 10 .

[3] – محمد التونجي ، المعجم المفصل في الأدب ، ج1 ، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان ، ط2 ، 1999 ، ص 240 .

[4] – محمد محمد أبو موسى ، دراسات في البلاغة و الشعر ، مكتبة وهبة – القاهرة ، ط1 ، 1991 ، ص 50 .

[5] – مسعود بودوخة ، المنظومة الاصطلاحية للبلاغة العربية وأهميتها في التحليل البلاغي ، مجلة تقاليد ، ع 2 ، 2011 ، ديسمبر ، جامعة سطيف – الجزائر ، ص 27 .

وإنَّ تناسب أجناسه، ومقاديرها، وكيفية انتظامها معقودة على اتِّفاقها؛ كون الاتِّفاق يُحدِّد طرق التَّعالق ومستوياته مع النَّص على النَّاتج (الحاصل الدَّلالي) الذِّي يفتح فضاء للتذوُّق والتأويل وفق ما يتطلبه الأثر الأدبيُّ؛ لأنَّ «اللُّغة لم تأت لتُحكم بحكمٍ أو لتُثبت وتُنفى ...»[1] فحسب وإنَّما لتُدرك، وليعيشها المتلقّي واقعًا جماليًّا يصبو إليه، ويأمل تحقُّقه في كلِّ نصٍّ .

ويصرِّح "الجرجاني" متعرِّضاً بالشَّرح لقول العرب: «"لَفظٌ مُتمَكِّنٌ" يريدون أنَّه بموافقة معناه لمعنى ما يليه كالشئ الحاصل في مكان صالح يطمئن فيه، و"لَفظٌ قَلِقٌ نابٍ" يريدون أنَّه من أجل أنَّ معناه غير موافق لما يليه، كالحاصل في مكان لا يصلح له »[2]؛ لأنَّ فهم وإدراك التمكُّن، والاستصاغة، والقلق، والنُّبو راجع إلى الوعي بحقيقة قوانين الاتِّفاق والتَّلاؤم، أو الاختلاف والتَّنافر التي يعقدها النَّاظم فيما بين معاني الكلمات المتجاورة في النّظم؛ كونها أسس نصية فاعلة يُدلَّل في إطارها على جمالية المقول أو قبحه [3] .

ويقتضي النَّظم، لتحقيق أوجه الملاءمة والاتِّفاق بين الحامل ومحموله، المشابهة والمشاكلة؛ يقول "الجرجاني": «تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً، وأن يكونَ حالُكَ فيها حالَ الباني يضع بيَمينه ههنا في حالٍ ما يضع بيساره هناك»[4] وبمثل هذا يكون قد أجرى أجزاء الكلام بما يشاكلها وذلك ضمانًا لاستقامة وصحة النَّسق التَّشكيلي العام للُّغة من جهة، وتحقيقًا لتكافؤ الوحدات اللِّسانية ومن ثمَّ تفاعلها ضمن الفضاء النَّصي وفق ما يصلها من شبكة العلائق في النَّسيج اللُّغويِّ الواحد من وجهة ثانية، فيكون الكلام في غاية الحسن، والتَّناسب،والوفاق .

---

(1) – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 373 .

(2) – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 64 .

(3) – درويش الجندي ، نظرية عبد القاهر الجرجاني في النظم ، ملتزم الطباعة والنشر مكتبة نهضة مصر بالفالجة ، دط ، 1960 ص (92- 93) .

(4) – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 93 .

ولقد أدرك "الجرجاني" أنَّ الإبداع الأدبي يستلزم إلى جانب تحقيق التَّناسب والاتِّفاق، براعة التشكيل الجمالي في صوغ المعاني الشِّعرية فكان قول الشَّاعر [1] : [الوافر]

وَكُلُّ غِنًى يَتِيْهُ بِهِ غَنِيٌّ فَمُرْتَجَعٌ بِمَوْتٍ أَوْ زَوَالِ

وَهَبْ جَدِّيْ طَوَى لِيْ الأَرْضَ طُراً أَلَيْسَ اَلْمَوتُ يَزْوِي مَا زَوَى لِي

من النَّماذج الشِّعرية التي أثنى على براعة تأليفها، وحصافة ناظمها؛ لحسن توفيقه بين دواله ومدلولاتها، فالاتِّفاق ضرورة واجب توافرها في نظم الكلام إذ به تتحقَّق الدَّلالة على الغرض، وبانتفائه ينجم التعقيد والتعسف الدَّلاليُّ الذِّي يُمثِّل له "الجرجاني" ببيت أبي تمام [2] : [الوافر]

لاَ وَاَلَّذِي هُوَ عَالِم إِنَّ اَلنَّوَى صَبِر وَإِنَّ أَبَا اَلْحُسَيْنِ كَرِيْمُ

الذَّي فسد تركيبه فسمُج نظمه؛ لأنَّ الشَّاعر لم يوفِّق بين ألفاظه ومعانيه ممَّا أدى إلى تعطل حدوث الفائدة، وبعثرة أجزاء النِّظام فاختل التأليف لعدم مراعاته هيئة الألفاظ وصور المعاني و «ذلك لأنَّه لا مناسبة بين كَرَم أبي الحسين ومَرَارةَ النَّوى ولا تعلُّقَ لأحدهما بالآخر، وليس يقتضي الحديثُ بهذا الحديثَ بذاك»[3]، فعملية الاتِّفاق تقتضي مراعاة لدلالة المنظوم؛ على اعتبار أنَّ لأنساق اللُّغة دلالات محدَّدة، توجب كونها على صورة ما، وهيئة بعينها، وأنَّ الإخلال بتلك الصُّورة، أو الهيئة يُفقدها جوهرها، ويُجرِّدها من دلالتها بالضَّرورة [4] إذ يتحقَّق حسن الاتِّفاق من طريق ترتيب مخصوص لا يقتصر فقد على ترتيب أحرف الكلام، وتحقيق اتِّساقها، وإنَّما كذلك ترتيب دلالاتها وضبطها؛ لأنَّ «الشَّيء الذَّي حقيقته الترتيب إذا زال عنه الترتيب لم يفعل فعله، وذلك لأنَّه إنَّما يفعله لأنَّه كلٌّ، ويكون الكلُّ شيئًا محفوظًا بالأجزاء»[5] .

---

(1) – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 16 .

(2)– عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 225 .

(3) – المرجع السابق ، ص 225 .

(4) – محمد محمد يونس علي ، وصف اللغة العربية دلاليا (في ضوء مفهوم الدلالة المركزية) ، منشورات جامعة الفاتح ، دط ، دت ص 298 .

(5) – أرسطو طاليس ، كتاب الشعر ، تح وتر / شكري محمد عياد ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر– القاهرة ، دط ، 1967 ، ص 203 .

يقرُّ "الجرجاني" أنَّه لا اتِّفاق بين المتناسبات من الأمور؛ لأنَّ «الأشياء المشتركَة في الجنس، المتَّفقةَ في النَّوع تستغني بثبوت الشَّبه بينها، وقيام الاتِّفاق فيها، عن تعمُّلٍ وتأمُّلٍ»[1] جاعلًا من خاصية الاتِّحاد في الغرض، سببًا في ترتيب الكلام وسبيلاً للتأليف بين أجزائه، فتقع بذلك الفائدة منه يقول: «حتى إذا وازنت بين كلام وكلام دريت كيف تصنع، فضممت إلى كلِّ شكل شكله، وقابلته بما هو نظير له، وميَّزت ما الصَّنعة منه في لفظه، ممَّا هي منه في نظمه»[2]، فـ «الشَّيئين إذا تشابها، فكأنَّهما قد رضعا من ضرع واحد»[3] وكذا المعنيين أو الصُّورتين .

لا يقتصر الشِّعر عند"الجرجاني" على مجرد التموضع النَّحوي فحسب، بل هو معرفة للخصوصية النَّحوية المنطواة في اللُّغة، ومدى إجادة الأديب المبدع في تطويعها وتحقيق تكاثف المكوِّنات اللُّغويَّة (صوتيَّة ودلاليَّة) النَّاتج عن تفاعلها على مستوى الأبنية اللُّغويَّة بسيطها ومركَّبها والتي، بدورها، يستهدفها النَّظم قصد ضبط اتِّفاقٍ بين أوضاع التمثيل الكلامي، وتحقيقًا لجملة الخواص الجمالية المتولِّدة عن المعاني الشِّعرية، ومن ذلك الجمع بين المتنافرات، والمتباعدات من الأساليب، على أساس اتِّفاقها؛ فإنَّه قد يكون الأمر المتَّفق عليه قاعدة للمختلف فيه [4] .

ويوضِّح "الجرجاني" مقتضيات الاتِّفاق في التَّشبيه فيقول: «ألا ترى أنَّ التَّشبيه الصَّريح إذا وقع بين شيئين متباعدين في الجنس، ثم لَطُفَ، وحسُن لم يكن ذلك اللُّطف وذلك الحُسن إلا لاتِّفاقٍ كان ثابتاً بين المشبَّه والمشبَّه به من الجهة التي بها شبَّهتَ»[5]؛ ذاك أنَّ الاتِّفاق «يقتضي أن يكون الشَّيئان الشَّيئان من الاتِّفاق والاشتراك في الوصف، بحيث يجوز أن يُتَوهَّم أنَّ أحدَهما الآخرُ»[6]؛ لأنَّ مراعاة الاتِّفاق في إثبات الأوصاف للمشبَّه، والاعتداد بها في عملية التَّشبيه لا مُسوِّغ لإغفاله.

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 148 .

[2] – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 98 .

[3] – عبد القاهر الجرجاني ، المقتصد في شرح الإيضاح ، تح كاظم بحر المرجان ، مج1 ، دار الرشيد للنشر – الجمهورية العراقية ، دط ، 1982 ، ص 118 .

[4] – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 25 .

[5] – المرجع نفسه ، ص (152-153) .

[6] – المرجع نفسه ، ص 99 .

كما أنَّ المعاني التي «تدرك من وراء التَّشبيه فهي معاني ثانية، يوحي بها التركيب النَّحويُّ، ودلالات إضافية يشير إليها التعبير اللُّغويُّ» [1]، ويستدل "الجرجاني" على ذلك بوصف "الخليل بن أحمدالفراهيدي" (ت175هـ) انقباض كفِّ البخيل حيث يقول [2] : [الوافر]

كَفَّاكَ لَمْ تُخْلَقَا لِلنَّدَى وَلَمْ يَكُ بُخْلُهُمَا بِدْعَه

فَكَفٌّ عَنِ اَلْخَيْرِ مَقْبُوضَةٌ كَمَا نَقَصَتْ مِئَةٌ سَبْعَه

وَكَفٌّ ثَلاَثَةُ آلَافِهَا وَتِسْعُ مِئِيْهَا لَهَا شِرْعَه

«فلمَّا حصل الاتِّفاق كأشدِّ ما يكون في شكل اليد مع الاختلاف كأبلغ ما يوجد في المقدار والمرتبة من العدد كان التَّشبيه بديعًا»[3]، لكونه من باب المعاني التي جُمعت فيها النَّظائر فتناظرت، وتشاكلت فاتَّفقت؛ لأنَّ «الكَلِمَ مُرَكَّبٌ مِنَ الحُروفِ البَسيطةِ، بمُرَاعاةِ الوَلاءِ بين ترتيبِ حُروفِهِ»[4] بذلك فقط تتحقَّق أوجه الاتِّفاق، والتَّعالق .

إنَّ الاتِّفاق عملية عقلية، منهجية، تترجم وعي الكاتب في اختياره لصور، وقوالب تركيبية بعينها وفق نظامٍ خاصٍّ، وقصد تحقيق إفادةٍ لبيان مراد الخطاب، حتى يكون الأثر الأدبي على أكمل أوجه النِّظام والانسجام من حيث مضامينه، وأساليبه، يقول "الجرجاني": «واعلم أنَّ من الكلام ما أنت ترى المزية في نظمه والحسن كالأجزاء من الصَّبغ تتلاحق، وينظمُّ بعضها إلى بعض حتى تكثر في العين، فأنت لذلك لا تُكبِّر شأن صاحبه، ولا تقضي له بالحذق والأستاذية وسعة الذرع وشدَّة المنة حتى تستوفي القطعة، وتأتي على عدة أبيات»[5] فتتدبَّر فيما يُميِّزها من اشتراكٍ، ويطبعها من اتِّفاقٍ، وتناسبٍ في الهيئات والدَّلالات .

---

[1] – عبد الفتاح لاشين ، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني ، دار المريخ للنشر – السعودية ، دط ، دت ، ص 204 .

[2] – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص (154-155) .

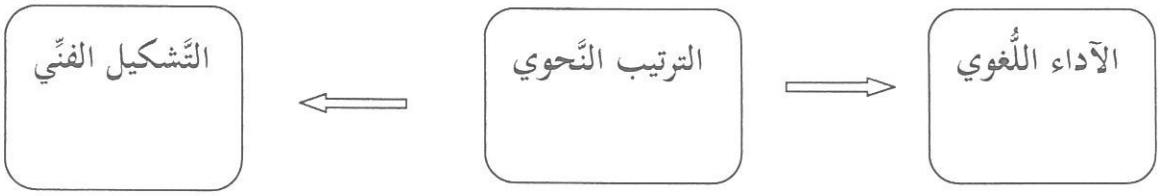
[3] – المرجع نفسه ، ص (154-155) .

[4] – عبد القاهر الجرجاني ، المفتاح في الصرف ، تح علي توفيق الحمد ، دار الأمل ، مؤسسة الرسالة للطبع والنشر والتوزيع – سوريا ، ط1 ، 1987 ، ص 27 .

[5] – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 88 .

ويبدو أنَّ غرض الاتِّفاق الذَّي يجنح إليه "الجرجاني" ويقصده تحفيز المتفاعلات اللُّغويَّة تحفيزًا دلاليًّا من خلال تكثيف المعاني المتناسبة، تحقيقًا لاتِّساق النَّظم وبراعة الصِّياغة .

وفضلاً عمَّا يتيحه الاتِّفاق من تناسب الأثر الأدبي، فإنَّه يتيح كذلك معرفة لسببية تعالق أجزائه بعضها ببعض؛ كونه عصب الترتيب النَّحوي الذِّي يُعدُّ وسيطًا ما بين الآداء اللُّغويِّ السَّليم، وطور التَّشكيل الأسلوبي الفنِّي .



خامسًا/ التَّناسب عند حازم القرطاجني (ت684هـ) :

يَعدُّ "حازم القرطاجني" قانون التَّناسب مقوِّمًا جوهريًّا من مقوِّمات الصِّناعة الشِّعرية، إذ بموجبه تتحدَّد بلاغة النُّصوص لتعلُّقه بالقوى الثَّلاثة: القوَّة المائزة وذلك في اختيار المتناظرات من الأمور، وانتخاب المتلائمات منها، والقوَّة الصَّانعة التي يتمُّ بموجبها الحذق بمواضع المناسبات، وآليات الرّبط بين الجمل، والنُّصوص، فتستجاد الصَّنعة والتحبير، والقوَّة الحافظة كون النَّفس أكثر تعلُّقاً بالأمور المتناسبة البعيدة عن الفوضى التي تأباها .

تطرَّق "حازم" إلى آلية التَّناسب، ومجموع الأحكام التي بموجبها تتحقَّق القصيدة المتماسكة البناء، المحكمة العضد، المتوافقة مبنىً ومعنىً من خلال عنايته بجملة الوسائل التي تحقِّق الانسجام والتَّناسب النَّصيِّ، حيث فصَّل في قضية التَّناسب وضروبه، وكلُّ ما يُعدُّ من موجبات تناسب الأساليب ومن متطلباته من تناسب: الألفاظ والمعاني، وتناسب الأوزان، وتناسب المحكيات، وتناسب الأغراض والمقامات .

وقد أُرسيت دراسة "حازم القرطاجني" لقانون التَّناسبفي المنهاج وفق مستويين تجسَّدا كالآتي:

5-1 التَّناسب الدَّاخلي:

- تناسب الألفاظ والمعاني :

يُخيل لمتصفِّح مؤلَّف"حازم القرطاجني" الموسوم بـ "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، أنَّه يفصل بين الثُّنائيتين (اللَّفظ والمعنى) فصلاً نهائياً وهذا الفصل ترجيح فريقٍ من الباحثين أحالهم إليه عدم توافر المؤلَّف على دراسةٍ تشمل قسم الألفاظ ولكنَّ "حازم" دحض أي محاولةٍ للقول بإهماله هذا الرُّكن في العملية الإبداعية، فقد أقرَّ، ولو بطريقةٍ ضمنيةٍ، في منهاجه أنَّه قد ضمَّنه قسماً للألفاظ يقول: «وقد تقدَّم الكلام في ما تكون عليه الألفاظ في أنفسها وبالنَّظر إلى هيئاتها ودلالتها، وكيفية مواقع تلك

الهيئات بدلالتها من النُّفوس، وبقي الآن أن نتكلَّم في المعاني الذِّهنية وفي بعض ما يحتاج إليه في هذه الصِّناعة»[1] .

وقد ألفيناه في موضع آخر يؤكِّد الأمر، فيدلِّل على أنَّ طبيعة دراسته للثَّنائية قد وسمت بالتفصيل في الألفاظ والإجمال في المعاني، حيث يقول بعد أن ينبِّه إلى شروط اللَّفظ التي يطَّرد بها الكلام أحسن اطِّراد «فهذه إشارة إلى ما يجب أن يتفقَّده النَّاظم ويلتفت إليه، على قدر قوَّته، من الجهات التي تحسن منها العبارات أو تقبح، قد أجملتُ الكلام فيها ،وجعلتها كالإحالة على ما قدَّمته، ممَّا يتعلَّق بالألفاظ وتأليفها في العبارات عن المعاني، فمن قابل هذا الإجمال، بذلك التفصيل، ظفر بالبغية والمراد إن شاء الله»[2] فإنَّ قوله ذا يسقط إمكانية اعترافه بإحداهما على حساب الأخرى مستبعداً أو ملغياً إيَّاها من مجال الدِّراسة، كما يُحيل هذا الاطِّراد، والتفصيل في موضع والإجمال والاقتصار في موضعٍ آخر، إلى أنَّ قابلية التسليم بالفصل بين الرُّكنين إنَّما مردُّه منهجية المؤلِّف المعتمدة في عرض رؤياه وتقريبها من أفهام الجماهير لا غير .

وبناءً على ذلك ووفقًا للنَّظرة التَّوفيقية المستنبطة من قول "حازم" «يكون النَّظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللَّفظ الدَّال على الصُّور الذِّهنية في نفسه ومن جهة ما يكون عليه بالنِّسبة إلى موقعه من النُّفوس من جهة هيئته ودلالته»[3] ،يتحدَّد منطلقنا في دراسة التَّناسب اللَّفظيِّ والمعنويِّ على السَّواء لا كلاًّ على حدة، كون الفصل، فيه فصلٌ منهجيٌّ حبذنا اعتماده في الفصل الموالي لهذا الفصل .

---

[1] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص (17- 18) .

[2] – المرجع نفسه ، ص 225 .

[3] – المرجع نفسه ، ص 17 .

وقد تمظهر تناسب الألفاظ والمعاني (التَّناسب الأسلوبي) وفق جملة من المبادئ، والمحطات استُشفت من قول "حازم" «الأقاويل الشِّعرية يحسن موقعها من النُّفوس، من حيث تختار مواد اللَّفظ وتنتقى أفضلها وتركَّب التركيب المتلائم المتشاكل وتستقصى بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدَّالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها حتى تكون حسنة»[1] و «أمَّا الكمال في المعاني فباستيفاء أقسامها واستقصاء متمِّماتها وانتظام العبارات جميعَ أركانها حتى لا يُخَلَّ من أركانها بركن ولا يُغفلَ من أقسامها قسمٌ ولا يتداخل بعض الأقسام على بعض»[2]، لتنتظم هذه المبادئ كالآتي:

- عملية التركيب :

التركيب "جهاز مقياس" تكتسب اللُّغة في إطاره هويتها و فعاليتها، وتنتظم على مستواه وحداتها وهو غير التأليف، بنية تنتظم و تحدَّد في إطارها الخواص الكلامية، وتثبت النِّسب والأقدار التي يجب أن تراعى بين الأشياء، ولأنَّ التركيب أعم من التأليف الذِّي يُعنى بجمع أشياء متناسبة [3] وهو بدوره «أعم من الترتيب»[4] كان لابُدَّ على ناظم الكلام من:

الضَّبط :

ونقصد باصطلاح الضَّبط في هذا الموضع الاختيار بمعناه العميق (الاختيار المضبط) لا الاختيار السَّطحي الذِّي يطبع مستوى التأليف، فالضَّبط «يجعل من الاختيار عملية كلية في بعض مراحلها لتحقيق أهداف تتَّصل بطبيعة اللُّغة الشِّعرية واحتياجاتها اللُّغوية التي ترتبط بوظائف محدَّدة»[5] .

وإنَّ الأساس الذِّي يُبنى عليه اختيار الضَّبط يستند على مدى كفاءة الأديب ووعيه بخصوصيات اللَّفظ الذِّي يقع عليه الاختيار وذلك من خلال إلمامه بجميع جهاته، ويتجاوز هذا النَّمط من

---

(1) - المرجع السابق ، ص 119 .

(2) - المرجع نفسه ، ص 154 .

(3) - التهانوي ، كشاف اصطلاحات الفنون ، تح علي دحروج ، تر/ عبد الله الخالدي وجورجي زيناتي ؛ مكتبة لبنان ناشرون ، ج1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان ط1 ، 1996 ، ص 376 .

(4) - علي بن محمد الشريف الجرجاني ، التعريفات ، مكتبة لبنان ، طبعة جديدة ، 1985 ، ص 51 .

(5) - محمد عبد المطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي) ، ط2 ، دار المعارف ، 1995 ، ص364 .

الاختيار العمليات التأليفية (الجمع، الترتيب ...) إلى تفعيل مبدأ الأفضلية والانتخاب الذِّي ينمُّ عن وجود متتاليات من الوحدات اللُّغوية المتقابلة على المستوى الأفقي في الحيِّز التأليفي الجامع لخواصها المميِّزة أو المشتركة، و «تتكئ موهبة الكاتب إلى حدٍّ كبير على قدرته على تكوين، وضبط واختيار وعرض الصُّور المناسبة التي تحقِّق المتعة والفائدة [الفنية] لدى القارئ»[1] .

ويُعدُّ الاختيار محطَّةً تمهيديةً* للتركيب -لها مقتضياتها وشروطها لا مرحلة-؛ لأنَّ من بين أساسياته المشابهة، والاختلاف، والملاءمة التي تسم الكلم، وتعدُّ من أبرز صفاته، ومحطَّةً تمهيديةً كذلك كون؛ التركيب ليس مجرد الجمع بين المؤتلفات، حيث يتجاوز ضبط تواليها وفق ما يخلق بينها أقداراً تناسبيةً إلى تحقيق تطابقها، فالتركيب الذِّي يقصد إليه حازم مرادفٌ لاصطلاح التَّطابق (مفردتين = مفردة) . وإنَّ عملية اختيار العناصر اللُّغويَّة تتمُّ وفق وعيٍ تامٍ من النَّاظم في انتقاء مختاراته، وتحديد نسقها المخصوص بها المقصورة عليه، فيلتفت إلى ما تؤدِّى المعاني به خاصة، إذ لابد من انتقاء اللَّفظ اللائق بالمعنى الموائم لفضاءاته الدَّلاليَّة؛ لأنَّ «من حسن الأدب جودة الطلب، واختيار من اللَّفظ الأنسب ومن العبارة ما ناسبت المخاطب...»[2]، ومثاله اختيار الشَّاعر لجملة من الأصوات من مجموع متتالياته الصَّوتيَّة لتشكيل دلالاتٍ بعينها يقول "أبو فراس الحمداني" (ت357هـ) [3] : [الكامل]

أَبَتْ عَبَرَاتُهُ إِلَّا انْسِكَابَا ... وَنَارُ غَرَامِهِ إِلاَّ الْتِهَابَا

وَمِنْ حَقِ اَلْطّلوْلِ عَلَي ألاّ ... أَغِبَّ مِنَ اَلْدُّموْعِ لَهَا سَحَابَا

وَمَا قَصَّرْتُ فِيْ تِسْآلِ رَبعٍ ... وَلَكِنِّي سَأَلْتُ فَمَا أَجَابَا

وَرَأَيْتُ الشَّيْبَ لاَحَ فَقُلْتُ: أَهلاً ... وَوَدَّعْتُ اَلغِوَايَةَ وَالشَّبَابَا

---

(1) - شاكر عبد الحميد ، الأسس النفسية للإبداع الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دط ، 1992 ، ص 185 .

* - ومثال ذلك المسافر، يصل للمحطة عليه : 1التوجه إلى الشَّباك، 2اقتطاع تذكرة السَّفر، 3تسليمها للعون، 4أحقية المقعد ومن ثمة تنطلق الرحلة ؛ أي تبدأ المرحلة،وتسمى كذلك لامتداد زمني يُستغرق فيها، ف 1 432 هي متطلبات ومقتضيات الاختيار وانطلاق الرحلة هي بدأ مرحلة التركيب، وأمَّا تحقيق وحدة تكامليَّة فهي الوصول .

(2) - محمد كشاش ، صناعة الكلام ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر ، صيدا - بيروت ، ط1 ، 2000 ، ص 72 .

(3) - ديوان أبي فراس الحمداني ، شرح خليل الدويهي ، ط2 ، دار الكتاب العربي- بيروت ، 1994 ، ص 33 .

وَمَا إِنْ شِبْتُ مِنْ كِبَرٍ،وَلَكِنْ رَأَيْت مِنَ الأَحِبَّةِ مَا أَشَابَا

بَعَثْنَ مِنَ اَلْهُمُوْمْ إِلَيَ رَكْبًا وَصَيَرْنَ الصُّدُوْدَ لَهَا رِكَابَا

فالشَّاعر عني بأصوات دون أخرى وعوَّل عليها في تفجير الطَّاقات التعبيرية لمقطعه، وذلك لتلبُّسها بدلالات قارة لها ما لها من قدرة على الانفتاح على القراءات، وتلوُّنٍ بمختلف الإيحاءات، وهي ثلاثة أصوات (صوت العين) البارز في قوله: (عبراته، الدُّموع، ودَّعن) و (صوت الشِّين) في كلمن (الشِّيب، الشَّباب) و (صوت الصَّاد) المعبر عنه في قوله: (صيرن، ما قصرت، الصُّدود) وكلُّها أصوات مشحونة بشحنات عاطفية تناسبت للتعبير عن مكنونات الشَّاعر ودواخله .

كما أنَّ للاختيار دور خطير في لملمة أجزاء الصُّورة سواء أكانت صورة شعرية أم غير ذلك، وإحداث التَّناسب بين مكوِّناتها، يقول "محمد الأخضر السَّائحي" [1] :

فَرُبَّ بَائِسَةٍ لَمْ تَلْقَ لُقْمَتَهَا وَحَوْلَهَا بَاتَ تَبذِيْرٌ وَ تَبْدِيْدُ

تَنْقُلُ اَلْطَرْفَ بَيْنَ النَّاسِ صَامِتَةً وَالنَّاسُ مِنْ حَوْلِهَا صُمٌّ جَلاَمِيْدُ

وَرُبَّ شَيْخٍ عَلَى اَلإِمْلاَقِ مُنْكَمِشٌ ذَوَى هُزَالاً وَأَخْفَتْهُ التَّجَاعِيْدُ

حيث تنطبع المشاهد الشِّعرية وتتلاحق في ذهن المتلقي من القراءة الأولى للأبيات، ويمكن أن ندلِّل على ذلك أيضا بلعبة "البازل"، حيث يشكِّل قانون التَّناسب فيها وحدةً تركيبية في تشافع أجزاء الصُّورة المكوِّنة، والمبنية على ضبط الاختيار –كونه وحدة تركيبية قارٌ فيها قانون التَّناسب– .

يُعدُّ الاختيار أولى مراحل تحقيق التَّناسب النَّصي، لا الأساس في تفعيل وحدات التركيب فحسب .

[1] –محمد الأخضر السائحي ، جمر ورماد ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا – تونس ، دط ، 1981 ، ص 29 .

القران :

يتجاوز القران عملية التَّوفيق بين الألفاظ والمعاني، بمؤتلفاتها ومختلفاتها، والتوسُّط في توظيفها وفق ما تتطلبه أغراضها وتستدعيه مقاماتها، إذ يتطلب وسيطاً فعَّالاً لتحقيق التحام، والتئام أجزاء وحدات النَّصِّ متمثِّلاً في ضبط الاختيار وضعاً، وانتقالاً (التخلص) .

فانتقالات الشَّاعر من معنىً إلى آخر تستوجب اقتران دلالاتها، وخصوصية في الوضع «فالنِّسب الإسناديَّة تلاحظ الأفكار فيها أربعة أشياء وهي: البيان، والمبالغة، والمناسبة، والمشاكلة»[1]وإنَّ بتصاعد وتيرة الانتساب من خلال تكافؤ / تطابق أوجه الوحدات اللُّغويَّة في التركيب يحدث الاقتران، فقران المناسبة ممَّا تتمُّ به عُلقة الكلم، واتِّحاد أصنافه لتماثل أوصافه، ومثاله قول "سليمان العيسى" في قصيدة عنوانها "من ملحمة الجزائر" [2] : [الخفيف]

فَوْقَ شِعْرِي، وَفَوْقَ مُعْجِزَةِ ... الأَلْحَانِ هَذَا الذِّي تَخُطُّ اَلْجَزَائِرْ

يَا بِلاَدِيْ يَا قِصَّةَ اَلأَلَمِ اَلْجَبَّارِ ... لَمْ يَحْنِ رَأْسَهُ لِلْمَجَازِرْ

مَا عَسَانِي أَقُوْلُ ؟وَاَلنَّارُ لَمْ تَلْ ... فَحْ جَبِيْنِيْ هُنَاكَ وَالثَّأْرُ دَائِرْ

وَدَوِيُ الرَّشَاشِ لَمْ يَخْتَرِقْ سَمْ ... عِي،وَيَسْكَبَ فِي جَانِحيَّ المَشَاعِرْ

لَمْ أَذُوقْ نَشْوَةَ اَلْكَمِيْنِ يُدَوِّيْ ... فِإذَا اَلْسَّفْحُ لِلصُّوْصِ مَقَابِرْ

أَلْفُ عُذْرٍ، يَا سَاحَةَ اَلْمَجْدِ يَا أَرْ ... ضِيْ اَلْتِّي لَمْ أَضُمَّهَا، يَا جَزَائِرْ

فالتَّشاكل والاتِّحاد وقع بين كلٍّ من (الشِّعر والألحان) و (الألم والمجازر) و (النَّار والثَّأر) و (الدَّوي والرَّشاش وحاسة السَّمع) و بين (لفظة الكمين، ولفظة السَّفح) فالشِّعر قران، وإنَّ مثل هذه الرُّؤيا تعكس وعي"حازم" بما لمبدأ الوضع من خواصٍ جماليَّةٍ، ونظميةٍ تسهم في تعالق الكلم، وتناسب أجزائه، واقتران وحداته، بدءً من الألفاظ الحاملة لمعانيها في أنفسها .

---

[1] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 44 .

[2] – سليمان العيسى ، ديوان الجزائر ، مطبوعات المركز الوطني لتوثيق الصحافة والإعلام ، دط ، 1993 ، ص 46.

– عملية الاستقصاء :

نصَّ "حازم" على قاعدة الاستقصاء وراعاها في منهاجه، حيث تناول ثنائية اللَّفظ والمعنى بشروحات كفاية، فإذا كان التركيب غير التأليف، فإنَّ الاستقصاء غير الحشو، والإطناب، وهو في اللِّسان من (قصا) ،والقاف والصَّاد أصلٌ صحيحٌ يدل على تتبُّع الشَّئ،ومن ذلك قولهم: اقتصصت الأثر إذا تتبعته [1]، فالشَّاعر يتناول معنىً ما، ثم يستقصيه؛ أي لا يترك فيه شيئاً إلاَّ عالجه[2] واستفاض فيه، حيث يُلمُّ بجميع أوصاف، أو معاني، أو دلالات المنظوم فيه فلا يترك مجالاً فيه للتقصير أو الإبهام، وسبيل ذلك مؤدَّى الشَّاعر ابن "الرُّومي" الذِّي مال إلى الاستقصاء في ذكر استملاحه لحديث محبوبته، حيث يقول [3] : [الوافر]

وَحَدِيْثُهاَ السِّحرُ الحَلاَلُ لَوْ أنَّهُ ... يَجنُّ قتلَ المُسْلِم المُتَحرِّزِ

إنْ طَالَ لمْ يُمْلِلْ وَإنْ هِيَ أوْجَزتْ ... وَدَّ المُحَدِّثُ أَنَّهَا لمْ تُوْجِزِ

شَرِكُ العُقُولِ وَنُزْهَةُ مَا مِثْلُهَا ... لِلْمُطَمْئِنِ وَعُقْلَةُ المُستَوفِزِ

ولعلَّ "حازم" يقصد بالاستقصاء،استقصاء طريقة تركيب التطابق / 2=1 وذلك من خلال تتميم المقاصد؛ لتحقيق وحدةٍ تكامليةٍ لا تسلسليةً فحسب، تقتصر على مضاعفة المعاني وتعداد هيآتها وأوجهها المستقصاة، ولعلَّ من بين المباديء التي تحكم عملية الاستقصاء مبدأ:

---

[1] – ابن فارس ، معجم مقاييس اللغة ، تح عبد السلام محمد هارون ، ج5 ، ص 11 .

[2] – محمد التونجي ، المعجم المفصل في الأدب ، ج1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط2 ، 1999 ، ص 90 .

[3] – أحمد مطلوب ، معجم النقد العربي القديم ، ج1 ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ط1 ، 1989 ، ص 159 .

الاطِّراد :

ومن مظاهره جنوح الشَّاعر إلى الاستطراد، والتسلسل في إيراد النَّظير ومراعاته في متنه الشِّعري، ففيذلك استيفاء للدَّلالات، والمقاصد، يقول "ابن عبد ربه" (ت368هـ) يمدح والي إشبيلية "إبراهيم ابن حجاج" [1] : [الوافر]

كِتَابُ الشّوقِ يَطْويهِ اَلْفُؤادُ ... وَمِنْ فَيْضِ الدُّمُوعِ لهُ مِدَادُ

تَخُطُّ يَدُ البُكَاءِ بِه سُطُوْراً ... عَلَى كَبِدِي وَيُمْلِيْهَا اَلْسُّهَادُ

وَكَيفَ بِي فؤادٌ مُسْتَطِيرٌ ... لِمَنْ لاَ يَسْتَطِيرُ لهُ فُؤَادُ

فإنَّه لما تحدث عن (الشَّوق) عبَّر بـ (فيض الدُّموع) ولما أتى (بالمداد) أردفه بـ (الخطِّ والسَّطر) ووصل الوحدتين بلفظة (كبدي) التي تُجسِّد حرَّ الاشتياق، ثمَّ أعقبها بلفظة (السُّهاد) التي تنمُّ عن باعث النَّظم، وصلاً تناسبيًا بديعًا، فللمعاني المتناظرة أهمية في جعل التراكيب شبكة من العلائق الصَّوتيَّة والدَّلاليَّة المتلائمة الوضع، حيث «عبارة لا تسدُّ مسدَّ عبارة في حسن وقع وإن كان مفهومهما واحدا، لأنَّ إحداهما أليق بالموضع وأشدَّهما مناسبة لما وقع بين جنبتي الكلام»[2].

كما أنَّ الميل إلى خاصية تفريع المعاني وتتميمها يُكسب النَّصَّ نسقًا طرديًا تواتريًا ممَّا يُسهم في التكثيف اللُّغويِّ، وذلك من خلال تتابع الصُّور والظِّلال، وانسجامها، وتواتر الأساليب الشِّعرية وتناسبها فـ «ما وقع من التفريع غير متناسب الوضع ولا متشاكل الاقتران لم يحسن، وكان من قبيل التذييل والحشو الذِّي لا يحسن ...إذ المذهب المستحسن في الكلام أن يفتنَّ في ضروب الإبداعات الموقعة فيه، وأن يتوخَّى في جميع ذلك تناسب الانتقالات وحسن الاقترانات»[3]، ومثال ذلك قول "الصَّنوبري" [4] : [الكامل]

---

[1] – ديوان ابن عبد ربه ، تح محمد رضوان الداية ، مؤسسة الرسالة – بيروت ، ط1 ، 1989 ، ص 55 .

[2] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 16 .

[3] – المرجع نفسه ، ص 61 .

[4] – المرجع نفسه ، ص 60 .

مَا أَخْطَأَتْ نُوْنَاتُهُ مِنْ صَدْغِهِ شَبَهًا وَلَا أَلِفَاتُهُ مِنْ قَدِّهِ

فَكَأَنَّمَا أَنْفَاسُهُ مِنْ شِعْرِهِ وَكَأَنَّمَا قِرْطَاسُهُ مِنْ جِلْدِهِ

فقد أحسن الشَّاعر ضبط اقتراناته ووصلها ببعض، حيث جعلها تتقاطع في نقطةٍ واحدةٍ وتلتقي عند منعرجٍ واحدٍ (ذات الشَّاعر) .

ومن بين الألوان البلاغية التي تتجسَّد فيها حصافة الانتقال، ومناسبة الفصول بعضها لبعض آلية التسويم والتحجيل بعدِّه من بين الآليات التي قال بها "حازم القرطاجني" وراهن عليها في تحقيق الاتّساق الدَّاخلي والانسجام النَّصيِّ في الخطاب الأدبي، فضلاً عن أبعاده الفنية، والوظيفية التي تزدان بها القصائد، وتؤكَّد من خلالها المضامين الخطابية .

فلقد حرص "حازم" على وجوب إحكام أبنية القصائد، مع ملائمة ألفاظها لمعانيها، وتناسب فصولها وتناسب مقدِّماتها، وتناسب أغراضها،يقول معرباً عن ذلك: «فأمَّا القانون الأوَّل في استجادة موادَّ الفصول وانتقاء جوهرها، فيجب أن تكون متناسبةَ المسموعات والمفهومات حسنةَ الاطِّراد غير متخاذلة النسج، غيرَ متميِّز بعضها من بعض التميُّزَ الذِّي يجعل كلَّ بيت كأنَّه منحاز بنفسه لا يشمله وغيره من الأبيات بنية لفظيَّة أو معنويَّة »[1]؛ لأنَّ الأساس في التأليف العُلقة واللُّحمة، لوضع القارئ في جوِّ القصيدة، وذلك من خلال تكثيف المعنى وتأكيده له، مع توشية القصائد بمنطقية وعقلانية الاختتام، وفي هذا الصَّدد يقول: «ومن كان من شأنه أن يبني أواخر الأبيات على أوائلها فإنَّه يتطلَّب معنى يناسب ما تقدَّم ويمكن في عبارته مع ذلك أن يتأتَّى في ما يلائم تلك القافية»[2].

ويُقرُّ بعض الدَّارسين بأنَّ حازما اهتم بمسألة التَّماسك، والتَّعالق بين فصول القصيد وأجزائه قائلاً:«قدَّم حازم القرطاجني مجموعة من الأوصاف التي ينبغي أن تتوافر في مبدأ الفصل وفي خاتمته، أوصاف تلحُّ على وجوب دلالة رأس الفصل على الفصل برمته، وتعضيد نهايته لمعناه» [3] وأبرز هذه

---

[1] – المرجع السابق ، ص 288 .

[2] – المرجع نفسه ، ص (280 – 281) .

[3] – محمد خطابي ، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب) ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1991 ، ص 159 .

الأوصاف هي "العلقة"، و"الاتِّصال"، و"التَّناسب"، ووجوب توخِّيها في القصيدة ضرورة لإحكام فصولها، وتناسب معانيها بناءً، ومقصداً، فيحقِّق النَّاظم بذلك اتِّحاد الغرض، وإحكام النَّسيج، وكل هذا يحدِّد إطاراً عاماً يستساغ فيه الخطاب لحسن ترتيبه، ودقَّة وضعه فيكثر ويحسن في ذوق الجمهور، ومن بين النَّماذج الشِّعرية التي استبنا فيها حسن تناسب أبياتها صدورها مع أعجازها وحصافة تدرُّج ناظمها في إيراد محاسن محبوبته، وذكره أوصافها التي تجلَّت في حذق استدعائه للمتآلفات من الأمور، قول "ابن المعتز" (ت 296 هـ) [1] : [الكامل]

وَكَأنَّ حُمْرَةَ لَوْنِهَا مِنْ خَدِّهِ ... وَكَأنّ طِيبَ نَسِيْمِهَا مِن نَشْرِهِ

حَتَّى إذَا صَبَّ المِزَاجَ تبَسَّمَتْ ... عن ثغْرِهَا فَحَسِبتَهُ مِنْ ثَغْرِهِ

مَا زَالَ يُنْجِزُ لِي مَوَاعِدَ عَيْنِهِ ... فَمُهُ ، وَأحْسَبُ ريقَهُ مِن خَمْرِه

حيث اطَّرد لصاحبه «الكلام في جميع ذلك أحسن اطِّراد، وانتقل في جميع ذلك من الشَّيء إلى ما يناسبه وإلى ما هو منه بسبب، ويجمعه وإيَّاه غرض، فكان الكلام بذلك مرتَّباً أحسن ترتيب ومفصَّلا أحسن تفصيل وموضوعا بعضه من بعض أحكم وضع»[2]، فحسن انتقاله من الحمرة للطيب، ومن التبسُّم للثَّغر، ومن الثَّغر للعين، ومن الرِّيق للخمر، وما حقَّقه من مناسبة فيما بينها ؛ لمشاكلة المعنى الأول (حمرة الخد) المعنى الثاني (طيب النَّسيم) وحسن اقترانه به، أضفى طابعاً جمالياً طرُبت له الأذن، واستصوبته الذَّائقة، وكل ذلك لمشبَّه به محذوف (الورد) حضوره مقدَّر في أوصافه .

---

[1] - حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 60 .

[2] - المرجع نفسه ، ص 299 .

ومن بين النَّماذج التي استدل بها "حازم" والمحيلة إلى تناسب رؤوس الفصول وعضد بعضها لبعض قول المتنبي (ت354هـ) فيمدح كافور الإخشيدي : [الطويل]

أُغَالِبُ فِيكَ الشَّوْقَ وَالشَّوْقُ أَغْلَبُ وَأَعْجَبُ مِنْ ذَا الهَجر، وَالْوَصْلُ أَعْجَبُ

حيث انتقل الشَّاعر من الحديث عن غلبة الشَّوق، وعُجب الهجران في الفصل الأول للحديث عن ترحاله فوصف سيره بالسُّرعة، حيث يقول :

وَللهِ سَيرِي مَاأَقَلَّ تَئِيَّةً عَشِيَّةَشَرْقَيّ الْحَدَالَى وَغُرَّبُ

ثم استفتح رأس الفصل الثالث بتعداد العهود السَّارة وتذكُّرها فقال :

وَكَمْ لِظَلَامِ اللّيْلِ عِنْدَكَ مِنْ يَدٍ تُخْبِّرُأَنَّ الْمَانَوِيَةَ تَكْذِبُ

ومال في الفصل الرابع إلى وصف يوم رحيله فشبهه بليل العاشقين في الطول فقال :

ويَوْمٍ كَلَيْلِ الْعَاشِقِينَ كَمَنْتُه أُرَاقِبُ فيه الشَّمْسَ أَيَّانَ تَغْرُبُ

ثم اطَّردله الكلام فشبَّه الخيل بالصديق متخذاً إيَّاه بديلاً إنسياً وأنيساً روحياً فقال :

ومَاالْخَيْلُ إلَّاكَالصَّدِيقِ قَلِيلَةٌ وَإنْ كَثُرَتْ فِي عَيْنِ مَنْ لَايُجَرِّبُ

ثم استفتح الفصل الخامس بذم الدُّنيا، وماتؤول إليه أحوالها من مثلما قدَّم من ذكر الفراق والبعاد والهجر ومكابدةالأعداء فقال [1] :

لَحَى اللهُ ذِي الدُّنْيَامَنَاخًا لِرَاكِبٍ فَكُلُّ بَعِيدِ الهمِّ فيها مُعَذَّبُ

إنَّ هدف "حازم" من تركيزه على الترابط، ووجوب التَّناسب، والتَّعالق بين الفصول في القصائد «توالد المعنى ،واستمراره »[2]، وتكثيفه داخل الهيئة النِّظامية لمفردات، وتراكيب أبنية الخطاب الأدبي وذلك من خلال اعتماده قانون التَّناسب .

---

[1] – المرجع السابق ، ص (298– 299).

[2] – محمد خطابي ، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب) ، ص 161 .

– عملية الانتظام :

إنَّ من بين الأوجه التَّناسبية، التي يحقِّق الانتظام أقداره التَّناسبية من طريقها، أسلوب التقسيم؛ كونه يستدعي اتِّساق البناء فيما كان نصيبه الاشتراك في وجه من الوجوه (اللَّفظ، المعنى) يقول التهامي [1] : [الطويل]

أَبَانَ لَنَا مِنْ دُرِّهِ يَوْمَ وَدَّعَا عُقُوْداً وَأَلفَاظاً وَثَغْراً وَأَدْمُعَا

حيث يظهر التقسيم والتَّناسب في عجز البيت، فالشَّاعر استدعى متناظرات المعاني والألفاظ وأجراها مجرى بعضها في الاتِّفاق؛ ذلك أنَّه «كلَّما وردت أنواع الشَّيء وضروبه مترتَّبة على نظام متشاكل، وتأليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجيب النَّفس وإيلاعها بالاستماع من الشَّيء، ووقع منها الموقع الذِّي ترتاح له»[2] وتأنس فيه .

ويشترط "حازم" في التقسيم التمام، وذلك باستيفائه لجميع عناصره فكثيراً ما يكون مصحوبًا بالتفسير والصِّحة من الخلل وذلك تحقيقًا لبلاغة الكلام، يقول في ذلك: «كما أنَّ القسمة إذا تمَّت وسلمت من الخلل الدَّاخل فيها من حيث ذُكر وطابق حسن تركيب العبارة فيها حسن ترتيب المعاني كان الكلام بذلك أنيق الدِّيباجة قسيم الرُّواء والهيئة»[3] لمراعاة صاحبه مقتضيات الانتظام الدَّلالي بين وحداته، فأسلوب التقسيم على ما يمتاز به من نَفَس تِعدادي يسمح للشَّاعر بالتوليد اللُّغويِّ وبالتالي التكثيف الدَّلاليَّ .

ولكون المقابلة كذلك تقع «في الكلام بالتَّوفيق بين المعاني التي يطابق بعضها بعضا والجمع بين المعنيين اللذَّين تكون بينهما نسبة تقتضي لأحدهما أن يذكر مع الآخر من جهة ما بينها من تباين أو تقارب على صفة من الوضع تلائم بها عبارةُ أحد المعنيين عبارةَ الآخر كما لاءم كلا المعنيين في ذلك

---

[1] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 46 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 245 .

[3] – المرجع نفسه ، ص 56 .

صاحبه»[1] عدَّها "حازم" واحدة من الفنون التَّناسبية التي يهتز لمقتضاها السَّامع، ذاك أنَّ «للنُّفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها، والمتشابهات، والمضادَّات، وما جرى مجراها تحريكا وإيلاعا بالانفعال إلى مقتضى الكلام»[2] .

ومن المقابلة الصَّحيحة قول "عفيف الدِّين التلمساني" (ت690هـ) [3]: [البسيط]

فَأَوّلٌ أَنْتَ مِنْ قَبْلِ اَلظُّهُورِ لَنَا وَآخِرٌ أنْتَ عِنْدَ النَّازِحِ اَلْنَائِي

وَبَاطِنٌ فِيْ شُهُوْدِ اَلْعَيْنِ وَاحِدُهُ وَظَاهِرٌ لامْتيَازَاتٍ بِأَسْمَاءِ

أَنتَ اَلْمُلَقّنُ سِراً لَا أَفُوْهُ بِهِ وَأَنتَ نُطقي وَاَلْمُصْغِي لنَجوَائِي

حيث قابل بين (أول وآخر) و (باطن وظاهر) في البيت الأول والثاني وقد عكس تقابلهما تساوقًا نغميًّا، وتناسبًا دلاليًّا، وأمَّا قوله (لا أفوه والمصغي) فالمقابلة هنا وقعت بين التفوُّه (أ) والإصغاء (ب) في حين أنَّ النُّطق مقرون بمستقبِل الرِّسالة (ج) (الله) وقد شكَّل قانون التَّناسب وحدةً تركيبية فارقةً في تشافع أجزاء التركيب الشِّعري المبني على ضبط الاختيار .

وإنَّ من أوجه حسن التَّناظر في ألوان البديع وفنونه يذكر "حازم" جملة من الظَّواهر البلاغية، ومبادئ عامة للفن مرتسمة في مشاهد منها ما يظهر في اقتران المناسبة، ومنها ما يظهر في اقتران المخالفة، ومنها ما يظهر في اقتران المماثلة .

ويجدر التنويه إلى أنَّ جملة هذه الفنون والألوان التَّناسبية التي وردت في المنهاج هي أقدار تناسبية وردت على سبيل الذِّكر لا الحصر، ذاك أنَّ أوجه التَّناسب تشمل غالبية فنون البديع، وقد تتجاوزها لتحقق أقدارها كذلك في علم البيان وعلم المعاني، ليشمل التَّناسب علم البلاغة كون هذه العلوم الثَّلاثة هي علم واحد وحَّدها المجال (الأدب) والصِّفة (البلاغة) .

---

[1] – المرجع السابق ، ص 52 .

[2] – المرجع نفسه ، ص (44- 45) .

[3] – ديوان عفيف الدين التلمساني ، تح يوسف زيدان ، ج1 ، دار الشروق ، دط ، دت ، ص 68 .

ولعلَّ "حازم" مؤسِّس النَّظرية التَّناسبية في الفكر العربي برؤيا مفادها أنَّ وحدة النُّصوص والخطابات «لا يوصل إليها بشيء من علوم اللِّسان إلاَّ بالعلم الكليِّ في ذلك وهو علم البلاغة الذِّي تندرج تحت تفاصيل كليّاته ضروب التَّناسب، والوضع»[1] .

كما أنَّ ما يجسده كلام العرب من «اختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعنى، وتبحُّرهم في أصناف المعاني وحسن تصرُّفهم في وضعها و وضع الألفاظ بإزائها، وفي إحكام مبانيها واقتراناتها ولطف التفاتاتهم، وتتميماتهم، واستطراداتهم ...»[2] التي يعدُّها "حازم" قوانينا للشِّعرية هي ذاتها ضروبا للتَّناسب، ممَّا يسمح بالقول إنَّ التَّناسب في أطره العامة = الشِّعرية عند "حازم"، فقد «كان حازم واعياً بقوانين الصِّناعة الشِّعرية والوسائل الفنية الداعمة لها، وكانت نظرته للشِّعرية (في النَّثر والشِّعر) توازي إلى حدٍّ كبيرٍ الشِّعريات المعاصرة، فشعريته تحيط بجوانب العمل الأدبي وتتحرك على مستوى السُّطوح والأعماق، وقد حصر قوانين الشِّعرية في ثمانية عناصر تتفاوت فيما بينها فاعليةً وتأثيرًا هي: التخييل، والتصوير الحسِّي والنَّظم والتركيب، والتناص والتَّماسك النَّصي، والإغراب، والتعجيب، والوزن و الإيقاع، والتذوُّق النَّصيَّ»[3] .

---

[1]- حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 226 .

[2] - المرجع نفسه ، ص 69 .

[3] - محمد صلاح زكي أبو حميدة ، دراسات في النقد الأدبي الحديث (المقدمة) ، جامعة الأزهر بغزة ، دط ، 2006 ، ص3
وينظر :بن عيسى بطاهر ، نظرية الأسلوب عند حازم القرطاجني ، ص 96 .

- تناسب المحكيات :

إنَّ إقرار "حازم" بأنَّ «المحاكاة أبدا يتَّضح حسنها في الأوصاف الحسنة التَّناسق، المتشاكلة الاقتران المليحة التفصيل ...»[1] يحيل إلى أنَّ تناسب أوصاف المحكي، وتشاكل خواصه مؤشِّرٌ يضبط استجابة الجمهور، ويحرِّكه صوبه قبولاً أو طرحاً، وتتحدَّد هذه الاستجابة بمدى اشتمال المحكي على المعقولية، ومطابقةٍ لمدركات وواقع* السَّامع فتتاح قابلية التأثير، ويحتكم "حازم" في طرحه لتناسب المحكيات لمبادئ فنية من أهمِّها:

مبدأ الترتيب :

الترتيب/الرُّتبة أحد أوجه التَّناسب؛ لأنَّه يعمد إلى انتظام الوحدات البنائية للنَّصِّ، وتحقيق مشاكلتها لبعض، ولعلَّ هذا ما يتحدَّد في أسلوب الاستعارة، فلمَّا كان الأساس فيها إثبات أخصَّ وأقرب معاني وأوصاف الاسم أو اللَّفظ المستعار وإسقاطها على المستعار له، استلزمت هذه الأوصاف الترتيب لتحقيق مناسبة بين المستعار منه والمستعار له وما يحكمهما ضمن قانون المشابهة فقد عدَّ «التَّناسب بين الأشياء، والوضوح في الأمور، ووجود علائق بين المستعار له والمستعار منه، طلبة البلاغيين وحولها يدور اهتمامهم»[2] منذ القديم وذلك من باب حرصهم على إيجاد الدِّقة والتَّناظر بين طرفي الاستعارة .

فقد نبَّه الباحث "رجاء عيد" إلى أنَّ "ابن قتيبة" أورد أنَّ «العرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى، أو مجاور لها أو مشاكل»[3] ،كما أشار "ابن الأثير"

---

[1] - حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 91 .

* - حقيقة الموجودات ، والواقع اللُّغوي .

[2] - رجاء عيد ، فلسفة البلاغة (بين التقنية والتطور) ، ط2 ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، دت ، ص 340 .

[3] - المرجع نفسه ، ص 317 .

إلى أنَّ «المشاركةُ بينَ اللّفظين في نَقْل المعْنى من أحدهما إلى الآخر كالمعرفَة بين الشَّخْصين في نقل الشَّيء المستعار من أحدهما إلى الآخرَ»[1].

وممَّا تتناسب فيه مقادير الكلام وأوصافه قول "أبي فراس الحمداني" [2] : [الطويل]

أَلاَ إنَّمَا اَلدُّنيَا مَطيَةَ رَاكِبٍ عَلَا رَاكبُوهَا ظَهرَ أَعوَجٍ أَحْدَبَا

شُمُوْسٌ مَتَى أَعْطَتْكَ طَوْعاً زِمَامَهَا فَكُنْ لِلأَذَى مِنْ عَقّهَا مُتَرَقّبَا

حيث أقام الشَّاعر في بيته مقادير الكلام وناسب بين المستعار له (الدُّنيا) والمستعار منه (مطية الرّكوب) في قوله: (ألا إنَّما الدُّنيا مطيَّة راكب) وذلك على سبيل الاستعارة وهي استعارة داخلة تحت ضروب المجاز .

ظلَّت مباحث البلاغيين ومحاولاتهم لضبط مفهوم "الاستعارة" واستكناه حقيقتها تلح على ضرورة مراعاة التّناسب بين طرفيها [3] لا مجرد إقامتهما على عنصر المشابهة فحسب لأنَّه كلَّما ناسب اللَّفظ المستعار خصوصيات المستعار له دلَّ على طواعية وإيحائية في المستعار منه، وجسَّد لنا البناء الاستعاري حركية اللُّغة الشِّعرية وفعاليتها، فـ «أبلغ الشِّعر ما اعتدل شطراه وتكافأت حاشيتاه، وتمَّ بأيهما وُقف عليه معناه وإنَّما بذَّها* سائقًا، ولاح دونها نيِّرًا؛ لاختصاصه بفضلها، وسلبه محاسنها، وأنَّها مستعيرة بغير زنة ومتجملة بما ناسبها منه»[4] .

---

[1] – ابن الأثير ، المثل السائر ، القسم الثاني ، تعليق أحمد الحوفي ، وبدوي طبانة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، ط2 ، دت ص 77 .

[2]– ديوان أبي فراس الحمداني ، شرح خليل الدويهي ، دار الكتاب العربي – بيروت ، ط2 ، 1994 ، ص 30 .

[3] – رجاء عيد ، فلسفة البلاغة (بين التقنية والتطور) ، ص 346 .

* – بذَّها : أي بذَّالأشعار التي لا تماثله التي تزدان به – أبلغ الشّعر – ولا يزدان بها لعدم مشاكلتها إيَّاه ، ينظر: ثعلب ، قواعد الشّعر ، شرح محمد عبد المنعم خفاجي ، (الهامش) ، ط1 ، شركة مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر 1948 ، ص 63 .

[4] – المرجع نفسه ، ص 63 .

ويذكر "حازم" أنَّه لا يتأتى للشَّاعر ذلك، ولا يقتدر عليه إلاَّ من طريق «معرفة كيفية تصاريف العبارات، وهيئات ترتيبها وترتيب ما دلَّت عليه، والبصيرة بضروب تركيباتها»[1]، فللترتيب أهمية في توجيه، وتنبيه الباحث إلى استقراء المواضع التركيبية التي تكون فيها الرُّتبة محفوظة، وهي الرُّتبة المتعلِّقة تعلُّقًا مباشرًا بالدَّلالة [2] التي تستساغ بتناسب دوالها ومدلولاتها .

مبدأ الإغراب :

من المبادئ التي تستهدف مخيلة المتلقي وتمتحن ذائقته بالدرجة الأولى فـ «لا يخلوا المحاكي من أن يحاكي موجودا بموجود أو بمفروض الوجود مقدَّره ...وكلَّما اقترنت الغرابة بالتخييل كان أبدع»[3] فحسن هيئة المحكي، والإغراب فيه مع مراعاة الصِّدق الفنِّي يؤدي إلى استحسان الأقوال الشِّعرية وبراعة المقول فيه؛ إذ على قدر الإتيان بالآداء المغرب في الشِّعر تكون استجابة المتلقي وتحديد انطباعه، فالنَّفس ميالة دائمًا إلى العجيب النَّادر من الأمور، واللَّطيف المبهر من الأشياء، يقول "حازم" بأنَّ القول المقبول يكون «الإبداع في محاكاته وتخييله على حالة توجب ميلا إليه أو نفورًا عنه بإبداع الصَّنعة في اللَّفظ وإجادة هيأته، ومناسبته لما وضع بإزائه»[4] .

ولعلَّ خاصية الإغراب في الشِّعر من عُقد الفنِّ في عملية التَّشكيل والتذوُّق الإبداعي؛ كونها تنتقل بالسَّامع إلى عالم الشَّاعر الافتراضي وذلك مرهون بمدى سعي الأديب إلى تطعيم هذا العالم الافتراضي بقانون التَّناسب لإحداث التزاوج العقلاني بين حقائقه وظلاله وبين واقع الفرد، واستقامة أجزاء الصُّورة وكل ذلك بأداة إبداعية خالصة (الكلمة الشِّعرية) .

ولما كانت طبيعة الشَّيء، وخواصه، وصفاته، هي التي تحدِّد غرض الشَّاعر من اعتماده إيَّاه مكوِّنًا نصيًّا كان لابدَّ لأسلوب التَّشبيه من تحقيق المناسبة ولو من طريق الإغراب في وجه الشَّبه، وكلَّما اتَّكأت الغرابة، فيه، على عنصر أو مسوِّغ عقلي «كان التَّشبيه أدنى إلى القبول والتسليم، وأبرأ من

---

(1) – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 16 .

(2) – محمد محمد يونس علي ، وصف اللغة العربية دلاليا (في ضوء مفهوم الدلالة المركزية) ، ص 300 .

(3) – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 91 .

(4) – المرجع نفسه ، ص 346 .

العيب والهجنة؛ لأنَّ الدِّقة في التحديد هنا مطلوبة، ومرعية، وعليها يتوقف كمال التَّشبيه وجماله وسلامته من التهافت»[1]، ومن التَّشبيه الذِّي ظلَّ نوعًا حيًّا من المجاز إعجاب "عبد القاهر الجرجاني" بتصوير شاعر صورة المصلوب بصورة عاشقٍ يُلوِّح مودِّعًا خلاَّنه وأحبَّاءه، حيث يقول[2] :

كَأنَّهُ عَاشِقٌ قَدْ مَدَّ صَفْحَتَهُ يَومَ الوَدَاعِ إِلَى تَودِيْعِ مُرْتَحِلِ

أَوْ قَائِمٍ مِنْ نُعَاسٍ فِيْهِ لَوثَتُهُ مُواصِلٍ لِتَمَطِيهِ مِنَ الكَسَلِ

فإنَّه لما شبَّه العاشق بالمصلوب أتى بمواصفاته، لأنَّه قصد المناسبة بينهما ذلك أنَّ المصلوب حين ينقاد إلى منصة الحكم يسير بخطى متثاقلة ملتوية مثله في ذلك مثلَ القائم من نومه يتمطى في مشيته من شدة النُّعاس الباعث على الكسل، و «ما جعل فيه أحد المتناسبين على هذه الصِّفة مثالا للآخر ومحاكيا له فهو تشبيه»[3] لفعالية المضاهاة التي تُقرِّب بين الأشياء البعيدة فتتناسب . ومع إقرار "عبد القاهر" بتنافر الصُّورتين إلاَّ أنَّه رأى فيهما تصويرًا بديعًا رسم حدوده قانون التَّناسب الخفي المبني على المشابهة، والمماثلة في البيتين .

يُعدُّ قانون التَّناسب كالتخييل، والمحاكاة، والإغراب، والصِّدق، والكذب عنصرًا من عناصر الشِّعرية عند "حازم القرطاجني" تتحقَّق بها لذَّة التَّلقي، والتفنُّن في التَّشكيل النَّصيِّ .

---

[1] – علي الجندي ، فن التشبيه ، ج3 ، مكتبة نهضة مصر ، دط ، دت ، ص 5 .

[2] – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 186 .

[3] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 14 .

5-2 التَّناسب الخارجي :

- تناسب الأوزان :

يُعدُّ الوزن الرِّباط الواصل بين الوحدات البنائية في النَّصِّ الأدبي؛ كون «الألفاظ والمعاني كاللآلي والوزن كالسِلك، والمنحى الذِّي هو مناط الكلام وبه اعتلاقه كالجيد له»[1] ومن ذلك كان القدماء يستفتحون قصائدهم بالأوضاع المتناسبة، ويستغلّون في ضبطها، الأوزان المناسبة؛ لأنَّ المعول عليه في نظم الشِّعر «أن تكون المقادير المقفَّاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتِّفاقها في عدد الحركات، والسَّكنات والترتيب»[2] وعلى الشَّاعر أن «يقدِّر كلَّ وزن بالتجزئة المتناسبة اللاَّئقة به ...»[3] فأكملُ الأوزان مناسبة ما كان متماثل الأجزاء متَّحد التفعيلات، متناسب الوضع في حسن تركيب، ودقَّة ترتيب .

ويذكر"حازم" أنَّه «قد صحَّ بالاعتبارات البلاغيّة في تناسب المسموعات وتناسب انتظاماتها وترتيباتها وكون المناسبات الوزنية جزءا يدخل تلك الجملة أن الأوزان المستعملة الآن عند أهل النظم ...متركِّبةٌ من ثلاثة أصناف من الأجزاء خماسيات وسباعيات وتساعيات»[4] ،ويُعدُّ «التحليل الشَّامل لكلِّ هذه الأبنية الوزنية عند حازم ضرورة مهمة، وإحاطة الشَّاعر بها من جملة الاعتبارات المشكِّلة لخلفيته المعرفية»[5] .

وصنو هذه الخلفية المعرفية حازها "حازم"، حيث فصَّل في كل وزن، ودلَّ على ميزاته، ومستحقاته، وعوارضه، والمقبول منه في سمت العرب من غيره،يقول واصفًا أعاريض الشِّعر:«فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط، ويتلوهما الوافر والكامل، ومجال الشَّاعر في الكامل أفسح منه في غيره، ويتلو الوافر

---

[1] - المرجع السابق ، ص 342 .

[2] - المرجع نفسه ، ص 263 .

[3] - المرجع نفسه ، ص 232 .

[4] - المرجع نفسه ، ص 226 .

[5] - الطاهر بومزبر ، أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري) موفم للنشر - الجزائر ، دط ، 2007 ، ص 111 .

والكامل عند بعض النَّاس الخفيف، فأمَّا المديد والرَّمل ففيهما لين وضعف، وقلَّما وقع كلام فيهما قوي إلاَّ للعرب ...وأمَّا المنسرح ففي اطِّراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل ...فأمَّا السَّريع والرَّجز ففيهما كزازة، فأمَّا المتقارب فالكلام فيه حسن الاطِّراد ...فأمَّا الهزج ففيه مع سذاجته حدَّة زائدة، فأمَّا المجتثُّ والمقتضب فالحلاوة فيهما قليلة على طيش فيهما، فأمَّا المضارع ففيه كلُّ قبيحة ولا ينبغي أن يُعدَّ من أوزان العرب ...لأنَّه من الوضع المتنافر على ما تقدَّم»[1] .

ويُقرُّ "جابر عصفور" بأنَّ «أساس الرَّفض والقبول -عند حازم- مرتبط بحرصه على تمييز الأساس الإيقاعي للأوزان في ضوء فكرة الانتظام في الزَّمن، والتَّناسب في السَّمع ...ولا يخالج "حازم" الشَّكَّ فيما يقول، لأنَّ الأساس عنده عقلي لا نقلي، مرتد إلى قيم الانتظام والتَّناسب المجردة»[2] وينفرد التَّناسب الوزني بأدواتٍ، وآلياتٍ يتوسَّل بها المبدع المناسبة في القصيد، وإنَّ من أبرزها :

استجلاب النَّظير :

لم يكتف"حازم" بالتعديل في الأوزان بما يناسبها فحسب، بل دعا كذلك إلى استجلاب النَّظير من الأعاريض حسب ما تقتضيه قوالبها الوزنية، والعدول بالصِّياغة من أسلوب لآخر، قصد الوقوع على التركيب المتلائم، والتأليف المتَّسق لتحقيق شعرية الأداء، حيث يقول: «فإن كان في العبارة ما يماثل مقطع الرَّوي حصلت الغرض، فإن لم يكن ذلك في العبارة عدل إلى معنى يناسب ذلك المعنى ممَّا يتيسَّر له فيه وجود ذلك المقطع الموافق»[3] وذلك لاستقصاء هيئات الحسن ممَّا يقتضيه تناسب اقترانات الحركات، والسَّكنات في حروف التفعيلات، فقد يحدث أن «ينصرف [النَّاظم] عن الوزن الذِّي هو آخذ فيه إلى وزن يقاربه على سبيل الغلط، فيكون الوزن غير آنس بالوزن الذِّي خرج إليه»[4] .

---

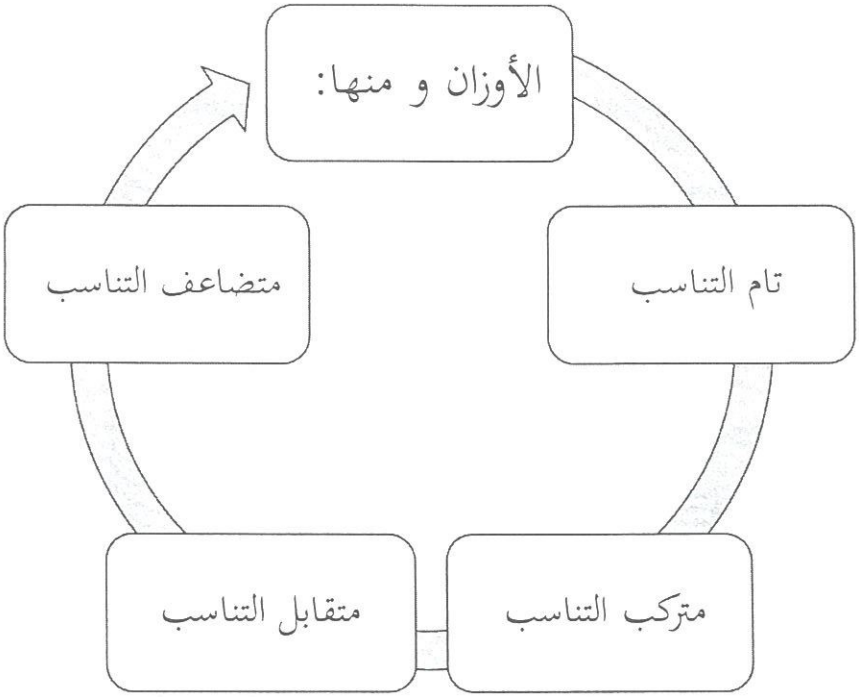
(1) - حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 268 .

(2) - جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، ص 242 .

(3)- حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 207 .

(4) - المرجع نفسه ، ص 209 .

ولما كان الوزن يُستنبط باستقصاء ضروب تركيبات الأسباب والأوتاد -كونهما من أبرز مكوِّنات التفاعيل- ويلزم على النَّاظم بعد الوضع أن يُقدِّر كلَّ وزن بالتجزئة المتناسبة اللاَّئقة به [1]، تحدَّدت بذلك جهات التأليف المتناسب لأوزان الشِّعر، وأعاريضه قصد تحقيق أقدار تناسبية بينها، وقد أورد "حازم" أنَّها أربع جهات، نمثِّل لها كالآتي:



ف: تمام التَّناسب يتحقَّق من خلال تماثُل الأجزاء ،و متركِّب التَّناسب يقع في جزئين متنوعين كفعولن ومفاعيلن في الطويل، وأمَّا متقابل التَّناسب فيتم من خلال مقابلة كل جزء بنظيره في توازٍ، في حين أنَّ متضاعف التَّناسب سمي كذلك؛ كون الأجزاء التي لها لها مقابلات أربعة [2]، وإنَّ أفضل أوزان العرب المعوَّل عليها في عملية نظم الشِّعر، المؤتلفة الأجزاء المتناسبة الوضع .

---

[1] - المرجع السابق ، ص (231- 232) .

[2] - المرجع نفسه ، ص 259 .

كما أنَّ عملية العدول بالصِّياغة كما يصطلح عليها "حازم" في المجال العروضي لا ينافي الاستحداث وتصرف النَّاظم فيها التَّناسب والانسجام؛ لأنَّ «الأشياء المتناسبة إذا بدلت تبقى متناسبة فتكون نسبة الأول للثَّالث كنسبة الثَّاني للرَّابع، وكذلك إذا رتِّبت أو فصِّلت أو عكست تبقى متناسبة»[1].

التوفيق :

ويكون بين حروف القافية وحرف الرَّوي من خلال التركيز على تحقيق التَّجانس، والتَّناسب بينهما كون «التأليف من المتناسبات له حلاوة في المسموع، وما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب، ويجب أن يقال في ما ائتلف على نحو ذلك شعر [2]

وتشمل القافية حرف الرَّوي وحركته، وإذا كانت «القوافي لا بدَّ فيها من التزام شيء أو أشياء وتلك الأشياء حروف وحركات وسكون»[3]، فإنَّ الأمر سيان بالنِّسبة للرَّوي، فـ «الذِّي يجب اعتماده في مقاطع القوافي أن تكون حروف الرَّوي في كلِّ قافية من الشِّعر حرفا واحدا بعينه»[4].

وإنَّ تنويع الشَّاعر حروف رويه يستوجب منه التَّوفيق بينها وبين قوافيه من جهة؛ لأنَّ في مناسبة حروف الرَّوي لحروف القافية اتِّحاد المقاطع وتماثلها، والتَّوفيق بين دلالات القصيد ومراميه، وما يتطلبه المقام من جهة ثانية؛ لأنَّ التَّناسب والتَّماثل يبدأ من أصغر الوحدات البنائية في القصيد (القافية الرَّوي، التفاعيل...) حتى أكبرها (المقاصد الكلامية) .

ولعلَّ أبرز مظاهر تحقيق الاتِّزان في القصيدة المناسبة بين شطري البيت من طريق اعتماد التقابل بين الصَّدر والعجز . يقول "حازم" «فأمَّا معتمد التقابل الذِّي صدور أبياته مبنية على القوافي فإنَّه يتأتَّى له حسن النَّظم لكون الملاءمة بين أوائل البيوت وما تقدمها –التي هي واجبة في النَّظم– متأتِّية له في أكثر الأمر، إذ لكلِّ معنى معان تناظره، وتنتسب إليه على جهات من المماثلة،والمناسبة ...»[5] .

---

[1] – محمد مفتاح ، التلقي والتأويل ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1994 ، ص 46 .

[2] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء حازم القرطاجني ، ص 267 .

[3] – المرجع نفسه ، ص 271 .

[4] – المرجع نفسه ، ص 272 .

[5] – المرجع نفسه ، ص 278 .

كما يقع التَّوفيق أيضًا بين القافية، والرَّوي، والمعاني الشِّعرية على اختلاف مقاصدها، إذ «وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيِّلها للنُّفوس، فإذا قصد الشَّاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرَّصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليًّا أو استخفافيًا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كلِّ مقصد» [1] .

أبان "حازم القرطاجني" عن مقدرة بلاغية عروضية جديرة بالتنبيه والتحصيل في الدَّرس الإيقاعي لاستفاضته في الحديث عن التَّناسب العروضي بعدِّه عمود اللَّحن البديع، بتعمُّقه في استكناه خفايا هذه الصِّناعة الشِّعرية التي من طريقها تتجلَّى دقائق اللُّغة، وأسرارها .وإنَّ تصور حازم للأوزان الشِّعرية ،على توزعه بين شعرية الوزن التي تشكل القول، وشاعرية المبدع والذِّي يتولَّى هذا الفعل باسترفاد آراء الفلاسفة، وبتأمل عناصرها تأمُّلاً شخصيًا، يُعدُّ إسهاماً قيِّمًا في تاريخ النَّقد العربي [2] .

---

[1]- المرجع السابق ، ص 266 .

[2] -ليلى كواكي ، نظام تناسب المسموعات و فاعليتها عند حازم القرطاجني في (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) ، جامعة وهران، 2012 ، ينظر الموقع الالكتروني :

- http://insaniyat.revues.org/4391

3-5 التَّناسب وتداولية المقام :

تركِّز البلاغة العربية الاهتمام على مقتضى المقام، حيث تتوخَّى ما يطابقه من مقال، وفيما يبدو أنَّ هذه المطابقة في بواكيرها الأولى احتكمت إلى قانون التَّناسب النَّصيِّ .

ويُعدُّ التركيز على مقصدية المقام وتداوليته من أبرز الاهتمامات البلاغية عند "حازم"، حيث تُعنى البلاغة عند "حازم" «بدراسة مهمة العمل الأدبي ثقافيًا واجتماعيًا، وتنكب على دراسة هذا العمل ودراسة الأدوات التعبيرية التي يتم توظيفها لبناء الماهية ولتحقيق المهمة»[1] ومن بين هذه الأدوات قانون التَّناسب الذِّي يَفصل القول في المصادقة على فنية الأثر الأدبي .

وإنَّ اهتمام "حازم" بوسائل تحقيق التَّناسب والإحكام النَّصيِّ، واشتغاله على نظرية التَّلقي هو تأسيس لتجليات تداولية الخطابات في إطارها العام بجميع حيثياتها في النَّقد العربي إذ -على اطِّراد ملامحها في المؤلَّفات النَّقدية التُّراثية- تُعدُّ تداولية المقام من بين مضامينها عند "حازم"، فالنِّسب والاقترانات التي تطرَّق إليها إبَّان دراسته لقانون التَّناسب في جوهرها دليل على هذا التَّأسيس فعلاقات النِّسبة وما يُدرك وفق مقتضيات الوضع، والتركيب نحو عمليات الإسناد مثلاً في نسبة الفعل للفاعل، أو نسبة المبتدإ للخبر، وما «تعدَّدت فيه الأفعال ومرفوعاتها ومنصوباتها وتباينت فيحتاج إلى أن يناسب بين المعاني الواقعة بهذه الصِّفة في وضع عباراتها وتفصيلها إلى مقادير وصور تكون متلائمة الوضع متناسبة التفصيل ليقع في الكلام بذلك خفَّة وتناسب»[2] وهذا التَّناسب يتحدَّد لنا من وجهتين الوجهة الأسلوبية وقد سعينا لتوضيح ذلك فيما اصطلحنا عليه بالتَّناسب الدَّاخلي، والوجهة المقامية التي لا يخلو منها شرط ممَّا اشترطه "حازم" ونصَّ عليه وفق أساسيات تحقيق وحدة الكلام، ففي تفصيل أجزائه إلى مقادير، وصور يُتوخَّى مناسبة الوضع، والهيئات الدَّلاليَّة للمقتضيات السِّياقية، والاعتبارات المقامية .

---

[1] - محمد أديوان ، الخطاب البلاغي عند حازم القرطاجني ، (المشكل والغاية) ، ينظر : الموقع الالكتروني :
- http://www.aljabriabed.net/n41_05adiwan.htm

[2] - حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 34 .

ويبدو أنَّ اهتمام "حازم" بالمتلقي وتفصيله في مقتضيات المقام السَّبيل الذِّي استبان من طريقه الباحثين نظريته في التلقي، فإنَّ هذه الانطلاقة بالذَّات كانت سبيلنا في فهم الأقدار التَّوافقية التي تنبني عليها تداولية المقام عند "حازم" باستراتيجياتها التَّناسبية –كون التَّناسب يشمل علم البلاغة– فصيغ الأمر، والنَّهي، والتمني، والاستفهام، والنِّداء، والنَّبر، والتنغيم وغيرها، ويُتوخى فيها تناسب المقادير سواء أكان ذلك في حدِّ ذاتها، أم من خلال المزاوجة بينها، مثل تزاوج المستويات (اللُّغويَّة، الدَّلاليَّة، التركيبيَّة، العروضية) على صعيد الدِّراسة التداولية .

فحازم انطلاقًا من اهتمامه بالمتلقي فقد اهتم حقيقة بالتفاعل الاجتماعي للُّغة الذِّي يُعدُّ محور التداولية، بعدِّها «دراسة التعامل اللُّغويِّ من حيث هو جزء من التعامل الاجتماعي»[1] انطلاقًا من اهتمامها بأفعال الكلام؛ كون الفعل اللُّغويَّ «نواة مركزية في الكثير من الأعمال التداولية، وفحواه أنَّ كلَّ ملفوظ ينهض على نظامٍ شكليٍّ، دلاليٍّ، انجازيٍّ، تأثيريٍّ»[2] وهي السِّمات الثَّلاث التي خصَّها "أوستن" للفعل اللُّغوي (الدَّلاليَّة، والإنجازيَّة، والتأثيريَّة) وإنَّ مدارسة "حازم" لها جلية للمتدبِّر في منهاجه، حيث يتَّضح له أنَّ:

– الدَّلاليَّة: يظهر تناوله إيَّاها من خلال اهتمامه بالهيئات البلاغية التَّناسبية، وهي (أفانين علم البلاغة) .

– الإنجازيَّة: وذلك من خلال اهتمامه بالكيفيات الإسنادية والاقترانات والنِّسب، وما يمكن أن يتخلَّلها من أغراض إنجازية (الطلب، التقرير، الوعد، الوعيد، القسم، التهكم...) وطرائق هندستها في إنتاجية النُّصوص .

– التأثيريَّة: من خلال اهتمامه بالمتلقي .

---

[1] – سامية بن يامنة ، الاتصال اللساني بين البلاغة والتداولية ، مجلة دراسات أدبية ، إصدار مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعلمية – الجزائر ، ع1 ، ماي 2008 ، ص 57 .

[2] – مسعود صحراوي ، التداولية عند العلماء العرب ، دار الطليعة بيروت – لبنان ، ط1 ، 2005 ، ص 40 .

كما يُعدُّ تركيز"حازم" على التَّناسب البنائي لتحقيق براغماتية الملفوظ هو في حدِّ ذاته تركيز على تداولية الخطاب (المقصدية، التأثير، البراغماتية) وذلك بتحديده أقداره، وكيفيات تحقُّقه بدءً من نصِّ شروطٍ للوضع، والاختيار -الذِّي اعتمده لتحديد بلاغة وبلاغية الخطاب- والتركيب والحث على أهمية الموقعية، فـ «تصبح القضايا المتصلة بالاختيار والتركيب والتجريد للمعلومات الماثلة في الخطاب ذات أهمية مناسبة »[1] مقامية بعدِّها -في العمل الأدبي على اختلاف أنماط الشِّعر والفنِّ- عاملاً ضروريًا، حيث «يستطيع المرسل أن يُعبِّرعن قصده وفق شكل اللُّغة الدَّلالي مباشرةً بما يتطابق مع معنى الخطاب ظاهريًا ...لينتج عنه دلالة يستلزمها الخطاب ويفهمها المرسل إليه وهذايؤدي بنا إلى نتيجةٍ مهمة هي مركزية السِّياق في منح الخطاب دلالته للتعبيرعن القصد» [2] فمقام تلقي الشِّعر يستوجب مناسبة الأقاويل الشِّعرية للأغراض الإنسانية؛ لتتحدَّد على أساسها نجاحه وذلك بالتوصل إلى الغرض المقصود من نظمه، وتوظيفه؛ ذاك أنَّه «بحسب الأَغْرَاضِ والأحوال وتباين المقاصد في جميع ذلك تتشعَّب طرق الاعتبار في هذه الصِّناعة ...» [3] .

ولقد انتهيت جهود "حازم" في دراسته لفنون الأغراض إلى أنَّها أُمَّات الطُّرق الشِّعرية، وهي أكبر من المعاني لأنَّ المعاني تقع فيها [4] .

ومن الباحثين من يُقرُّ بأنَّ جهود "حازم" قد مثَّلت طفرة في البحث البلاغي حيث يقول: «وجدنا عند حازم في نظرته لأبحاث الأسلوب عند العرب محاولة جادة للخروج بالبلاغة من إطارها القديم إلى إطار جديد، ووجدنا عنده محاولة جادة لوضع تصوُّر كامل للقصيدة الشِّعرية من وجهة النَّظر البلاغية

---

[1] – صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت ، عالم المعرفة ، دط ، 1992 ، ص 11 .

[2] – عبدالهادي بن ظافر الشهري ،إستراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية) ،دارالكتاب الجديد المتحدة ،بيروت ،لبنان، ط1 ، 2004 ، ص 367 .

[3] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 104 .

[4] – مجدي أحمد توفيق ، مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993 ، ص (265 – 266) .

حسب اعتقاده، فقد وضع تصوُّره للأسلوب على أساس الغرض الشِّعري، وما يجب أن يكون من سمات كل أسلوب بحسب الغرض»[1]،ولقد تمظهرت المناسبة المقامية عند "حازم" وفق الأنماط الآتية:

– أفعال الكلام :

إنَّ نجاعة المنظومة التَّواصلية يتعلَّق بتحديد دلالة الأفعال الكلامية ضمن الدَّورة الخطابية، من خلال ما يمكن أن تحقِّقه من مناسبةٍ نصيَّةٍ بين الملفوظات ودلالاتها، وقدرةٍ على تفعيل هذه الدَّلالات مع سياقها النَّصيِّ الخطابي .

ويُوجب "دومينيك مانغونو" في الفعل اللُّغويِّ أن «يلبي عددًا من "شروط الاستعمال" التي هي عبارة عن "شروط النَّجاح" التي تجعله مطابقاً للسِّياق»[2] ومن بين هذه الشُّروط تحقيق التَّناسب بين مقصدية الملفوظ اللِّساني ومقامه «فإنَّ شرط نجاح تفاعل ما هو أنَّنا نجد على الأقل إلى حدٍّ ما مدخلاً إلى معرفة شركائنا، ورغباتهم، ومقاصدهم، ونواياهم»[3]، ولعلَّ من بين أضرب المشاركة التي تقع بين المخاطب والمخاطب، الاستجابة الواقعة لعلَّة المشاركة (النَّص) القائمة على تحقيق التَّواصل الذِّي ينتفي إذا ما قصر الأديب عن تحقيق تناسب مقاصده .

وتُعدُّ عناية القرطاجني بأغراض الشِّعر وتعداده أضربها فمنها ما يكون «للإستغراب والإعتبار والرضى والغضب، والنِّزاع، والنُّزوع، والخوف، والرَّجاء [وهي أجناس تندرج ضمنها أنواع] المدح النَّسيب والرِّثاء ...»[4] إشارةٌ مضمرةٌ فيها أفعال الكلام «إذ يتعلَّق "المعنى" في المقام الأول بالجانب الإنجازي للفعل الكلامي المتمم، ويجب أن ينظر إلى الانجاز ILLOKUTION بوصفه جانبًا

---

(1) – عمر إدريس عبد المطلب ، حازم القرطاجني حياته ومنهجه البلاغي ، الجنادرية للنشر والتوزيع ، الأردن – عمان ، دط ، دت ، ص (238- 239) .

(2) –دومينيك مانغونو ، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ، تر / محمد يحياتن ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، 2008 . ص 7 .

(3) – فان دايك ، علم النص (مدخل متداخل الاختصاصات) ، تر / سعيد حسن بحيري ، دار القاهرة للكتاب – القاهرة ، ط1 ، 2001 ، ص 128 .

(4) – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 12 .

قصديًا لفعل كلامي في سياق الموقف الكلِّي البراجماتي »[1]، أمَّا الانجاز فيعادل لفظه الكلام، المتلفظ به، وأمَّا القصد فمعناه في هذا المقام ضبط الاختيار، وأمَّا الموقف الكلي فهو المقام أو الحال الباعثة على قول الشِّعر، وهذا القول لابُدَّ أن يتخلَّله غرضٌ ما، وأمَّا البراجماتية (الإفهام والاستجابة) فمرهون تحققها أو انتفاؤها بمدى كفاءة النَّاظم في تحقيقه قانون التَّناسب .

وإنَّ دلالة الحدث الكلامي التي يتحدَّد من خلالهامحتوى الخطاب تتحدَّد هي الأخرى من خلال مناسبة الأسلوب (تناسب دلالة الألفاظ والمعاني) للمقام في المنظومة التَّواصلية فيتحدَّد محمول الملفوظ من طريق السِّياق سواء حدث ذلك مباشرة أو من طريق قرائن واصلة، ف «واسمات الرَّابطيَّة تُنتج أثر اتِّساق دلاليٍّ، وأثر تناسب دلاليٍّ يُمكِّن من استخراج الغرض العام للنَّصِّ»[2]، ولعلَّ "حازم" اهتم بصنوف الاستعمال اللُّغويِّ من خلال اهتمامه بالأغراض، وقَصْرها على ركن المعاني التي تتكشَّف مقاصدها من خلال ما يُختار من ملفوظات دالَّة .

والمرجَّح أنَّ الأساس في تحقُّق القيمة الإبلاغية، والانفعالية، فالتَّفاعلية في النَّصِّ حسب "حازم" مراعاة أغراض الكلام للمقامات كونها(الأغراض) «أمور تحدث عنها تَأثُّرات وانفعالات للنُّفوس، لكون تلك الأمور ممَّا يناسبها ويبسطها، أو ينافرها ويقبضها، أو لاجتماع البسط، والقبض، والمناسبة، والمنافرة في الأمر من الوجهين»[3] ويتجسَّد ذلك في اهتمامه بالأشكال النَّصية التي تُحدث وقعاً في وجدان المتلقي ومنها قانون التَّناسب؛ كونه لذَّة نصيَّة ينتج عنها تناغمٌ روحيٌ فتتحقَّق المزية من التَّواصل من خلال الاستجابة (ردود أفعال الجمهور)؛ لأنَّ «الإبلاغية هي الأثر الانفعالي

---

[1] – زتسيسلاف واورزنياك ، مدخل إلى علم اللغة (مشكلات بناء النص) ، تر / سعيد بحيري ، ط1 ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع – القاهرة ، 2003 ، ص 21 .

[2] – باتريك شارودو ، دومينيك مانغنو ، معجم تحليل الخطاب ، تر / عبد القادر المهيري وحمادي صمود ، دار سيناترا ، المركز الوطني للترجمة – تونس ، دط ، 2008 ، ص 100 .

[3] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 11 .

والتعبيري الأساسي للرِّسالة التي ينتجها المرسل، وتقوم على استخدام المرسل لتقنياتٍ لغويَّةً، وأسلوبيةٍ، وبيانيةٍ؛ تجعل المستقبل يتأثَّر بما يقرأ، ويتفاعل مع النَّصِّ المقروء»[1] .

ويُتوصل إلى ذلك كلَّما كان وضع الشَّيء موضعه الأليق به؛ وذلك يكون بإحداث التَّوافق بين الألفاظ والمعاني، والأغراض من جهة ما يكون بعضها في موضعه من الكلام متعلِّقًا، ومقترناً بما يجانسه ويناسبه، ويلائمه [2] وكل ما قُصد تحسين الكلام به، حتى يقع في نفس المتلقي، التي يوليها "حازم" عنايةً كبرى فيما كان نصيبه التذوُّق، والانفعال، وترك الانطباع .

إنَّ عناصر التشكيل الشِّعري وآلياته، ومبادئه، وأقداره، وكيفياته، ومواد بنائه بوجهٍ عام منوط جميعها بقضية الانسجام، والتَّناسب في الأثر الأدبي، كون التَّناسب معيارٌ فنيٌّ، ومظهرٌ أسلوبيٌ يكشف عن فعالية الرَّوابط اللُّغوية، ويُبين كيفيات انتظامها؛فممَّا يبرز التَّميُّز فيه في الصَّنعة الشِّعرية هو كيفية بناء، وهندسة الشَّاعر لقصيدته كلاًّ متماسكًا متناسبًا في اتِّحاد، وإنَّ ذلك مدعاة لبيان أوجه التَّناسب وعناصره، وربط دلالالته وظلالها بأحوال متلقيه، ومقاماتهم فالمرجعية (السِّياق) الموحَّدة بين المخاطِب والمخاطَب تتحدَّد من طريق قصدية ملفوظ المخاطِب ومدى قدرته التبليغية، والتَّواصلية لتتحقَّق قيمة براغماتيته التي تُعدُّ مؤشِّرًا على تداولية الخطاب .

---

[1] – عبد المهدي الجراح وخالد الهزايمة ، عوامل تشكيل الأبعاد الإبلاغية النصية في قصيدة (يا شعر) للشَّابي ، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب ، الجمعية العلمية لكليات الآداب ، مج8 ، ع1 ، 2001 ، ص 3 .

[2] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 153 .

الفصل الثّاني

مستويات

التّناسب في

النُّونيات

أوّلاً/ التّناسب العروضي :

العروض صناعة يعرف بها ويضبط صحيح أوزان الشّعر العربي من فاسدها، وما يلحقها من الزّحافات والعلل، تنحصر جملة اهتماماته في المنظوم من الشّعر العربي متخذًا إيّاه موضوعًا له من حيث صحة وزنه وسقمه [1].

ويُجمع الباحثين على أنّ «الفضل في نشأة علم العروض إلى الخليل بن أحمد، أحد أئمة اللُّغة، والأدب في القرن الثاني الهجري ...الذّي استنبط علم العروض، وأخرجه إلى الوجود، وحصر أقسامه في خمس دوائر يُستخرَج منها خمسة عشر بحرًا، ثم زاد الأخفش بحرًا واحدًا وسمّاه الخبب ...»[2].

يرسى النّظام العروضي على البنيات الوزنية التي تعتمد تكرار، وتواتر تفعيلات أوزان بعينها بعددٍ معينٍ وثابتٍ[3]، وإنّ هذا التكرار سببه التّناغم الذّي يفرضه تطالب الأوزان الموسيقية بعضها بعض لـ «التّناظر الأفقي والرّأسي بين التفعيلات، واطّراد هذا التّناظر في جميع القصيدة، وهذا الذّي يحقّقه الوزن من تناسب هو ذاته سرُّ ما يُعزى إلى الشّعر من مزيةٍ، وفضلٍ وتأثيرٍ»[4] ؛أي أنّ للتّناظر الموسيقي الدّور الفاعل في تحقيق التّناسب العروضي لما يتيحه من جملة الإمكانات الإيقاعية المنتظمةفي النّص الشّعري وضبط الوزن العروضي (البحر، والقافية) وفق ما يتناسب ودواعي النّظم، ومستحقات التّشكيل .

كما أنّ «التّناظر الوزني يجب أن يُؤمّن انسجام الأغراض في القصيدة»[5]، فيفضي إلى تحقيق التّناسب الإيقاعي فيها، كون «الإيقاع في حدّ ذاته يشكّل متعةً حسية لكل الناس، ومتعةً فكرية

---

[1] – أحمد الهاشمي ، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، ضبط علا ء الدين عطية ، ط3 ، مكتبة دار البيروتي ، 2006 ، ص 11.

[2] – عبد العزيز عتيق ، علم العروض والقافية ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، دط ، 1987 ، ص 7 .

[3] – محمد صالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية ، دار غريب للطّباعة والنّشر والتوزيع – القاهرة ، دط ، 2002 ، ص 122 .

[4] – مسعود بودوخة ، جماليات التناسبات الصوتية في التراث البلاغي ، مجلة الآداب ، إصدار قسم اللغة العربية و آدابها ، ع9 جامعة منتوري قسنطينة ، 2008 ، ص 216 .

[5] – جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء – المغرب ،ط1 ، 1996 ، ص 270 .

جمالية للذّين يستطيعون تذوُّقَه في الأعمال الفنية، وهو يبدو في جميع الفنون على هيئة تَكْرارٍ لعنصر ثابت، وعلى هيئةِ تناسُب وتناسُق وتوافُق» [1] .

اتسم الصّرح الشّعري الذّي تتحدّد جماليته بأشياء كثيرة منها النّغمة الموسيقية المميّزة لكلّ صوت من أصوات اللُّغة، وما يمكن أن تضفيه خواص هذا الصّوت من تناسب، وإتّساق على أجزاء الأثر الأدبي نتيجة الإحساس الحركي الذّي يستشعره السّامع ساعة النُّطق به [2] .

ولعلّ من بين ما يمكن أن تتحدّد به هذه الجمالية كذلك، الزّحافات والعلل على اعتبارها مكوّنات نصيّة إيقاعية تبرز من خلالها طاقة اللُّغة التواصلية، فقد يكون لها دورها الجمالي كالإبانة عن دلالات القصيدة، والإعراب عن الحالة النّفسية للشّاعر، وبهذا يمكن أن تكتسي أثرًا في تحقيق التّناسب الموسيقي والإيقاعي .

وإنّ حقيقتا التّشابه التي تعني بالضّرورة تناسبًا، في طريقة انتظام ووضع الحركات والسّكنات ويتجلّى ذلك أكثر في التزام تفعيلةٍ صحيحةٍ تامةٍ بتكرار أجزائها، والاختلاف الذّي تكاد تجزم الأبحاث الأدبية أنّه لا طائل من ورائه في قضية تحقيق التّناسب الإيقاعي، كان منطلقنا في البحث عن كيفية تحقيق "الجواهري" التّناسب في خضم خاصيتي التماثل، والتغاير الذّين يتبدّيان من خلال لجوء الشّاعر إلى توظيف الزّحافات والعلل خياراً عروضياً لتحقيق التّناسب الإيقاعي في مختارات شعرية من نونياته، التي تمظهر التّناسب الإيقاعي فيها على الشّكل الآتي :

---

[1] – نبيل راغب ، موسوعة الإبداع الأدبي ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، دار نوبال للطباعة – القاهرة ، ط1 ، 1996 ، ص 59 .

[2] – تامر سلوم ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، ط1 ، 1983 ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ص 51 .

1-1 تناسب الأوزان :

لعلَّ من الأساسيات التي يقوم عليها الوزن عنصر الترتيب، إذ يتمُّ «ترتيب عدد من المقاطع على أساس الكم، ويختلف هذا الترتيب من بحر إلى بحر، بل من تكوينٍ إلى تكوين آخر»[1]، ولا شكَّ في أنَّ هذه القيمة التي حازها الوزن عند القدماء مردُّها إلى مقدار التَّناسب الذِّي يحقِّقه في القصيدة، وذلك بدءًا من أصغر وحداته و «هي السَّواكن والمتحركات، وتجمع السَّواكن، والمتحركات إلى أسباب وأوتاد، ومن هذه الأسباب والأوتاد تتكون التفاعيل، وتجاور التفاعيل يعطينا وزن الشَّطر»[2] .

نظم الجواهري، مثل غيره من الشعراء، على بحور الخليل المختلفة ،حيث عمد في إرساء موسيقاه إلى أكثر الأوزان جديَّةً عروضيةً، واتِّزانًا موسيقيًا؛ لرسم أقدار إيقاعية متساوية ومتناسبة في كلِّ بيت من أبيات قصائده النُّونيات، التي تنوَّع توظيف البحور الشِّعرية فيها وتوزَّع كالآتي:

البحور الصَّافية ذات الوحدة المفردة :

بحر الكامل: (دائرة المـؤتلف)

يُعدُّ البحر الكامل أنسب البحور استيعابًا للمواضيع الطويلة، وهو بحرموحَّدالتفعيلة ،يتكوَّنشطره التَّامن: متفاعلن/متفاعلن/متفاعلن.

ومن بين القصائدالنُّونيات التيتُظمتعلىمنواله (شاغور حمَّانا، جيش العراق، في السِّجن الشَّباب المستخنَّث، حييتهن، كفرت، أرشد العمري، لبنان في العراق، أمنعِّم القلب الخلي) .

---

[1] – علي يونس ، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دط ، 1993 ، ص 26 .

[2] – مصطفى حركات ، أوزان الشعر ، الدار الثقافية للنشر – القاهرة ، المطبعة العصرية ، ط1 ، 1998 ص 18 .

وقد تمَّ استعمال الشَّاعر لتفعيلات بحر الكامل بصورتيه؛ أي على صورة سالمة مستوفاة بعروض وضرب صحيحين تامين، ومن بين ما يجسد ذلك القصيدة الموسومة بـ "لبنان في العراق" وقد نشرت عام 1922 اعتمد فيها الشَّاعر على مقوِّمٍ تناسبيٍّ زاد في تماثل البنية الموسيقية التي اعتمدت على

جملة التصريع في قوله: (لبنان) و (القرآن) في البيت الأول، حيث قسَّم الشَّاعر كل مصراع إلى قسمين توزعتهما تفعيلات بحر الكامل الذِّي سكب في أجزائه الشَّاعر حالته النَّفسية لثبات تفعيلاته؛ إذ يرد على وتيرةٍ إيقاعيةٍ واحدةٍ يطبعها تشاكل التفاعيل، وتناسبها في غير رتابة، أوجمود بل يجمعها في انسجام يطبع تفعيلاته مثلما يطبع الافتخار في الأبيات الآتية حال "الجواهري" قوَّةً، والتزامًا، يقول[1] :

أَرْضُ اَلْعِرَاْقِ سَعَتْ لَهَا لُبنَانُ — فَتَصَافَحَ الإِنْجِيْلُ وَالْقُرْآنُ

أرض لعرا	ق سعت لها	لبنانو
0//0/0/	0//0///	0/0/0/
متْفاعلن	متْفاعلن	متْفاعل

فتصافح ل	إنجيلو	ولقرآنو
0//0///	0/0/0/	0//0/0/
متفاعلن	متْفاعل	متْفاعلن

وَتَطَلَّعَتْ لَكَ دِجْلَةُ فَتَضَارَبَتْ — فَكَأَنَّمَا بِعُبَابِهَا* الْهُيَمَانُ

وتطللعت	لك دجلتو	فتضاربت
0//0///	0//0///	0//0///
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن

فكأننما	بعبابها	لهيمانو
0//0///	0//0///	0/0///0
متفاعلن	متفاعلن	ْمتفاعلن

لجأ الشَّاعر إلى التركيز على قطع (العروض والضَّرب) في البيت الأوَّل والعروض دون الضَّرب في البيت الثاني إنتاجًا للخفَّة وحرصًا على رشاقة النَّغم، وفق ما يفضي إلى التَّناسب الموسيقي، ويتواءم وعقلانية الحدث، فقد حقَّق توافق وتطابق الأبعاد الصَّوتية والنَّفسية، تساوقًا بين الإطارين على الصَّعيد الإيقاعي؛ لأنَّ الوصال النَّصي الذِّي يعقده التَّناظر الإيقاعي «بين الألفاظ والمعاني إلى درجة

---

[1] – محمد مهدي الجواهري ديوان الجواهري ، تح إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وآخران ، ج1 ، مطبعة الأديب البغدادية، 1973 ، دط ، ص 163 .

* – العُباب : عُباب الشَّيء أوَّلهُ .

ما يسمى المطابقة، والتَّناغم الصَّوتيُّ في تمثله لما في الوزن من متحركات وسواكن، يحقِّق التَّناسب»[1] وعلى الصَّعيد الموضوعاتي؛ كون العراق أرضا تصافحت فيها الأديان، وتعايشت الأجناس .

وممَّا ورد على صورة مجزوئه قصيدة "أمنعِّم القلب الخلي"، التي نظمت عام 1923. يقول فيها الشَّاعر[2]:

أَمُنَعِّمَ اَلْقَلْبِ الخَلِيْ تَرَكَتنِيْ حِلْفَ المِحَنْ

أمنعمم لـ	قلبلخلي	تركتني	حلف لمحن
0//0///	0//0/0/	0/0///	0//0/0/
متفاعلن	مُتْفاعلن	متفاعل	مُتْفاعلن

لَمْ تَرْعَ عَهْدَ فَتَى رَعَاكَ عَلَى اَلْسَّرِيْرَةِ وَاْئْتَمَنْ

لم ترع عهـ	د فت رعا	كَ علسسريـ	رة و ئتمن
0//0/0/	0//0///	0//0///	0//0///
مُتْفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن

سَلْ جَفْنَكَ اَلْوَسْنَانَ هَلْ عَلِمَتْ جُفُونِي مَا اَلْوَسَنْ*

سل جفنك لـ	وسنان هل	علمت جفو	ني ملوسن
0//0/0/	0//0/0/	0//0///	0//0/0/
مُتْفاعلن	مُتْفاعلن	متفاعلن	مُتْفاعلن

فالتَّناسب العروضي حاصل في الأبيات من جهة التوافق والتَّلاؤم الحاصل في ترتيب وحدات التفعيلة الواحدة (متفاعلن) وكيفية تواترهافي البيت الثَّاني، كما أنَّه فضلاً عن علَّة القطع التي تعدُّ خيارًا التزمه الشَّاعر في الحشو بحذف آخر الوتد المجموع، وإسكان ما قبله (متفاعلْ) وقد لوَّنت

---

[1] – جريدي سليم سالم المنصوري ، التناسب بين عناصر القصيدة عند النقاد والبلاغيين وقيمته في الفكر الحديث ، رسالة ماجستير ، إشراف مصطفى عبد الواحد ، جامعة أم القرى – المملكة العربية السعودية ، 1984 ، ص 10 .

[2] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج1 ، ص 193 .

* – الوسنُ : أوَّلُ النوم .

الإيقاع، وأغنته، وناسبت بنية المحاورة أو بالأحرى هي طلب للمحاورة تجسَّدت في الانشغال الذِّي تضمَّنه البيت الأخير (سل) .

بحر الوافر : (دائرة المؤتلف)

وهوبحر موحَّد التفعيلة يرد تامًا ومجزوءًا يتكون شطره التَّام من: (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)؛ أي أنَّ تفعيلته (مفاعلتن) تتركَّب من وتد مجموع (مفا) يليه سببان أحدهما ثقيل (عَلَ) والآخر خفيف (تُنْ) وقيل سمَّاه الخليل وافرا «لوفور أجزائه وتِدًا بوتدٍ»[1] .

وتتمثَّل القصائد المتواترة على هذا البحر بالتوالي على الشَّكل الآتي: (فيصل السَّعود، عصامي الذِّكرى الباقية، فتى الفتيان، عمر فاخوري، هلموا انظروا) يقول "الجواهري" في هذه القصيدة الأخيرة التي نشرت عام 1927 [2]:

أَلَاْ لَاْ تَسْأَلَانِيْ مَاْ دَهَانِيْ	فَعَنْ أيِّ اَلْحَوَادِثِ تَسْأَلَانِ
ألا لا تسـ ـألاني ما دهاني	فعن أبي لـ ـحوادث تسـ ـألاني
0/0/0// 0/0/0// 0/0//	0/0/0// 0///0// 0/0//
مفاعلْتن مفاعلتُن فعولن	مفاعلْتن مفاعلتُن فعولن

بَكَيْتُ وَمَاْ عَلَى نَفْسِيْ وَلَكِنْ	عَلَى وَطنٍ مُضَامٍ مُسْتَهَاْنِ
بكيتو و م ـعلا نفسي ـولاكن	علا وطنن مُضامن مستهاني
0/0/0// 0/0/0// 0/0//	0///0// 0/0/0// 0/0//
مفاعلْتن مفاعلتُن فعولن	مفاعلتُن مفاعلْتن فعولن

[1] – ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج1 ، ص 136 .

[2] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج1 ، ص 399 .

عَلَى وَطَنٍ عَجِيْفٍ لَيْسَ يَقْوَى

علا وطنن	عجيفن ليـ	س يقو
0///0//	0/0/0//	/0//
مفاعلتن	مفاعلْتن	فعولُ

عَلَى نُوَبٍ مُسَلْسَلَةٍ سِمَانِ

علا نُوبن	مسلسلتن	سماني
0///0//	0///0//	0/0//
مفاعلتن	مفاعلتن	فعولن

وظَّف الشَّاعر بحر الوافر المتكون من تفعيلتين متباينتين خطيًّا (مفاعلتن، فعولن) متشافعتين إيقاعيًا من مجموع ثلاثة تفاعيل أصلية، و «ما دام الإيقاع حركة أشمل تعكس النِّظام الدَّلاليَّ للقصيدة في تنوُّع علاقاتها وتعقدها»[1] فإنَّ هذا التشافع الموسيقي للتفعيلتين يعقبه اتِّحادٌ دلاليٌّ أبان عن النُّوب والحوادث التي ألمت بالشَّاعر، وقد صعَّد من الاتِّحاد الدَّلالي التواتر الموسيقي، والتتالي الصَّوتي لحركات وسكنات التفعيلة السُّباعية (مفاعلتن) المتركِّبة من وتدٍ مجموعٍ وسببين أولهما ثقيل، وثانيهما خفيف إذ نلمح ارتكازًا ومدًّا صوتيًّا في المقطع (مفا) الذِّي تمثَّل في وتدٍ مجموعٍ، والذِّي لاءم فيه رفع الصَّوت نفسية الشَّاعر التي توحي بوجع الكيِّ ومرارة آلامه .

وإنَّ في تأخير اعتماد الشَّاعر لزحاف القبض من طريق حذف الخامس السَّاكن في تفعيلة (فعولن) فصارت (فعول) حتى عروض البيت الأخير مناسبة موسيقية، حيث لم يعطل هذا الزِّحاف من الوتيرة الإيقاعية للوزن التي دَرجت أذن المتلقي عليها، ولا أخلَّ بالدَّور الموسيقي لأجزائه، ولا عطَّل تحقُّق التَّناسب والتَّلاؤم الإيقاعي بل أشعر المتلقي بنوع من التساوي بين الشَّطرين على الاختلاف النِّسبي في النُّطق بتفعيلتهما (فعولن) الموزعة بين العروض والضَّرب، جرَّاء قبضها .

[1] – جابر عصفور ، مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي) ، ص 265 .

البحور ذات الوحدة المركَّبة :

بحر البسيط : (دائرة المختلف)

تقرُّ حقيقة التشكيل الموسيقي أنَّ التركيب المتناسب، والاطِّراد الحسن أساسه أن تكون التفاعيل منتظمة الأجزاء، محدودة العدد بحيث يوازي ترتيب كل مصراع ترتيب المصراع الآخر في سلاسة إيقاعية تطبعهما ساعة النُّطق بهما فيتساويا ويتناسبا [1]، ولعلَّ من بين الأوزان الشِّعرية التي ينطبق عليها ذلك بحر البسيط وهومن البحور الأكثر استعمالاً واستيعابًا للأغراض والمعاني المختلفة، وهو يفوق الطويل رقَّةً وجزالةً [2]، وتفعيلاته (مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن) .

وتعود تسمية بحر البسيط «بهذا الاسم لانبساط أسبابه، أي تواليها في مستهل تفعيلاته السُّباعية وقيل لانبساط الحركات في عروضه وضربه في حالة خبنهما»[3] وتغيُّر صورتهما جرَّاء التغيير الذِّي يطرأ عليهما .

وقد تواتر توظيف بحر البسيط في قصائد "الجواهري" المعنونة بـ (يا دجلة الخير، تحية الحلَّة، يا أمَّ عوف، آهٍ على تلكم السِّنين، في بغداد، تحت ظلِّ النَّخيل، يا فرحة العمر) يقول "الجواهري" فيقصيدة "تحت ظلِّ النَّخيل" وقد نظمت عام 1925 [4] :

مَرَّ اَلْنَّسِيْمُ بِرَيَّاكُمْ فَأَحْيَانَا				فَهَلْ كَذِكْرَاكُمُ فِيْ اَلْقَلْبِ ذِكْرَانَا			
مرر ننسيمو بريلياكم فأحليانا				فهل كذك ريكمو فلقلب ذكرانا			
0/0/0/	0//0/	0//0/0/	0/0/	0//0//	0//0/	0//0/0/	0/0/
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن	متفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن

---

[1] – الفارابي ، جوامع الشعر ، تح محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية لجنة إحياء التراث الإسلامي – القاهرة ، الكتاب الثالث والعشرون ، 1971 ، ص 171 .

[2] – محمد علي الهاشمي ، العروض الواضح وعلم القافية ، دار القلم – دمشق ، ط1 ، 1991 ، ص 47 .

[3] – إميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان ، ط1 ، 1991 ، ص 69 .

[4] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج1 ، ص (291- 292) .

مَنْ مُبْلِغُ اَلْجَاْعِلِيْنَ اَللَّهْوَ مَرْكِبَهُمْ

من مبلغ	لجاعلين	للهو مر	كبهم
0//0/0/	0//0/	0//0/0 /	0/0/
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن

أَنَاّ رَكِبْنَاْ بِحَاْرَ اَلْهَمِّ طُوْفَاْنَاْ

أنن ركب	نابحا	رلهمم طو	فانا
0///0/	0//0/	0//0/0/	0/0/
متفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن

إِنَّاْ سَرَيْنَا عَلَى اَلْأَمْوَاْجِ تَحْمِلُنَاْ

إننا سريناعلل	أمـواج تح	ملنا
0//0/0/ 0//0/	0//0/0/	0/0/
مستفعلن فاعلن	مستفعلن	فعلن

وَبِاسْمِكُمْ بَعْدَ إِسْمِ اَللَّهِ مَسْرَاْنَاْ

وبسمكم	بعد س	ملل همس	رانا
//0//0	0/0/	0///0/	0/0/
متفْعلن	فعلن	متْفعلن	فعلن

مَاْ لِلدُّجَى هَاْدِئاً تُرَى كَوَاْكِبُهُ

ما لددجا	هادئن	تزرا كوا	كبهو
0//0/ 0/	0//0/	0//0/0/	0/0/
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن

بِنَاْ وَقَدْ هَاجَتِ اَلْأَمْوَاْجُ شَكْوَانَا

بنا وقد	هاجت ل	امواجشكوانا
0// 0//	0//0/	0//0/0/ 0/0/
متفعلن	فاعلن	مستفعلن فعلن

لَاْ تَسْأَلُوْا عَنْ جَمَاْلِ اَلْبَدْرِ يَبْعَثُهُ

لا تسألو	عن جمال لبدر يبعثهو
0//0/ 0/	0//0/ 0//0/0/ 0/0/
مستفعلن	فاعلن مستعلن فعلن

فَذَاكَ إِلاَّ عَنِ اَلأَحْبَابِ أَلْهَانَا

فذاكإلا	لا عن لـ	أحباب	ألهانا
0//0//	0//0/	0//0/0/	0/0/
متفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن

يُظهرالتقطيع أنَّ الأبيات قد ناسبت أعاريضها أضربها، فلتفعيلات بحر البسيط سلاسة واءمت النَّفس المقطعي لتفعيلاته ذات الكثافة الصَّوتيَّة القائمة على التلوين، والتنوع (مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فاعلن) اعتماداً على سببٍ خفيفٍ (مس / فا / فع) والوتد المجموع (علن) ،حيث أبانت عن النَّفس الانفعالي الشِّعري الذِّي يلفظه الشَّاعر متأثِّرًا بحال من مجموع أحوال نفسية تنتابه فكان منه أن اتَّخذ تفعيلات البسيط قالبًا وزنيًا أساسًا للمناسبة بين الحسِّي والسَّمعي في مزاوجةٍ نصيَّةٍ بديعةٍ

ذات صبغة جمالية نستشعرها في تطعيم الشّاعر أبياته بزحاف الطيّ بحذف الرابع السّاكن في (مستفعلن) لتصبح (مستعلن) في حشو الأبيات فكان النّتاج حركة تناسبية إيقاعية رتيبة شكّلها الشّاعر في سلاسةٍ موسيقيةٍ، كان لها أثر كبير في الإحالة إلى تعايشٍ إيقاعيٍّ قائمٍ على تناسبٍ واشتراكٍ في المكوّنات العامة للتفعيلتين من حيث الخواص المقطعية (الموسيقية) كون المقطع يدخل في بنية التفعيلة، والتّناسبية لأنّها تعدُّ اللّبنة الكبيرة في بناء العمل الإيقاعي فهي أساس الوزن[1] .

بحر الخفيف : (دائرة المشتبه)

يُعدُّ بحر الخفيف من البحور المركّبة السُّداسية الأجزاء، ويكثر استخدامه عند القدماء والمحدثين حيث يستعمل تامًا ومجزوءًا، ويتمثّل وزنه العروضي على الصّعيد الآتي: فاعلاتن / مستفعلن / فاعلاتن × 2[2]؛ أي أنّ وحداته العروضية تتوزّع على عروضه وضربه .

وقد تمثّلت القصائد النُّونيات التي وردت على وزن الخفيف التّام في (جرّبيني، عُريانه، من دفتر الغربة، يا أبا ناظم، صفحة من الحياة الشّعبية) في حين مثّلت قصيدة (مناجاة) مجزوئه، يقول "الجواهري" في قصيدة "صفحة من الحياة الشّعبية" التي نشرت عام 1929 [3] :

سَأَلَ شِعْرِيْ بِالرَّغْمِ عَنِّيْ حُزْنًا

سال شعري	بررغم عن	ني حزنن
0/0//0/	0//0/0/	0/0/0/
فاعلاتن	مستفعلن	فعْلاتن

أَبْتَغِيْ فَرْحَةً فَمَاْ تَتَسَنَّى

أبتغي فر	حتن فما	تتسننا
0/0//0/	0 //0//	0/0///
فاعلاتن	متفعلن	فعِلاتن

كُلُّ صَحْبِيْ يَشْكُوْنَ شَكْوَايَ لَكِنْ

كلل صحبي	يشكون شكواي لاكن	
0/0//0/	0//0/0/	0/0//0/
فاعلاتن	مستفعلن	فاعلاتن

رُبَّمَاْ يَضْحَكُوْنَ خُسْرًا وَغُبْنَا

ربما يضحكون	خسرن	وغبنا
0/0//0/	0//0//	0/0//0/
فاعلاتن	متفعلن	فاعلاتن

---

[1] – عبد الرحمن ألوجي ، الإيقاع في الشعر العربي ، دار الحصاد للنشر والتوزيع ، ط1 ، 1989 ، ص 59 .

[2] – عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، ط1 ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، 1997 ، ص 135 .

[3] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج1 ، ص 451 .

إنَّ تحقُّق التفعيلات بعدِّها أبرز الوحدات الإيقاعية لانتظام حركاتها وسكناتها، إنَّما الغرض منه حقيقةً أن تعكس الدَّفقة الشُّعورية التي تتلخَّص في الوزن الشِّعري؛ كون (الوزن في أصغر وحداته صورة الشِّعر الحسيَّة) وقد تمظهرت هذه الصُّورة الحسيَّة في توظيف "الجواهري" للبحر الخفيف؛ حيث استوفى مجمل طاقته الجماليَّة والتأثيريَّة على السَّواء؛ كونه يسمح بالتَّلاحم المقطعي، والاتِّساق الصَّوتي، حيث توحي تفعيلاته بحركة إيقاعية وانفعالية ملفتة عبر انفتاحها، وعلوِّ نغمها (فا / علا) وامتدادها (مس / تف / علن) وفق ما يخلق شعوراً بالهدوء والتدرج في الاستقرار لدى المتلقي، كما أنَّ النَّهج الصَّوتي الذِّي تأسَّست عليه الأسباب والأوتاد ساعد في تصاعد وتيرة الشَّحن العاطفي المتمظهرة في عجز البيت الأخير الذِّي أبان عن دلالة البكاء المضمرة في قالب ضحكٍ، والمحال إليها بقرينة لفظية تمثَّلت في قول الشَّاعر (خسرًا وغبنا) .

ولما رام الشَّاعر تحقيق التَّناسب الموسيقي وظَّف زحاف الخبن في حشو البيت الأوَّل من طريق كسر التعاقب المقطعي المجسَّد في التفعيلة (مستفعلن) بخبنها وتعويضها بـ (متفعلن) لإضفاء نوع من خفَّة النَّغم وانسجامه على موسيقى الأبيات؛ كون الانتقال فيها كان من الأثقل إلى الأخف على صعيد أصغر الأجزاء المكوِّنة للتفاعيل (الحركات والسَّكنات) حيث إنَّ إعقاب الضَّمة بالفتحة في متفعلن ساهم في تسريع الإيقاع، وكان أخفَّ من إعقابها بالسُّكون في مستفعلن التِّي نستشعر منها تباطؤاً وتثاقلاً فيه .

ومن النَّماذج كذلك قول الشَّاعر في قصيدة "من دفتر الغربة" [1] :

أَعَلَى اَلْعَهْدِ أَنْتُمُ أَمْ تَنَائِيْ اَلْ	دَارِ يُنْسِي الخَدَيْنَ ذِكْرَ الخَدِيْنُ*
أعل لعهد أنتمُو أم تنائي	دار ينسل خدين ذكْر لخديني
0/0/// 0//0// 0/0//0/	0/0//0/ 0//0// /0//0/
فعلاتن متفعلن فاعلاتن	فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

[1] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج5 ، ص 189 .

* – الخدينُ : الصَّديق .

أَكْرَهُ اَلْحُزْنَ غَيرَ أنَّ فُؤَادِيْ — بِإِدِّكَارِ اَلْأَحْبَابِ جِدُّ حَزِيْنِ

أكره لحز	ن غير أننا	فؤادي
0/0//0/	0//0//	0/0//0/
فاعلاتن	متفعلن	فاعلاتن

بددكار للأحباب	جدو حزيني
0/0//0/	0//0/0/ 0/0//0/
فاعلاتن	مستفعلن فاعلاتن

وأمَّا صورة عروضه التَّامة الصَّحيحة، وضربه المخبون، فتجسّدها الأبيات الآتية من قصيدة "مناجاة"[1] :

لَوْ تَتَوَّجْتُ بِالْدُّنَى — لَمْ يَكُنْ عَنْكِ لِيْ غِنَى

لو تتووجت بددنا	لم يكن عنك لي غنا
0//0// 0/0//0/	0/0//0/ 0//0//
متفعلن فاعلاتن	فاعلاتن متفعلن

خُلِقَ اَلْوَجْدُ وَالأَسَى — لِيَكُوْنَا كَمَا أَنَا

خولق لوجد ولأسا	لي يكونا كما أنا
0//0// 0/0//0/	0/0//0/ 0//0//
متفعلن فاعلاتن	فاعلاتن متفعلن

وقد جاء الخيار العروضي (الخبن) في البيتين على وتيرة أولى النَّماذج من حيث التشكيل الإيقاعي (تسريعه) في حين أنَّ خبن (فعلاتن) في الحشو لم يوفّق الشَّاعر في استعماله في هذا الموضع، حيث لم يرد مستساغًا ولا متوافقًا؛ لعدم توخيه أساسيات انجانسة والوضع فجاءت التفاعيل مجاف بعضها لبعض (فاعلاتن، مستفعلن، فعلاتن، متفعلن) فكان هذا التغاير والتنويع سببًا في الاختلاف، والتَّنافر لا سببًا في التَّناسب، والانتظام الإيقاعي الذِّي نستشعر فيه الجمال «حينما تتغلغل الحركة إلى صميم

[1] – المرجع السابق ، ج6 ، ص 146 .

الظَّواهر والأشياء، ومن تغيرات هذه الحركة في ظلِّ التَّناسب، والانسجام يتولد الإيقاع، وحينئذ تكتسب الظَّواهر جوهرها وجمالها»[1] فيتحقَّق وجودها الفعلي والفاعل في النَّص .

ويُعدُّ التصريع من بين الظَّواهر الصَّوتية التَّناسبية لرشاقة موسيقاه الدَّاخلية في القصيد العربي، وقد يرد بأسماء أو بأفعال أو بغيرهما «ومعناه في الشِّعر أن يكون عجز النِّصف من البيت الأول من القصيدة مُؤْذِنٌ بقافيتها؛ فمتى عرفْت تصريعها عرفْتَ قافيتها...»[2] .

وإنَّ ممَّا دُرج عليه في المدارسة الإحصائية لهذا المقوم الإيقاعي (التصريع) أنَّه يرد في مستهل الأبيات وافتتاحيات القصائد إلاَّ أنَّه قد يتجاوز هذا الاستعمال المطالع الاستهلالية ليتمركز في حشو القصيد فالفحول من الشُّعراء القدماء والمجيدين منهم من المحدثين يتوخَّون اعتماده في أشعارهم ولا يكادون يعدلون عنه، وربَّما صرَّعوا بيتًا من القصيدة بعد البيت الأول، ليكون ذلك دليل اقتدار الشَّاعر، وسعة بحره في فنون الشِّعر [3]، ومن النَّماذج التي تمثِّل لذلك، والتي حقَّق التصريع فيها قدرًا تناسبيًا، فكان دليل تتابعها، وتماسكها، وانسجام دلالاتها قول "الجواهري" في قصيدته "أزف الموعد" [4] : [الرَّمل]

أَزِفَ اَلْمَوْعِدُ وَاَلْوَعْدُ يَعِنُّ ... وَاَلْغَدُ الحُلوُ لِأَهْلِيْهِ يَحِنُّ

وَاَلْغَدُ اَلْحُلْوُ بِكُمْ يُشْرِقُ وَجْهٌ ... مِنْ لَدُنْهُ، وَبِكُمْ تَضْحَكُ سِنُّ

وَاَلْغَدُ اَلحُلْوُ بَنُوْهُ أَنتُمُ ... فَإِذَا كَانَ لَكُمْ طَلَبٌ فَنَحْنُ

وَهُوَ حَتَى إِنْ تَجَافَى عَنْكَ خِدْنُ ... وَهُوَ حَتَى إِنْ تَخَلَى عَنْكَ حِصْنُ

---

[1] – مسعود وقاد ، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع ، أطروحة دكتوراه، إشراف عبد القادر دامخي وبوشوشة بن جمعة ، جامعة الحاج لخضر- باتنة ، 2010 - 2011 ، ص 10 .

[2] – العلوي ، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الأعجاز ، ج3 ، مطبعة المقتطف بمصر ، دط ، 1914 ، ص 32

[3] – قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تح محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان ، دط ، دت ، ص 86.

[4] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج4 ،ص (327- 328) .

ويقول [1] :

زَحَفَ اَلنُّوْرُ فَمَا يَلْحَقُ ظَنٌّ بِحِفَافَيْهِ* وَلَاْ يَعْلَقُ ذِهْنُ

وَإِلَى اَلآنَ وَأَوْهَامٌ تَعِنُّ وَخُرَافَاْتٌ عَلَى اَلْعِلْمِ تَمُنُّ

وينصرف التركيز في التصريع نتيجة التماثل الصَّوتيِّ الذِّي يطبعه، إلى التَّناغم والتَّناسب؛ كونهما أساسا اطِّراد الإيقاع؛ لأنَّ «محور الإيقاع يتصل -إلى حدٍّ بعيد- بمحور التماثل، وإن كان تماثلاً منصرفًا إلى الناحية الصَّوتيَّة»[2] مع عدم إغفال النَّاحية الدَّلاليَّة التي تطبع هذا الصَّوت؛ كون المعاني الأسبق وأساس التشكيل، وأمَّا الموسيقى فتعدُّ قالبها الوزني الذِّي بتوخِّي مبادئه وقوانينه يعمد النَّاظم إلى إحداث الوفاق بين المستويين .

[1] - المرجع السابق ، ص (330-331) .

* - الحِفافين : حِفافا كلِّ شيءٍ جانباهُ .

[2] - محمد عبد المطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، ص 364 .

2-1 تناسب القافية :

إنَّ الأبعاد الفنية للتّناسب الصّوتي متأصّلة في التراث النّقدي، فالتّناسب والائتلاف خاصيتان تتحدَّد بهما طبيعة الشّيء، ويستبان من خلالهما كنهه، ففي الشّعر خواص نظمية وهيئات تركيبية تحيلنا على مواطن، وأقدار تناسبية فيه، ومن بينها تناسب القوافي، وتُعدُّ «القافية من الأسماء المنقولة من العموم إلى الخصوص،فإذا أريد بها الشعر لم يقع عليها هذا الاسم حتى تقارنَ كلامًا موزونًا، وإذا أريد بها الاشتقاق اتّسعت فيها العبارة»[1] .

وقيل: «القافية هي حرف الرّوي أي الحرف الذّي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال ميمية ونونية ودالية»[2]، وقيل أنّها سميت قافية «لأنَّ الشّاعر يقفوها؛ أي يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوّة»[3]،ومنهم «من جعل القافية في الجزء الآخر من البيت ...ومنهم من قال: البيت كلّه هو القافية... ومنهم من جعل القافية القصيدة كلّها؛ وذلك اتّساع ومجاز »[4]، وأورد "حازم القرطاجني" أنَّ «القافية في اصطلاح المحقّقين من أصحاب علم القوافي هي الأجزاء المتطرّفة من بيوت الشّعر التي وُضعت الحركاتُ والسّكنات والحروفُ الهوائيةُ فيها وضعا متحاذيَ المراتب، لتتساوقَ المقاطع الشّعرية بالاتّفاق في جميع ذلك تساوقًا واحدًا، ويطّرد اطّرادًا متناسبًا، وهي مقطع البيت الذّي طرفاه ساكنان ليس بينهما ساكن، أو الذّي جملته ساكنان »[5] .

ولقد أجمعت المصادر العربية التي تناولت الاصطلاح وبحثت فيه أنَّ تعريف "الخليل بن أحمد الفراهيدي" (ت175هـ) للقافية على أنَّهَا: «من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله،

---

(1) – التنوخي ، كتاب القوافي ، تح عوني عبد الرءوف ، مكتبة الخانجي بمصر ، ط2 ، 1978 ، ص 59 .

(2) – محمد خليل الكسواني وآخرون ، المدخل إلى تحليل النص الأدبي وعلم العروض ، ط1 ، دار صفاء للنشر والتوزيع – عمان، 2010 ، ص 218 .

(3) – سعيد محمود عقيل ، الدليل في العروض ، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع بيروت – لبنان ، ط1 ، 1999 ، ص 22

(4) – ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج1 ، ص 154 .

(5) – حازم القرطاجني ، الباقي من كتاب القوافي ، تح علي لغزيوي ، دار الأحمدية للنشر الدار البيضاء ، ط1 ، 1996 ، ص 36 .

مع حركة الحرف الذِّي قبل السَّاكن»[1] التعريف الأكثر دقَّةً، وتحديدًا على المستويين النَّظري والإجرائي -مع عدم إغفال اجتهادات جمهور الدَّارسين- ممَّا حذا بالباحث شكري عياد أن يُعلق على ذلك قائلاً: «ولنا أن ندهش لأنَّ الخليل صاغ هذا التعريف المعقَّد لم يلتفت إلى فكرة المقطع فلو التفت إليها لأصبح تعريف القافية عنده أنَّها المقطع الشَّديد الطول في آخر البيت أو المقطعان الطويلان في آخره مع ما يكون بينهما من مقاطع قصيرة»[2] .

و«الشَّاعر عند الجواهري من يركِّب البيت على القافية، أمَّا النَّاظم فهومن يركِّب القافية على البيت لقد أدرك سرَّ صناعتها بعد أن تربى على أصولها واستظهار المكين والقلق منها، فهو قد أتقنها حافظًا ومنشدًا قبل أن يتقنها مبدعًا »[3] لأهمية ذلك في التَّشكيل الشِّعري .

يتَّخذ إيقاع القوافي في نونيات "الجواهري" هيئات متعدِّدة بدءً من خاصية تماثل الوحدات الصَّوتيَّة على مستوى المساحة العامة للأبيات، حيث تتوزَّع الألفاظ المتماثلة وكلمة القافية حسب مستويات تُجلِّي قيمتها الإيقاعية، والدَّلاليَّة، يقول الشَّاعر في قصيدة "جناية الأماني" [4] : [الرَّمل]

غَرَّدَ الطَيْر فَقَالُوْا: مَسْعَدٌ . رُبَّ نَوْحٍ خَالَهُ اَلْغُرُّ غِنَا

وَانْثَنَى اَلْغُصْنُ وَلَوْلاَ أَنَهُ حَامِلٌ مَا لَمْ يُطِقْهُ مَا انْثَنَى

أَتَرَى اَلْأَنْجُمَ طُرًّا تَشْتَكِيْ ذا أَمِ الْآلامُ خَصَّتْ نَجْمَنَا ؟

وقوله في قصيدة "أمنعم القلب الخلي" [5] : [مجزوء الكامل]

رِفْقًا بِقَلْبٍ مَا دَرَى غَيْرَ اَلْشَجَى بِكَ وَالْشَجَنْ

يَصْبُو لِذِكْرِكَ كُلَّمَا نَاحَ اَلْحَمَامُ عَلَى فَنَنْ

---

[1]- ابن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،ج1 ، ص 151 .

[2] - شكري عياد ، موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة ط2 ، 1973 ، ص 99 .

[3] - عبد نور داود عمران ، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، رسالة دكتوراه ، إشراف حاكم حبيب الكريطي ، جامعة الكوفة كلية الآداب ، قسم اللغة العربية ، 2008 ، ص 179 .

[4] - محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج1 ، ص 131 .

[5] - المرجع نفسه ، ص 193 .

فقد تناسبت القافية مع ألفاظ البيت الذِّي هي قافيته في كل نموذج من النَّماذج المستشهد بها، من حيث ملائمة بعضها بعض لسلاسةٍ، وخفَّةٍ تطبع أصواتهما، ودلالاتها، فتناسبت (غنا) مع (نوح) مع (سعد) وتناسبت انثنى مع قوله (حامل ما لم يطقه) دلاليًّا كما تناسبت صوتيًّا؛ ذاك أنَّ المجانسة الواقعة في التقفية في البيتين الثَّاني والثَّالث على التوالي من النَّموذج الأول (انثنى / انثنى) ، (نجمنا / الأنجم) صاعدت في إيقاعية النَّغم فزاد الأبيات مناسبةً صوتيةً، فضلاً على أنَّ مجمل الأصوات المكوِّنة منها تندرج ضمن مجموعة الأصوات المهموسة بمعدَّل ثمانية وعشرين صوتًا سلسة المخارج في حروفها متناسقة أصواتها متتابعة في غير تنافر، فحسن الاختتام مطلبٌ فنيٌّ عند العرب سواء تعلق بالقصيدة (بناءً، وغرضًا) أو بأواخر الأبيات (القافية) ولذلك استُحسن أن تُؤلَّف القوافي من المتناسبات فتحقَّق بذلك التَّناسب الموسيقي .

وشهد النَّموذج الثَّاني تناسب (فنن) مع (الحمام) وتناسب (الحمام) مع (النُّواح) ومناسبة كل ذلك للاذِّكار (ذكرك) واءمها تقييد القافية، فاتَّفقت مع دلالة القصيد (الحزن) .

وإنَّ في بعض أشكال الموازنات اللَّفظية تناسبٌ إيقاعيٌ بديعٌ مُستوحىً من قول الشَّاعر في قصيدته المعنونة بـ "يا أمَّ عوفٍ" [1] : [البسيط]

زَلَّفْ وَهَجُ اَلأَمْوَافِ يُوْقِدُهَا ... عَنْ صِرِّ "كَانُوْنٍ" تَنَوُّرًا وَكَانُوْنَا

وَيَا بِسَاطًا مِنَ اَلْخَضْرَاءِ طَرَّزَهُ ... صَوْبَ اَلْغَمَامِ أَفَانِيْنًا أَفَانِيْنَا

وقوله في "عمر الفاخوري" [2] : [الوافر]

فَلاَ تَبْعَدْ وَإِنْ أَخْنَى فَنَاءٌ ... وَمَا مُبْقٍ مَآثِرَه بِفَانِي

حيث أخذ الشَّاعر في وصف مطرب أكَّد الترديد فيه غلبة الإيقاع الدَّاخلي، وتطويعه للإيقاع الخارجي، في النَّموذج الأول، فـ (كانون) الأولى نسبة إلى شهر كانون، و (كانون) الثَّانية الموقد

---

[1] – المرجع السابق ، ج4 ، ص 206 .

[2] – المرجع نفسه ، ج3 ، ص 176 .

و (أفانينا) الأولى الغصون نظرًا لقوله (خضراء) والثَّانية إشارةً من الشَّاعر إلى التَّفنن في فنون الطَّرز ويتوضَّح ذلك في قوله (بساطًا) وقد ساهم هذا التَّناسب الدَّلالي في إضفاء تناسبٍ موسيقيٍّ في البيتين .

بينما جسَّد الإرصاد مقدرة بلاغية في النَّموذج الأخير؛ لأنَّ صدر البيت يُنبيء عن عجزه، وقد رسم حدود هذا الاكتفاء لفظ القافية (فاني) والذِّي شكَّل انسجامًا صوتيًّا في البيت مردُّه المماثلة الصَّوتيَّة والدَّلاليَّة المستكتبة بينه وبين قول الشَّاعر (فناءٌ) .

وممَّا يتصل بالقافية أيضًا استعمال "الجواهري" تصريع بعض مطالع قصائده ليزيد بذلك من علوِّ النَّغم يقول: "حييتهنه بعيدهنه" [1] : [مجزوء الكامل]

حَيْيتُهُنَّ بِعِيْدِهِنّه مِنْ بِيْضِهِنَّ وَسُوْدِهِنّه

حيث تمثَّلت البنية التصريعية في هذا البيت في لفظتي "بعيدهنه" و "سودهنه" وعُدَّ تصريعًا لأنَّ عروض البيت وافقت ضربه وجاءت تابعة له فناسبته لتساوٍ طُبع فيهما، ومردُّ ذلك اختيار الشَّاعر لـ (حرف الهاء) إذ قفَّى به ما بين عروض بيته وضربه، وفي ذلك تلاؤم نغميٌّ فائقٌ .

ويضفي التنوع المقطعي للقافية نوعًا من الاتِّزان الموضوعاتي على الرَّغم من تعدُّدية المقاطع، فمن بين مظاهر تحقيق الاتِّزان في القصيدة المناسبة بين شطري البيت من طريق اعتماد التقابل الدَّلالي بين صدور الأبيات وأعجازها، وما يتقدمها ويتلوها من دلالات، إذ يُعدُّ ذلك من موجبات التَّناسب والملاءمة في القصيدة، يقول في "قصيدة النجوى" [2] : [المتقارب]

إِذَا مَا اسْتَدَارَتْ خُطُوْبُ اَلزَّمَانِ سَتَعْلَمُ أَيُّهَا اَلْخَاسِرُوْنَا

فَإِنَّ اَلْهُبُوْطَ بِقَدْرِ اَلصُّعُوْدِ فَإِنْ شِئْتَ فَوْقًا وَإِنْ شِئْتَ دُوْنَا

مَنْ فِي اَلبَسِيْطَةَ يَفْدِي البَسِيْطَ وَيَفْدِي ذَوُوْ اَلْجَشَعِ اَلْقَانِعِيْنَا

---

[1] – المرجع السابق ، ج5 ، ص 171 .

[2] – المرجع نفسه ، ج1 ، ص 228 .

حيث قابل دلاليًّا بين خطوب الزَّمان والخسران، وبين الهبوط والصُّعود، وبين الفوق والدُّون، وبين الجشع والقناعة، في وصلٍ بنائيٍّ رائقٍ أبان عنه التأجج العاطفي المشحون في المقاطع الصَّوتيَّة (المتوسِّطة المغلقة) ممَّا زاد الدَّلالة اتِّفاقًا وخلق نوعًا من الانسجام، والسَّلاسة، بما يتناسب والمقام والموضوع .

إنَّ توظيف الشَّاعر للقافية المطلقة، التي تبدو حزينةً في مجملها لتوظيفه (حرف النُّون) بهدف الاسترسال في السَّرد، وقد مثلتها القصائد الآتية: (يا أمَّ عوف، فتى الفتيان المتنبي، يا دجلة الخير مناجاة، آهٍ على تلكم السِّنين، في السِّجن، عمر الفاخوري، من دفتر الغربة، الذِّكرى الباقية، أبا ناظم جرِّبيني، أزف الموعد، جيش العراق، في بغداد، المازني وداغر، شاغور حمانا، النجوى، جناية الأماني العلم والوطنية، لبنان في العراق، النجوى، الأحاديث شجون، تحت ظلِّ النَّخيل، هلموا وانظروا صفحة من الحياة الشَّعبية، تحية الحلَّة، سمو الأمير فيصل السَّعود، الباجه جي في نظر الخصوم، الشَّباب العراقي، عُريانه، غازي) .

وقد جاءت في شعر "الجواهري" مطلقة، وفق أربعة صور، من حيث نوعها، ولقبها، وهي كالآتي :

1- القافية المطلقة المردوفة موصولة بحرف لين، تمثَّلت في القصائد: (فيصل السَّعود، فتى الفتيان المتنبي، عمر الفاخوري، في السِّجن، الذِّكرى الباقية، شاغور حمَّانا، تحت ظلِّ النَّخيل، هلموا وانظروا، تحية الحلَّة، لبنان في العراق، العلم والوطنية) ولقبها المتواترة، ووزنها العروضي: /0/0، وقد مثَّلتها القوافي الآتية: "واني"، "نانا"، "ناني"، "ماني"، "مانى"، "لانا"، "رانا"، "لاني"، "راني" ، "طانو" .

2- القافية المطلقةالمردوفة الموصولة بهاء السَّكت تمثَّلت في قصيدة (عُريانه) ولقبها المتواترة ، ووزنها العروضي /0/0 وقافيتها "مجانه"، وقصيدة (غازي) ولقبها المتداركة، ووزنها العروضي: /0//0 وتمثلها القافية: "حانهو" .

3- القافية المطلقة المجردة الموصولة بحرف لين تمثَّلت في القصائد: (جناية الأماني، صفحة من الحياة الشَّعبية، جرِّبيني، يا أمَّ عوف، يا دجلة الخير، من دفتر الغربة، يا أبا ناظم، النجوى، في بغداد، آهٍ على تلكم السِّنين، أزف الموعد،الأحاديث شُجون) ولقبها المتواترة ووزنها العروضي /0/0 ،

ومثّلتها القوافي: "مونى"،"سننا"،"جريني"،"صينا"،"يبني"،"شجوني"،"تمنيي"،"عيونا"،"يبني" "نُوني"، "حننو"،"جونو"، والقصائد: (مناجاة، جيش العراق، الباجه جي في نظر الخصوم) ولقبها المتداركة ،ووزنها العروضي: /0//0 ، وقد مثّلتها القوافي الآتية : "بِسْسَنَاْ" "ثننا" ،"سِيْغَنِيْ" .

4- القافية المطلقة المجردة الموصولة بهاء السّكت: تمثّلت في القصيدة (حييتهنَّ بعيدهنَّ، أرشد العمري) ولقبها المتواترة ، ووزنها العروضي: /0/0 وقد مثّلتها القوافي الآتية: "دهننه" ،"جننه" .

5- القافية المطلقة المؤسّسة الموصولة بحرف لين، وتمثلها القصائد: (المازني وداغر) ولقبها المتداركة، ووزنها العروضي: /0//0 وقد مثّلتها القافية الآتية : "مازني" .

وتلحق هذه الصوَرَ القوافي «لتتأكد المناسبة الواقعة في وضع القافية وتعادل الكلم المطّردة فيها، وتحاذي حركاتها، وسكناتها بالمناسبة الواقعة بتماثل ما يطّرد فيها من الحروف، والحركات»[1] فقد ترد القوافي مقيّدة وفق الصُّور ذاتها ولكن بأقدار وأشكال تناسبيةٍ متفاوتة حسب التشكيل الإيقاعي الذّي يُخضعها له الشّاعر، ف «الجواهري يقيم البيت كلّه ليستقبل القافية وكأنّه يهيئ له ولمتلقيه الوصول لقافية لاتنوب عنها أخرى»[2]؛ أي يحرص على استدعاء، وتوظيف القوافي الأحق التي تحقّق تحقّق له أعلى درجات المشاكلة، والمناسبة .

وقد مثّلت القافية المقيدة القصائد الآتية: (كفرت، الشّباب المستخنّث، أمنعّم القلب الخلي، في أربعين السّعدون، عُريانة) وقد وردت وفق الصُّور الآتية :

1- القافية المقيدة المجردة (من الرّدف والتأسيس) وتمثلها القصائد: (كفرت، الشّباب المستخنّث، في أربعين السّعدون، أمنعّم القلب الخلي) ولقبها المترادفة، ووزنها العروضي //00 وقد مثّلتها القوافي الآتية: "منون"،"حلون"،"بعون"،في حين وردت قصيدة أمنعم القلب الخلي على وزن المتدارك العروضي /0//0 وقافيتها: "لمحن"، وللتوضيح أكثر نمثّل لجملة القوافي، وألقابها، ونوعها بالجدول الآتي:

---

[1] - حازم القرطاجني ، الباقي من كتاب القوافي ، ص (38- 39) .

[2] - عبد نور داود عمران ، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، ص 182 .

القوافي	نوعها			لقبها		
	مطلقة	مقيدة		متواترة	متداركة	مترادفة
	مردوفة مجردة مؤسّسة	مجردة				
"واني"	×			×		
"نانا"	×			×		
"ناني"	×			×		
"ماني"	×			×		
"ماني"	×			×		
"لانا"	×			×		
"رانا"	×			×		
"لاني"	×			×		
"راني"	×			×		
"مجانه"	×			×		
"حانهو"	×				×	
"طانو"	×			×		
"راني"	×			×		
"مونى"	×			×		
"سننا"	×			×		
"جريني"	×			×		
"صينا"	×			×		
"ييني"	×			×		
"شجوني"	×			×		
"تمننيي"	×			×		

"عيونا"	×		×		
"يبني"	×		×	×	
"بِسْسَنَاْ"	×			×	
"ثننا"	×			×	
"سِيْغَنِيْ"	×				
"دهننه"	×		×		
"جننه"	×		×		
"نُوني"	×		×		
"حننو"	×		×		
"جونو"	×		×	×	
"مازني"		×			
"منون"		×			
"حلون"		×			
"بعون"		×		×	
"لمحن"		×			

3-1 تناسب الرَّوي :

وسُمي كذلك لأنَّه مأخوذ من الرُّواء، وهو في اللُّغة الحبل وقد وقع التوصيف من باب المشابهة الواقعة بين الحبل الذِّي تشدُّ به الأمتعة فوق النَّاقة أو الجمل، والرَّوي الذِّي يصل أبيات القصيد بعضها ببعض فيمنعها من الاختلاط [1] الذِّي قد يذهب بجماليتها المتمظهرة في تموقعها بعضها بإزاء بعض وما ينجم عن هذا التحاذي من جرس موسيقي رائق جراء تناغم الحروف التي تقع رويًّا على اعتبار أنَّ الرَّوي «هُوَ النَّغمة الَّتِي ينتهي بِهَا البَيْت، ويلتزم الشَّاعر تكراره فِي أبيات القصيدة، وموقعه آخر القصيدة، وَإِلَيْه تُنْسبُ القصيدةُ، فَيُقَالُ: قَصيدة لامية، أَوْ قصيدة ميمية، أَوْ نونية»[2] .

ويشكِّل اتِّخاذ الجواهري لحرف النُّون رويًّا لقوافيه بنسبة 8,84 المرتبة الرابعة بعد كل من الباء بنسبة 14 ,20 والراء بنسبة 13 ,7 والدال بنسبة 11 ,37 [3] .

ويتكون الإيقاع المزدوج من مستويات تتعدَّد حسب التشكيل الإيقاعي المتبع في القصائد، إذ يتَّخذ من إيقاع حرف الرَّوي وجملة الأصوات المنتظمة معه التي تشكِّل تتابعًا صوتيًا، أساسًا في تشكيل هذا الازدواج الصَّوتي الذِّي يُلمح في نونيات "الجواهري" وفق درجات منها اعتماد الشَّاعر حروفًا في مواضع بعينها وذلك زيادةً في التَّناسب، والتماثل، إذ «كلَّما ازداد التماثل، ازدادت الطبيعة الإيقاعية التي تؤكد شاعرية الصِّياغة »[4]، ومن بين النَّماذج الدَّالة على مثل هذا التوظيف نذكر قول الشَّاعر في قصيدة "الأحاديث شجون" [5] : [الرَّمل]

أَيْنَ مَنْ يُرْضِيكَ مِنْهُ حَاضِرُ ... وَهُوَ فِي عِرْضِكَ إِنْ غِبْتَ ضَنِينْ

فَعَلَى اَلْخَيْرِ يَقِينُ ظَنِّهِ ... وَعَلَى اَلشَّرِّ فَكَالْظَّنِّ اَلْيَقِينْ

---

[1] – محمد بن حسن بن عثمان ، المرشد الوافي في العروض والقوافي ، منشورات محمد علي بيضون دار الكتب العلمية بيروت – لبنان ، ط1 ، 2004 ،ص 157 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 157 .

[3] – مقداد محمد شكر قاسم ، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، رسالة ماجستير ، إشراف جليل حسن محمد كلية التربية للعلوم الإنسانية جامعة صلاح الدين – أربيل ، 2007 ، ص 88 .

[4] – محمد عبد المطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي) ، ص 364 .

[5] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج1 ، ص 270 .

ففي توظيفه (حرف الياء) قبل حرف الرَّوي (النُّون) والمسند إليه، تناغم صوتيٌّ لافت وانسجام جرسيٌّ بديعٌ حقَّقه الترادف، والتتابع الصِّيغي في قوله (إن غبت ضنين) وقوله (فكالظَّن اليقين) .

وقوله [1] :

أَعذَرْتُمُ لَوْلاَ اَلنَّوَى وَوَفَيْتُمُ لَوْلَا اَلْزَّمَنْ

لَوْ تُشْتَرَى بِالرُّوْحِ أَيَامُ الصِّبَا قَلَّ الثَّمَنْ

حيث تمَّ ارتِّكاز الشَّاعر في النَّموذجين على الحرف السَّابق (الزَّاي، الثَّاء) للحرف السَّابق (الميم) لحرف الرَّوي (النُّون) من خلال خاصية التضعيف، وفي هذا زيادة للتَّناسب .

وقوله في قصيدته "العلم والوطنية" [2] : [الرَّمل]

زَاحِمْ بِمَنكِبكَ النُّجُوْمَ وَلَا يَطَلْ شَرفًا عَلَيْكَ بِبُرْجِه "كِيْوَانُ"

وَارْعَ الشَّبَابَ وَصُنْ كَرِيْمَ عُهُوْدِهِمْ فَهُمُ لِصَفْحَةِ مَجْدِكَ العُنْوَانُ

إذ يتَّضح من قراءة الأبيات أنَّ الشَّاعر استعمل إيقاعًا مزدوجًا مكوَّنًا من حرف الرَّوي (النُّون) و(حرف الواو) مع الرَّدف (ألف المدِّ) التِّي لاءمت الحالة النَّفسية للشَّاعر وعكست انفعاله الشَّديد، فكان رفع الصَّوت تجسيدًا لدلالة الافتخار، فضلاً عن إضفاء المدِّ مساحاتٍ صوتيةٍ إيقاعيةٍ أغنت نسيج الأبيات وزادتها مناسبة .

وقد اعتمد "الجواهري"من باب المزاوجة الإيقاعية كذلك على التتابع والتَّناسب الصَّوتي بين حركات نهايات الأبيات وما تضفيه من الطابع الموسيقي الجمالي النَّاتج عن المدِّ الصَّوتيِّ ما زاد في تحقيق بنية صوتية متناسبة، ويتمظهر ذلك في النَّماذج الآتية -على سبيل المثال لا الحصر- حيث يقول في قصيدة "لبنان في العراق" [3] : [الكامل]

---

[1] - المرجع السابق ، ص 194 .

[2] - المرجع نفسه ، ص 154 .

[3] - المرجع نفسه ، ص 163 .

زِدْنَا بِمَنْطِقِكَ اَلْوَجِيْزِ صَبَابَةً فَهُوَ اَلْسَّلاَفُ* وَكُلُّنَا نَشْوَانُ

مَا كُلُّ حَيٍّ قَائِلٌ مَا قُلْتَهُ لَكِنْ أَمَدَّ بَيَانَكَ الرَّحْمَنُ

اَلْشَّرْقُ مُهْتَزٌ بِنُطْقِكَ مُعْجَبٌ وَاَلْغَرْبُ أَنْتَ بِجَوِّهِ مِرْنَانُ

وهو ربَّما أكثر صور الإطلاق وضوحاً لوقوع الأبيات مردوفةً موصولةً بحرف لين (الألف) ويرتسم ذلك في قوله –على التوالي– : (نشوان، الرحمن، مرنان) ومن النَّماذج قوله كذلك في قصيدة "هلموا وأنظروا" [1] : [الوافر]

أَنَا اَلْصَّبُّ اَلذِّيْ مَلَكَ القَوَافِيَ وَلَمْ يَبْلُغْ سِوَى عَشْرٍ زَمَانِي

حَيَاتِي لِلْعِرَاقِ فِدَىً وَوَقْفٌ عَلَى وَطَنِيْ وَمُصْلِحُهُ كَيَانِي

وَلَوْ سُئِلَ اَلْجَمَادُ لِمَنْ قَرِيْضٌ تَهَشُّ لَهُ إِذَا يُرْوَى عَنَانِي

ويرتسم ذلك في قوله –على التوالي– : (زماني ،كياني ،عناني) حيث أضفى المدُّ على الأبيات جرسًا موسيقيًا متناغمًا لائم الحالة النَّفسية للشَّاعر والتِّي توحي بالرِّفعة والأنفة .

وقد يطعِّم الشَّاعر، وقد زاد الانفتاح فيها قوَّةً وانسجاماً موسيقياً، وذلك استنادًا إلى مدِّ الصَّوت في قصيدة "تحت ظلِّ النَّخيل"، حيث يقول [2] : [البسيط]

اَلرُّوْحُ حَارَتْ عَلَيْنَا فِي مَحَبَّتِكُمْ وَطَالَمَا أَشْقَت اَلْأَرْوَاحُ أَبْدَانَا

وَاَلْحُبُّ أَرْخَصَ مِنْ أَقْدَارِنَا بِكُمْ لَوْلاَ هَوَانَا بِنَا مَا كَانَ أَغْلاَنَا

نَعِمْتُمْ وَشَقِيْنَا فِيْ اَلْهُيَامِ بِكُمْ شَتَانَ مَا بَيْنَ عُقْبَاكُمْ وَعُقْبَانَا

---

* – السلاف : المتقدمون .

(1) – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج1 ، ص 400 .

(2) – المرجع نفسه ، ص 292 .

ولعلَّ حصافة الجمع والتنويع في توظيف المقاطع المتوسِّطة المفتوحة في القافية وقد وردت في النَّموذج كلمة؛ أي في كلٍّ من (أبدانا، أغلانا، عقبانا) استهلالاً بالمقاطع المتوسِّطة المغلقة، حقَّق تناسبًا واتِّزانًا إيقاعيًا، فقد كانت في مجملها مناسبةً لأحوال الشَّاعر -المعربة عن الصَّبابة والوجد- الباعثة على النَّظم .

كما نجدالشَّاعر ينوِّع موسيقى كل بيت معتمدًا على المزاوجة والتنويع في أحرف رويِّه وفق ما يحقِّق التوفيق والمناسبة بينها، ففي تنويع الشَّاعر حروف رويِّه والتوفيق بينها وبين قوافيه مناسبةٌ بديعة لاتِّحاد المقاطع وتماثلها، ولملاءمة بين دلالات القصيد وما يتطلبه المقام، يقول في قصيدة "ظلام" التي نظمت عام 1952 [1] : [الوافر]

حَمُولٌ لِثِقَلِ اَلْدَيَاجِيْ صَبُوْرُ

كَأَنَّ ثَنَايَاهُ عَيْشَ اَلنُّسُوْرِ

كَأَنَّ اَلْمَجَرَّةَ فِيْهَا بُثُوْرُ

وَأَفْزَاعُ غَيْمٍ هُنَا .. أَوْ هُنَاكْ

كَأَنَّ اَلْحُلُوْكَةَ فِيْهَا سَنَا

كَأَنَّ اَلإِلَهَ الَذِّيْ هَيْمَنَا

رِدَاءً يُجَلِّلُهَا أَدْكَنَا

بِهِ تَتَزَيَّنُ بَنَاتُ اَلْخَنَا

ولعلَّ لجوء الشَّاعر إلى التنويع في حرف الرَّوي يفضي إلى بعث إيقاعٍ متناسبٍ متزن الجرس في القصيدة فضلاً عن خلق نوع من الحركة تكسر الرَّتابة التِّي يُخلِّفها في بعض الأحيان الرَّوي الموحَّد .

[1] - المرجع السابق ، ج4 ، ص 141 .

ولا يقتصر لجوء الشَّاعر إلى التنويع قصد إثراء وزنه الشِّعري ليستكتب من طريقه جمالية موسيقاه النَّصية على أحرف رويِّه فحسب، وإنَّما يتجاوزها إلى التنويع في مجاريه (حركاته) ويوضِّح ذلك النَّموذج الآتي من قصيدته "وخزات" التي يقول فيها "الجواهري" [1] :

لَا تَفْهَمُوامِنْ كَلاَمِي يَا نَاسُ أَيَّ اعْتِراضِ
أَسَاخِطٌ لَيْتَ شِعْرِي "مَوْلاَيَ" أَمْ هُوَ رَاضِيْ ؟

حيث إنَّنا نستشعر من ارتباط حرف الرَّوي بالكسرة الانكسار، والحسرة التِّي يعيشها الشَّاعر، والتِّي تردَّدت مابين تنديدٍ، وسخطٍ، ورضىً، ثم يميل إلى التقييد في حركة الرَّوي على التوالي، حيث يقول[2]:

"طَيَارَةٌ" فِيْ بِلاَدِيْ تَكْفِيْ لِحَلِّ "اَلْمَشَاكِلْ"
وَحَفْنَةٌ مِنْ نُضَارْ* تَهُدُّ كُلَّ "اَلْهَيَاكِلْ"

وإنَّ في مزاوجة الشَّاعر بين الحركتين (الكسرة والسُّكون) جامعًا الحالتين معًا، حيث يقول [3] :

أَشْكُوْ ضَيَاعِيْ وَلَكِنْ أَشْكُو مِنَ اَلْحُرَّاسِ
مَاذَا جَنَتْهُ بِلاَدِيْ مِنْ كُلِّ هَذاَ اَلْغِرَاسْ

دليل على السَّجن، وغلبة الحال المعاشة وتعارضها مع ما يُؤمل من أفقٍ مرسومٍ هدَّت أواصره الشَّكوى المرتسمة في تكراره الفعل (أشكو) وإنَّ في الشَّاعر في إرساء حدوده الدَّلالية بين إغلاقٍ، وانفتاحٍ ومنه إلى الإغلاق عوداً على بدء،وذلك باعتماد المقاطع المتوسِّطة المغلقة، والمتوسِّطة المفتوحة في المقطع (حُرْرَاْسِيْ: CVV / CVC) والمقاطع المتوسِّطة المغلقة والطويلة المغلقة في المقطع (غِيْرَاْسْ: CVVC / CVC)، حيث إنَّ في انتقاله من التوسُّط في الإغلاق والتقييد إلى الإطالة

---

[1] – المرجع السابق ، ج1 ، ص 213 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 213 .

* – النُّضار: اسم للذهب والفضَّة، وهو هو أيضًا ما كان عذبًا على غير ماء .

[3]– محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج1 ، ص 214 .

في المقطع (سِيْ: CVC) والمقطع (رَأْسْ: CVVC) توخِّيًا منه لما يتلاءم مع دلالة (الانكسار الباعث على الشَّجن) .

في حين حمل الإطلاق في البيتين الأخيرين تحول الحالة النَّفسية للشَّاعر من حالة القنوط إلى الاستكانة، والتسليم في قوله [1] :

ظَنَنْتُ مَاءً فَلَمَّا سَبَحْتُ سَبْحاً طَوِيلاَ

لَمْ أُلْفِ إلاَّ سَرَابًا وَسَاءَ وِرْداً وَبِيلاَ*

وبهذا التنويع، والمزج خُلق الثَّراء الإيقاعي في تناسبٍ صوتيٍّ ودلاليٍّ، فكان النَّموذج سنفونية رسمها التنويع في حركات الرَّوي ما بين إطلاقٍ، وتقييدٍ، وكسرٍ وفق ما تمليه حالة الشَّاعر الشَّعورية وتحمله عليه للنَّظم فيه، فـ «الشِّعر غاية متعالية يناهض النَّشاط التعبيري فيها ما تهيأ له من طرائق التعبير التي يتعاطاها أبناء اللُّغة في كلامهم»[2] مراعين في تحقيق ذلك التَّناسب، فممَّا لا شكَّ فيه أنَّ التنوُّع المقطعي للقافية، ولحرف الرَّوي يُضفي تناسبًا نغميًّا مميَّزًا على المقاطع، حيث يُشكِّل ذلك تَبعًا لحالة الشَّاعر النَّفسية .

إنَّ التَّناسب الإيقاعي المحقَّق في النُّونيات من حيث تماثل التفعيلات، ومناسبتها لبعض من خلال تناظرها، وتواترها في الأبيات، مع القافية الموحَّدة والرَّوي أفضى إلى إشاعة التَّناغم، والتَّلاحم الموسيقيّ، والانسجام، والتَّوافق الدَّلاليّ وهذا ما يبرز طاقة اللُّغة التعبيرية عند "الجواهري" .

---

[1] – المرجع السابق . ص (213- 214) .

* – بيل : ضر .

[2] – إبراهيم محمد ، الضرورة الشعرية ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، ط2 ، 1981 ، ص 68 .

ثانيًا/ التَّناسب الصَّوتيُّ والدَّلاليُّ :

يشغل البحث الصَّوتي قدرًا متميِّزًا من الدَّرس في ساحة البحث اللُّغويِّ عامة، لقدرته على استشفاف المظاهر التَّناسبية واستجلاء الخواص التَّشكيلية الجمالية الكامنة في اللُّغة، والتي تشيع الانسجام، بين وحدات النَّص، وتحقق هيئات تناسبية في الأعمال الأدبية .

وإنَّ المعتاد في دراسة ومناقشة فعالية المستوى الصَّوتيِّ في التَّشكيل اللُّغويِّ الجمالي إنَّما قرن غالبًا بمدى فاعلية مكوِّنات الوحدات الصَّوتيَّة (الحروف والأصوات والمقاطع) في تفعيل أبنية الصَّرح الشِّعري واستجلاء مظاهره الفنية المائزة لخصوصيات التحليل الصَّوتيِّ من غيره من المستويات قصد الخروج بجماليات الخطاب التي تتماشى ومتطلبات الفن .

إلاَّ أنَّ "حازم" قد تجاوز هذا الانشغال بفهمه الدَّقيق لطبيعة الخواص الجمالية للوحدة الصَّوتيَّة إلى محاولة توسيع مجال الدِّراسة من طريق تحديد الفاعلية الصَّوتيَّة لمواد البناء اللُّغويِّ والتي من أبرزها الألفاظ والمعاني مع ربطها بمؤدياتها ف «فنحن لا نتكلم أصواتًا مفردةً وإنَّما كلمات وجملا وفقرات»[1] ولأنَّ «مادة الكلمة هي الحروف، والحروف أصوات متقطِّعة على وجه مخصوص وهو ما يقودنا إلى التحديد الاستقرائي المتصاعد من الجزء إلى الكلِّ؛ لأنَّ الحروف أصوات مفردة إذا ألِّفت صارت ألفاظا، والألفاظ إذا ضمِّنت المعاني صارت أسماء والأسماء إذا تتابعت صارت كلامًا»[2] .

وإنَّ تجاوز "حازم" مرحلة تركيز الدِّراسة على الصَّوت المنفرد –مع عدم إغفاله له ولأثره الجمالي– إلى مرحلة التركيز على النَّسيج الصَّوتي للَّفظة في إطارها الشُّمولي؛ كونها عبارة عن وحدات لغويَّة صوتيَّة منتظمة في سياق مخصوص تكتسي في إطاره دلالة معينة توافق مضمونَ النَّصِّ،كون اللَّفظ

---

(1) – فوزي الشايب ، أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة العربية ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، اربد – الأردن ، 2004 ، ط1 ، ص 15 .

(2) – عبد السلام المسدي ، التفكير اللساني في الحضارة العربية ، الدار العربية للكتاب ، ط2 ، 1986 ، ص 254 .

«من جهة وحدة دلاليَّة تتجاوب مع أخرى بالاختلاف الدَّلاليِّ أو عدمه، وهو، من جهة ثانية سلسلة من الأصوات تقابل سلسلة أخرى في لفظ آخر»[1] وإنَّ القول بحصافة "حازم" في تجاوزه هذا لا يُعدُّ الأول من نوعه فـ «ما لاحظه علماؤُنا من مناسبة حروف العربية لمعانيها وما لمحوه في الحرف العربي من القيمة التعبيرية الموحية، إذْ لم يَعْنِهم من كلِّ حرف أنَّه صوت وإنَّما عناهم من صوت هذا الحرف أنَّه معبِّرٌ عن غرض، وأنَّ الكلمة العربيَّة مركَّبةٌ من هذه المادة الصَّوتيَّة»[2] دليل على حيازتهم قصب السَّبق في ذلك .

وقد تبنت هذه الدِّراسة التطبيقية -في أغلبها- طريقة* "حازم" في استشفاف مستويات التَّناسب في الصَّرح الشِّعري مع تحديد درجاته الجمالية، والتي من بينها التَّناسب الصَّوتيُّ بين الألفاظ والمعاني الذِّي تمظهر في مدونة البحث كالآتي :

1-2 تناسب الألفاظ :

يُعدُّ التَّناسب اللَّفظي من بين أبرز المرتكزات النَّصيَّة التي يوظِّفها النَّاظم لإرساء جمالية المقول الشِّعري حيث حظي باهتمام الدَّرس النَّقدي القديم، والدِّراسات النَّصيَّة الحديثة؛ لمؤدَّاه الفنِّي .

ويُعدُّ الشَّاعر "محمد مهدي الجواهري" من بين الشُّعراء المجوِّدين لمتونهم الشِّعرية وذلك انطلاقًا من الاستناد المسبق على توخِّي الأقدار التَّناسبية فيها، من حيث تحقيق :

---

[1] - محمد العمري ، اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي ، منشورات دراسات سال ، دط ، دت ، ص 43 .

[2] - الصالح صبحي ، دراسات في فقه اللغة ، دار العلم للملايين- بيروت ، 2004 ، ص 142 .

* - وهي طريقة تحليلية تجسَّدت ملامحها النَّصيَّة في كثير من دراسات قدامى العرب وأبحاثهم، فليست بالجديدة ولا المبتكرة ولكن يعود لحازم فضل تجلياتها في الدَّرس البلاغي والنَّقدي .

الصَّواب:

مقياس الصَّواب مطلبٌ لغويٌّ على قدر كبير من الأهمية في تجويد المتون الأدبية، ومؤشر على كفاءة المبدع اللُّغويَّة لذلك حرص "الجواهري" على توخِّي الموقعية، والصِّحة والسَّلامة اللُّغويَّة في شعره -النُّونيات خاصة- تحقيقًا لفاعلية الكتابة، ورفعًا لمستوى التَّواصل مع المتلقي، حيث إنَّه كلَّما كانت براعة الشَّاعر في توظيف اللُّغة، وتطويعها وفق ما يناسب أغراضه، ومقاماته، وأحوال متلقيه حقَّقت كتاباته المرام والغرض .

فغالبية مفردات "الجواهري" سهلة متداولة تتناسب والأعراف اللُّغويَّة السَّائدة ممَّا يضمن فاعلية لعملية التَّلقي وإن كان في أبسط مستوياتها، فاللَّفظ النَّادر، الغريب يكسر 85 % من الدَّلالات اللَّفظية في الأثر الأدبي، وبالتالي يَحُول دون استخلاص المتلقي لجمالياتها وأبعادها الوظيفية، ذاك أنَّه «كلَّما كان رصيده من المفردات اللُّغويَّة أكثر دلَّ على سعة ثقافته، وتعدُّد إمكاناته اللُّغويَّة، على أن يحسن لعبة التعامل مع المفردات، ويُظهر البراعة في توظيفها، فليس الذِّي يجعل الكلمات قادرة فيما بعد على إنتاج معنى هو كونها تنطق بشكل فردي، ولكن ذلك راجع إلى العلاقات الموجودة فيما بينها »[1] .

وقد جاءت ألفاظ "الجواهري" ذات هيئات تناسبية مشبَّعة بموجبات التَّناغم، والتَّشاكل الدَّلاليَّ ومنطقية العرض الفكري، يقول في قصيدة عنوانها "يا أُمَّ عوفٍ" [2] : [البسيط]

يَا"أُمَّ عَوْفٍ"* عَجِيْبَاتٌ لَيَالِيْنَا يُدْنِيْنَا أَهْوَائَنَا القُصْوَى وَيُقْصِيْنَا

فِيْ كُلِّ يَوْمٍ بِلاَ وَعْيٍ وَلاَ سَبَبٍ يُنْزِلْنَ نَاسًا عَلَى حُكْمٍ وَيُعْلِيْنَا

يَدْفِنَّ شَهْدَ ابْتِسَامٍ فِيْ مَرَاشِفِنَا عَذْباً بِعَلْقَمِ دَمْعٍ فِيْ مَآقِيْنَا

---

[1] - جورج ماطوري ، منهج المعجمية ، ترجمة وتقديم عبد العلي الودغيري ، سلسلة نصوص مترجمة ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية - الرباط ، 1993 ، ص 5 .

[2] - محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج4 ، ص199 .

* - أمُّ عوف : قيل أنَّها امرأة مرَّ بها في البادية فضيَّفته ،وقيل أنَّها زوجته .

وَيَقْتَرِحْنَ عَلَيْنَا أَنْ نُجَرَّعَهُ كَالسُّمِّ يَجْرَعَهُ "سُقْرَاطُ" تَوْطِيْنَا

فليالي "سقراط" التي انفق العمر فيها تزودًا بالمعرفة، وجُرِّع السُّمَّ فيها من الفرد ذاته الذِّي طمح لخدمته بمكتسبه العلمي، تماثل ليالي "الجواهري" في عُجبها الذِّي بيَّن أشكاله من عجز البيت الأول حتى البيت الأخير، الذِّي كشف عن حدثين بارزين ثانيهما يمثل بؤرة التصعيد التَّناسبي اللَّفظي وذلك من خلال تناسب الحدث في المقطع .

ويظهر التَّناسب اللَّفظي في المقطع الشِّعري مذ بدأ الشَّاعر التفصيل في عُجب لياليه التي أصبغ عليها دلالة الإطلاق في تحديد فترتها الزَّمنية من خلال لفظة (يومٍ) التي تناسب لفظة (اللَّيالي) من حيث الاستمرارية الزَّمنية ولفظة (كلِّ) التي تناسب لفظة (يومٍ) من حيث الاستمرارية الحدثية، ومظاهر العُجب المجسَّدة في الألفاظ (يدنينا، يقصينا، ينزلن، يعلينا) تناسب لفظة (اللَّيالي) من حيث الدَّاعي؛ أي غياب الوعي المعبَّر عنه صراحة من قِبل الشّاعر، في قوله "بلا وعيٍ" فالشَّاعر اختار اللَّفظة وفق ما يسميه "حازم" قوة التهدي، فقال "بلا وعيٍ" بدلاً من لفظة "بلا قصدٍ" لفاعليتها التّناسبية المحقَّقة بينها وبين الألفاظ المحيلة إلى أشكال عُجب اللَّيالي، وموائمتها لدلالة الجبر في البيت الأخير، والتي أضفت نوعاً من الائتلاف الحدثي في اختلاف فردي، من طريق توظيف ألفاظ شائعة سهلة، ومتداولة .

ولتبيان المصاحبة التَّناسبية اللَّفظية في المقطع الشِّعري نصوغ هذا الجدول :

عنوان القصيدة	رقم المقطع	الألفاظ	نوع التَّناسب	الأقدار التَّناسبية	معدَّل الإشعاع
يا أمَّ عوفٍ	01	عجيبات	لفظيٌّ	100%	100%
		بلا وعي	دلاليٌّ	100%	
		سقراط	حدثيٌّ	100%	

فحدث ليالي "سقراط" على تناقضها يتناسب وحدث ليالي "الجواهري" على عُجبها، وما ساهم في تكشُّف الأحداث تناسب الألفاظ اللُّغويَّة في السِّلسلة التأليفية، ومواءمتها لمؤدَّاها لفظًا، ودلالة، وحدثاً، لتجانسها في التركيب المقطعي الموصولة فيه، وإنَّ ميزة التَّجانس تحدث للألفاظ إذا ما كان «اللَّفظ رقيقا في موضع الرِّقة قويًا عنيفًا في موضع القوَّة والعنف، وأن تتوفَّر فيه صفة الجرس الموسيقي وألاَّ يكون اللَّفظ مبتذلاً أو كثير الشُّيوع لا يرتاح إليه الذَّوق الشِّعري»[1] .

ومثل هذا التَّناسب يتكرر للشَّاعر في مواضع أخرى في نونياته، ففي قصيدة "مناجاة " يَبرز ذلك في قوله [2]:

يَا لَخَدَيْكِ نَاعِمَيْ نِ يَضِجَّانِ بِالسَّنَا

وَلجَفْنَيْكِ نَاعِسَيْـ نِ مَشَى فِيْهِمَا اَلْوَنَى

إنَّ إيثار الشَّاعر لفظة (الونى) بدلاً من لفظة (الوهنِ) على الرَّغم من صوابها اللُّغويِّ دليل على قدرته في التحكم الدَّلاليِّ لمختاراته اللُّغويَّة، ومعرفته بما يصح وما لا يصح، وما يناسب وما لا يناسب؛ فلفظة (وهن) فيها «ضعف مرَّة بعد مرَّة، وبذل لجهد بعد جهد» [3] .

ولأنَّ اللَّفظة تحتمل معجميًا دلالةً ثانيةً زمنية فمعناها «ساعة تمضي من اللَّيل»[4] اختار الشَّاعر اللَّفظ الأدقَّ والأنسب؛ ذاك أنَّ (الونى)؛ أي التعب [5] يتناسب والنُّعاس الموصوف به الجفنين لما فيها من فتور، ولم يقل (الوهن)؛ لأنَّ دلالة الضُّعف فيه عارض مرضي، وهذا الأخير لا يتناسب ومقام الشَّاعر التصويري؛ فالتعب والفتور غير الضَّعف والوهن .

---

[1] – إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط5 ، 1984 .

[2] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج6 ، ص 145 .

[3] – الزبيدي ، تاج العروس ، ج36 ، تح عبد الكريم العزباوي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت ، ط1 2001 ، ص 267 .

[4] – ابن فارس ، معجم مقاييس اللغة ، تح عبد السلام محمد هارون ، ج6 ، ص 150 .

[5] – المرجع نفسه ، ص 146 .

وفي قوله كذلك: في قصيدة عنوانها "تحية الحلة " [1] : [البسيط]

أَتَيْتُ رَبَّةَ أَشْعَارِيْ أُنَاشِدُهَا عَوْنًا عَلَى الشِّعْرِ أَوْ صَفْحًا عَنِ الجَانِيْ

وَرُحْتُ مِنْهَا عَلَى وَعْدٍ بِمَغْفِرَةٍ إِنْ لَمْ يُسَدِّدْ خُطَايَ اليَوْمَ شَيْطَانِيْ

وَجِئْتُ مَحْفِلَكُمْ أَمْشِيْ عَلَى ثِقَةٍ مِنْ رَبَّةِ الشِّعْرِ عِنْدِيْ صَكُّ غُفْرَانِ

تحدِّد القراءة الرَّأسية للبيت الأول الخواص التَّناسبية الفاعلة فيه وفي باقي الأبيات، حيث إنَّ الشَّاعر قد عمد إلى إقامة تناسب رائق بين الألفاظ الآتية (ربَّة، عون، صفح، الجاني، مغفرة، سداد الخطى شيطان، صك غفران) على مستوى التَّناظر المفرداتي الذِّي ينمُّ عن انتقاء حصيف للوحدات اللُّغويَّة، وفق ما يناسب الباعث على النَّظم وتحديد الغرض منه؛ ذاك أنَّه لما كان العجز يستدعي نشدان العون، والجناية حتمية تستوجب الصَّفح، كان الوعد بالمغفرة، وسداد الخطى، والظَّفر بصكِّ الغفران موجب الثِّقة، والخيلاء في نفس الشَّاعر الذِّي أتبع معانيه بما يناسبها من ألفاظ كل ذلك في ترتيب رائع، وتناسب فائق كشف جملة العلاقات (الدَّلاليَّة) القائمة بينها .

ويتراوح التَّناسب الصَّوتيُّ والدَّلاليُّ عند "الجواهري" بين مستويين اثنين، مستوى تناسب الهيئات (البناء الصَّوتي) ومستوى تناسب الدَّلالات .

[1] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج2 ، ص 247 .

– تناسب الهيئات :

إنَّ التنوع في الظَّواهر الصَّوتيَّة عامل أساسي في ترابط النَّصِّ واتِّزانه، ولعلَّ من أبرزها دلالة التكرار على اختلاف أنماطه، فللترجيع الصَّوتيِّ الذِّي يحقِّقه التكرار الأثر الفاعل في البناء النَّصي إذ يضبط أصوات القصيد بما يثري دلالاته حسب ما تنتظم وفقه درجات الجمال، حيث يغدو الأسلوب –التكرار– بذلك عنصرًا بنائيًا لا إيقاعيًا تنغيميًا فحسب، ومن أشكاله في النُّونيات نذكر :

أ / تكرار الحرف :

يُعدُّ تكرار الصَّوت من دعامات إحداث التَّناغم، والانسجام الموسيقي في القصيدة، إذ «يضفي تكرار الصَّوت بُعدًا موسيقيًا يعدُّ مكوِّنًا للبنية الصَّوتيَّة داخل التركيب اللِّساني ويمكن أن يقوم هذا التكرير على علاقة بين البنية الصَّوتيَّة أو مجموعة من الفونيمات بصوت تحاكيه البنية محاكاة مباشرة أو غير مباشرة ... ومعنى هذا هو رصد العلاقة المتضمنة بين الشَّكل والدَّلالة»[1] وقد يسمح هذا الرَّصد يسمح بتقصي الوحدات الصَّوتيَّة الجمالية الدَّالة لإبراز موسيقيَّةِ التراكيب .

تجسَّد التكرار الحرفي بشكل لافت للنَّظر في القصائد النُّونيات عند "الجواهري" ولا سيَّما حرف الرَّوي (النُّون) الذِّي يُكثِّف من تكراره؛ ليُحدث لذَّة عند المستمع، والقارئ على حدٍّ سواء يقول في قصيدته "يا أبا ياطم" التي نظمها أوائل عام 1965 والتي أنشدها في محفل أقيم في براغ عام 1965 [2] : [الخفيف]

يَا أَبَا نَاظِمٍ وَسِجْنُكَ سِجْنِي ... وَأَنَا مِنْكَ مِثْلَمَا أَنْتَ مِنِّي

وَأَنَا مِنْكَ فِي المَوَدَّةِ حَيْثُ الـ ... ـمَرْءُ سِيَانِ عِلْمُهُ وَالتَظَنِّي

أَنَا عِرقٌ فِي جِسْمِكَ النَّابِضِ الحَيِّ وَلَمْحٌ مِنْ عِلْقِكَ المُسْتَضَنِّ

---

[1] – دفة بلقاسم ، نماذج من الإعجاز الصوتي في القرآن الكريم – دراسة دلالية – ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ، جامعة محمد خيضر – بسكرة ، جوان ، 2009 .

[2] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج5 ، ص 229 .

تكرّر حرف النُّون بوصفه رويًّا، وفي حشو الأبيات بما يعادل (أربع عشرة مرة)، وقد ألّف هذا التواتر نسيجًا إيقاعيًا انتظم وفقه النّسيج الدّلاليّ في تناسبٍ وتناغمٍ صوتيٍّ بديعٍ، فالنُّون حرف أنفي مجهور متوسِّط ولعلّ دلالة هذا الحرف تتناسب وسبيل التصريح الذّي اعتمده الشّاعر في هذه الأبيات جاهرًا بولائه، وثباته على عهده لأبي ناظم، كما أنّ جهر النُّون مع دلالة المدّ قد أضفى تناسقًا صوتيًّا بديعًا في الألفاظ (سيان، النّابض) واسم العلم (ناظم) والضّمير (أنا) التي ناسبت دلالة الإقرار .

ويقول في قصيدة "المازني وداغر" التي نشرت عام 1936 [1] : [المتقارب]

نَظَرْتُ بِعَينَيْكَ إِذْ يَشْرُدَانِ ... وَوَجْهِكَ ذِيْ الدَّعَةِ وَالأَمَانِ

فَأَنْكَرْتُ قَوْلَكَ مَا صَاغَنِي ... قَبِيْحاً سِوَى عَبَثِ المَاجِنِ

وَطَالَعْتُ آثَارَكَ النَّاطِقَات ... بِمَا فِيْكَ مِنْ جَوْهَرٍ كَامِنِ

تواتر (حرف النُّون) في الأبيات (عشر مرات)؛ لملاءمته طبيعة الدّلالة المعبّر عنها وهي دلالة التيه والضّياع ولقد خلق الشّاعر مساحة توازنية بين مصراعي البيت الشّعري الأول بإضافته حرف النُّون للفظة (يشردان) بعدما كان بإمكانه الاكتفاء بالأخف (يشردا) وإنّ «زيادتها في هذا المقام تتناسب مع وظيفتها، فالنُّون حرف خفيف فيه سهولة، وامتداد، ويتناسب مع السُّهولة، والمطاوعة »[2] وقد أضفت هذه الزّيادة تناغمًا، وتناسبًا صوتيًّا بين المصراعين، فالشّاعر يستغل طاقات الحرف وينوّع من محطات توظيفه إيّاه لإحداث التوازن الموسيقي مرّة، واللّعب على نفسية المتلقي مرة ثانية؛ ذلك أنّ لحرف النُّون قدرة إيحائية تعكس شعورًا داخليًا بالشّجن والعجز يهتز لها وجدان المتلقي (القارئ أو السّامع) فينفعل سلبًا أو إيجابًا، و"الجواهري" ينكر على "المازني" في هذا المقام ما يتلبّسه من حزنٍ، كما لا يستسيغ إقراره بقبح خلقته مذكرًا إيّاه بآثاره الباقيات .

---

[1] – المرجع السابق ، ص 344 .

[2] – مصطفى زكي التوني ، النون في اللغة العربية (دراسة لغوية في ضوء القرآن الكريم) ، مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت، الحولية 17 ، الرسالة 115 ، 1996 ، ص 48 .

في حين أنَّ (حرف الهاء) وهو حرف همس يتناسب وطبيعة الدَّلالة على الدَّنف التي تتجسَّد في أبيات من قصيدة للجواهري عنوانها "صوت من النَّجف" نشرت عام 1923 يقول فيها [1] :

أَخِلاَّيَ مَا أَحْلَى التآلُفَ فِي الهَوَى إِذَا كَثُرَتْ عُذَّالُهُ وَعيونُهُ

هَلُمُّوا فَهَذَا الرَّوْضُ زَاهٍ أَرِيْضُهُ* لِنَرْتَادَهُ وَالْمَاءُ صَافٍ مَعِيْنُهُ

نَسِيْرُ مَعًا لاَ العِرْقُ مِنِّيْ بِنَابِضٍ سِوَاكُمْ وَلاَ عَهْدَ الإِخَاءِ نَخُوْنُهُ

وقد تكرَّر (إحدى عشرة مرَّة) وذلك تفاديًا لتهلهل النَّغم، كما يستشعر القارىء تنوُّعًا في الجرس الموسيقي وذلك استنادًا إلى الأصوات المشكِّلة منها الأبيات (صوت النُّون ثماني مرَّات ،صوت الواو سبع مرات، صوت العين ستُّ مرَّات، صوت الميم ستُّ مرَّات، صوت اللاَّم ثمان مرَّات) مع غلبة تكرار (صوت الهاء) الذِّي شغل مساحةً صوتيَّةً أوسع فكان لصيقًا بالأصوات في تشكيل اللَّفظة (الهوى، عيونه، هلموا، عهد) قد أضفى تناسبًا واتِّزانًا صوتيًّا، ودلاليًّا زاد الانسجام والتَّناسب في حركية الأصوات وتصاعد النَّغم، وفي التساوق المشهدي المرتسم في الأبيات –البيت الثَّاني خاصة حيث تردَّد فيه ستُّ مرَّات– وإنَّ هذا التعاقب الإيقاعي قد شُكِّل من انتظام الأصوات الآتية :

---

[1] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج1 ، ص 207 .

* – الأريضُ : مدافعُ الماء في مكان عريض فسيح .

الحروف	الهاء	النُون	العين	الميم	اللاَّم
مخارجها	أقصى الحلق	الثَّقيلة طرف اللِّسان الخفيفة الخياشيم	وسط الحلق	شفوي أنفي	حافة اللِّسان
صفاتها العامة					
الهمس	×				
الجهر	/	×	×	×	×
الشِّدة	/	/	/	/	/
الرَّخاوة	×		×		
صفاتها الخاصة					
التوسُّط		×		×	×
الانفتاح	×	×		×	×
الاستفال	×	×		×	×
الغنَّة		×		×	
الترقيق	×	×		×	×
الإذلاق		×		×	×
الإصمات	×				

وقد تكرَّر صوت الهاء في القصيدة تسعة وتسعون مرَّة من مجموع أبياتها الثَّلاثون .

كما تكرَّر (حرف الباء) في قصيدة "فتى الفتيان المتنبي" التي نشرت عام 1978 والتي معدَّل أبياتها ثلاثة وثمانون بيتًا (مائة وسبع عشرة مرَّة)، أربع عشرة منها في هذا المقطع الذِّي يقول فيه [1] :

حَلَفْتُ أَبَا المُحَسَّدِ بِالمثنى ... مِنَ الجَبَرُوْتِ وَالغَضَبِ المُعَانَى

وبالسَّلَعِ* النَّوافِرِ فِيْ عُرُوْقٍ ... كَأَنَّ بِكُلِّ وَاحِدَةٍ سِنَانَا

وَبالوَجْهِ الذّي صَبَغَ الرَّزَايَا ... بِبَسْمَةِ سَاخِرٍ فَقَسَا وَلَانَا

بِأَنَّكَ مُوْقِدُ الجَمَرَاتِ فِيْنَا ... وَإِنْ كُسِيتَ –عَلَى رُغمٍ– دُخَانَا

وَأَنَّ تُرَاثَنَا مَا أَنْتَ فِيْهِ ... وَأَشْبَارًا حَلَلْتَ بِهَا ثرَانَا

وَأَنَّكَ سَوْفَ تُبْعَثُ مِنْ جَدِيْدٍ ... تُنَفِّضُ مَا تَلَبَّدَ مِنْ كَرَانَا

إنَّ الوظيفة الجرسية والدَّلاليَّة على حدٍّ سواء بارزة في النَّصِّ ما يستدعي القول بأنَّ الشَّاعر عمد إلى استفراغ الجهد في تحقيقه التَّناسب الدَّلاليَّ باستدعائه المتفقات من الألفاظ ودلالاتها، ممَّا أدى إلى تعزيز الدَّلالة المحورية للأبيات التي تعكس دلالة الفخر، والاعتزاز التي حاكاها (صوت الباء) بخاصية صفته الانفجارية وتجسيده الانفعال النَّفسي للشَّاعر الذِّي عكسته مفردات المعجم (الجبروت، الغضب، أشبارا، تبعث، تلبَّد) والذِّي بلغ أوجه حدَّ قطعه اليمين (حلفتُ أبا المحسَّد بالمثنى) استنادًا أيضا إلى ما حملته دلالة التشديد في كلٍّ من (أبا المحسَّد، السُّلع، النَّوافر، تلبَّد) ودلالة التوكيد في أخريات الأبيات من تأكيدٍ لأحقية الافتخار، وموجبٍ للامتداح، وكل ذلك في قالبٍ تناسبيٍّ ينمُّ عن شعريةٍ فائقةٍ ومتمرِّسةٍ .

---

[1] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج7 ، ص109 .

* – السَّلعُ : آثار النَّار بالجسد .

ومن النَّماذج التي تمثِّل الانفعال النَّفسي للشَّاعر كذلك تكراره (صوت القاف) في قصيدة "جيش العراق" التي أنشدت عام 1958 وهذا مطلعها [1] :

سَدِّدْ خُطَايَا لِكَيْ أَقُوْلَ فَأُحْسِنَا ... فَلَقَدْ أَتَيْتَ بِمَا يَجِلُّ عَنِ الثَّنَا

وَلَقَدْ دَمَغْتَ* بِمَا نَظَمْتَ قَرَائِحًا ... وَلَقَدْ عَقَدْتَ بِمَا نَثَرتَ الأَلْسُنَا

وَلَقَدْ ضَرَبْتَ فَلَسْتُ أَمْلِكُ مَضْرِبًا ... وَلَقَدْ طَعَنْتَ فَلَسْتُ أَمْلِكُ مَطْعَنَا

مَا كَانَ عِنْدَكَ كَانَ قَولًا فَاصِلاً ... يَسْبِي العُقُولَ فَأَيُّ قَولٍ عِنْدَنَا ؟

فقد تردَّد (صوت القاف) في هذا المطلع (إحدى عشرة مرَّة) وهو حرف من حروف القلقلة الشَّديدة الجرس، حيث أضفى على المطلع صخبًا موسيقيًّا وذلك للمحافظة على النَّسق الوزني للبناء الشِّعري ممَّا أسهم في تجسيد معانيه التي كان لها كبير الأثر في إثراء شعرية المطلع بتعزيز التَّناظر الدَّلاليّ، فـ (الضَّرب) استوجب (طعنا) والطَّعن كان (قولاً فاصلاً)، وبالتصعيد الموسيقي من خلال التوازي الجرسي الذِّي شكَّلته الأداة (لقد) في (لقد أتيت) و (لقد دمغت) و (لقد عقدت) و (لقد ضربت) و (لقد طعنت) حيث بلغ تعاقبها في سياقها التكراري خمس مرَّات، وفي ذلك مناسبة لدلالة الفعل المؤكَّد المنسوب لجيش العراق إبرازًا لمدى كفاءته الحربية، فالشَّاعر يعمد إلى إيجاد صيغٍ صوتيَّةٍ تتناسب وطبيعته اللُّغويَّة وجملة أغراضه، ولقد بلغ معدَّل تكرار الحرف في القصيدة إحدى وثمانين مرَّة في حين قُدِّر عدد أبياتها بـ مئة وستِّ أبيات .

اعتمد الشَّاعر أنساقًا لغويَّةً متضمِّنةً لدلالاتٍ معينةٍ، وخواصٍ تركيبيةٍ بعينها مارس على صعيدها إرادته الشِّعرية؛ ليضمن أكبر قدرٍ من التأثير على المتلقي، وتأكيد رسالته، ومن بين ما اعتمده في ذاك موسيقية النَّغم فـ «الموسيقى تحول الصَّوت إلى إيقاع عن طريق كسر تعاقبه وإقامة (التكرارية) مكان

---

[1] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج4 ، ص 299 .

* – دمغت : الدمغُ : كسر الصَّاقورة عن الدِّماغ، ودمغ فلان فلانًا : غلبهُ .

التعاقب وهذا تعليق للزَّمن لأنَّ تكرار الإيقاع هو إعادة للماضي ... وتفرض الموسيقى نفسها في أذهان متلقيها بتكرار عناصر البناء» [1] .

إنَّ التكرار الحرفي يقودنا إلى تكرار لفظي- على اعتبار أنَّ الكلمة عنصر بنائي في النَّصِّ- الذِّي يدخل بدوره في البناء التكراري الجملي والعباراتي .

ب / تكرار اللَّفظة :

يتَّفق التكرير الإيقاعي والتَّشاكل اللُّغويُّ على مستوى التأليف الذِّي تنتظم في إطاره الأصوات اللُّغويَّة المتجانسة وذلك إمَّا شكلاً، وإمَّا دلالةً، وإمَّا هما معًا، وكونهما لعب على المعنى اللُّغويِّ والموسيقي الشِّعرية معًا [2] .

ويحقِّق التكرار؛ كونه من بين أنجع الآليات اللُّغويَّة الأسلوبية التي يُؤْثرها النَّاظم، المناسبة الدَّلاليَّة وتطابق نسق التركيب الشِّعري في الصَّدر والعجز . وقد يمنح ذلك الأبيات تدفُّقًا نغميًّا بديعًا، ومن أمثلة ذلك في النُّونيات قول "الجواهري" [3] :

أَقُوْلُ لَوْ كَنْزُ قَارُوْنٍ وَقَدْ عَلِمَتْ ... كَفَّايَ أَنْ لَيْسَ يُجْدِيْ كَنزُ قَارُوْنِ

أَقُوْلُ: لَوْ كَنْزُ قَارُوْنٍ فَيَدْمَغُنِيْ ... أنَّ الخَصَاصَةَ مِنْ بَعْضِ السَّرَاطِيْنِ

أَقُوْلُ: لَيْتَ كَفَافًا وَالكَفَافُ* بِهِ ... رُحْبُ الحَيَاةِ، وَأَقْوَاتُ المَسَاْجِيْنِ

أَقُوْلُهُنَّ وَعِنْدِيْ عِلْمُ ذِيْ ثِقَةٍ ... أَنْ لَيْسَ يُؤْخَذُ عِلْمٌ بِالأَظَانِيْنِ

---

[1] – عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط4 ، 1998 ، ص 26 .

[2] – أحمد مداس ، لسانيات النص (نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري) ، عالم الكتب الحديث ، اربد – الأردن ، 2009 ، ط2 ، ص 222 .

[3] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج5 ، ص (101- 102) .

* – الكفاف : العُروفُ .

فالشَّاعر يكرر كلمة (أقول) أكثر من مرَّة ما يدل على خصوصية المقول وأهميته الباعثة على تكراره ممَّا أدى إلى تناسب الدَّلالة العامة في المقطع الشِّعري؛ لأنَّ تكرار لفظة بعينها يضمن تكرار صيغتها الصَّوتيَّة، والخطيَّة، والدَّلاليَّة في آن .

والملاحظ أنَّ تكرار الشَّاعر لفظة أقول مدعم ومصحوب بتكراره اسم العلم (قارون)، فالشَّاعر يعمد في إرساء التكوين الصَّوتيِّ لألفاظه إلى يناسب معانيه، فالفعل (أقول) شكَّل من طريق سلسلته القولية المتناسقة حركية البناء، ممَّا أسهم في خلق بنىً نصيَّة منتظمة في تتابعٍ حدثيٍ متناسب الإيقاع .
كما يسهم تكرار الكلمات أيضًا في تفعيل أبنية النُّصوص الشِّعرية واتِّساعها لاستيعاب غاية الشُّعراء والإعراب عن أحوالهم النَّفسية، في وحدةٍ متناغمةٍ، وإيقاعٍ متسقٍ، ومثاله تكرار لفظة (ليل) في قول "الجواهري" [1] :

يَا جَامِعَ الضِّدَيْنِ لَيْلاً وَادِعًا ... مَكْرًا، وَصُبْحًا مِنْ جِرَاحٍ مُثْخَنَا
واللَّيل يَخْدَعُ بِالسُّكُونِ مُنَعِّمًا ... أَشِرًا، وَيضْمِرُ غَيْرَ مَا قَدْ أَعْلَنَا
لَيْلٌ بِذَوْبِ الخَمْرِ كَانَ مُغَلَّفًا ... وَبِحَشْرَجَاتِ* المَوتِ كَانَ مُبَطَّنَا
يَا لَيلَةَ "الإثنينِ" مَا مِنْ لَيْلَةٍ ... جَاءَتْ بِصُبْحِكِ مِنْ فُرَادَى أَو ثُنَى
حَقَّرْت مِنْ قَمَرِ السَّمَاءِ بِحَالِكٍ ... مِنْ بَعْدِهِ سَأُحِبُّ لَيْلاً أَدْكَنَا

حيث يلاحظ أنَّ التَّناسب اللَّفظي المرتسم في الأبيات متناغم الدَّلالات منسجم الإيقاع إذ يستشعره المتلقي في مستهلها، وفي حشوها، كما أنَّ التعاقب النَّاتج عن تواتر التكرار باختلاف الصِّيغة في (ليلاً، اللَّيل، ليل، ليلة) أثَّر في النَّسق العام للمقطع الشِّعري من خلال التوسُّل بمقوِّم بلاغيٍّ يتمثَّل في أسلوب التَّضاد وذلك اعتمادًا على قيمته الإيحائية والجماليَّة .

---

[1] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج4 ، ص (300- 301) .
* – الحَشرجةُ : تردُّد صوت النَّفَس .

إنَّ التوسل بآلية التكرار في تحقيق إيقاعية المناسبة اللَّفظية لا يتأتى للمبدع اعتباطًا أو لمجرد المصادفة اللُّغويَّة، وإنَّما بالاعتدال في التوظيف وفق متطلبات السِّياق، فقد يكسب التكرار الكلمة معنىً جديدًا أو يكون سبيلاً في ركاكة الأساليب النَّصيَّة، حتى قيل بحقٍ إنَّه قد يحييها وقد يميتها [1] .

ب / تكرار العبارة :

من الأشكال التكرارية في الشِّعر العربي التي تحدِّد القيم الشُّعورية في الخطابات الشِّعرية و «إذا ما سيطر الشَّاعر على هذا التكرار، وجاء به في موضعه؛ فإنَّه يكشف عن إمكانياتٍ تعبيريةٍ وطاقاتٍ فنيةٍ تغني المعنى وتجعله أصيلاً» [2]، وينطبع هذا عند "الجواهري" في قصائد نونيات من بينها قصيدة "يا دجلة الخير"، حيث يقول معتمدًا تكرار العبارة في المقطع -الابتداء- [3] : [البسيط]

حَيَّيْتُ سَفْحَكِ عَنْ بُعْدٍ فَحَيِّيْنِي ... يَا دِجْلَةَ الخَيْرِ، يَا أُمَّ البَسَاتِيْنِ

حَيَّيْتُ سَفْحَكِ ضَمْآنًا أَلُوْذُ بِهِ ... لَوْذَ الحَمَائِمِ بَيْنَ المَاءِ وَالطِّيْنِ

يَا دِجْلَةَ الخَيْرِ يَا نَبْعًا أُفَارِقُهُ ... عَلَى الكَرَاهَةِ بَيْنَ الحِيْنِ وَالحِيْنِ

ويقول مكرِّرًا إيّاها توسُّطا - في الحشو - [4] :

يَا دِجْلَةَ الخَيْرِ: مَا يُغْلِيْكِ مِنْ حَنَقٍ ... يُغْلِيْ فُؤَادِيْ، وَمَا يُشْجِيْكِ يُشْجِيْنِيْ

مَا إِنْ تَزَالَ سِيَاطُ البَغْيِ نَافِعَةً ... فِيْ مَائِكِ الطُّهْرِ بَيْنَ الحِيْنِ وَالحِيْنِ

---

[1] - يوسف حسين نوفل ، أصوات النص الشعري ، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ، ط1 ، دار نوبار للطباعة - القاهرة ، 1995 ، ص 130 .

[2] - ماجد محمد النعامي ، ظاهرة التكرار في ديوان (لأجلك غزة) ، مجلة الجامعة الإسلامية - غزة فلسطين ، مج20 ، ع1 يناير 2012 ، ص 79 ، وينظر الموقع الالكتروني:
http://www.iugaza.edu.ps/ar/periodical ISSN 1726-680

[3] - محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج5 ، ص 83 .

[4] - المرجع نفسه ، ص (86-87-88) .

وَوَالِغَاتٌ خُيُوْلُ البَغْيِ مُصْبِحَةٌ عَلَى القُرَى آمِنَاتٌ وَالدَّهَاقِيْنِ

يَا دِجْلَةَ الخَيْرِ: أَدْرِيْ بِالذِّيْ طَفَحَتْ بِهِ مَجَارِيْكِ مِنْ فَوْقٍ إِلَى دُوْنِ

أَدْرِيْ عَلَى أَيِّ قِيْثَارٍ قَدْ انْفَجَرَتْ أَنْغَامُكِ السُّمْرُ عَنْ أَنَّاتِ مَحْزُوْنِ

ويقول مكرِّرًا إيَّاها في المقطع -الاختتام- [1]:

وَأَنْتِ يَا دِجْلَةَ الخَيْرَاتِ سِعْلِيَةٌ* فَرعَاءُ* نَافِجَةُ الحُضْنَيْنِ تَعْلُونِي

لاَ ضَيْرَ كُلُّ أَخِي عُشٍّ مُفَارِقُهُ وَأَيُّ عُشٍّ مِنَ البَازِيْ بِمَأْمُوْنِ !

فالمتدبر في هذه النُّبذ المجزوءة من الشِّعر يجد أنَّ تناسق الكلم بنسقٍ نمطيٍ لاعتلاقها بما سبقها ومناسبتها لبعض زاد في تطالب المعاني تبعًا للتطالب الموسيقي، ولم تكن جملة هذه التكرارات تكرارات اعتباطية من الشَّاعر صادفت في نفسه حاجةً فعمد لتكرارها، بل إنَّ في تكراره عبارة "يا دجلة الخير" منذ العتبة النَّصيَّة، تكرارًا للكلِّ؛ أي أنَّه يعيد في كل مقطعٍ تكرار القصيدة بأكملها بدلالاتٍ مشاكلةٍ لدلالاتها الأولى، وبألفاظٍ ملائمةٍ لألفاظها الأولى؛ فدلالة الحنين والافتقاد المجسَّدة في أبيات المقطع الأول والتي دلَّت عليها الألفاظ (حيَّيت، عن بُعدٍ، ضمآنًا، نبعًا أفارقه على الكراهة) قد شاكلتها دلالة الأسى في المقطع الثَّاني من القصيدة ذاتها، والمجسَّدة في الألفاظ (يغلي فؤادي ،يشجيني، أنَّات محزون) فضلاً عن التَّشاكل الصَّوتيِّ في كلا المقطعين على سبيل المجانسة اللَّفظية (حيَّيت/ حييني، ألوذ/ لوذ، الحين/ الحين) ولقد حقَّق الشَّاعر ذلك في ائتلاف واتِّفاق، وهذا ما خلق نوعًا من التَّناسب من طريق اللُّغة بين نفسيته الكلمى المتألمة وأفقه المرجو، وهو تكرار انفعالي ناجم عن واقعٍ شعوريٍ لم يملك الشَّاعر لنفسه القدرة لتخطيه .

---

[1] - المرجع السابق ، ص 106 .

* - سعلية : والسِّعلاةُ والسِّعلى : الغولُ، وقيل : هي ساحرة الجنّ، واستسعلت المرأة : صارت كالسِّعلاة خبثًا وسلاطةً .

* - فرعاء : طويلة الشَّعر .

ويأخذ تكرار العبارة عند "الجواهري" أشكالاً ثلاثًا: الابتداء / التوسُّط / الانتهاء، على مستوى المقطع الواحد، وقد تمظهر ذلك كالآتي :

عنوان القصيدة	عدد الأبيات	عدد المقاطع	العبارة المكرَّرة	مستويات التكرار	نسبة التكرار
يا أمَّ عوفٍ	109	10	"يا أمَّ عوفٍ"	الابتداء 02 التوسُّط 11 الانتهاء 02	15/10%
يا دجلة الخير	165	18	"يا دجلة الخير"	الابتداء 02 التوسُّط 21 الانتهاء 02	25/18%
يا أبا ناظم	84	7	"يا أبا ناظم"	الابتداء 01 التوسُّط 10 الانتهاء 02	13/7%
معدل التكرار الإجمالي : 59 %					

ويؤلِّف هذا النَّمط من التكرار -تكرار العبارة- نوعًا من العلاقات التَّرابطية بين وحدات اللُّغة يمكن تحسُّسه من طريق النَّسق الصَّوتيّ المتناسب، فالتَّناسب يُسهم في «تعزيز التَّرابط فيما بين العناصر المتكرِّرة وسياقها الأسلوبي الذِّي ترد فيه ناسجةً خيوط التَّواصل المعنوي بالتركيز على جانب معين من العبارة أو المعنى والسَّهر على تناميه واستمراريته المطَّردة في كلِّ بنيةٍ نصيَّةٍ صغرى أو سلسلةٍ كلاميةٍ متتابعة الحلقات»[1] ما يؤلِّف بين وحداتها الانسجام والاتِّحاد .

وقد أسهمت كل الأنماط التكرارية المتناسبة سالفة الذِّكر، في تفعيل التكرار الصَّوتيّ الإيقاعي في نونيات "الجواهري" وذلك من حيث :

- أوَّلاً: إشباع المعنى وإثراؤه، فالتكرار «مؤشِّر أسلوبي يدل على أنَّ هناك معاني تُحْوِج إلى شيء من الإشباع ولا شيء سوى ذلك»[2]؛ لأنَّ التَّوسُّع فيها من طريق إشباعها، يضمن له ولو بقدر نجاح عملية التَّواصل مع القاريء، ولفت انتباهه إلى المنظوم بالإحالة إلى أساسياته، فتتَّضح له مفاهيمه، وأهدافه .

- ثانيًا: تأكيدُ المعنى، وفي ذلك يقول "ابن الأثير": «اعلم أنَّ المفيد من التكرير يأتي في الكلام تأكيدًا له وتشييدًا من أمره وإنَّما يفعل ذلك للدَّلالة على العناية بالشَّيء الذِّي كرَّرت فيه كلامك إمَّا مبالغة في مدحه، أو في ذمه أو غير ذلك»[3]؛ أي سواء أكان ذلك كون المقام يتطلب الإتيان بعنصر التكرار فيه، أم كون المتلقي بحاجة لذلك .

---

[1] - ميلود نزار ، الإحالة التكرارية ودورها في التماسك النصي بين القدامى والمحدثين ، مجلة علوم إنسانية ، السنة السابعة : ع44 : جانفي- 2010 ، ص 5 .

[2] - أحمد علي محمد ، التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة (نشيد الحياة) للشابي دراسة أسلوبية إحصائية ، مجلة جامعة دمشق ، مج26 ، (ع1- 2) ، 2010 ، ص 49 .

[3] - ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، القسم الثالث ، ص 4 .

- ثالثًا: تقرير المعنى؛ فلذلك قيل: «الكلام إذا تكرَّر تقرَّر» [1] في ذاكرة المتلقي، بتقريب المعاني، وتقرير الدَّلالات في ذهنه من خلال إعادتها فتقع في نفسه موقعًا حميدًا، وحسنًا .

- رابعًا: التنويه بمكانة المكرَّر ورفعة قيمته فـ «التكرير أسلوب تعبيري يصوِّر انفعال النَّفس بمثير من أشباه ما سلف واللَّفظ المكرَّر فيه هو المفتاح الذِّي ينشر الضَّوء على الصُّورة لاتِّصاله الوثيق بالوجدان، فالمتكلم إنَّما يكرر ما يثير اهتمامًا عنده » [2] .

- خامسًا: يمثِّل التكرار وسيلة بلاغية أنسب لضبط مستوى انفعال المتلقي وضمان استمرارية حيازة انتباهه إزاء المقول فيه والاقتصار عليه تحصيلاً، فقد «ينهض التكرار في النُّصوص الأدبية في أحايين كثيرة، إذا ما استحال نسقًا لغويًّا خاضعًا لقاعدةٍ ما تارةً، ومنحرفًا عن القاعدة تارة أخرى، سمةً أسلوبيةً، وعلامةً فارقةً تسعف بتلمس الخاصية المميِّزة التي يتحلَّى بها الأسلوب الأدبي» [3] .

---

[1] – السيوطي الإتقان في علوم القرآن ، ج3 ، تحقيق مركز الدراسات القرآنية ، دط ، دت ، ص 1648 .

[2] – عز الدين علي السيد ، التكرير بين المثير والتأثير ، ص 136 .

[3] – أحمد علي محمد ، التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة (نشيد الحياة) للشَّابي ، ص 35 .

الجناس :

يُعدُّ التجنيس من بين أبرز الظَّواهر البلاغية التي يتحدَّد بموجبها التَّشاكل النَّصيُّ (الصَّوتي، واللَّفظي، والمعنوي) ولفعاليته في تناسب أجزاء الأثر الأدبي، واتِّفاق مكوِّناته يميل "الجواهري" إلى المجانسة بين الأصوات التي يشكِّل التَّناسب قاسمًا مشتركًا بينها من حيث الطَّبيعة، والمخرج والصِّفة في اعتدال بحيث لا يؤدي هذا التداخل إلى المعاضلة الصَّوتية ومن ثمة المعاضلة الدَّلاليَّة، في متنه الشِّعري، وإنَّ من بين النَّماذج التي يمكن اعتمادها في المجانسة اللَّفظية، قول الشَّاعر [1] :

يَا صَاحِبَيَّ إِذَا أَبْصَرْتُ طَيْفَكُمَا ... يَمْشِي إِلَيَّ عَلَى مَهْلٍ يُحَيِّينِي

أَطْبَقْتُ جَفْنًا عَلَى جَفْنٍ لأبصُرَهُ ... حَتَى كَأَنَّ بَرِيْقَ المَوْتِ يُعْشِيْنِي

تَصَعَّدَتْ آَهِ مِنْ تِلْقَاءِ فِطْرَتِهَا ... وَأَرْدَفْتُ آَهَةً أُخْرَى بِآمِيْنِ

لقد تقابلت هذه المتجانسات الصَّوتيَّة في المقطع الشِّعري ممَّا أكسبه قيمةً جماليةً بحركته الثُّلاثية "الانسجام، والتَّناسب، والتآلف" بين عناصر الدَّوال الصَّوتيَّة، مثلما هو مجسَّد في كلمتي (جفنًا / جفن) و (آه / آهة) ،حيث برز الاختلاف والتمايز الكامن في (حرف الألف) و (حرف التاء) راسمًا حدود التمايز وصائغًا ملامح الجمال الفنِّي في البيت الشِّعري على سبيل أحادية الحرف .

وإنَّ جملة العلائق القائمة بين الكلمات المتجانسة إنَّما تُرسَى غالباً وفق «روابط وثيقة تتجاوز أحياناً التَّشاكل في النَّغم الموسيقي الى لحمة القرابة في المعنى»[2]، يقول في قصيدة "النَّجوى" [3] :

وَسَاقِيَةٍ بَاتَ قَلْبُ الدُّجَى* ... يُعِيْدُ عَلَيْهَا الصَّدَى وَالْأَنِيْنَا

جَرَتْ وَأَجْرَتْ دُمُوْعَ الغَرَامِ ... فَلَا عَذُبَ الورد لِلشَّارِبِيْنَ

---

[1] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج5 ، ص 107 .

[2] – علي الجندي ، فن الجناس ، دار الفكر العربي ، مطبعة الاعتماد بمصر، دط ، دت ، ص 8 .

[3] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج1 ، ص (228- 229) .

* – الدُّجى : ظُلمة اللَّيل .

ويقول [1] :

أَحِبَّتَنَا إِنَّ هَمْسَ البِحَارِ زَفِيْرُ الأَحِبَّةِ لَوْ تَعْلَمُوْنَا

إِذَا مَا وَرِدْتُمْ نَمِيْرَ الحَيَاةِ وَرَاقَ لَكُمْ وِرْدُهُ فَاذْكُرُوْنَا

فالتَّشاكل يطبع عامة الأبيات المتجانسة ألفاظها صوتيا (جرت/ أجرَّت، أحبتنا/ الأحبة، الورد/ وردتم / ورده) ويمتد هذا التَّشاكل إلى المعنى فالألفاظ السَّابقة متقاربة دلاليًّا ومتشاكلة على سبيل المشابهة والتَّناسب، فقد تناسبت الوحدات اللُّغويَّة الناتجة عن هذا النِّظام -الجناس- صوتيًّا ودلاليًّا كون «الأنساق الدَّلاليَّة مرتبطة بدرجة تحقُّق الانسجام بين الوحدات الصَّوتيَّة وعدم تنافرها»[2] وفق ما يبرز قيمتها الجماليَّة الإيقاعية خاصة ضمن الأنساق اللُّغويَّة في أطرها العامة .

2-2 تناسب المعاني :

يقع التَّشكيل في المعاني لذلك خصَّها "حازم" بالعناية وقصر مظاهر التَّناسب المعنوي على فنون البديع والتي من بينها ما استشففنا أشكال تمظهره في المدونة فجاء كالآتي :

- تناسب الدَّلالات :

- التقابل :

يكشف الفكر التقابلي عن خصوصيات الممارسة اللُّغويَّة على تعدُّد أنساقها التي ينمُّ التفنُّن فيها عن حذق صاحبها، وحصافته في التَّشكيل، ويتَّخذ التوظيف التقابلي عند "الجواهري" في نونياته بالأخص شكلين تناسبين، شكل المفردة البؤرة، وشكل الثُّنائيات المتقابلة :

---

[1] - محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج1 ، ص (228- 229) .

[2] - فائزة محمد محمود المشهداني ، أثر التماثل الصوتي في التوازن الإيقاعي ، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية ، مج16 ، ع7 ، تموز 2009 ، ص 281 .

المفردة البؤرة :

يعمد "الجواهري" في كثير من نصوصه الشّعرية في قصائده النُّونيات إلى وحدة معجمية بعينها يشكل من خلالها أفق ثنائياته المتقابلة، فلفظة (الدُّنيا) في البيتين الآتيين تستوجب من المتلقي قراءة خاصة يقول الشَّاعر [1]:

يَا دِجْلَةَ الخَيْرِ: وَالدُّنْيَا مُفَارَقَةٌ وأيُّ شَرٍّ بِخَيْرٍ غَيْرِ مَقْرُوْنِ

وأيُّ خَيْرٍ بِلاَ شَرٍّ يُلَقِّحُهُ طُهْرُ المَلاَئِكِ مِنْ رِجْسِ الشَّيَاطِيْنِ

يبدو أنَّ المتلقي مجبر على استحضار هذه المفردة بخيرها وشرِّها، فثنائية الصَّدر حدَّدت ثنائية العجز في البيت الأول وهنا تكمن بلاغة التدرج في إيراد المعاني، أضف أن مستوى التقابل يختلف في المتقابلات حيث يتأرجح بين المستوى المجرد (ملائكة، شياطين) والمستوى الحسّي (الشَّر، الخير)، وكل هذا أضفى طابعاً من التَّناسب العام في البيتينَ . نستبين ذلك في قول الشَّاعر [2]:

وَكَانَ جُرْحُكِ إلهَامِيْ مُشَارَكَةً وَكَانَ يَأْخُذُ مِنْ جُرْحِيْ وَيُعْطِينِيْ

حيث شكَّلت لفظة (المشاركة) بؤرة التصعيد التقابلي لما تحمله من أوجه تصب في قالبٍ تناسبيٍّ يجسد الحتمية (الأخذ والعطاء) التي تستوجب بدورها المشاركة فقد تكون فعلية كما يجسّدها لفظ العطاء من الطرفين؛ كون المنفعة فيها متبادلة، وقد تكون إيهامًا بها، وتجسدها دلالة الأخذ في لفظ (يأخذ) كون المنفعة فيها خاصة وعلى هذا الأساس كان الإيهام أكبر ليشمل التركيب التقابلي في البيت من جهة ويناسب دلالته من جهة ثانية «سواء كان هذا التقابل قبيل توازن الأشياء و تكامل النَّظائر أو من قبيل تقابل الأضداد التي لا تجتمع إلاَّ لتتنافر وكما أنَّ الصُّورة تستدعي نظيرها قد

---

(1) – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج5 ، ص (88- 89) .

(2) – المرجع نفسه ، ص90 .

تستدعي نقيضها»[1]، ومن النَّماذج الشِّعرية التي تحلي كذلك التوليد الثُّنائي التقابلي قول الشَّاعر في قصيدة "آه على تلكم السِّنين" [2] : [البسيط]

نَفْقِدُهُمْ ثُمَّ نَلْتَقِيْهُمْ فِيْ القَبْرِ، فِيْ القَفْرِ، فِيْ السُّجُوْنْ

حيث قابل الشَّاعر بين (الفقدان واللِّقاء) وبين (القبر والسُّجون) ؛أي بين (الموت) و (الحياة) بين (الحركة) و (السُّكون) كل هذه الثُّنائيات المتقابلة تولَّدت عن الثُّنائية الأم (القبر والسُّجون) إلاَّ أنَّ عزلة السِّجن فيها أمل في العودة في حين أنَّ عزلة القبر فيها انقطاع أمل، وهذا يستلزم ثنائية أخرى ضمنية هي ثنائية (الأمل واليأس) حتى وإن كان القول بالحياة في السِّجن أمر نسبيٌّ مثلما هي الحال بالنِّسبة للقول بالموت في القبر لحين البعث، فالمفردة البؤرة (الفقدان واللِّقاء) جاءت مزدوجة فكانت عامل التسوية بين النَّقيضين على المستوى الدَّلاليِّ (العزلة والانقطاع) في البيت الشِّعري .

الثُّنائيات المتقابلة :

يتَّخذ "الجواهري" من المفارقات اللُّغويَّة ضرورة كامنة في النَّسيج اللُّغويِّ لشعره، وعيًا منه بخطر الأنساق التقابلية في تعميق المعاني الشِّعرية، وتحقيق بلاغة التراكيب؛ كون «التقابل يشكل أنساقًا تكون أعمق من الدَّلالة السَّريعة التي يمكن أن تطفو على سطح الخطاب الأدبي»[3]، يقول في قصيدة "حييتهن بعيدهنه" [4] :

للهِ أيَّةُ رِقَّةٍ وَشَسَاوَةٍ فِيْ عُوْدِهِنَّه

عَمَّرْنَنَا بِجُهُوْدِهِنَّه وَهَدَمْنَنَا بِصُدُوْدِهِنَّه

خَوْفَ التَّنَاقُضِ لَا أُلَمِّحُ عَنْ سَرَابِ وُعُودِهِنَّه

---

[1] – مختار أبو غالي ، الشعر ولغة التضاد ، حوليات كلية الآداب ، مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت ، الحولية الخامسة عشر ، الرسالة المائة وثلاثة ، 1995 ، ص 23 .

[2] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج7 ، ص 62 .

[3] – محمد عبد المطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، ص 147 .

[4] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج5 ، ص 172 .

زِنَّ الحَيَاةَ بِوَعْدِهِنَّ ... ... وِشِنَّهَا بِوَعِيْدِهِنَّه

إنَّ تركيز الشَّاعر المعنى المتضاد في النَّصِّ استدعى نوعًا من التَّناسب، جُسِّد في الثُّنائيات المتقابلة (رقَّة، قساوة) ، (عمَّرن، هدمنا) ، (زِنَّ، شِنَّ) ، (الوعد، الوعيد) ،حيث تتصاعد وتيرة المفارقة والتَّناقض من البيت الأول حتى البيت الأخير وفق ما يتناسب والمقام والأغراض القولية؛ فقد أتى بلفظة (الصُّدود) لتناسب دلالة الهدم وليشكل عجز البيت بذلك فارقًا لغويًا، ودلاليًا لدلالة الصَّدر (الإعمار) وقد تمظهر هذا على بقية أبيات القطعة الشِّعرية؛ فإنَّه لما كان الاختلاف المعبَّر عنه بـ (التَّناقض) مؤشر ضعف في ذات الشَّاعر قوبل بما يوازيه (الخوف) -فالمخالف يدحض بالحجة والدَّليل- وفي هذا تلاعب لغويٌّ من الشَّاعر قصد تعميق الاختلاف، وتعزيز لغة التَّناقض، فالأنساق التقابلية قد تشكل «بنية موازية لبنية الدَّلالة فيكون بينهما تماس يؤدي إلى التَّماثل ويكون بينهما تقاطع يؤدي إلى التقابل»[1]، ومثل هذا انطبع في دلالة الأبيات الشِّعري .

كما ينطبع كذلك التقابل الثُّنائي على حركة التأليف في الأشطر الشِّعرية الآتية التي شكَّلت محورًا للمفارقة اللُّغويَّة، والتَّناسب الدَّلاليّ [2] :

يَا "أمَّ عَوْفٍ" وَمَا يُدْرِيْكِ مَا خَبَأَتْ ... لَنَا اَلْمَقَادِيْرُ مِنْ عُقْبَى وِيُدْرِينَا

آهٍ عَلَى حَائِرٍ سَاهٍ وَيُرْشِدُنَا ... وَجَائِرِ اَلْقَصْدِ ضِلِّيْلٍ وَيَهْدِيْنَا

وقوله [3] :

لَابُدَّ مِنْ مَطْلَعٍ لِلْشَّمْسِ يُفْرِحُنَا ... وَمِنْ أَصِيْلٍ عَلَى مَهْلٍ يُحَيِّيْنَا

إنَا أَتَيْنَاكِ مِنْ أَرْضٍ مَلاَئِكُهَا ... بِالعُهْرِ تُرْجَمُ أَوْ تُرْضِيْ اْلشَّيَاطِيْنَا

---

[1] - محمد عبد المطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، ص 147 .

[2] - محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج4 ، ص (99- 200) .

[3] - المرجع نفسه ، ص (202- 203) .

وقوله[1] :

وَآنِسْ إِنْ بَئِسْنَا فَهَوَ مَادِحُنَا أَغَمَّهُ أَنْ نَعَمنَا فَهُوَ هَاجِيْنَا

فعنصر الترتيب، والتساوق التعبيري الذّي اقتضته خاصية التّوفيق بين المعاني المتقابلة في المقطع والمنتظمة كالآتي: (ساءٍ، يرشد، ضلّيل، يهدي، مطلع، أصيل، ملائكة، شياطين، بئسنا، نعمنا، مادح ،هاجي) قد شكّل لحمةً واصلةً لأجزائه بعضها ببعض، فضلاً عمّا أحالت إليه المقابلة المنزاحة في البيت الرابع من فنية المفارقة راسمةً حدود التميُّز في الصّياغة والصّنعة، ومن الأمثلة كذلك قوله في قصيدة "فتى الفتيان المتنبي" [2] :

وَآب* كَمَا اشْتَهَى يَشْتَطُّ آنًا فَيَعْصِفُ قَاصِفًا وَيَرِقُّ آنَا

وقوله [3] :

وَكَانَ أَرَقَّ مِنْ زُبْدٍ لِيَانَا وَكُنْتَ أَشَدَّ مِنْ وَتَدٍ حِرَانَا

وقوله [4] :

وَقَدْ شَمَخَتْ مَلاَعِبُنَا عَلَينَا وَقَدْ أَكَلَتْ أَبَاطِحُنَا رُبَانَا

وَتَكْذِبُ حِيْنَ تَصْطَفِقُ اعْتِنَاقًا وَتَصْدُقُ حِيْنَا تَفْتَرِقُ اضْطِغَانَا

فوقوع التّناسب بين وحدات متغايرة، وفي الوقت نفسه لها ما يصلها ببعض في التركيب على جهة من الجهات، من بديع الصّناعة الشّعرية، فالتّوفيق بين التراكيب انطلاقًا من التّوفيق بين المعاني يستند إلى تحقيق الائتلاف بينها وكان هذا سبيل الشّاعر في أبياته حيث جعل التّوفيق بين المعاني

---

[1] – المرجع السابق ، ص 205 .

[2] – المرجع نفسه ، ج7 ، ص 102 .

* – آبُ : من أسماء الشُّهور عجميٌّ معرّبٌ .

[3] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج7 ، ص 106 .

[4] – المرجع نفسه ، ص 108 .

المتضادة المتقابلة (يشتطُّ، يرقَّ، أرقَّ، أشدَّ، شمخت، أباطح، تكذب، تصدَّق، اعتناقًا، اضطغانًا) أساسًا لتحقيق أقدارٍ تناسبيةٍ بينها .

و «قد يأتي التقابل في شكل معجمي، يكون فضل الشَّاعر فيه زرعه في مكانه من الصِّياغة فاللُّغة أصلاً هي التي تصنع هذا التقابل، والشَّاعر يستثمر هذه الإمكانية اللُّغويَّة فحسب»[1] يقول "الجواهري" [2] :

فَيَا "عُمَرَ" النِّضَالِ إِذَا تَشَكَّى شُجَاعُ اَلْقَلْبِ مِنْ خَوَرٍ* اَلْجَبَانِ

وَيَا "عُمَرَ" اَلْبَيَانِ إِذَا تَغَذَّى عِجَافُ النَّشْءِ بِالفِكَرِ اَلْسِّمَانِ

لقد وردت الوحدة المعجمية (النِّضال) في الصَّدر فكانت عاملاً فارقًا بين النَّقيضين (الشَّجاعة، والجبن) في البيت الأول، وظَّفت الوحدة المعجمية (البيان) على سبيل التسوية بين دلالة البيتين (رجل في المعركة، ورجل لسِنٌ)، فضلاً عن المقابلة البديعة التي حملها تركيب عجز البيت الثَّاني (عجاف، سمان) .

يُعدُّ التوازي الدَّلالي تناسق الثُّنائيات الضِّدية وسير طرفيها جنبًا إلى جنب معًا، فالكون وإن آمنَّا بعنصر التعدُّد فيه بين مؤتلفات ومختلفات يمثِّل وحدةً [3] يتَّخذ "الجواهري" واحدًا من أبرز أساليبها الاتِّساقية التَّناسبية؛ أي أسلوب المقابلة معادلاً موضوعيًا، أو قالبًا لصوغ معانيه وتشكيل صوره وفق أبعادٍ متناسبةٍ تحقِّق له الفنيَّة .

---

[1] – محمد عبد المطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي ، ص 148 .

[2] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج3 ، ص 174 .

* – الخَوَرُ : الضَّعفُ .

[3] – سمر الديوب ، الثنائيات الضدية (دراسة في الشعر العربي القديم) ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة – دمشق 2009 ، دط ، ص4 .

- التقسيم :

يعمد التقسيم إلى تجزئة الوحدات اللُّغويَّة الدَّالة في البيت أو الأبيات الشِّعرية، والتسلسل في إيراد المعاني وتوضيحها وهذا ما يزيد في انتظام الكلام المقسوم أجزاؤه وفقًا لمتطلبات الصِّياغة الشِّعرية، فـ «التقسيم أن يُقسَّم المعنى بأقسام تستكمله، فلا تنقص عنه، ولا تزيد عليه» [1]، ممَّا يسهم في خلق توازن القصيدة، وتناسب مكوِّناتها، ولعلَّ الترتيب من بين أبرز المبادئ الفنيَّة التي يتجلَّى فيها حسن التقسيم الذِّي يتراوح توظيفه عند "الجواهري" في نونياته ما بين التوظيف الأولي (البسيط)، والتوظيف المكثَّف طورًا، والمزج بين المستويين طورًا ثانٍ .

أمَّا التوظيف التَّواتري الأوَّلي فمن أمثلته قوله في قصيدة " أزف الموعد " [2] :

وَهُوَ إِذْ تَسْتَوبِئُ الأَرْضُ شَذًا ... وَهُوَ إِذْ يَقْبُحُ كُلُّ اَلْكَونِ حِصْنُ

وَهُوَ إِنْ تَجَافَى عَنْكَ خِدْنٌ* ... وَهُوَ إِذْ يَقْبُحُ كُلُّ اَلْكَوْنِ حُسْنُ

وَهُوَ حَتَّى إِنْ تَجَافَى عَنْكَ خِدْنٌ ... وَهُوَ حَتَّى إِنْ تَخَلَّى عَنْكَ حِصْنُ

حيث يُعدَّ تكرار اسم الإشارة (هو) العائد على الوطن (العراق) المنطلق الذِّي عقد وفقه الشَّاعر تقسيمه، وقد اتَّخذ هذا التقسيم هيأة التقرير من خلال خاصيتي الوصف والتَّعداد .

ومن النَّماذج الدَّالة على التوظيف المكثَّف قوله في قصيدته "من دفتر الغربة" [3] : [الخفيف]

يَا مَطَافَ الأَحْلاَمِ فِيْ السَّتِيْن ... جَدِّدِي الذِّكْرَيَاتِ مِنْ عِشْرِيْنِ

أَلْهَمْتِ السَّامِرِيْنَ نَشْنَشَةَ اَلْكَأْسِ ... وَعَصْفُ اَلْهَوَى .. وَسِحْرُ الْعُيُوْنِ

---

[1] – أسامة بن منقذ ، البديع في نقد الشعر ، تح أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد ، ملتزم الطبع والنشر شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ، دط ، دت ، ص 61 .

[2] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج4 ، ص 314 .

* – الخِدن والخَدِينُ : الصَّديقُ .

[3] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري المرجع نفسه ، ج5 ، ص (189- 190) .

وَالأَمَاسِيَّ رَاقِصَاتٌ .. و أسما ... رٌ لذاذ، وغُنْجُ حُوْرٍ وَعِيْن

وَتَفَرّدْتُ سَاهِمًا أَنَا .. وَالْكَأْ ... سُ وَحُزنِي .. وَسَارِحَاتُ الظُّنُوْنِ

حيث يحقّق التقسيم أعلى درجات الجمال والتّناسب في البيت الأخير .

ويعمد الشّاعر إلى المزج بين المستويين ليمنح بعض قصائده تناغمًا إيقاعيًا مؤثّرًا، كما أنّه يعمل على ضبط انفعال المتلقي، حيث ينتقل من مستوى التبسيط إلى مستوى التكثيف والعكس، ويتراءى لنا المزج بين المستويين تنازليًا أي من التبسيط إلى لتكثيف في قصيدة "عمر الفاخوري" التي يقول فيها[1]

خَيَالٌ رُحْتُ مِنْ يَأْسٍ وَحِرْصٍ ... أُسَلِّي النَّفْسَ فِيْه عَنِ العَيَانِ

أَثَارَ لِيَ العَوَاطِفَ مِنْ عَنِيْفٍ ... وَمُصْطَخِبٍ، وَمُرتَفِقٍ، وَحَانِي

فتعداد حالات الانفعال لدى الشّاعر (العنيف، المصطخب، المرتفق، الحاني) أسهم في تكثيف التقسيم وبالتالي إثراء المعنى بما يتوافق والدّلالة العامة، بينما شهد التقسيم في البيت الأول فتورًا تأرجح بين ما ينتاب الشّاعر من يأس وحرص .

ومن نماذج التطعيم و المزج التصاعدي؛ أي من المستوى البسيط إلى المستوى المكثّف قوله [2] :

يَا "أُمَّ عَوفٍ" بِلَوْحِ الغَيْبِ مَوْعِدُنَا ... هُنَا، وَعِنْدَكِ، أَضْيَافًا، تَلَاقِيْنَا

حَتَّى نَزَلْنَا بِسَاحٍ مِنْكِ مُخْتَضِنٍ ... رَأْدَ الضُّحَى وَالنَّدَى وَالرَّمْلَ وَالطِّيْنَا

وقوله[3] :

يَا "أُمَّ عَوفٍ" كَوَادٍ أَنْتِ نَازِلَةٌ ... دَمْثاً، فَسِيْحًا، نَدِيًّا، كَانَ وَادِيْنَا

وَحْشٌ وَإِنْ رَوَّضَ الإِنْسِيُّ جَامِحَهَا ... قَفْرٌ، وَإِنْ مُلِئَتْ وَرْدًا وَنِسْرِيْنَا

---

[1] – المرجع السابق ، ج3 ، ص 174 .

[2] – المرجع نفسه ، ج4 ، ص (199 – 200) .

[3] – المرجع نفسه ، ص (203 – 204) .

في الأبيات تقسيم رائع، شغر مسافاتٍ توافقيةٍ كان لها الأثر الفاعل في إثراء شعرية المطلع، وتناسب وحداته الدَّالة، فأسلوب التقسيم دليل على أنَّ «اللُّغة جهازٌ مهندسٌ بإتقان»[1] من حيث النَّسق الصَّوتيُّ، والنِّظام اللَّفظي، والمنحى الدَّلالي ، والمقتضى المقامي .

– مراعاة النَّظير :

تأليف مخصوص لمتتاليات الخطاب ووحداته اللُّغويَّة بصيغٍ وتراكيب تتفرَّد على نحوٍ من التَّناسب والائتلاف والاتِّفاق، نحو قول "الجواهري" في قصيدة "شاغور حمانا" [2] : [الكامل]

وَالْغَامِرَاتِ عُيُوْنُهَا وِدْيَانَهَا وَجِبَالَهَا وَبَقِيْعَهَا اَلفَيْنَانَا

فإنَّه ناسب بين لفظة (العيون) و (الوديان والجبال) في صحة ترتيب، وتوفيق بين الألفاظ في انسيابيةٍ واصلةٍ بين أجزاء الأبيات، ومن ذلك قوله كذلك [3] :

أُمَّ عَوْفٍ" وَمَا كُنَّا صَيَارِفَةً فِيْمَا نُحِبُّ وَلاَ كُنَا مُرَابِيْنَا

لَمْ نَدْرِ سُوْقَ تُجَارٍ فِيْ عَوَاطِفِهِمْ وَمَشْتَرِيْنَ مَوَدَّاتٍ وَشَارِيْنَا

لاَ نَعْرِفُ اَلْوُدَ إِلَّا أَنَّهُ دَنَفٌ* مِنَ اَلْصَّبَابَةِ يَعْتَادُ اَلْمُحِبِيْنَا

فإنَّه أحسن المناسبة في الأبيات جميعها بين (صيارفة، وسوق، وتجار، ومشترين، وشارين)، وبين (الود، والدَّنف، والصَّبابة) في البيت الأخير، وفي هذا دليل على قوَّة تصرُّف الشَّاعر في الكلام وتفنُّنه في إيراد الأقدار التَّناسبية للمتناظرات من الأمور، فقد أجرى البيت الأول والثَّاني على الوتيرة الدَّلاليَّة

---

[1] – مايكل كورنياليس ، في نشأة اللغة (من إشارة اليد إلى نطق الفم) ، تر/ محمود ماجد عمر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت ، 2006 ، ص 15 .

[2] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج2 ، ص 346 .

[3] – المرجع نفسه ، ج4 ، ص 203 .

* – الدنفُ : المرضُ اللاَّزمُ المخامرُ .

نفسها فكانت لفظة (دنف) مؤشّر للتّرابط وشدّة الاتّساق، والتّلاؤم المستشف في البيت كونها لازمة من لوازم الصّبابة كما هو الود .

– التفريع :

إنّ التّنوع والاتّساع اللّغويّ في اللّغة العربيّة يكشف عن غنىً مفرداتي ينمُّ بدوره عن جمال جرس، وفنية آداء، وبراعة صياغة، ومن بين النّماذج الشّعرية التي استبنّا فيها حسن تناسب أبياتها صدورها مع أعجازها، وحصافة تدرُّج ناظمها في إيراد محاسن ممدوحه (المتنبي) ما أورده في قصيدته "فتى الفتيان المتنبي" [1] :

حَبَتْكَ اَلنَّفْسُ أَعْظَمَ مَا تَحَلَّتْ ... بِهِ نَفْسٌ مَعَ اَلْمِحَنِ امْتِحَانَا

وَذُقْتَ اَلْطَّعْمَ مِنَ نَكَبَاتِ دَهْرٍ ... يُمَدُّ لِكُلِّ مَائِدَةٍ خِوَانَا

وَجَهْلَكَ اَلْمَخَافَةَ فَرطُ عِلْمٍ ... بِكُنْهِ حَيَاةِ مَنْ طَلَبَ اَلأَمَانَا

وَأَعْطَتْكَ اَلْرُّجُوْلَةُ خَصْلَتَيْهَا ... مَعَ اَلْثَّوبِ: اَلْتَمَرُّسَ وَاَلْمِرَانَا

فَكُنْتَ إِذَا انْبَرَى لَكَ عُنْفُوَانٌ ... مِنَ اَلْغَمَرَاتِ أَفْضَعَ عُنْفُوَانَا

وَكُنْتَ كَفَاءَ مَعْمَعَةٍ طَحُوْنٍ ... لِأَنَّكَ كُنْتَ وَحْدَكَ مَعْمَعَانَا

أَسَلْتَ اَلْرُّوْحَ فِي كَلِمٍ مَوَاتٍ ... فَجَلَى غَامِضٌ مِنْهَا وَبَانَا

وَطَاوَعَكَ اَلْعَصِيُّ مِنَ اَلْمَعَانِي ... وَكَمْ غَاوٍ أَلَحَّ بِهِ فَخَانَا

فانتقال الشّاعر من معنىً إلى آخر يستوجب التّوفيق بين دلالات هذا المعنى ومراميه، وكيفيات وضعه وما يتطلبه المقام؛ فانتقاله من الثّناء على "المتنبي" على الصّعيد الحربي (بطش سيفه) أردفه بالإشادة بحصافته الشّعرية و (فيصل دواته)، وارتسام هذا الانتقال في هدهدة الدّفق الشّعري عبر التصوير الصّوتيّ الذّي تعكسه الألفاظ (طحون، معمعان، أسلت) كان موفّقاً من الشّاعر .

---

[1] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج7 ، ص (103– 104) .

ولقد ازداد المؤشِّر الدَّلاليُّ توهُّجًا لاستدعاء الشَّاعر متناظرات الألفاظ، فإنَّه لما أتى (بالنَّفس) في البيت الأول جاء بالمقدَّرات من الأمور عليها من المحن والامتحان والنَّكبات، ولما جاء في البيت الثَّاني بلفظة (ذقت) جاء (بالطَّعم، المائدة، والخوان) ،ولما جاء (بالرُّجولة) أبان عن خصلتيها حسبه (التمرُّس، والمرانا)؛ فالتمرُّس في قول الشِّعر، وأمَّا المران؛ فالتمرُّن على القتال، وإنَّه لما قال (الكلم) جاء بضربيها فمنها الجلي ومنها المبهم العصي، وقد أضفى توخِّي النَّظير على المقطع تناسبًا جماليًا بديعًا .

إنَّ حسن إيراد الشَّاعر لمعانيه وبراعة انتقالاته من معنىً إلى آخر، ومن وصف إلى وصف آخر في غير تقصيرٍ ولا إخلالٍ بالمعنى؛ لأنَّ «ما وقع من التفريع غير متناسب الوضع ولا متشاكل الاقتران لم يحسن، وكان من قبيل التذييل والحشو الذِّي لا يحسن ...»[1]، يتيح له اتِّصال أجزاء متنه الشِّعري وتحقيقه وحدةً بنائيةً لأثره الأدبي .

وإنَّ اعتماد "الجواهري" لآلية التفريع البلاغي قد تناسب في أطره العامة مع ما تتحسَّسه ذائقة المتلقي وتتقبَّله، وذاك من طريق إشراكه تجربته الوجدانية ليستحيل الخطاب الشِّعري بذلك لحمةً شعوريةً وطاقةً إبداعيةً توحي ببراعة من صورها؛ لجنوحه نحو توظيف آلية التفريع مطيةً في جلاء متنه الشِّعري بناءً، ومقصدًا، و إيحاءً .

---

[1] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 61 .

التَّسويم والتَّحجيل :

يقوم نظام التَّسويم والتَّحجيل على فعالية حركة الأبنية اللُّغويَّة على مستوى العبارة ابتداءً، وتوسُّطًا، وانتهاءً، حيث يرتكز على قانون الترتيب بين (المطلع، الحشو، المقطع) في تأليف كلٍّ مُوحَّدٍ حيث تشكِّل المطالع مقدِّماتٍ تمهيديةٍ تتناسب مع المقاطع مبنىً، ومعنىً، وغرضًا ليجد القارئ الباحث نفسه أمام توالدٍ قصيديٍ في القصيد الواحد .

ولما كان التَّناسب أساس الهيأة التأليفية، استوجبت معرفة مواطنه لحصافةٍ لغويَّةٍ وقوَّةٍ فكريَّةٍ تساعد «على تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن وكيف يكون إنشاؤها أفضل من جهة وضع بعض المعاني والأبيات والفصول من بعض بالنَّظر إلى صدر القصيدة ومنعطفها من نسيبٍ إلى مدحٍ وبالنَّظر إلى ما يجعل خاتمتها إن كانت محتاجةً إلى شيءٍ معينٍ في ذلك»[1]، يقول "الجواهري" في قصيدة "فيصل السَّعود"* [2] :

عَلَى سَعَةٍ وَفِيْ طَنَفِ الأَمَانِ ... وَفِيْ حَبَّاتِ أَفْئِدَةٍ حُوَانِي ← مطلع

بِقُرْبِ أَخِيْهِمَا كَرَمًا وَلُطْفًا ... وَثَائِرَة يُسَرُّ اَلْرافِدَانِ ← رأس الفصل

فَتَى عَبْدَ اَلْعَزِيْزِ وَفِيْكَ مَا فِيْ ... أَبِيْكَ اَلْشَّهْمِ مِنْ غُرَرِ اَلْمَعَانِي

لِأَمْرٍ مَّا تُحِسُّ مِنْ انْعِطَافٍ ... عَلَيْكَ وَمَا تَرَى مِنْ مِهْرَجَانِ

تَأَمَّلْ فِيْ اَلْسُّهُولِ وَفِيْ اَلْرَّوَابِي ... وَمُخْتَلَفِ الأَبَاطِحِ وَاَلْمَغَانِي

أَلَسْتَ تَرَى ارْتِيَاحًا وَانْطِلاَقًا ... يَلُوْحُ عَلَى خَمَائِلِهَا اَلْحِسَانِ

وَفِيْ شَتَى اَلْوُجُوهِ تَرَى انْبِسَاطًا ... وَلَوْ فِيْ وَجْهِ مُكْتَئِبٍ وَعَانِ

وَذَاكَ لأَنَّ كُلَّ بَنِيْ سَعُوْدٍ ... لَهُمْ فَضْلٌ عَلَى قَاصٍ وَدَانِ

---

[1] – المرجع السابق ، ص 200 وما بعدها .

* – وفي عهد المملكة السُّعودية وقد نظمت القصيدة ترحيبًا بزيارته للعراق سنة 1932 .

[2] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج2 ، ص 125 .

وَأَنَّهُمُ اَلْمَلاَجِئُ فِيْ اَلْرَّزَايَا وَأَنَّهُمُ اَلْمَطَامِحُ وَالأَمَانِي

إلى أن يقول [1] :

مَشَى لِلنَّاسِ وَضَّاحاً وجاءوا إِلَيْهِمْ تَحْتَ أَقْنِعَةِ اَلْقِيَانِ ←رأس الفصل

وَقَالَ لِشَيْخِهِمْ إِنْ شِئْتَ أَلاَّ أَرَاكَ تَرَفُّعًا أَفَلاَ تَرَانِي ؟

إِذَا لَمْ تَقْوَ أَنْ تَبْنِيْ فَحَايِد وَكُنْ شَهْمًا يُقَدِّرُ صُنْعَ بَانِي

مَشَيْتُمْ وَاَلْمُلُوكُ إِلَى مَجَالٍ بِهِ أَحْرَزْتُمُ قَصَبَ الرِّهَانِ

فَلاَ تَحْسَبْ بِأَنَّ دُعَاةَ سُوءٍ تَحَرِّكُ مِنْ فُلاَنٍ أَوْ فُلاَنِ

إلى أن يقول مختتمًا [2] :

تَرَفَّعْ يَا سُرُوْرُ عَنِ القَوَافِيْ فَإِنَّكَ لَلْغَنِيُّ عَنِ اَلْبَيَانِ ← المقطع

وَهَبْنِيْ كُنْتُ ذَا حَصْرٍ عَيِيًّا وَهَبْنِي كُنْتُ مُنْحَبِسَ اللِّسَانِ

فَمَا قَدر العَوَاطِفِ وَالنَّوَايَا إِذَا احْتَاجَتْ لنَقْلَةِ تَرْجَمَانِ

أحسن الشَّاعر التخلُّص مرتكزا في بنائه رأس فصله على قانون التَّسويم الذِّي يُتوخَّى فيه الاستطراد والتفريع والتفسير، حيث مال إلى الإشادة بمنجزات الأب (عبد العزيز) وابنه (الأمير فيصل) وذكر مناقبهما وفضائل آل سعود واصفًا مفتخرًا مادحًا في الكلام حيث وصل رؤوس الفصول ودلالة الآبيات بعضها ببعض وفق أوجه المناسبة وأصول الوضع ومثل هذا يدفع بالنَّاظم إلى أن «يقسِّم المعاني والعبارات على الفصول، ويبدأ منها بما يليق بمقصده أن يبدأ به ثم يتبعه من الفصول بما يليق أن يتبعه به، ويستمر هكذا على الفصول فصلاً فصلاً » [3] قصد إحداث حالةٍ من الوحدة، والتَّناغم

---

[1] – المرجع السابق ، ص 127 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 128 .

[3] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 204 .

ثالثًا/ التَّناسب المقامي :

إنَّ لمراعاة النَّاظم موجبات المقام، وأحوال متلقيه أهمية كبرى في إرساء ونجاح مقاله فـ «"المقام" و"المقال" أساسان متميِّزان من أسس تحليل المعنى ... [فـ] المقام الوجه الذِّي تتمثَّل فيه العلاقات، والأحداث، والظُّروف الاجتماعية التي تسود ساعة أداء "المقال"»[1] الذِّي يستساغ كلَّما راعى المبدع فيه مقتضيات الخطاب وحال المخاطب لنجاعة العملية التَّواصلية التي يرى "الجاحظ" أنَّ من بين أساسياتها وقوع المناسبة بين اللُّغة، والمقام، فـ «لكلِّ ضرب من الحديث ضرب من اللَّفظ، ولكل نوع من المعاني نوع من اللَّفظ [2]، فعلى المبدع أن ينظم مواده اللَّفظية في كتاباته «على قدر الكاتب والمكتوب إليه، وألا يعطي خسيس النَّاس رفيع الكلام، ولا رفيع النَّاس خسيس الكلام»[3] فالأصل في الملفوظات أن يناسب سياق مدلولاتها المقام الذِّي صيغت لأجله وجيء بها ضمنه، كون العلاقة بين التركيب والسِّياق علاقة قوية؛ لأنَّ اجتماعهما يؤدي إلى تِبيان الموقف الذِّي يريد الكاتب إفهامه للمتلقي ومن ثمَّة تواصله معه .

وكلَّما كانت بنية الملفوظ مشاكلة لمقصدية السِّياق تناسبت وحداته بعضها مع بعض ممَّا يحقِّق اتِّحادها دلاليًّا، فـ «للسِّياق اللُّغويِّ والحالي دور حاسم في اتِّساق النَّصِّ اللُّغويِّ، وتماسكه تماسكًا كليًّا، بحيث ترتبط مكوِّناته في علاقات جدلية بعضها مع بعض ... بحيث ينبئ هذا الاتِّساق، والتماسك على أنَّ النَّصَّ وحدة متكاملة» [4] .

---

(1) – تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها ، دار الثقافة ، الدار البيضاء – المغرب ، 1994 ، دط ، ص 337 .

(2) – الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج1 ، ص 93 .

(3) – ابن قتيبة ، أدب الكاتب ، تحقيق محمد الدالي ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت ، دط ، دت ، ص 18

(4) – هادي نهر ، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي ، تقديم علي الحمد ، دار الأمل للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط1 ، 2008 ، ص 475 .

والهدف من النّصّ على أهمية المناسبة المقامية إقامة علاقة متبادلة بين الذّات، والموضوع ويتحقّق ذلك من خلال «القراءة [كونها] تجعل العمل الأدبي يتكشّف عن طبيعته الدّينامية المتأصّلة»[1] فيه من طريق ممارسة المتلقي للفعل التأويلي لعناصر اللُّغة، وأفعال الكلام .

3-1 أفعال الكلام :

إنَّ أفعال الكلام التي يجنح الشّاعر إلى تأكيد دلالاتها، وتجسيد فاعليتها في نصّه، حيث «يستعمل المخاطب الفعل الكلامي المباشر عندما يولي عنايته لتبليغ قصده وتحقيق هدفه الخطابي، ورغبته في أن يكّلف المتلّقي بعمل ما... أو توجيهه لفعلٍ مستقبليٍ معينٍ»[2] يتفاعل معه لحظة التلفظ به؛ أي لحظة الإنشاء «ويستخدم حد الإنشاء على وجوهٍ متنوعةٍ، وتراكيبٍ متقاربةٍ ... ويدل على أنَّ إحداث التلفظ هو انجاز لفعلٍ، وإنشاء لحدثٍ» [3] من أبرز ما يوسم به مناسبة صدوره لظروف كلامية مخصوصة، سواء أكانت هذه الظُّروف مقامية أو حالية أو غيرها، ولعلَّ مرد الأفعال الكلامية يعود إلى كل الممارسات التي يقوم بها الشّاعر على مستوى اللُّغة، ومن بينها التجاوزات، والزّيادات التي تسمح للأديب بإيصال دلالاته وانكشافها لدى الجمهور، ومن بين نماذج التجاوزات التي اقتضاها السّياق، في نونيات "الجواهري" قوله [4] : [مجزوء الكامل]

فِيْ حَيْثُ يَنْخَفِضُ اَلْحَيَاءُ وَحَيْثُ تَرْتَفِعُ اَلْسُّجُوْن

---

(1) – جين ب . تومبكنز ، نقد استجابة القارئ (من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية) ، تر/ حسن ناظم وعلي حاكم ، مراجعة وتقديم محمد جواد حسن الموسوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، 1999 ، دط ، ص 114 .

(2) – بوقرومة حكيمة ، دراسة الأفعال الكلامية في القرآن الكريم مقاربة مجلة الخطاب ، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري – تيزي وزو ، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ، ع3 ، ماي 2008 ، ص (11- 12) .

(3) – جون لانكشو أوستين ، نظرية أفعال الكلام العامة ، تر/ عبد القادر قينيني ، أفريقيا الشرق – المغرب ، ط2 ، 2008 ، ص 17 .

(4) – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج4 ، ص 156 .

فأسبقية حرف الجر (في) للظَّرف (حيث) و «هي للمكان اتِّفاقا»[1] يكشف عن إمكاناتٍ تعبيريةٍ، ومعرفةٍ بأصول الاستعمال اللُّغوي، فالشَّاعر أرسى هذه المجاورة على سبيل التَّناسب، والمشابهة الوظيفية، فإذا كانت (في) أصلها الجرّ، وقد ترد للظَّرفية، فإنَّ (حيث) كذلك قد تفارق الظَّرفية فتجر، وقد أورد "البغدادي" (ت1093) أنَّ حيث «جُرَّت بمن كثيرًا، وبِفي شاذًّا»[2] .

ثم إنَّ افتعال الشَّاعر التحاذي بين الحرف (في) والظَّرف (حيث) قصدًا منه تحقيق قدرٍ تناغميٍ حيث أدخل ضمنه (التحاذي) ألفاظًا تحقق الطَّبيعة التَّناسبية للُّغة ومقاماتها وهذا ما صيغ في التركيب اللُّغويّ للبيت، فالشَّاعر بنى النهاية على البداية ووصلها بها دلالياً، فدلالة العجز (ارتفاع السُّجون) استلزام حتمي لدلالة الصَّدر (انخفاض الحياء) فضلاً عن التَّناسب الحاصل بين (ينخفض وترتفع) وبين (الحياء والسُّجون) على سبيل المفارقة الدَّلاليَّة رسم حدوده الظَّرف (حيث) ذاك أنَّه «لو أفردت (حَيْثُ) لم يَصِحَّ معناها»[3] وقد وردت مجرورة بفي في صدر البيت، ومنصوبة على المفعولية في عجزه .

وقد نتج عن تناسب التحاذي الذِّي يُعدُّ محصِّلة عن تخيُّر دقيق الوضع في البيت الشِّعري، وفاقٌ بين الوحدتين لأنَّ الإقرار بكينونة الوحدات اللُّغوية والتدليل على فعاليتها الوظيفية منوط بموقعها من النَّص، وبدرجة كثافتها، ودورها في متتالياته، من حيث تناسبها واتِّساقها وفق ما يحدِّد كفاءتها التعبيرية، والجماليَّة الخاصة [4] .

---

[1]- ابن هشام الأنصاري ، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تح وشرح عبد اللطيف محمد الخطيب ، ج2 ، السلسلة التراثية (21) ، دط ، دت ، ص 299 .

[2]- البغدادي ، خزانة الأدب (و لب لباب لسان العرب) ، تح عبد السلام محمد هارون ، ج7 ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط3 1996 ، ص 9 .

[3] - المبرد ، المقتضب ، تح محمد عبد الخالق عضيمة ، ج3 ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، لجنة إحياء التراث - القاهرة ، دط ، 1994 ، ص 175 .

[4] - صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 122 .

يقول الشَّاعر [1] :

مِنْ مُمِيْتٍ إِذَا نَأَى وَمُخِيْفٍ إِذَا دَنَا

أَخْتَشِيْ فَقْدَهُ هُنَا كَ وَهِجْرَانَهُ هُنَا

وقوله [2] :

أَنَا أَخْتَشِيْ مِنْهُنَّ فالسُلْطَانُ عَبْدُ عَبِيْدِهِنَّه

فلفظة (أختشي) في هذا المقام أصلها (أخشى) واستحداث الشَّاعر هذه الصِّيغة اللُّغويَّة من طريق «زيادة صوت التاء الذِّي يفيد الدَّلالة على الفاعلية»[3] دليل على أنَّه مجبر على هذا الافتعال (افتعال الخشية) لا جُبنًا منه، وقد جيء بهذه الزِّيادة وفقًا لما يتناسب ومقام التعظيم الذِّي يستلزم الخشية من جهة، وبناءً على إحداث وفاق معنوي مع دلالة العجز (السُّلطان عبد عبيدهن) من جهةٍ ثانيةٍ، وقد أشاع هذا نوعًا من التَّناسب، والتَّلاؤم .

ولا يُعاب على الشَّاعر استحداثه هذا كونه لا يكاد يوجد سياق شعري يعتمد صيغًا لغويَّةً ثابتةً لاختلاف الأداء الشِّعري .

---

[1] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج6 ، ص154 .

[2] – المرجع نفسه ، ج5 ، ص 172 .

[3] – فائزة محمد محمود المشهداني ، أثر التماثل الصوتي في التوازن الإيقاعي ، ص 282 .

وإنَّ من بين مظاهر أفعال الكلام أسلوب الاستفهام الذِّي يوظِّف"الجواهري" أدواته بدءً من الاستفهام من طريق الهمزة، يقول الشَّاعر[1] :

أَفَنَحْنُ المُظْعَنُوْنَ عَنِ اَلْرَبْـ ... ـعِ وَنَحْنُ اَلْحُمَاةُ فِيْهِ لِظَعْنِ* ؟

أَفَنَحْنُ الذِّيْنَ يَرْتَفِعُ اَلْسَّوْ ... ـطُ عَلَيْهِمْ بِظِنَّة اَلْمُتَظَنِيْ ؟

سَوْطُ مَنْ ؟سَوْطُ كُلِّ عِلْجٍ عَلِيْفٍ ... دَنِسِ اَلْأَصْلِ وَاَلْمَنَابِتِ عَفِنِ

أَبَنُوْ أَمْسِكَ اَلْقَرِيْبِ يُطِيْحُو ... نَ بِصُبَّابَةِ اَلْفَخَارِ اَلْمُسِنِّ ؟

يستفتح الشَّاعر مستهلاته على نحو خاص بظاهرة الاستفهام من طريق الألف (أ) وقد عكس الأداء الاستفهامي الذِّي حُدِّدت في إطاره المعاني الاستفهامية، التي استوجبت بدورها جواب نفي بـ (لا) أو إثبات بـ (نعم، بلى) أحال إليه سياق الأبيات، الذِّي يُبين حالة الضَّياع الفكري التي يعيشها الشَّاعر منكرا المآل الذِّي آل إليه شعبه (شعب العراق)، ولقد صور ذلك على نحو من التَّناسب السِّياقي، والتوازي التنغيمي الذِّي أحدثه صوت الألف الانفجاري .

وقد تخرج الاستهلالات الاستفهامية من طريق الهمزة؛ لتأدية غرضٍ دلاليٍّ في قالبٍ انفعاليٍّ مشبَّع بالتهكُّم، والسَّخرية ويجسِّد هذا المقام النَّموذج الآتي [2] :

أَذَاكَ الذِّيْ خَلَّفَ اَلْذَّاهِبُوْنَ ... كَهَذَا الذِّيْ تَرَكَ اَلْوَارِثُوْنَا ؟

أَغَيْرَ اَلْمَطَامِعِ لَاْ تَعْرِفُوْنَ ... وَغَيرَ الهَيَاكِلِ لَاْ تَعْبُدُوْنَا ؟

---

[1] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج5 ، ص 233 .

* – الظَّعنُ : سيرُ البادية .

[2] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري المرجع نفسه ، ج1 ، ص 225 .

من خلال الاستفهام في (أذاك) و (أغير)، حيث ارتبط مقام السُّخرية بيوم العراق الحاضر بالموازاة وأمسها الغابر، وقد ساهم في تفعيل الهيأة التَّناسبية للأبيات توازن الجرس التنغيمي لاختتام الشَّاعر صدور أبياته وأعجازها بصوت النُّون (تصريع)، ومن النَّماذج التي يمكن التدليل بها على تدرج الشَّاعر في إيراد أدواته الاستفهامية قول الشَّاعر [1]:

سَلُوْا اَلْجَمَاهِيْرَ اَلْتِيْ تَبْصِرُونْ ... مَاذَا أَتَاحَتْ لَكُمُ اَلْأَرْبَعُونْ

تُخْبِرُكُمْ حُرْقَةُ أَنْفَاسِهِمْ ... كَيْفَ – تَقَضَّتْ – وَانْتِفَاخُ اَلْعُيُونْ

سَلُوْهُمُ مَا بَالُكُمْ كُلَّمَا ... عَنَتْ لَكُمْ خَاطِرَةٌ تَنْحَبُونْ

أَكُلُّ شَيءٍ مُوْجِبٌ لِلْبُكَا ... أَكُلُّ شَيءٍ بَاعِثٌ لِلْشُّجُونْ

فقد تحقَّق الأداء الاستفهامي في الأبيات من طريق الأدوات الآتية: (ماذا ،ما ،كيف، الهمزة) أو من خلال اللَّفظ الصَّريح (سلوا)، وقد وردت على هيئة استفهاماتٍ متتاليةٍ، فحقَّقت تناسبًا فيما بينها وأما من ناحية سياق الخطاب فقد توزعت هذه الأنماط الاستفهامية لتقرير دلالة الحزن والتأسِّي لفقد الملك "عبد المحسن بك السَّعدون"، وإنَّ الاستفهام التوكيدي بلفظ الإطلاق (كلُّ) في البيت الأخير دليل على أنَّ الشَّاعر صعَّد من وتيرته ليحقِّق مناسبته للمقام، فقد استدرج الشَّاعر من التفصيل (حرقة الأنفاس، انتفاخ العيون، النحيب، البكاء) إلى الإجمال (الشُّجون) .

ولما كانت «... منظومة الموازاة الشِّعرية لها من القوة التحليلية والنَّقدية في سبر غور النَّصِّ الشِّعري بواسطة تحليل طاقة النَّصِّ اللُّغويَّة والصَّوتيَّة والجماليَّة»[2]، حاز مفهوم "التوازي" قدرًا من الأهمية والحسن في تجميل الآثار الأدبية وإبراز صنيع ناظمها وبراعته .

---

[1] – المرجع السابق ، ص 521 .

[2] – جميل عبد المجيد ، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دط ، 1998 ، ص 48 .

وقد وظَّف الشَّاعر "محمد مهدي الجواهري" بعضًا من أشكاله اللُّغويَّة، مؤكِّدًا على النَّاحية الفنية، والجمالية، والإيحائية فيها، فـ «الخطاب الشِّعري الذِّي يخاطب ويناجي في أغلب أحواله العاطفة والحس، والقلب يتَّخذ من التَّناسب، والتَّناغم، والتأليف الحسن التأثير، والتوازي، والتساوي بين أجزاء الكلام وسيلة جليلة الغاية، وكبيرة الأهمية بعيدة المقصد»[1]، ويُعدُّ توازي الفعل المضارع في قول "الجواهري" [2] :

وَوَجَدْتُ فِيْ مَرَحِ اَلْحَيَاةِ طُفُوْلَتِيْ ... وَشَبِيْبَتِيْ، وَكُهُوْلَتِيْ سِيَّانَا
وَنَقَضْتُ بَيْنِيْ وَاَلْكَوَارِثِ مَوْثِقًا ... وَأَخَذْتُ مِنْ عَنَتِ اَلْزَّمَانِ أَمَانَا
وَأَقَمْتُ مِنْ يَوْمِيْ لِأَمْسِيَ حَاجِزًا ... وَضَرَبْتُ سَدًّا بَيْنَنَا اَلْنِسْيَانَا
وَطَلَبْتُ عَوْنَ قَرِيْحَتِيْ فَوَجَدْتُهَا ... سَمْحَاءَ تبذل خَيْرَهَا مِعْوَانَا

والتوازي في صيغة فعل الأمر قوله [3] :

ابْسِمِيْ لِيْ تَبْسِمْ حَيَاتِيْ، وَإِنْ كَانَتْ حَيَاةً مَلِيْئَةً بِالشُّجُوْنِ
أَنْصِفِيْنِيْ تُكَفِّرِيْ عَنْ ذُنُوْبِ اَلْنَّاسِ طُرًّا فَإِنَّهُمْ ظَلَمُوْنِيْ
إِعْطِفِيْ سَاعَةً عَلَى شَاعِرٍ حُرٍّ رَقِيْقٍ يَعِيْشُ عَيْشَ اَلْسَّجِيْنِ

في القصائد النُّونيات يبدو أنَّ الأساس التركيبي للتوازي في الأبيات مكوَّن من أفعال مضارعة (وجدت نقضت، أخذت، أقمت، ضربت، طلبت، تبذل) وصيغ فعل الأمر (ابسمي، أنصفيني، اعطفي) وهي دليل غنى حصيلة الشَّاعر اللُّغويَّة التي خوَّلت له تخيُّر الفعل الموحي المعبِّر، كما في قوله:

وَأَقَمْتُ مِنْ يَوْمِيْ لِأَمْسِيَ حَاجِزًا ... وَضَرَبْتُ سَدًّا بَيْنَنَا اَلْنِسْيَانَا

---

(1) – الطاهر بومزبر ، أصول الشعرية العربية ، موفم للنشر– الجزائر ، دط ، 2007 ، ص (109– 110) .
(2) – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج2 ، ص 345 .
(3) – المرجع نفسه ، ج1 ، ص (491– 492) .

كما جاءت أفعال الأمر مناسبة لمقاماتها (الحزن، الظُّلم، الحرمان)، فإيراد اللَّفظ المتشابه بما يناسب المقام يحدث جمالية للنَّصِّ، ويمكن التَّوضيح أكثر في هذه الخطاطة :

الابتسام ← **محزون**

الإنصاف ← **مظلوم**

العطف ← **محروم**

وهذا يدلك على معرفة بأصول اللُّغة وتقدير لأحوال الوضع اللُّغويِّ، من خلال مراعاة أقدار المقامات والأحوال، وحدس بمواضعها الأشكل بها .

وإنَّ إيراد الشَّاعر «الدَّلالة التي يراها مناسبة للَّفظ أو التركيب المتناول، ومن ثمَّة يسعى إلى أن يعرض ملامح أخرى مفيدة للنَّصِّ ... أو يشير إلى الأصول الحسِّية المتحوِّلة إلى أفق ذهني»[1] يعمل على إشاعة الاتِّزان والتساوق الذِّين تحسَّسناهما في "قول الجواهري" [2] :

كُنَا نَقُوْلُ لَهُمْ حَذَارِ مِنْ لَظىً* إمَّا اعْتَلَى، وَمِنَ اَللَّهِيْبِ إذَا ادَّنَى

وَمِنَ اَلْصُّدُوْرِ اَلْحَابِسَاتِ زَئِيْرَهَا وَمِنَ اَلْنُّفُوْسِ اَلْكَاظِمَاتِ تَحَيُّنَا

وَمِنَ اَلْسُّجُوْنِ اَلْدَّاجِيَاتِ فإنَّها كَانَتْ وَمَازَالَتْ لِبَاغٍ مَدْفَنَا

وَمِنَ اَلْسِّيَاطِ فَإِنَّ حُرَّ نَشِيْدِهَا بِنِهَايَةِ اَلْجَلاَّدِ كَانَ مُلَحَّنَا

---

[1] – فايز الداية ، علم الدلالة العربي ، (النظرية والتطبيق) ، دار الفكر ، – دمشق ، المطبعة العلمية ، ط2 ، 1996 ، ص 286 .

[2] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج4 ، ص (303- 304) .

* – اللَّظى : النَّارُ، وقيل : اللَّهبُ الخالصُ .

حيث وردت الأبيات موصولة من غير قطع ممَّا أدى لتكثيفٍ دلاليٍّ على سبيل توازي هيئة صيغة الاسم الموصوف (الصُّدور، النُّفوس، السُّجون)، وأحادية تركيبه الوصفي (الحابسات، الكاظمات الدَّاجيات) حيث ورد على صيغةٍ دلاليَّةٍ، ولغويَّةٍ واحدة (جمع المؤنث السَّالم)، وهذا ممَّا يُحسب للنَّصِّ تناسبًا جماليًّا، وللجواهري كفاءة لغوية؛ فلمَّا كانت الصُّدور حابسات لحقدها والنُّفوس كاظمات لغيضها استدعى المقام أسبقية التحذير المجسَّد في البيت الأول بلفظة (حذار) لمناسبتها الحال والدَّلالة عليها .

كما أنَّ الوحدة المورفولوجية (ات) المجسَّدة في كل من (الحابسات، الكاظمات، الدَّاجيات) زادت من تصاعد النَّغم الشِّعري من جهة وعكست الوهج العاطفي للشَّاعر من جهة ثانية .

ويخرج التوازي إلى التسوية التركيبية دون الدَّلاليَّة وفق ما يتناسب ومقتضيات المقام باعتماد الشَّاعر اللَّواصق الضَّميرية الإحالية التي توظَّف بأنماطها «(تكلم، خطاب، غيبة)، والعددية (مفرد، ومثنى، وجمع)، والنَّوعية (مذكر، مؤنث) وغيرها في تكوين التوازي والتوازن في البيت أو الأبيات داخل القصيدة»[1] حيث يستغلا -التوازي والتوازن- بدورهما في إحداث فعاليةٍ نصيَّةٍ تضمن لمكوِّنات الأثر الأدبي الانسجام والتوافق فيتحقَّق التَّناسب، يقول "الجواهري" في قصيدة "بريد الغربة " [2] :

هُنَّ .. هُنَّ اَلدُّنْيَا وَهُنَّ حَيَاةٌ لِمُهَانٍ .. وَهُنَّ حَتْفُ مَهِيْن

وقوله [3] :

نَحْنُ مِمَّنْ لَاْ يَسْتَرِقُّهُمُ اَلْعُمْـ ـرُ بِحُلْوِ اَلْمُنَى وَمُرِّ اَلْمُنُوْنِ

---

[1] - محمد صالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة ، دط ، 2002 ، ص 35 .

[2] - محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج5 ، ص 190 .

[3] - المرجع نفسه ، ص 191 .

نَحْنُ لَاْ نَزْدَهِيْ بِبَارِقَةِ اَلْعَيْ ... شِ وَلَاْ نِعْمَةٍ مِنَ اَلْمُنْجَنُوْنِ

نَحْنُ صَرْعَى اَلْهُمُوْمِ فِيْ كُلِّ وَادِ ... وَضَحَايَا اَلْجَلَاَّدِ فِيْ كُلِّ حِيْنِ

نَحْنُ مَنْ فِيْ سَبِيْلِهِمْ أُبْرِمَ اَلْسَوْ ... طُ وَشُيِّدَتْ لَهُم جِبَابُ اَلْسُّجُوْنِ

نَحْنُ نَحْنُ اَلْذِّيْنَ نَسْتَبِقُ اَلْغَيْ ... بَ بِعُقْبَى غَدٍ مَخِيْضٍ جَنِيْنِ

إنَّ القراءة الرأسية للمقطع تحدد استفتاحيةً موشَّاةً بتواتر الضَّمير (نحن) تعبيراً من الشَّاعر عن أهله وما يعيشون من كبتٍ للأصواتٍ، وموتاً للضَّمائر والنُّفوس، مُعبَّر عنه في تشكٍ مريرٍ لنزف جراحاته وقد شكَّل الضَّمير (نحن) وحدةً إيقاعيةً ثابتةً حقَّقت اتِّزان الأبيات واتِّفاق دلالاتها، بينما نجد وتيرة هذا التوافق قد أبطأه الحذف في البيت الأول وبالتالي لم يوفق فيه الشَّاعر في عقد وصال المؤتلفات مثلما وفق في سائر الأبيات فعلى الرَّغم من تحقيق الضَّمير (هن) تسوية في الهيأة التركيبية في البيت الشِّعري فإنَّ الشَّاعر قصر عن تحقيق تسويةٍ أدائية على المستوى الدَّلالي، فلفظة (مهان) الموصولة تركيبياً بالضَّمير (هن) منفصلةً دلاليًّا عن لفظة (مهين)، بيد أنَّ هذا الوصل والانقطاع صادر عن وعيٍ من الشَّاعر؛ كون المستوى اللُّغويّ الذِّي يتجاذبه مقامي الوعد (الحياة) والوعيد (حتف) قد تناسبا والدَّلالة النَّصيَّة العامة في البيت الشِّعري .

ويورد "سيبويه" أنَّه بالنِّسبة للعرب فإنَّ «النَّكرة أخف عليهم من المعرفة، وهي أشدُّ تمكُّنا؛ لأنَّ النَّكرة أول، ثم يدخل عليها ما تُعرف به»[1]؛ أي أنَّ «التعريف فرع عن التنكير»[2] ومثاله قصيدة "عُريانه" التي يقول فيها الشَّاعر[3] :

رُبَّ جِسْمٍ تُطْرِيْ اَلْمَلاَحَةَ فِيْهِ ثُمَ تَعْدُوْهُ مُطْرِيًا فُسْتَانُهْ

مَا بِهِ مِنْ نَقِيْصَةٍ وَكَأَنَّ اِلْ ثَوْبَ أَضْحَى مُتَمِّمًا نُقْصَانَهْ

إِنَّ كَفًا قَاسَتْ عَلَيْكِ لِبَاسًا مِثْلَ هَذَا مَهَّارَةٌ شَيْطَانَهْ

عَرَفَتْ كَيْفَ تَبْرُزِيْنَ إِلَى اَلْجُمْ هُوْرِ فِيْهِ لِتَخْلِبِيْ أَذْهَانَهْ

إنَّ الأداة البلاغية الغالبة على البناء التركيبي للأبيات هي التنكير، وجنح الشَّاعر لتوظيفه لتناسب أقدار الألفاظ على أقدار المعاني، وتوزيع مدركات المعاني على موجبات المقامات، ولتبُين النَّكرات وتدل على الأثر النَّفسي لصاحبها (الإعجاب) .

وأمَّا مثال التعميم في نونيات "الجواهري" فقوله في قصيدة "تحية الحلة" [4] :

شُكْرًا جَزِيْلًا لِأَفْوَاهٍ تُعَطِّرُنِيْ بِكُلِّ مُمْتَدَحِ اَلْأُسْلُوْبِ حَسَّا

رَيَّانَةً بِمُذَابِ اَلْعَاطِفَاتِ أَتَتْ تَسْعَى لِقَلْبٍ مِنَ اَلإِخْلاَصِ رَيَانِ

وَلَوْ تَمَكَّنْتُ قَدَّمْتُ اَلْفُؤَادَ لَكُمْ لَكِنَّ تَقْدِيْمَ إِحْسَاسِيْ بِإِمْكَانِيْ

---

(1) – سيبويه ، الكتاب ، تح عبد السلام محمد هارون ، ج1 ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط3 ، 1988 ، ص 22 .

(2) – السيوطي ، الأشباه والنظائر في النحو ، ج2 ، تح غازي مختار طليمات ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ، دط ، دت ، ص 78 .

(3) – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ،ج2 ، ص 114 .

(4) – المرجع نفسه ، ص 250 .

فقد حمل التَّناسب المقامي دلالات ألفاظ الأفعال (الأسلوب، العاطفات، الإخلاص، الفؤاد) التي تتناسب ومقام المدح المعبَّر عنه صراحة بلفظة (ممتدح) التي شكَّلت تناسبًا مقاميًا بديعًا مع ما دلَّ عليها من ألفاظ أفعالٍ واءمت في مجملها دلالة الأبيات .

وأمَّا التقديم فمظهر آخر من مظاهر تطويع "الجواهري" لغة شعره مع توخِّيه الصَّواب في تراكيبه، فكلَّما كان الشَّيء منتظمًا في نفسه منسجمًا وغيره من متآلفات الأمور في التركيب كان أحق بالتقديم؛ لأنَّ الأصل فيه «تقديم ما عناية النَّفس به أكبر وهو عندها أشهر في الشَّيء وأظهر فيه بالنِّسبة إلى غرض الكلام»[1]، إلاَّ أنَّ تقديم المخصوص بالنَّظم يوجب على النَّاظم مراعاة تناسب أجزاء مقوله، وإشاعة انسجامها، وائتلاف خواصها؛ وذلك لاعتباراتٍ تداوليةٍ، وتواصليةٍ أكثر منها نحوية، يقول "الجواهري" [2] :

"شَاغُوْرُ حَمَّانَا" أَثَارَ بِلُطْفِهِ ... قِمَمَ اَلْجِبَالِ وَأَرْقَصَ اَلْوِدْيَانَا

فُرِشَتْ لَهُ صُمُّ اَلْصَفَا أَذْيَالَهَا ... وَتَفَتَّحَتْ ثَغَرَاتُهَا أَحْضَانَا

ويقول[3] :

"رَفَائِيْلُ*" دَارُكَ قَدْ أَشْرَقَتْ ... بِأَسْعَدَ دَاغِرَ وَاَلْمَازِنِيْ

بِفَذٍّ يُنَاضِلُ عَنْ أُمَّةٍ ... وَفَذٍّ لِآدَابِهَا حَاضِنِ

---

[1] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 101 .

[2] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج2 ، ص 347 .

[3] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج2 ، ص 289 .

* – هو رفائيل بطي صاحب جريدة "البلاد" لإبراهيم عبد القادر المازني وأسعد خليل داغر .

ويقول [1] :

"جَيْشَ اَلْعِرَاقِ" إِلَيْكَ أَلْفَ تَحِيَةٍ تُسْتَافُ كَالزَّهْرِ اَلنَّدِيِّ وَتُجْتَنَى
حَمَلَ "اَلْفُرَاتُ" بِهَا إِلَيْكَ نَخِيْلَهُ وَمَشَى "بِدِجْلَةَ" جُرْفُهَا وَاَلْمُنْحَنَى

ويقول كذلك [2] :

يَا"أُمَّ عَوْفٍ" وَقَدْ شِبْنَا بِمُعْتَرَكٍ نَرْعَى اَلْمَقَايِيْسَ مِنْهُ وَاَلْمَوَازِيْنَا
عُمِيًا نَدُوْرُ عَلَى مَرْمَى حَوَافِرِهِ مَعْقُوْدَةٌ بِتَوَالِيْهِ نَوَاصِيْنَا

فالمخصوص بالتقديم (شاغور حمانا، رفائيل، جيش العراق، أمَّ عوفٍ) في كل نموذج من النَّماذج المختارة إنَّما قُدم لأهميته، بعدِّه رمزًا نصيًّا تتناسب دلالاته ودلالات الملفوظات اللُّغويَّة التي بإزائه في السِّياق من جهة، وليناسب مقام الكلام من جهة ثانية .

وإنَّ لألفاظ ردود الأفعال قدرة لا يستهان بها في تحقيق المناسبة النَّصيَّة، المقامية خاصة سواء عبَّر عن ذلك الشَّاعر بأوصاف في مثل قول "الجواهري" :

تَرَكُوْا اَلْبِلاَدَ وَأَمْرَهُنَّهْ لِخَيَالِ مَسْعُوْرٍ بِجِنَّهْ
لِمُغَفَّلٍ عَمَّا بِهِ حُمقاً فَكَيْفَ حَمَا بِهِنَّهْ

إلى أن يقول [3] :

---

[1] – المرجع السابق ، ج4 ، ص 299 .
[2] – المرجع نفسه ، ص 204 .
[3] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج3 ، ص 177 .

بِاللهِ قُلْ لِيْ يَا ابْنَ مَنْـــتُوْفِ اَلْسِبَالِ* لَأَنْتَ فِتْنَهْ

ناسبت دلالة المقام (الغضب) من طريق ألفاظ جسَّدت ردة فعل الشَّاعر، وقد استبناها في التجريح الملموس في دلالة الوصف في كل من (مسعور، مغفل)، وقوله (منتوف السِّبال) كناية عن نقصان الرُّجولة المسبوق بالقسم الذِّي يستبان من خلاله التصاعد الانفعالي في نفسية الشَّاعر الرَّافضة، الثَّائرة أو من طريق استناده على أفعال تعكس ردة فعله وتناسب دلالة المقام، وفي مثل ذلك يقول [1] :

صَفَّقْتُ بِرَاحَتَيَّ مِنْ الْتِيَاعٍ وَهَلْ أَدْنَتْ بَعِيْداً رَاحَتَانِ ؟!

وَرُحْتُ، وَأَيُّ جُرْحٍ فِيْ فُؤَادِيْ مُغَالَطَةً، أَعَضُّ عَلَى اَلْبَنَانِ

حيث تتَّضح المناسبة أولاً من طريق مناسبة اللُّغة للمقام، وإعرابها عن الحالة النَّفسية للشَّاعر في صدر البيت الأول وفي قوله (أعض على البنان) في عجز البيت الثَّاني الذِّي عادة ما يعبر به على النَّدم ولكن الشَّاعر يراعي مقتضيات المقام، حيث شفع تعبيره بلفظة (مغالطة) فعدل بدلالة اللَّفظ للتعبير عن دلالة ثانية ناسبت مقام التحسُّر على فقدان أعز أصدقائه والمقصود بذلك الأديب الكبير "عمر الفاخوري" .

وإنَّ من أفعال الكلام التي تحقِّق المماثلة، والمناسبة المقامية ما بين التلفُّظ، والغرض، والتعبير عن الحالة الشُّعورية، وذاك قصد إدراك الفعالية اللُّغويَّة التي تتمثَّل في تحقيق المناسبة المقامية، أفعال التأوُّه والتأفُّف، يقول "الجواهري" في قصيدة "صفحة من الحياة الشَّعبية" [2] :

إِيْهِ أَمَاهُ مَا أَرَابَ شَقِيْقَ اَلنَّفْسِ مِنَّا حَتَى تَبَعَّد عَنَّا

---

* – السِّبال : الشَّاربان .

[1] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج3 ، ص 173 .

[2] – المرجع نفسه ، ج1 ، ص (451- 452) .

مُنْذُ يَوْمَيْنِ لَيْسَ يَعْرِفُ عَمَّا نَحْنُ فِيْهِ شَيْئًا وَلَا كَيْفَ بِتْنَا
إِيْهِ أُمَّاهُ إِنّ نَفْسِيْ أَحَسَّتْ مَا يُقْذِيْ عَيْنًا وَيُوْقِرُ أُذْنَا
فَانْبَرَتْ دَمْعَةٌ تُتَرْجِمُ عَمَّا فِيْ ضَمِيْرِ اَلْأُمِّ اَلْحَنُوْنِ اسْتَكَنَّا

ويقول [1] :

جِرَاحُنَا لَسْنَ بِالْمَوَاضِيْ وَحِقْدُنَا لَيْسَ بِالدَّفِيْنِ
وَكُلُّ آهَاتِنَا اَلْخَوَافِيْ تَسْحَقُهَا اَلْكَأْسُ بِالرَّنِيْنِ
آهٍ عَلَى تِلْكُمْ اَلْسِّنِيْنِ بِالآهِ بِيْعَتْ وَبِالْحَنِيْنِ

ويقول [2] :

"يَا أُمَّ عَوْفٍ" وَمَا آهٌ بِنَافِعَةٍ آهٍ عَلَى عَابِثٍ رَخْصٍ لِمَاضِيْنَا
آهٍ عَلَى حَائِرٍ سَاهٍ وَيَرْشُدُنَا وَجَائِرِ اَلْقَصْدِ ضِلِّيْلٍ وَيَهْدِيْنَا
آهٍ عَلَى مَلْعَبٍ –أَنْ نَسْتَبِدَّ بِهِ وَيَسْتَبِدَّ بنا – أَقْصَى أَمَانِيْنَا

فنزف جراحات الشّاعر، وكيّ صرخاته المكلومة جنح به إلى توظيف أفعال التأوُّه المتمثِّلة في الخاصية التعبيرية (اهٍ) التي ترجمت وجعه وانفعاله الذّي بلغ بدوره الحد الأقصى، ويرتسم ذلك في دلالة الوحدة التعبيرية (أفٍّ) التي اتَّخذها الشّاعر مطية للتدليل على نهاية مرحلة (الآهة الصّماء) مرحلة الموت صمتًا والولوج إلى مرحلة (أفّ الثّورة) التي استلزمها مقام الرّفض والتنديد بالوضع الرّاهن حيث يقول [3] :

خَلِيْلَيَ أُفٍّ لِهَذِيْ اَلْحَيَاةِ إِذَا مَا اسْتَبَدَ بِهَا اَلْمَالِكُوْنَا

---

[1] – المرجع السابق ، ج7 ، ص59 .
[2] – المرجع نفسه ، ج 4 ، ص 200 .
[3] – المرجع نفسه ، ج1 ، ص228 .

وقد حقّقت أفعال الكلام (التأوُّه والتأفُّف) مناسبةً مقاميةً بديعةً في الشّاهدين .

وتسجل أدوات الترقيم حضورًا في شعر "الجواهري" من حيث قدرتها على تحقيق تناسب الدّلالات المقامية من خلال إردافها ببعض في السّياق، فهي تجمع بين دلالة الملفوظات وذلك من خلال استحضار دلالة السّياق قبلي أو بعدي، ويُجسّد ذلك قول الشّاعر [1] :

مِنْ بَعْدِ مَا أَرْخَى اَلْجُحُوْدُ عِنَانَهُ ... غيًّا، وَخَامَرَتِ اَلْشُّكُوْكُ اَلْمُؤْمِنَا

عَمَدَ الطغاةُ الغابرون فهدَّموا ... مَجْدًا ، تَرَعْرَعَ فِيْ دَمٍ فَتَمَكَّنَا

فَجَمَعْتَ مِنْ هَنَّا وَهَنَّا لِبْنَةً ... فَبَنَيْتَهُ ، إِنَّ اَلْمَكَارِمَ تُبْتَنَى

حيث تواترت الفاصلة على عدد الأبيات وفي الموضع ذاته فجاءت بمثابة الوقفة الدّلاليّة وفق ما يتلاءم وطبيعة السّرد، والتقرير المحقّقة في الأبيات، وما يتناسب ودلالتها القبلية والبعدية، حيث وصل الشّاعر حديثه عن الـ (غيّ) بالإيمان في البيت الأول، وأردف دلالة الهدم في البيت الثّاني بفاعلية البناء في البيت الثّالث وأعقب البناء بـ (المكارم) فتحقّقت له المناسبة المقامية .

---

[1] – المرجع السابق ، ج4 ، ص 300 .

2-3 تناسب دلالات الحدث الكلامي :

- اللاَّزمة الدَّلاليَّة :

إنَّ تناسب التيمات الدَّلاليَّة يتحقَّق من طريق انتمائها لأصلٍ (حقل) لغويٍّ واحدٍ، وتنتظم هذه التيمات الدَّالة فيما بينها من خلال التَّناسب الطَّردي مع اللاَّزمة الدَّلاليَّة الأم، فيتحدَّد على هذا الأساس متصورها الذِّهني ويضبط، ولكن بأقدارٍ متفاوتةٍ نحو المتصور الذِّهني للتيمة الآتية (فرح، سرور، غبطة) بالموازاة مع تيمة نشوان/اللاَّزمة، وعدَّت كذلك كون دلالتها مُلزمة فيما انتظم معها في سياق النَّصِّ من ملفوظات، وكون دلالتها تفوق دلالة نظيراتها؛ لأنَّ العقل يُغيَّب فيها لارتباطها باصطلاح الخمرة في النَّص الصُّوفي -على سبيل التدليل- .

وتُعدُّ التيمة الدَّلاليَّة التي تشتمل على أكبر قدرٍ من الخواص التَّناسبية، التيمة الأحق بالانسجامية والتَّناسبية مع اللاَّزمة الدَّلاليَّة، و كلَّما كثر هذا الضَّرب من التيمة الدَّالة تصاعد مؤشِّر توليد الأنسجة اللُّغويَّة، وحُقِّق الاتِّفاق بين أجزاء المتن الأدبي (شعرا أو نثرا)، ومن النَّماذج الدَّالة على ذلك في نونيات "الجواهري" نذكر قوله في قصيدة عنوانها "الشَّباب المستحنَّث" نشرت عام 1952 حيث يقول فيها [1] :

مَنْ مُبْلِغُ اَلْأَجْيَالِ أَنَّ شَبِيْبَةً يَتَكَحَّلُوْنْ
يَتَخَطَّطُوْنَ فَإِنْ عَجِبْتَ فَإِنَّهُمْ يَتَحَمَّرُونْ
أَمْ هُمْ وَقَدْ لَبِسُوْا اَلْجَدِيْدَ غَرَانِقٌ يَتَأَنَّقُونْ
المَائِعُوْنَ مِنَ اَلْدَلَالِ اَلْمُنْعَمُوْنَ اَلْمُتْرَفُونْ

---

[1] - المرجع السابق ، ص (155- 156) .

يَتَأَطَّرُوْنَ مِنَ اَلْنَعِيْـمِ كَمَا تَأَطَّرَتِ اَلْغُصُوْنْ
إِنِّيْ رَأَيْتُ وَلَيْتَنِيْ قَدْ كُنْتُ مِمَنْ يَعمَهُوْنْ
زُمَرًا مِنَ اَلْنفرِ اَلْمُخَنَّثِ يَسْرَحُوْنَ وَيَمْرَحُوْنْ
يَتَمَاجَنُوْنَ وَبِالْمَنَاكِبِ بَيْنَهُمْ يَتَدَافَعُوْنْ

لقد حدَّد وصف التخنُّث المعبَّر عنه في المقطع بلفظة (المستخَنَّث) اللاَّزمة الدَّلاليَّة التي شكَّلت من طريق صيغة الجمع للمذكَّر في الأفعال (يتكحَّلون، يتخطَّطون، يتحمَّرون، يتأنَّقون، المائعون، المترفون، يتأطَّرون، يعمهون، يسرحون، يمرحون، يتماجنون، يتدافعون) المبنية للمضارع -لمناسبة واو الجماعة وذلك من قبيل المناسبة والانسجام التركيبي؛ بتحريك عين المضارع المسند إلى واو الجماعة بالضَّم في أغلب الأفعال- تناسبًا على مستوى البنية الصَّوتيَّة والدَّلاليَّة، فعلى مستوى البنية الدَّلاليَّة جسَّد مقام التكثير والمبالغة للإعراب عن دلالة التهكم والعُجب من حال شباب ما اعترفت بهم أشطر الشَّاعر، وعلى مستوى البنية الصَّوتيَّة يظهر ذلك من حيث انسجام الدَّلالة مع بنية القافية .

وإنَّ اتِّفاق بنى جموع أبيات المقطع -صرفيًّا وعروضيًّا- أدى إلى تصاعد وتيرة التَّناظر الدَّلاليِّ المرتسم في مناسبة صدورها لأعجازها مناسبةً شكَّلت بؤرة التَّشاكل والتكثيف الدَّلاليِّ خاصة المشاكلات، والمماثلات الواقعة في عجز الأبيات؛ فلمَّا أتى الشَّاعر بلفظة (يتكحَّلون) أردفها بقوله (يتحمَّرون) وهما من مقتضيات الأناقة الدَّالة على الترف الدافع إلى المرح والمجون؛ فالشَّاعر يصل بين المسببات وأسبابها مع المناسبة بينها، وكل هذا وفق هندسةٍ لغويَّةٍ فنيَّةٍ محكمةٍ، حيث يستدرج في موقعية التيمات الدَّلاليَّة وفق متصورها الذِّهني، ووفق مشاكلة المعنى للمرجع الدَّلاليِّ الأصلي (اللاَّزمة الدَّلاليَّة الأم) .

وتُعدُّ تيمة (يتدافعون) التيمة الدَّلاليَّة الأقرب من اللاَّزمة الدَّلاليَّة لجملة خواصها التَّناسبية، وهذا ما زاد في انسجام و إحكام النَّسيج الدَّاخلي (الدَّلاليَّ) والخارجي (المقام) في المقطع الشِّعري . فتيمة (يتأنقون) يُختزل فيها التفصيل (يتحمَّرون، يتكحَّلون، يتخطَّطون، يتأطَّرون)، وهذا دليل ترفٍ في حين أنَّ التدافع دليل على المجون، ومن ثمة شكَّلت اللَّفظة لازمةً دلاليَّةً .

ولما كان السِّياق بيئة الكلام، ومحيطه، وقرائنه بعدِّه بناءً كاملاً «من فقرات مترابطة بعلاقته بأي جزء من أجزائه السَّابقة أو اللاَّحقة المنتظمة في تركيبٍ واحدٍ و المتَّحدة في دلالةٍ أصليةٍ واحدةٍ»[1] كثيرًا ما غُيِّبت التيمة الدَّالة في اللاَّزمة الدَّلاليَّة لاستغراقها إيَّاها مع وجود قرائن سياقية تحيل عليها سواء كانت هذه القرائن تركيبيةً، أو معجميةً أو صوتيةً، أو تدلُّ عليها الأفعال الكلامية من خلال وقائع الكلام وأحداثه (معانيه)، فقد يتم الإعراب عن اللاَّزمة الدَّلاليَّة، وكل ما يتم من طريقه معرفة كنه الشَّيء والتوصل لحقيقته من خلال توظيف خواص، وسمات شيءٍ آخر يكون على هيئتها، أوهيئة المخصوص بالنَّظم في أوصافه، وخواصه إيجابًا أو سلبًا .

ويُعدُّ البديل الاسمي، والتضافر الوصفي من بين الأفعال اللُّغويَّة التَّناسبية التي يمكن التدليل بها على ذلك، حيث يجنح إليها الشَّاعر؛ لتحقيق قيمٍ جماليَّةٍ في نصه، من خلال تحقيقه المشاكلة بين ألفاظه ومعانيه، ومن النَّماذج المنتقاة في هذا المقام الدَّالة على البديل الاسمي الذِّي يُعدُّ مقتضىً من أبرز مقتضيات المقام ،حيث يتجسَّد من خلاله الأثر التواصلي، فالبعد التداولي للخطابات، في نونيات "الجواهري" قوله [2] :

---

[1] – إبراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار العالمية للطباعة والنشر ، صفاقس – تونس ، ع1 ، 1986 ، ص 201 .

[2] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج7 ، ص 101 .

تَحَدَّى اَلْمَوْتَ وَاخْتَزَلَ اَلْزَمَانَا فَتَى لَوَى مِنَ اَلْزَمَنِ اَلْعِنَانَا
فَتَى خَبَطَ اَلْدُنى وَاَلْنَّاسَ طُرًّا وَآلَى أَنْ يَكُوْنَهُمَا، فَكَانَا

وقوله [1] :

إِذَا مَا خَصَصْتُ فَتَى مَازِنٍ بِضَرْبٍ مِنَ اَلْكَلِمِ اَلْفَاتِنِ
فإنّ اَلْسَّيَاسَةَ قَدْ حَجَّبَتْ فتى مصر بِاَلْبُرْقُعِ اَلْدّاكِنِ

فالبديل الاسمي المضمَّن في الأبيات والمتمثِّل في الدَّال (فتى) العائد على الشَّاعر (المتنبي) في النَّموذج الأول، قُصر على الشَّاعر (إبراهيم عبد القادر المازني) في البيت الأول من النَّموذج الثَّاني وخُصِّص (لأسعد خليل داغر) في بيته الثَّاني، والمستدل عليه عبر مفهوم الخطاب المناسب للسِّياق ومن الأمثلة كذلك قوله [2] :

خَلِيْلَيَّ حَتَى وُعُوْرُ اَلْجِبَالِ تَهِيْجُ اَلْصَّبَابَةَ لِيْ وَاَلْحَنِيْنَا
وَلِيْ مُضْغَةٌ بَيْنَ عُوْجِ اَلْضُّلُوْعِ تُحَاوِلُ أَنْ تَجْعَلَ اَلْفَوْقَ دُوْنَا
فَدَيْتُ اَلْمُنَى أَنَّهَا رَوْحَةٌ وَرُوْحٌ يَعِيْشُ بِهَا اَلآمِلُوْنَا
خَلِيْلَيَّ إِنَّ إِدِّكَارَ اَلْصِّبَا يُهَيِّجُ مِنْ عَيْشَنَا مَا نَسِيْنَا
هَلُمُّوا رِفَاقِيْ فَهَذَا اَلْضِيَاءُ سَيَنْشُرُ أَعْمَالَنَا إِنْ طُوِيْنَا

إنَّ تصريح الشَّاعر أنَّ المقصود بالبديل الاسمي (خليلي)، رفاقه بقوله (رفاقي) صراحةً، في صدر البيت الأخير لدليل على الجلاء الدَّلاليّ الذِّي اضطلع به البديل الاسمي من خلال غرض التقرير، حيث شكَّلت اللَّفظة (خليلي) وسيطًا تناسبيًا وصل بين الدَّلالات الصُّغرى للأبيات (التحدي

---

[1] – المرجع السابق ، ج2 ، ص 289 .
[2] – المرجع نفسه ، ج1 ، ص (226-227) .

الصَّبابة، الصِّبا)، والمقصد الكلامي العام (الحنين في خضم الاغتراب)، وقد يتَّخذ البديل الاسمي هيأة النِّسبة في الأبيات، ومن مثال ذلك قول الشَّاعر[1] :

فَيَا بْنَ اَلْرَّافِدَيْنِ، وَنِعْمَ فَخْرٌ بِأَنَّ فَتَى بَنِيْ اَلْدُّنْيَا فَتَانَا

وقوله [2] :

وَيَا بْنَ اَلْكُوْفَةِ اَلْحَمْراءِ وَشَّى بِهَا سِمطَ* اَللآلِيْءِ وَالْجُمَانَا

وَعَاطَى رَمْلَهَا مِنْ أَصْغَرَيْهِ عُيُونَ اَلْشِّعْرِ تَبْرَقُ وَالْحَنَانَا

وقد تمثَّلت هذه النِّسبة في قول الشَّاعر (يا بن الرافدين، ويا بن الكوفة) .

ومن نماذج التضافر الوصفي، هذه المختارات من المتون الشِّعرية التي يقول فيها "الجواهري" [3] :

يَا بْنَ صِيْدِ اَلْرِّجَالِ كُلُّ مُضَحٍّ بِشَبَابٍ كَالْرَّوْضِ لَفَّ أَغَنِّ

يَا بْنَ جِلْدٍ ضَاوٍ، وَعَظْمٍ خَوِيٍّ كَشَبَا اَلْسَّيْفِ فِيْ رَثَاثاتِ جَفْنِ

يَا أَبَا نَاظِمٍ وَشَوْطُ اَلْرُّجُوْلَا تِ سِبَاقٌ فَبَادِيْءٌ وَمَثَنِّيْ

يَا بْنَ وَاعِيْنَ إِذْ وُعَاةٌ قَلِيْلٌ فُصَحَاءٍ يَوْمَ اَلْتَخَارُسِ لُسْنِ

ويقول [4] :

---

[1] – المرجع السابق ، ج7 ، ص 103 .

[2] – المرجع نفسه ، ص (104- 105) .

* – السِّمط : الخيطُ يُعلَّقُ فيه الخرزُ .

[3] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج5 ، ص (229- 230) .

[4] – المرجع نفسه ، ص (84- 85) .

يَا أُمَّ بَغْدَادَ، مِنْ طَرَفٍ وَمِنْ غَنَجٍ مَشَى اَلْتَبَغْدُدُ حَتَى فِيْ اَلْدَّهَاقِيْنِ

يَا أُمّ تِلْكَ اَلْتِيْ مِنْ "أَلْفِ لَيْلَتِهَا"* لِلآَن يَعْبِق عِطرٌ فِيْ اَلْتَلَاحِيْنِ

يَا مُسْتَجَمَ"اَلْنُّوَاسِيِّ" اَلْذِّيْ لَبِسَتْ بِهِ اَلْحَضَارَةُ ثَوْبًا وَشْيَ "هَارُوْنِ"

وقد أحدث التكرار التعاقبي لأداة النِّداء (يا) المُعتمدة أساسًا نصيًّا أسند إليه البديل الوصفي، توازٍ دعم الصِّبغة الجمالية للتَّناسب؛ لقيمته التنغيمية (التوازي) فأحدث لاقترانه به تناظرًا دلاليًّا وإيقاعيًّا بديعًا في الأبيات، فـ «...النَّصُّ يتحدَّد دلاليًّا بوصفه تكوينًا من مستويات التَّناظر، حيث يتبع عددها عدد السِّمات السَّائدة في النَّصِّ»[1] والتي من بينها اتِّخاذ الشَّاعر ألفاظاً بديلةً عن المنادى (أبا ناظم) و (دجلة) تثبت أوصافه، ويتَّضح ذلك في قوله (يا بن صيد الرِّجال، يا بن جلد ضاو، يابن واعين) وفي وصف دجلة قوله (يا أمَّ بغداد، يا مستجمَّ "النَّواسي")، وقد تجاوز البديل الوصفي دلالة التقرير والإخبار في الأبيات إلى دلالة الافتخار التي لاءمها مقام السَّرد والاستذكار .

* – كتاب ألف ليلة وليلة كتاب الأغاني من أيام هارون الرشيد زمن الطرب الأصيل والمقام الفاخر ،والشاعر في هذا المقام يصف دجلة وأنس أيامها ولياليها الخوالي .

[1] – زتسيسلاف واورزنياك ، مدخل إلى علم النص (مشكلات بناء النص) ، ص 57 .

3-3 مناسبة العتبة النّصية لدلالات القصيدة وغرضها وأبعادها الفنيَّة :

تعدَّدت الآراء في تناول العنوان أو العتبة النّصيَّة واختلفت في عدِّه مكوِّنًا نصيًّا وجزءًا من النّصّ؛ أي المتوالية اللّسانية الأولى فيه، أو مكوِّنًا خارجيًا؛ أي العنصر الأكثر خارجية ضمن المصاحبات النّصية المائزة للأثر الأدبي إلاَّ أنّه وبرغم اختلاف النّقد في صياغة وضعه الاعتباري فإنَّ المتّفق ليه أنّه علامة جوهرية للمصاحب النّصي[1]؛ ذاك أنَّ «الكاتب أو المؤلّف و هو يكتب كلماته أو يؤلّف بينها يبني عوالم نصّه وفق كيفية ما»[2] وهندسةٍ لغويةٍ بعينها تتيح له الإطّلاع على آلياتٍ تحقيق بلاغة الكتابة والحذق بفنونها، ويُعدُّ تحقيق التّناسب والحدس بمرام السّامع من أبرز أسسها ومؤدياتها، التي تسمح للأديب أو الكاتب بـ «تنظيم بنياته النّصيَّة التي يتشكل منها النّص الذّي يبدع وفق رؤيته لعمله الابداعي أو تبعا لضرورات تشكيل المعنى»[3] لتحقيق اللّحظة الجمالية، وهذه الرُّؤيا تحتمل وجهين في عالم الشّعر:

أولها: أن يناسب الشّاعر بين عتبة نصّه ودلالاته، فيحقّق الجمال الذّي تلمسناه في قول "الجواهري" في قصيدة "العلم والوطنية" التي نشرت عام 1922 [4] :

يَا عِلْمُ قَدْ سَعِدَتْ بِكَ اَلْأَوْطَانُ ... فَلْيَسْمُ مِنْكَ عَلَى اَلْمَدَى سُلْطَانُ

وَلْيَسْقِ جُيُّكَ اَلْعِرَاقَ لِيَشْتَفِيْ ... مِنْه اَلْغَلِيْلَ وَيَرْتَوِيْ اَلْضَمْآنُ

لِيْ فِيْكَ آمَالٌ وَصِدْقُ عَزَائِمٍ ... لاَبُدَّ تَنْشُرُ طَيَّهَا اَلْأَزْمَانُ

---

[1] – نبيل منصر ، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط1 ، 2007 ، ص 40 .

[2] – عبد الحق بلعابد ، عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص) ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2008 ، ص 14 .

[3] – المرجع نفسه ، ص 14 .

[4] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج1 ، ص 153 .

وَلَئِنْ هَتَفْتُ بِمَا أُجِنُ فَعَاذِرٌ فَلَقَدْ أَضَرَ بِصَدْرِيَ اَلْكِتْمَانُ

وذلك من خلال التعيين بالتنويه ولفت النَّظر إلى الموضوع المنتقى لأهميته (العلم والوطنية) ويكمن التَّناسب في العتبة النَّصيَّة في استفتاحية الشَّاعر الموشَّاة بالنِّداء في قوله (يا علم)، وأمَّا روح الوطنية فتتجلَّى في عجز البيت الأخير، حيث إنَّ جملة الدَّلالات التي تعقبه تصب في المنهل ذاته في الفكرة المحورية التي سيق وفقها مقام الكلام؛ أي الحديث عن الوطنية الذِّي استفتحه الشَّاعر بالبيت الأخير:

وَلَئِنْ هَتَفْتُ بِمَا أُجِنُ فَعَاذِرٌ فَلَقَدْ أَضَرَ بِصَدْرِيَ اَلْكِتْمَانُ

ومن النَّماذج كذلك قوله في قصيدته "النجوى" التي نشرت عام 1924 [1] :

أَبِنْ أَيُّهَا اَلْبَدْرُ كَيْفَ اَلنَّجَاةُ وَأَيْنَ اقْتُنِصْنَا، وَأَنَّى رُمِيْنَا

وَكَيْفَ اسْتَحَالَ صَفَاءُ اَلرَّبِيْعِ هُمُوْمًا تُصَاحِبُنَا مَا بَقِيْنَا

وَكَيْفَ اخْتِفَائِيَ تَحْتَ اَلْضِّلاَلِ زَمَانَ صِبَايَا مَعَ اَلْلاَّعِبِيْنَا

وَكَيْفَ إِذَا اَلْبَدْرُ حَتَى اَلْوِهَادُ نخِف لِطَلْعَتِهِ أَجْمَعُوْنَا

نَسِيْرُ عَلَى خُطُوَاتِ اَلْشُعَاعِ كَأَنَّا إِلَى نَمَايَةٍ سَائِرُونَا

وَكَيْفَ اَلْسَّلاَمُ عَقِيْبَ اَلْصِّدَامِ وَكَيْفَ اَلْتَمَازُجُ مَاءً وَطِيْنَا

فقد شكَّل البيت الثَّالث أساسًا بنائيًا لتقنية الاسترجاع من خلال السَّرد الذِّي طبعه، والبيتين التاليين (الرابع والخامس) المتعالقين دلاليًا، وإنَّ في استحضار الشَّاعر أحداثًا نسج على مقاسها

---

[1] – المرجع السابق ، ص 227 .

دلالاته النَّصيَّة، ووصله إيَّاها ببعض باعتماده الوصل من طريق الواو أداة للرَّبط، مناسبة مقامية حصيفة .

وثانيها: أن تكون المفارقة والبعد الدَّلالي بين العتبة والنَّص محطَّ جمال في تأكيد دلالة المتلفظ به .

إنَّ «عتبات النَّصِّ لا يمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزلٍ عن طبيعة الخصوصية النَّصيَّة نفسها ، وبمعزلٍ أيضًا عن تصورات المؤلف للكتابة واختياراتها التصنيفية المحدِّدة لقضاياها الأجناسية»[1] وإنَّ جملة هذه الاختيارات التصنيفية التي تحكم عملية الكتابة /التأليف تستوجب مراعاة التَّناسب وتوخِّي المناسبة من باب تحديد مسار الاختيار، وضبط المختارات النَّصيَّة، ومن بين الآليات تحقيق التَّناسب من طريق المراوحة والملائمة بين العتبة النَّصيَّة (بمثابة الرَّأس) والعناصر المكوِّنة للمتن الشِّعري (سائر الاعضاء) من خلال ضبط المقاسات اللُّغويَّة والدَّلاليَّة ،و بالتالي حيازة رضى المتلقي .

---

[1] – عبد الفتاح الحجمري ، عتبات النص البنية والدلالة ، منشورات الزاوية ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1996 ، ص 16 .

4-3 تناسب المطالع والمقاطع :

يُعدُّ «ارتفاع شأن الكلام في الحسن والقبول بمطابقته للاعتبار المناسب، وانحطاطه بعدم مطابقته له فمقتضى الحال هو الاعتبار المناسب»[1] .

وإنَّ التَّناسب المقامي بين مطالع القصائد ومقاطعها كون المقام "context" (مقتضى الحال) عنصر أساسي لعملية بناء وفهم معاني المخاطبات، يتَّخذ أوجهًا عدَّة في نونيات "الجواهري"، فمنها ما يكون من طريق تكرار المطلع وجعله مقطعًا، ومثاله قصيدة "حييتهن بعيدهنه" ومطلعها [2] :

حَيَّيْتُهُنَّ بِعِيْدِهِنَّهْ مِنْ بِيْضِهِنَّ وَسُوْدِهِنَّهْ

فالشَّاعر يكرِّر المطلع ويجعله مقطعًا، ولا وجود لمناسبة أعظم مزية من تكرار (المعنى واللَّفظ) و(الغرض) و (التركيب) و (الدَّلالة)، ولو افترضنا مثلاً انتفاء المقطع وجعلنا البيت السَّابق له مقطعًا لشكَّل ذلك تناسبًا حسنًا، وتلازمًا وملاءمةً بديعةً كذلك؛ ذاك أنَّ هذا المقطع أشمل وأنسب للمطلع؛ لأنَّ الشَّاعر لو لزم المطلع مقطعًا لما استوفى المعنى ولما أصاب دقيقه لإلغاز يمكن أن يقع القارئ المتذوق فيه ؛فالتحية منه بتكرار المطلع مقطعًا تلزم جنسًا واحدًا على سبيل ضمير التأنيث "هنَّ" ولكن الإلغاز يقع هنا على سبيل الوضعية الاجتماعية للجنس المقصود بالتحية وهذا ما يستدركه البيت السَّابق للمقطع [3] :

---

[1] – عبد المتعال الصعيدي ، بغية الايضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة ، ج1 ، مكتبة الآداب – القاهرة ، 1999 ، ص 21 .

[2] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج5 ، ص 171 .

[3] – المرجع نفسه ، ص 173 .

اَلْسَّيِدَاتُ اَلآنِسَا ت فَقُلْ بِحَالِ مَسُوْدِهِنَّهْ

وذلك بذكره الوضعية الاجتماعية للمقصود بالتحية (آنسات، سيدات) وفي قوله (مسودهنه) بلفظ الشُّمول والإطلاق تعبير عن مختلف الفئات العمرية من الحضور وبهذا يكون الشَّاعر قد أوصد باب التوهم الذِّي يمكن للمتلقي ولوجه من خلال تخصيص الجنس(نساء) والتعميم (السَّيدات والآنسات)، فنحن نقول بتوفيق الشَّاعر في تكراره المطلع وجعله مقطعًا ولكنَّا نؤمن كذلك بأنَّه لو جعل من البيت السَّابق مقطعًا ختاميًا للقصيدة لكان أكثر توفيقًا في رسم حدود المناسبة بين البداية والنِّهاية .

ومنها ما وافق فيه المطلع المقطع في الغرض، ومثاله قصيدة "عمر الفاخوري" حيث يقول [1] :

رِثَاؤُكَ مَا أَشَقَّ عَلَى لِسَانِيْ وَرُزْؤُكَ* مَا أَشَدَّ عَلَى جَنَانِيْ

وقوله :

إِذَا مَا اَلْحُزْنُ طَاوَعَ فِيْ مُصَابٍ فَإِنَّ اَلْشِّعْرَ يُعْذَرُ فِيْ اَلْحِرَانِ [2]

فقد ناسب المطلع المقطع في الغرض (رثاء) والحالة الشُّعورية (حزن) فضلاً عن المناسبة الواقعة بين الألفاظ والمعاني (الرُّزء، الرِّثاء، الجنان) و (الحزن، المصاب، الحران) .

---

[1]- المرجع السابق ، ج3 ، ص 173 .

* - الرُّزءُ : المصيبةُ .

[2]- محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج3 ، ص 176 .

ومنها ما يكمن في تناسب مستوى الخطاب –بين المطلع والمقطع– من حيث الصِّيغة، ومثاله قصيدة "من دفتر الغربة"، إذ يقول "الجواهري" [1] :

مِنْ بَعِيْدٍ لَكُمْ يَحِنُّ حَنِيْنِيْ وَبِذِكْرَاكُمُ يُثَارُ شُجُوْنِيْ

وقوله [2] :

لَمْ نَكُنْ وَحْدَنَا ..فَقَدْ وَحَّدَتْنَا بِالْمَلَايِيْنِ حَشْرَجَاتُ الْمِئِيْنْ

فالمطلع ورد بصيغة الجمع (لكم) و (بذكراكم) وعلى شاكلته وهيئته ورد المقطع كذلك (لم نكن) وهذا الجمع الصِّيغي اقتضاه الجمع العددي الذِّي اتَّضح في قوله (الملايين والمئات) .

ومنها ما اقتصرت المناسبة المقامية فيه بين المقطع والمطلع على المناسبة الدَّلالية، ومثاله قصيدة "جيش العراق"، إذ يقول الشَّاعر [3] :

سَدِّدْ خُطَايَ لِكَيْ أَقُوْلَ فَأُحْسِنَا فَلَقَدْ أتيتَ بَمَا يَجِلُّ عَنِ الْثَّنَا

وقوله [4] .

جَيْشَ الْعِرَاقِ وَلَمْ أَزَلْ بِكَ مُؤْمِنَا وَبِأَنَّكَ الْأَمَلُ الْمُرَجَى وَالْمُنَى

---

[1] – المرجع السابق ، ج5 ، ص 189 .
[2] – المرجع نفسه ، ص 192 .
[3] – المرجع نفسه ، ج4 ، ص 299 .
[4] – المرجع نفسه ، ص307 .

ففي البيتين مراعاة للبواعث الدَّلاليَّة التي ترتسم في أنَّه لا يختل من البناء شيء لو أردفنا المطلع بالمقطع من جهة، ومن جهةٍ أخرى فإنَّ المقطع يصلح أن يكون في حشو القصيد بيتًا لاحقًا للمطلع أو من توابعه دلاليًّا، وإنَّ تسييج الشَّاعر القصيدة بين مطلعٍ ومقطعٍ متناسبين متلازمين أوحى بتناسبٍ مقاميٍّ لافتٍ .

ومن النَّماذج التي لمسنا فيها مثل هذا التَّناسب المقامي أيضاً قصيدة "آهٍ على تلك السِّنين" [1] :

آهٍ عَلَى تِلْكُمُ اَلْسِّنِيْنِ تَيَاهَةَ اَلْعِطْفِ* بِاَلْجُنُوْنِ

وقوله [2] :

غُوْلاً يُسَمَى "رَبِيْبَ اَلْمَنُوْنِ" آهٍ عَلَى تِلْكُمُ اَلْسِّنِيْنِ

فحتى لو استجلبنا المقطع مكان البيت الثَّاني لما اختل من المعنى شئ .

ومنها ما كانت المناسبة فيه بين المطلع والمقطع من حيث واقعية الحدث، ومثاله قصيدة "شاغور حمانا"؛ ذاك أن المقطع جاء خلاصةً منطفيةً واستنتاجًا عقليًا، فالمقطع عند "الجواهري" أحيانًا يكون عصارةً فكريةً إزاء تجاربه الخاصة، وميوله، يقول [3] :

---

[1] – المرجع السابق ، ج7 ، ص57 .

* – تياهة العطف : المزهوّة .

[2] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج7 ، ص 64 .

[3] – المرجع نفسه ، ج2 ، ص 345 .

عَاوَدْتُ بَعْدَ تَغَيُّبٍ لُبْنَانَا وَنَزَلْتُ رَحْبَ فِنَائِهِ جَذْلاَنَا

وقوله [1] :

فَإِذَا اَلْخَيَالُ اَلْمَحْضُ يَلْمَعُ زَاهِيًا وَإِذَا اَلْحَقِيْقَةُ تُطْفِئُ اَللَّمَعَانَا

فالشَّاعر أدرك أن لا وجود مع الحقيقة للحظة استرجاع كونها تُؤفل وميض الذِّكرى القابعة في قبو الذَّاكرة (العودة/ الغياب) (الخيال/ الحقيقة)، فهناك حالة حضور، وغياب واءمتها واقعة المعايشة والاستذكار .

إنَّ مناسبة المقال للمقام تُستبان من خلالها حصافة الشَّاعر في توفيقه بين المتماثلات من الأمور، والأوصاف بما يوجب عدَّ أجزاء النَّصِّ واحدة بعضها من بعض، وذلك من منظور التَّناسب بين المستويات اللُّغويَّة المشكِّلة للنَّصِّ لتحقيق اتِّساقه، والمناسبة اللُّغويَّة للمقام، ومناسبة الكلام لحال الجمهور بمراعاة أفهماهم، وطبقاتهم، وطبائعهم، إذ غالبًا ما يكون ذلك سبيلاً للتَّناسب الدَّلاليِّ، والمقامي الذِّي تستوجبه الخطابات وتتطلبه، لتحقيق فاعلية أهدافها المقامية المرتبطة بسياقها التداولي .

---

[1] – المرجع السابق ، ج2 ، ص 348 .

الفصل الثالث

جماليَّات التَّناسب

في النُّونيات

أوَّلاً/ التَّلاؤم :

عُني القدماء بضبط موسيقى الأبنية اللُّغويَّة، من خلال التركيز على تلاؤمها الصَّوتيِّ الذِّي يكون نتيجة لتناسب أجراس الحروف في اللَّفظة الواحدة، وانسجام الألفاظ بعضها ببعض في السِّياق، على اعتبار أنَّ أبرز ما يسم بنية اللُّغة البلاغيَّة التَّلاؤم الصَّوتيِّ لأنَّ القوَّة التعبيرية، والإيحائية للمفردة معقودة عليه كما فلا تتأتى من معناها وحده بل من طبيعة شكلها الصَّوتيِّ [1] .

وتتيح طبيعة التَّلاؤم للصَّوت إشاعة التَّناغم، والانسجام الموسيقي، وبالتالي تفتح أفقًا تناسبيًا جماليًّا للصَّرح الشِّعري مثلما هي الحال عند "الجواهري" ويظهر في المقطع الرَّابع من قصيدته "مناجاة"، حيث يقول [2] :

بِالذِّيْ صَاغَ وَاعْتَنَى	وَبَنَى مِنْكِ مَا بَنَى
وَتَبَنَّاكِ " مَقْطَعًا "	مُسْتَعَادًا فَأَحْسَنَا
وَالَّذِيْ شَاءَ أَنْ يَكُوْ	نَ لَكِ الْقَتْلُ دَيْدَنَا*
فَتَفَدَاكِ بِالضَّحَا	يا فُرَادَى.. وَبِالثَّنَى
وَالَّذِيْ لَمْ يُدِنْكِ إِذْ	دَانَ كُلاًّ بِمَا جَنَى

فالتَّناغم الصَّوتيُّ الذِّي أحدثه (حرف الباء) وحروف العطف (الواو، والفاء) المقترنة بالاسم الموصول (الذِّي) وكيفية توزعها بما يخدم سياقها، كان له كبير الأثر في التَّناسب الدَّلاليِّ، فـ «لبعض الحروف معاني بذواتها لكنَّها معاني محدودة، لا يمكن أن يستند إليها إلاَّ من خلال سياقها وعلى الرَّغم من أنَّ النَّصَّ يمثِّل نسيجًا تترابط مكوِّناته فيما بينها، إلَّا أنَّنا لا يمكن أن نشاهد هذا الترابط إلاَّ

---

[1] – نقلا عن ساجدة عبد الكريم ، أثر الصوت في توجيه الدلالة دراسة أسلوبية صوتية ، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية ، مج17 ، ع3 ، آذار 2010 ، ص 289 .

[2] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج6 ، ص146 .

* – الديدن : القتلُ .

من خلال الرَّوابط، وكيفية توجيهها داخل السِّياق»[1] لأنَّ الشَّاعر يوزعها بطرق مخصوصة، ويثبتها بأقدار متفاوتة ليعضد دلالاته بعضها ببعض فتستقيم له المناسبة المقامية .

وقوله [2] :

مِنَ اَلْقَوْمِ اَلْذِّيْنَ إِذَا اسْتُجِيْشُوْا ذَكَا لُأنُوْفِهِمْ أَرَجُ* اَلْجِنَانِ

فملاءمة الحروف المهموسة س ش ت للمجهورة ج والتقسيم المقطعي ا س ت/ ج ي ش وا على الرَّغم من تحاذي ثمانية حروف في كلمة واحدة لم يمنع الشَّاعر من تحقيقه فاعلية تناسبية فيما بينها وهذا يعكس مدى حركية هذه الحروف لقدرة تنطوي فيها على التَّلاؤم، والانسجام ساعدت المتلقي على استشعار وشائج العلاقة بينها، ومعرفة ما يتناسب منها مع ما لا يتناسب وخصوصيات الوضع فـ «الشَّاعر الحاذق يوظف في قوافيه أو في ثنايا أبياته، بعض الأصوات التي ترتبط بموضوع القصيدة، وبصورتها الفنية»[3]، فيعمد إلى إحداث التَّوافق، والتَّلاؤم بين عناصر المنظوم . يقول "الجواهري" [4] :

مِنْ شَبَابِ العِرَاقِ تَعْلُوْ اَلْكَآبَاتُ وُجُوْهًا تَفِيْضُ طُهْراً وَحُسْنَا

يَتَغَذَّى دَمُ القُلُوْبِ شَبَابٌ لاَ يرِيدُ الحيَاةَ ذُلاً وَوَهْنَا

الثِّيَاب الفَرْهَاءُ رُفَّتْ عَلَيْهِمْ كَضِمَادٍ غَطَّى جِرَاحًا وَطَعْنَا

إنَّ تناسب، واعتدال حروف كلمة (الفرهاء) وملاءمتها لبعض أوحى باتِّساق وحدات البيت الصَّوتيَّة والدَّلاليَّة في انسجام، وتلاؤم تامين، فعلى الصعيد الصَّوتيّ نلحظ سلاسة الحروف، وخفَّتها

---

[1] – فائزة محمد المشهداني وسعود أحمد يونس ،تشاكل الإيقاع في قصة سيدنا موسى والعبد الصالح (عليهما السلام) ، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية ، ع1 ، كانون الثاني ، مج14، 2007 ، ص 20 .

[2] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج2 ، ص 127 .

* – الأرجُ : نفحةُ الرِّيح الطَّيِّبة .

[3] – محمد صالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية ، ص 28 .

[4] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج4 ، ص 267 .

ممَّا نجم عنه تناغم جرسي بديع؛ إذ لا ثقل ولا تعسُّر نطقٍ بالكلمة، وعلى الصَّعيد الدَّلالي أسهمت اللَّفظة في التلاحم الدَّلاليّ، حيث إنَّ دلالة الصَّدر ناسبت دلالة العجز، والدَّلالة العامة للأبيات .

وللمدود أهمية في الكلام لطبيعة التأوُّه فيها، ومواءمتها للحالة الانفعالية فـ «أصوات المدِّ واللِّين عنصر هام في جماليات التشكيل الصَّوتيّ، وفي توضيح ما يسمى التأليف اللَّحني للشَّعر، وإدراك قيمه الموسيقية ونشاطه الإيقاعي»[1] وهو ما يبعث على حركية اللُّغة، وذاك لما تحوزه من «خواص صوتيَّة وصرفية تؤثر في بناء الكلمات وصورها»[2] الدَّلاليَّة الموصولة بها . يقول الشَّاعر موظِّفًا حروف المدِّ في الإعراب عن دواخله [3] : [بحر الوافر]

أَأَتْرُكُهُمْ وَقَدْ أَغرَوْا بِأَخْذِي ... وَأَنْسَاهُمْ وَقَدْ غَصَبُوا مَكَانِي

أَمَا وَاللهِ لَوْلَا خَوْفُ وَاشٍ ... يُحَرِّفُ عَنْ مَقَاصِدِهِ بَيَانِي

إِذَنْ لَمَلأْتُ مَحَافِلَكُمْ شُجُوْنًا ... دَمًا يَبْكِي عَلَيْهَا الرَّافِدَانِ

ولقد عمد الشَّاعر إلى مدِّ الصَّوت في كل من (أغرُوا، غصبوا، واشٍّ، شجونا، يبكي) تعبيرًا عمَّا ينتابه من ضغوطات نفسية، وفي مدِّ الشَّاعر الصَّوت تحقيق لفسحةٍ شعوريةٍ، وتنفيسٌ عن حالةٍ نفسيةٍ متأزِّمةٍ ثائرة، حذت به اعتماد حروف المدِّ حسب ما يتناسب وروحه المتأوِّهة المستصرخة، ولقد أبطأ المدُّ من السُّرعة الإيقاعية في الأبيات، ويعضد ذلك ورود الألفاظ على المقاطع الصَّوتيَّة المغلقة (CVC) والتي قُدرت بسبع مقاطع ناسبت بانغلاقها دلالة التألُّم والقلق، وتشكَّلت كالآتي: (بُوْ / شِنْ / جُوْ، نَنْ / يَبْ) .

فقد تؤدي الحركات دورًا فاعلاً في تحقيق خفَّة الحروف التي يدخلها الثِّقل والمعاضلة سواء لتقاربها أو لبعدها الصَّوتيّ .

---

(1) – تامر سلوم ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ،دار الحوار للنشر والتوزيع ، ط1 ، 1983 ، ص 51 .

(2) – كمال بشر ، علم الأصوات ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة ، دط ، 2000 ، ص 17 .

(3) – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج1 ، ص 399 .

والواقع أنَّ التقارب، أو البعد الصَّوتيُّ يُعدُّ مقياسًا نسبيًا في تحديد الطَّبيعة الجمالية للحروف وإنَّما الاعتماد كل الاعتماد على جملة الطَّاقات، والخصوصيات الكامنة فيها في ذاتها فبالاستناد إلى هذا المقياس يستهجن نظم الحروف في موضع، ويستحسن في موضع آخر، فإنَّ لفظتي (الزجزل) في النَّموذج السَّابق و (سجسج) في قول "الجواهري" [1] :

اَلْمُنْتَقَاةَ مِنَ اَلْحَيَاةِ طَبِيْعَةً وَاَلْمُصْطَفَاةَ مِنَ اَلْبِلاَدِ مَكَانَا

وَالخَافِقَاتِ ظِلاَلُهَا عَنْ سَجْسَجٍ* يَشْفِيْ اَلْغَلِيْلَ وَيُثْلِجُ اَلْضَّمْآنَا

جاءت متنافرة لتقارب مخارج أصواتها إذ شكَّل نبو حروف الكلمة وعدم مناسبتها لبعض لا توازن في التركيب الصَّوتيِّ للبيت الشِّعري، حيث إنَّنا نستدل على تناسق الجانب الصَّوتيِّ «من خلال التماثل وعدم التَّنافر بين الأصوات اللُّغويَّة، وإدراك التَّناسق في الجانب الصَّوتيِّ يخضع لاتفاقية وروده في السِّياق، وكذلك كيفية لفظه، وتناسقه مع بقية الأصوات»[2] .

وفي تكرار مقطع لفظة (سجسج)؛ أي صيغة فعلل تكرار للمقطع (سج) (سج) وفي حرف السِّين صفير وهو صوت لثوي رخو مهموس، وفي حرف الجيم جلجلة ووقع، وذلك للإيحاء بجمالية المكان واتِّساعه، فالبنية التركيبية للفظة (سجسج) شكَّلت تزاوجًا صوتيًّا بين صوتي (السِّين) الصَّفيري المهموس، و(الجيم) القوي المجهور نتيجة التعالق اللُّغويِّ (الصَّرفيِّ والدَّلاليِّ)، فالشَّاعر يعتمد الأصوات الشَّديدة والمؤثِّرة، ويناسب بينها في تأليفٍ مضبوطٍ في حسن تجاور .

---

[1] – المرجع السابق ، ج2 ، ص 364 .

* – السجسجُ : الهواءُ المعتدلُ بين الحرِّ والبرد .

[2] – فائزة محمد المشهداني وسعود أحمد يونس ، تشاكل الإيقاع في قصة موسى والعبد الصالح (عليهما السلام) ، ص20 .

ولا يكون التقارب الصَّوتيُّ، غالبًا، مؤشِّرًا على التَّنافر والنُّبوّ، فقد يحمل بُعدًا جماليًا مثلما هي الحال في قول "الجواهري" [1] :

وَآب كَمَا اشْتَهَى يَشْتَطُّ آنًا فَيَعْصِفُ قَاصِفًا وَيَرِقُّ آنَا

حيث أحدث التقارب الصَّوتيّ بين الهمزة المشبعة بالفتح (آ)، والباء في لفظة (آب) ، تناسبًا صوتيًّا، ودلاليًّا أحال إليه العجز فجُسِّد البيت الشِّعري بأمتن مباني .

يُعدُّ الخلو من عيوب الفصاحة من تنافر الألفاظ لثقلها والمعاضلة اللَّفظية، والمعنوية مع الحرص على خفَّة اللَّفظ وتلاحمه مع ألفاظ أخرى صوتيًّا ودلاليًّا لضمان سبك النَّسيج اللُّغويّ أساس التَّناسب النَّصيّ، وسبيل اتِّساق مضامينه؛ ذاك أنَّ «أجودَ الشِّعر ما رأيتَه متلاحم الأجزاء سهلَ المخارج، فتعلمُ بذلك أنه أُفرغ إفراغا واحدا، وسُبِك سبكا واحدا، فهو يجري على اللِّسان كما يجري الدِّهان»[2] لسلاسة تطبعه، وخفة وانسجام يسمانه .

[1] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج7 ، ص 102 .

[2] – الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج1 ، ص 67 .

ثانيًا/ الانسجـام :

حرصت اللُّغة العربيَّة على تحقيق انسجام عناصرها واتِّفاقها، وذلك من خلال التأليف بين المفردات بطرق مخصوصة تحقِّق نوعًا من السَّلاسة لوحدات اللُّغة المعجمية، ممَّا يسهم في لحمة السِّلسلة الكلامية، فالانسجام يكسب اللُّغة نوعًا من التَّناغم الصَّوتيّ، وله كبير الأثر في بناء الوحدة النَّصيَّة على تضارب أنماطها اللِّسانية، حيث إنَّ مادته الخام تآلف أصواتها في وحدة نسقية مخصوصة؛ كون «الانسجام هو العنصر الذِّي يجمع بين الوحدة والتباين حتى يصير الشَّكل واحدا ...» [1] فيسهم بذلك في تعزيز الدَّلالة العامة للخطابات، ومن بين صوره في النُّونيات نذكر :

انسجام الأصوات وحركاتها :

إنَّ الحذق في اختيار الأصوات وترتيبِها، يؤول إلى الوضع المناسب ليحدث أثره في المتلقي، وبذلك يتحقَّق التكاملُ الصَّوتيُّ والدَّلاليُّ في النَّصِّ .

ولأنَّ الانسجام «أن يكون الكلام لخلوِّه عن العَقَدةِ متحدِّرًا كتحدُّر الماء المنسجم، ويكاد لسهولة تركيبه وعذوبة ألفاظه أن يسيل رقَّةً» [2] يعمد الشَّاعر إلى اعتماد حركات بعينها لأصوات مخصوصة وذاك لجملة من الدَّواعي التشكيلية الخاضعة لإرادته النَّفسية، يقول "الجواهري" في قصيدته الموسومة بـ "الباجه جي في نظر الخصوم" [3] :

بَطَلٌ إِنْ مِحَنٌ جَارَتْ وَمَا ... أَعْوَزَ الأَبْطَالَ عِنْدَ الْمِحَنِ

وَصَرِيْحُ لَسَنٍ فِيْ مَأْزِقٍ ... ذِيْ احْتِيَاجٍ لِصَرِيْحِ لَسَنِ

لُحْتَ وَضَّاحًا عَلَى حِيْنٍ ... كُلَّهُمْ تَحْتَ قِنَاعٍ أَدْكَنِ

---

[1] – عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (في الأغراض والأساليب) ، ج4 ، القسم الثاني ، وزارة الإعلام، مطبعة الحكومة – الكويت ، دط ، دت ، ص (52- 53) .

[2] – السيوطي ، معترك الأقران في إعجاز القرآن ، ضبط أحمد شمس الدين ، مج1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 1988 ، ص 292 .

[3] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج2 ، ص 74 .

بِخُطًى جَبَارَةٍ وَاسِعَةٍ وَبِعَقْلٍ رَاجِحٍ مُتَّزِنِ
يَوْمَ كُلُّ النَّاسِ فِيْ تَمْوِيْهِهِمْ مِثْلَ ضَبٍّ جَاحِرٍ فِيْ مَكْمَنِ

فكيفية تواتر حركات الكسر وتجاورها في أواخر كلمات حشوِ البيت تناغمت وتساوقت مع حركة الرَّوي (الكسرة) وإن كانت الكسرة عمومًا تدل على الانكسار فقد طوعها "الجواهري" وفق ما يتناسب ودلالات سياقه، حيث عبرت عن دلالة الافتخار في الأبيات في جرس إيحائي معتدل وإيقاع سلس منتظم، ممَّا حقَّق بلاغة صوتيَّة عالية في القطعة الشِّعرية، فـ «متى لاحظنا صلة ما بين الجرس والإيقاع وبين حال المتكلم أو المخاطب، فلا ينبغي حينئذ أن نتردد في اعتبار هذا من البلاغة الصَّوتيَّة»[1] .

ومثَّلت الضَّمة مكوِّنًا تناسبيًا بانسجامها، وتتابعها والكلمات الاستفتاحية -سواء أكان الاستفتاح مقطعيًا أو استفتاحًا دلاليًّا- في الأبيات، وبشيوعها على نحو يشيع السَّلاسة، والاتِّساق الذِّي يتناغم والدَّلالة النَّصيَّة العامة (دلالة كذا الإجلال والإكبار لجيش العراق)، حيث يقول الشَّاعر[2] :

لله زَحْفُكَ وَالدُّجَى يَلِجُ اَلْسَّمَا وَالنَّجْم يَمْنَعُهُ اَلْعَجَاجُ* عَنِ اَلْسَّنَا
وَاَللَّيْلُ يَخْدَعُ بِالسُّكُوْنِ مُنَعَّمًا أَسِرًّا وَيُضْمِرُ غَيْرَ مَا قَدْ أَعْلَنَا

ويبرز مدى انسجام الصَّوت، ومؤداه على صعيد الأبيات الآتية [3] :

خُلِقَ اَلْكَوْنُ مِنْ حُرُوْفٍ عَلَيْهِنَ اَلْحَضَارَات شُيِّدَتْ مِنْ قُرُوْنِ
حَضَنَتهُنَّ مِثْلَمَا تتَبَنَى رَوْعَةَ اَلْشِّعْرِ رَوْعَةُ اَلْتَلْحِيْنِ
غَنَّتِ اَلْخَلْقَ سَادِرًا عَبْقَرِيَا تٌ تَنَزَّلَن عَنْ كِتَابٍ مُبِيْنِ

---

(1) – محمد إبراهيم شادي ، البلاغة الصوتية في القرآن الكريم ، جامعة الأزهر ، الرسالة للإنتاج و التوزيع و الإعلان ، ط1 ، 1988 ، ص 11 .

(2) – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج4 ، ص 300 .

* – العجاج : لعلَّه نجم من النجوم .

(3) – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج5 ، ص 190 .

حيث توالت حركات الفتح في كل من (الحضارات، حضنتهن، تتبنى، تنزلن) وفي ذلك إيذانٌ بانسجام الحروف المكونة للألفاظ، وبسهولة الانتقال في نطقها سواء بالإفراد أو مجموعات لاتِّزان طبعها جرَّاء اشتراكها في حركة موحَّدة في تشكيلٍ متناغمٍ، قد أكسبها خصوصيةً إيقاعيةً أوحت بدلالة الإشادة والافتخار بالحضارة العربيَّة، وقد جاءت منسجمة متناسبة فكان ذلك مدعاةً للتَّعالق بين أجزاء الخطاب، ومكوِّناته انتظامًا، ودلالةً .

ويُعدُّ التضعيف GEMINATION من الأساليب اللُّغويَّة التي تحقِّق الانسجام النَّصيَّ، لانتظام الخواص الصَّوتيَّة لحرفين موحَّدين يقول "الحميري" (ت573هـ): «واعلَمْ أنَّه إذا التَقَى حَرْفَانِ من جنسٍ واحدٍ أَدْغَمْتَ أحدَهما في الآخر، وهو أن تُسكِّنَ الأوَّلَ وتُدْغِمَهُ في الثَّاني، أي تُدْخِلَهُ فيه فيصيران حرفاً واحداً مشدَّدًا» [1]، وكثيرًا ما يبني الشَّاعر تضعيف كلامه على القصدية في تركيبٍ دون سواه توخيًا لانتظام معانيه، ولدلالة دون غيرها مؤكِّدا إيَّاها، فاقتران هذه الأبيات [2] :

كنَّا نَقُوْلُ لَهُمْ حَذَارِ مِنَ اللَّظَى ... إمَّا اعتَلَى، وَمِنَ اللَّهِيْبِ إِذَا ادَّنَى

وَمِنَ الصُّدُور الحَابسَاتِ زَئِيْرَهَا ... وَمِنَ النُّفُوْسِ الكَاظِمَاتِ تَحَيُّنَا

وَمِنَ السُّجُون الدّاجيَاتِ فَإنَّهَا ... كَانَتَ وَمَازَالَت لِبَاغٍ مَدْفَنَا

وَمِنَ السّيَاطِ فَإنَّ حَرَّ نَشِيْدَهَا ... بِنِهَايَةِ الجَلاَّدِ كَانَ مُلَحَّنَا

بخاصية التضعيف في كل من (اللَّظى، اللَّهيب، ادَّنى، الصّدور، النُّفوس، تحيُّنا، السُّجون، الدَّاجيات السِّياط، الجلاَّد، ملحَّنا) قد شكَّل بُعدًا في انسجامها- الأبيات - وتقوية معانيها، وتأكيدها، مع تناسب دلالاتها (زئير الصُّدور، دجى السُّجون، بطش السِّياط) نغمًا، وترتيبًا، نحو لفظة: (ادَّنى) ا دد ن ى ، ولفظة (تحيُّنا): ت ح يي ن ا ، ولفظة (الصُّدور) : ا ل صص د و ر

---

[1] - الحميري ، شمس العلوم (ودواء كلام العرب من الكلوم) ، ج1 ، تح حسين عبد الله العمري وآخرون ، دار الفكر المعاصر بيروت - لبنان ، 1999 ، ط1 ، ص 86 .

[2] - محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج4 ، ص (303- 304) .

على سبيل المثال لا الحصر؛ فـ «الانسجام الصَّوتيُّ ظاهرة من ظواهر التطور في حركات الكلمات، فالكلمة المشتملة على حركات متباينة تميل في تطورها الى التَّوافق، والانسجام بين هذه الحركات»[1]، ومن الواضح أنَّ الانسجام بهذا المعنى مكوِّن من مكوِّنات (التواصل البشري)؛ لأنَّ هذا التواصل لا يمكن أن يتمَّ إلاَّ وفق ما يُحمل في التركيب من معان ودلالات [2].

ومثاله هذه الأبيات التي حمل التضعيف فيها دلالة المبالغة التي تناسبت ودلالة التكثير، حيث يقول الشَّاعر[3] :

فَلَيْتَ السَّاهِرِيْنَ عَلَى دَمَارٍ ... فَدَاءٌ السَّاهِرِيْنَ عَلَى الكِيَانِ

تُحَاكُ لَهُا الدَّسَائِسُ تَحْتَ لَيْلٍ ... مِنَ الشَّحْنَاءِ دَاجِ الطَّيلَسَانِ*

عَلَى مُصْطَلِيْنَ بِهِ غِضَابٍ ... عَلَى عَلْيَائِهِ حَرِدِي اللِّسَانِ

وَحُسَّادٍ لِذِيْ شَرَفٍ مَهِيْبٍ ... رُمُوْا مِنْهُ بِسُلٍّ وَاحْتِقَانِ

مَشَى للنَّاس وَضَّاحًا وَجَاءُوْا ... إلَيْهِمْ تَحْتَ أَقْنِعَةِ القِيَانِ

وهذا دليل مقدرة في الشَّاعر على التَّوفيق فيما بين المختلفات من الأصوات من خلال رابطٍ حركيٍ (التضعيف) أضفى لُحمة على التركيب اللُّغويِّ، فحسن تدرج الشَّاعر في تضعيف كلامه (سبع مرَّات) في المقطع الشِّعري جسَّد دلالةً تقريريةً ولعلَّ ذلك يتناسب ورغبة الإعراب عن الغرض المرام التعبير عنه كما أنَّ في تتالي المضعَّفات في قول الشَّاعر [4] :

---

[1] – خليل إبراهيم العطية ، في البحث الصوتي عند العرب ، منشورات دار الجاحظ للنشر – بغداد الجمهورية العراقية ، 1983 ص 76 .

[2] – جمال بندحمان ، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري التشعب والانسجام ، منشورات TOP EDITION ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2009 ، ص 17 .

[3] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج2 ، ص (126-127) .

* – الطيلسان : الجُبَّة السوداء .

[4] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج5 ، ص 94 .

أَتاحَ لِي سُمَّ حَيَّات مُرَقَّطَةٍ تَدِبُّ فِي حَمَأٍ بِالحِقْدِ مَسْنُوْنِ

تصعيدًا لحالته الانفعالية، ومناسبة لدلالات بيته الشِّعري، التي يلاحظ القارىء أنَّ المضعَّفات إلى تطابقها، وفي تطابقها إحالة إلى تناظرها الصَّوتيِّ بالارتكاز في مواضع بعينها، والدَّلاليِّ بانحصار دلالاته بين غدرٍ، وحقدٍ، وهلاكٍ .

ومن النَّماذج الشِّعرية التي اضطر الشَّاعر فيها إلى تخفيف الهمز، أو تسهيله، بهدف تحقيق انسجام أبياته، حيث عكس بذلك «يسر الانتقال من الكلمة إلى التي تليها بحيث ينتقل اللِّسان من كلمة لأخرى في سهولة وراحة، وكأنَّه ينطق كلمة واحدة»[1]، نذكر قوله [2] :

وَكُلُّهُمْ إِنْ حَمَيَ وَطِيْسٌ* عِرْبِيْدُ جِنٍّ، أَخُوْ فُنُوْنِ
يَنْوَونَ حَجًا إِلَى "المُصَلَّى" إِذْ هُمْ غُزَاةٌ عَلَى"اَلْحَجُونِ"
وَيَحْسَبُوْنَ اَلْمَالَ "اَلْمُخَبَا" دَيْنًا يُقَاضَى مِنَ اَلْمَدِيْنِ

وقوله [3] :

تَهْزَيْنَ أَنْ لَمْ تَزَلْ فِيْ اَلْشَّرْقِ شَارِدَةً مِنْ اَلْنَوَاوِيْسِ* أَرْوَاحُ اَلْفَرَاعِيْنِ
تَهْزَيْنَ مِنْ خِصْبِ جَنَّاتٍ مُنَشَرَةٍ عَلَى الضِفَافِ، وَمِنْ بُؤْسِ اَلْمَلَايِينِ
تَهْزَيْنَ مِنْ عُتْقَاءٍ يَوْمَ مَلْحَمَةً أَضْفُوا دُرُوعَ مَطَاعِيْمٍ مَطَاعِينِ

---

(1) – محمد إبراهيم شادي ، البلاغة الصوتية في القرآن الكريم ، ص54 .

(2) – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج7 ، ص (61- 62) .

* - حَمَيَ وَطِيْسٌ : غالبا ما يُكنى بها على اشتداد الحروب .

(3) – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج5 ، ص88 .

* - النَوَاوِيْسِ : التوابيت وهي جمع لتابوت .

من مظاهر ذلك فلفظة (المخبا) التي أصلها (المخبَّأ) بإثبات الهمز أحدثت خفَّة في التركيب ، والأمر سيان فيما يخص لفظة (تهزين) التي كسرت بسلاستها إمكانية كراهة الجمهور تعاقبها التكراري في مستهل الأبيات .

وتحقيق الشَّاعر لأقدار تناسبية في أبياته أساسها اعتماد خاصية التعديل الذِّي يُعدُّ دليلاً على تنامي الحس اللُّغويِّ، والجماليِّ عنده، فلو أنَّه عمد على سبيل المثال إلى تخفيف الهمزة في لفظة (بؤس) لما استُملحت الصِّياغة ولما وُفق في تركيبه مثلما هي الحال في لفظتي (المخبا) و (تهزين) لاتِّحاد مكوِّناتها الصَّوتيَّة والدَّلاليَّة، والتركيبيَّة ممَّا أدى إلى إشاعة التَّناسب في الجو العام للأبيات .

ثالثًا/ التطالب :

تتحقَّق جزالة الكلم بتطالب ألفاظه ومعانيه، وتساوق دلالاته، في توافق وتناسب، حيث يقع ذلك ويحدث بين كلمة وما يجاورها من مثيلاتها، وبتقارب أنماط الكلم في الاستعمال [1]، ويمثل ذلك قول الشَّاعر [2] :

تَطُوْفُ اَلْحُوْرُ زِدْنَ بِمَا تَغَنَّى — –وَهُنَّ اَلْفَاتِنَاتُ– بِهِ افْتِتَانَا
ضَفِرْن جَدَائِلاً إِكْلِيْلَ غَارٍ — وَمِنْ طُرَرٍ حَبَكْنَ اَلصَّوْلَجَانَا
وَمِنْ غُرَرٍ لَهُ نَاوَحْنَ عُوْدًا — وَطَارَحْنَ الوَلاَئِدَ وَالقِيَانَا
وَمِمَّا عَتَّقَتْ مِنْ أَلْفِ عَامٍ — صَفَفْنَا لَهُ المَشَارِبَ وَالدِّنَانَا
وَذَوَّبْنَ اللُّغَى*، وَكَفَيْنَ مِنْهَا — بِأَصْدَاءِ العُصُوْرِ التُّرْجُمَانَا

فشدَّة التطالب، والتَّشاكل مُمثَّل بين لفظتي (جدائلاً) و (إكليل غار) فالواحدة منها تستدعي الثَّانية، وإنَّ شدَّة مناسبتهما، ومشاكلتهما لبعض جلية في الشَّكل الذِّي تتخذه الضَّفيرة؛ لذلك

---

[1] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 225 .

[2] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج7 ، ص (101- 102) .

* – اللغى : لعلَّ الشَّاعر يقصد بها اللُّغة وقد جاءت على هذه الشاكلة مراعاة منه للخفة .

قدِّمت لفظة (ضفرن) لتجليتها الهيئة التَّناسبية للفظتين، ويحمل البيت كذلك تناسبًا لفظيًا مقاميًا بين (إكليل غار) و (الصَّولجان) لتقاربهما على صعيد الاستعمال والتوظيف اللُّغويّ .

نلمح كذلك شدَّة التطالب المجسَّد بين كلمة (عُتِّقت) وما يجاورها في التركيب من ألفاظ تتناسب وتنسجم وإيَّاها نحو (ألف عام، المشارب، الدِّنان) .

ولتبيان المصاحبة التَّناسبية اللَّفظية في المقطع الشِّعري نصوغ هذا الجدول :

عنوان القصيدة	رقم المقطع	الألفاظ	نوع التَّناسب	الأقدار التَّناسبية	معدل الإشعاع
فتى الفتيان المتنبي	01	جدائلا ، إكليل غار	لفظي	90 %	93.33 %
		إكليل غار ، الصَّولجان	مقامي	90 %	
		عتُّقت ، و ألف عام ، المشارب الدِّنان	لفظي مقامي	100 %	

ومن النَّماذج الشِّعرية التي تجسد خواص التَّناسب من طريق التَّطالب الدَّلاليِّ في المدونة كذلك، قول الشَّاعر [1] :

مَاذَا تُرِيْدُ مِنَ اَلْزَمَانِ أُعْطِيْتَ مَا لَمْ يُعْطَ ثَانِ

أُعْطِيْتَ منْ لُطْفِ الطَّبِيـ عة أَنْ يُشِعَ النيِّرَانِ

صُبْحًا، وَإِمْسَاءً، وَأَنْ يُوْحِيَ إِلَيْكَ الفَرْقَدَان

سَبِّحْ بِأَنْعُمِهِمْ فَأَنْتَ بِفَضْلِ مَا أَوْلُوْكَ جَانِيْ

حيث أتى بمظهرين كونيين اختزلاً في لفظة (النيِّران) والمقصود بذلك الشَّمس، والقمر، واستفتح البيت الموالي بما يتناسب وإيَّاهما من أوقات (الصُّبح) و (الإمساء) ليعقب التركيب بمتناسب لفظي ثالث مثَّلته لفظة (الفرقدان) وهما نجمان لا يغربان كما ورد في التفاسير .

ويقول في قصيدة "آه على تلكم السِّنين" [2] : [البسيط]

نَفْقِدُهُمْ ثُمَّ نَلْتَقِيْهُمْ فِيْ القَبْرِ فِيْ القَفْرِ فِيْ السُّجُوْنْ

يعكس البيت تناسبًا لفظيًا بديعًا؛ فالإتيان بلفظة (القبر) تتطلب الإتيان بلفظة (القفر) على سبيل المجانسة اللَّفظية، في حين أنَّ المشابهة الدَّلاليَّة استدعت الإتيان بلفظة (السُّجون) مطلبًا سياقيًا حيث شكَّلت قدرًا تناسبيًا مع ما تلاها من ألفاظ في عجز البيت لتعزيز قيمته الدَّلاليَّة؛ أي دلالة الوحدة والانقطاع التي شكَّلت بدورها الوسط التَّناسبي بين القبر، والقفر، والسُّجون . وإنَّ من بين النَّماذج التي تحيل إلى التَّشاكل المعنوي قول الشَّاعر [3] :

حَدَائِقُ خَطَّ عَلَيْهَا اَلْجَمَالُ قَصَائِدَ أَعْجَزَتِ اَلْنَّاظِمِيْنَا

---

[1] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج2 ، ص 328 .

[2] – المرجع نفسه ، ج7 ، ص 62 .

[3] – المرجع نفسه ، ج1 ، ص228 .

كَأَنَّ جَلاَلَ اَلْهَوَى شَفَّهَا فَفَاضَتْ دُمُوْعًا وَسَالَتْ عُيُوْنَا

ويقع التَّشاكل الدَّلالي المعنوي بين (فاضت) و (سالت)، حيث تنصرف دلالة كل تركيبة إلى التفجر والجريان وهو تشاكل تلاؤمٍ أحالت إليه لفظة (عيونًا) التي شكَّلت وسطًا تناسبيًا بين الوحدتين .

رابعًا/ التوليد والتكثيف :

إنَّ «التكثيف الشِّعري في أوضح معانيه: لفظ مقنَّن، لأوفى معنى، وأبهى صورة، وأعمق دلالة وأبلغ رمز ...ولا يتأتى ذلك إلاَّ عند الشَّاعر الموهوب الذِّي سبر أغوار اللُّغة وعرف إمكاناتها وأسرارها، وخزن الكثير من ألفاظها وعباراتها وتراكيبها»[1]، بحيث تُخوِّل له موسوعيته اللُّغويَّة بدقائق التشكيل وأساسات الصَّوغ، أن يَميز المتماثل المتَّفق من الأساليب الشِّعرية من المختلف المتضاد والمتناسب الرَّائق من المتنافر الشَّرود، فالشِّعر «استشرافٌ على آفاق جديدة في اللُّغة لما يتولَّد فيها مرَّة بعد مرَّة»[2] من بنىً دلاليَّة تُكثَّف جماليًا؛ ولأنَّ التكثيف تركيز الطَّاقات التعبيرية الكامنة في اللَّفظ قصد تشكيل بنية لغويَّة ثرَّة وفتح فضاءات إيحائية، فقد تعمل جملة التشاكلات المضمِّنة في النَّصِّ أو الخطاب الشِّعري على ضبط البنية الاستعارية، وتركيز دلالاتها من خلال اعتماد قانون التشابه، والمناسبة التي يعقدها المبدع بين طرفي الاستعارة (المستعار منه، والمستعار له)؛ ذاك «أنَّ الاستعارة ليست مجرد انحراف لفظي لكلمات معينة، وإنَّما هي كذلك تفاعل بين السِّياقات المختلفة»[3] . على تباينها، يقول "الجواهري" [4] :

---

[1] – أحمد إسماعيل النعيمي ، التكثيف في لغة الخطاب الشعري ، ينظر الموقع الالكتروني :
-http://www.almutmar.com/index.php?id=201320106

[2] – إبراهيم محمد ، الضرورة الشعرية ، ص 68 .

[3] – يوسف أبو العدوس ، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث (الأبعاد المعرفية والجمالية) ، الأهلية للنشر والتوزيع ، المملكة الأردنية الهاشمية – عمان ، ط1 ، 1997 ، ص 107 .

[4] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج3 ، ص 173 .

وَعَانَقَنِيْ مِنَ اَلْذِّكْرَى خَيَالٌ كَسِيْرُ اَلنَّفْسِ يَشْرَقُ بِالْهَوَانِ

وذلك من خلال تأكيد مبدأ الاختزال والتركيز لإثراء دلالات النَّصِّ من طريق الإيجاز، والإجمال في الأنساق اللُّغويَّة «ففي التكثيف نكون أمام قصيدة وامضة، تبعد عن مركزها كلُّ الهالات التي قد تولدها اللُّغة الشّعرية ويغدو هَمُّ الشّاعر منصبًا على ضغط الحالة الشِّعرية إلى أقصى حالات الاقتصاد اللُّغويِّ [1] كما في قول "الجواهري" [2] :

حَبَبْتُكَ بَاسِمًا وَاَلْهَمُّ يَمْشِيْ عَلَى قَسَمَاتِ وَجْهِكَ بِاتِّزَانِ

يمارس"الجواهري" فعل التكثيف لمحتواه الجمالي، والتأثيري بدءً من التركيز الدَّلاليِّ، فـ «التكثيف: فعل قصدي يتطلع إليه هذا الشّاعر أو ذاك ...غايته التأثير في المتلقي المقصود بخطابه الشِّعري في المقام الأول»[3]، لأنَّ في تكثيف الشَّاعر دلالات نصِّه، وإلحاقها ببعض مناسبة زائدة ويجسِّد ذلك قول الجواهري [4] :

سَلَمْتَ فَهَذَا أَوَانُ اَلْقَرِيْضِ* ويَومُ الشُّعُوْرِ وَمَيْدَانُه

وَمَا أَنَا مَنْ سِيْمَ فِيْ شِعْرِهِ وَلَا أَنَا مَنْ ضِيْمَ وِجْدَانُه

وَلَكِنَّهُ نَفَسٌ طَاهِرٌ قديمُ القَصَائِدِ بُرْهَانُه

الأبيات حقيقة واقعة قُدِّم فيها المعنى في سبكٍ محكمٍ ممَّا ضمن تحقُّق الجمالية بفضل حسن الصِّياغة، وما نلمحه من تسلسلٍ منطقيٍ وتلاحمٍ دلاليٍّ طبعه الشَّاعر في أبياته ما عكس للمتلقي دلالةً شعريةً مكثَّفةً، منطلقًا من (الكلِّ) إلى (الجزء) منه إلى التعميم ثانيةً ويجلو ذلك في قوله:

---

[1] – بيان صفدي ، محاولات في فهم الشّعر ، ينظر الموقع الالكتروني :

- http://www.maaber.org/issue_september03/literature_8.htm

[2] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج3 ، ص 175 .

[3] – أحمد إسماعيل النعيمي ، التكثيف في لغة الخطاب الشعري ، ينظر الموقع الالكتروني :

-http://www.almutmar.com/index.php ?id=201320106

[4] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج1 ، ص 413 .

* – القريض : الشِّعر .

(القريض، الشِّعر) ،(الشُّعور، الوجدان)، (القصائد) فهي سواءٌ في تلاحق المشاهد ومناسبتها لبعض، فالشِّعر من الوجدان، وكما هو مقرَّر في الساحة الأدبية أنَّ للنَّظم أوقات، وبواعث نفسية تبعث على الكتابة، وأمَّا النَّفَس فتوسم به القصائد، وإنَّ الوصال الدَّلاليَّ المتمظهر في الأبيات من طريق التكثيف سمح لواقعية الحدث (نظم الشِّعر) بأن تتشكَّل في «مستوى واحدا للتمثيل الذِّهني، هو البنية التصويرية تنسجم فيه المعلومات اللُّغويَّة، والحسيَّة، والحركية، وتنسحب مبادئ البنية التصويرية على معرفتنا بكل أنواع الدَّلائل واستعمالاتها»[1] على تباينها .

ولمحاولة تبيان هذه الخصوصية الجماليَّة،كذلك سنعرض إلى أبيات شعرية تُبين هي الأخرى عن ملامح التكثيف الإبداعية فيما تساوقت ألفاظه ومعانيه فتناسبت . يقول الشَّاعر[2] :

أَقُولُ لَوْ كَنْزُ قَارُوْنٍ وَقَدْ عَلِمَتْ ... كَفَايَ أَنْ لَيْسَ يُجْدِيْ كَنْزُ قَارُوْنِ

أَقُوْلُ: مَا كَنْزُ قَارُوْنٍ فَيَدْمَغُنِيْ ... أَنَّ اَلْخَصَاصَةَ مِنْ بَعْضِ اَلْسَّرَاطِيْنِ

أَقُوْلُ: لَيْتَ كَفَافًا وَاَلْكَفَافُ بِهِ ... رُحْبُ اَلْحَيَاةِ وَأَقْوَاتُ اَلْمَسَاجِيْنِ

أَقُوْلُهُنَّ وَعِنْدِي عِلْمُ ذِيْ ثِقَةٍ ... أَنْ لَيْسَ يُؤْخَذُ عِلْمٌ بِالأَظَانِيْنِ

فلفظة (أقول) أتاحت للشَّاعر فضاءً تكثيفيًا لدلالات متنه، كما حقَّقت له الوحدة، والتماسك النَّصيَّ، فقد وُفِّق الشَّاعر كثيراً في توظيفها للإعراب عن الصِّراع الفكري الذِّي ينتابه، والذِّي جُسِّد في حالتين حالة (عدم التثبت) وحالة (التيقن) التي تحقَّقت للشَّاعر بعد ما أيقن أنَّ (لو،و ما، وليت) ما هي إلاَّ خيوط واهية لا يُغزل بها عالم الطُّموح، ولعلَّ مزاوجة الشَّاعر بين آلياته التعبيرية، الغرض منها استجلاء أوساطها المتناسبة، لتحقيق قدرٍ أكبر من المشاكلة والوفاق بين مكوِّنات متنه الشِّعري باعتماد تقنية التكثيف النَّصيِّ .

---

[1] – محمد غاليم ، التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم ، ط1 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، 1987 ، ص 92 .

[2] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج5 ، ص (101- 102) .

وبما أنَّه «إذا كانت كل كلمة قد تعددت دلالاتها فسيكون من الطبيعي أن مجال العلاقة بين دلالات الكلمتين سيكون متسعًا إلى ما لا نهاية وقابلاً للتوليد بلا توقف»[1]، وتتكشَّف لحظة التكثيف في هذا المستوى في مثل قول الشَّاعر في قصيدة "الأحاديث شجون" [2] :

جَدِّدِيْ رِيْحَ اَلْصَّبَا عَهْدَ اَلْصِّبَا ... وَأَعِيْدِيْ فَالأَحَادِيْثُ شُجُوْنُ

إِنْ أَبَاحَتْ لَكِ أَرْبَابُ اَلْهَوَى ... سِرَّهُ فَالْحُكْمُ عِنْدِيَ أَنْ يَصُوْنُوا

جَدِّدِيْ عَهْدَ أَمَانِيْهِ اَلَّتِيْ ... قُرِنَ اَلْعَيْشُ بِهَا نِعْمَ اَلقَرِيْنُ

حيث تبدأ –لحظة التكثيف– منذ العتبة في هيئتها الموجزة المركَّزة (الأحاديث شجون) التي تتكشَّف بالقراءة والتأويل على النَّحو الذِّي يكشف الدّلالة النَّصيَّة القارة، إذ ينفتح دال (الأحاديث) على إحالاتٍ كثيفةٍ وعميقةٍ من الدَّلالات الرَّمزية، واللُّغويَّة، والمرجعية، فالأحاديث الأقاويل الاعتيادية والأحاديث الأخبار، وقد تخرج الأحاديث أيضًا إلى معنى السَّمر وما زاد في درجة المناسبة في الأبيات تنويع الشَّاعر لمدلولات داله (الأحاديث)، فـ «الشِّعر قبل كل شيء منهاج للقول الجميل القادر على تجميل أشياء العالم وأفكاره وفق صيرورة لغويَّة، وذهنية تنتقي من زمن التدفُّق الحيوي لحظات الكثافة المجدية» [3] .

---

[1]– أمجد ريان ، صلاح فضل و الشعرية العربية ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة ، دط ، 2000 ، ص 18 .

[2] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ،ج1 ، ص 269 .

[3] – عبد السلام المساوي ، إيقاعات ملونة ، دار ما بعد الحداثة – فاس ، ط1 ، 2006 ، ص 13 .

خامسًا/ الإيحاء :

إنَّنا حين نتحدث عن مقوِّم الإيحاء فإنَّنا نسعى إلى تقرير القدرة على الشَّاعرية في أبرز جوانبها، وطرق انعطافٍ جماليٍّ خطيرٍ ذو أثرٍ بارزٍ في الساحة الأدبية؛ ذاك أنَّه من الممكن أن «تزداد صعوبة القول كلَّما ازدادت حاسة القائل اللُّغويَّة، وكلَّما ازداد توغله في عالم الكلمة»[1] وكلَّما هو استقصى إيحاءاتها، وتتبَّع ظلالها ازدادت مسؤولية القاريء في تحليله الغرض الأساس من المقول من خلال الولوج إلى الفضاءات النَّصيَّة الدَّلاليَّة، والإيحائية على أوسع نطاقٍ .

ولأنَّ «كل شيء مَصْدر إيحاء لمن يستطيع أنْ ينظر إلى الأشْياء نظرة فَنيَّة»[2] يرد الإيحاء في نونيات "الجواهري" وفق ثلاثة أشكالٍ، الإيحاء الجرسي؛ كون الإيحاء «ميزة صوتيَّة تحرك الخيال نحو سلسلة من المعاني تتداعى متصلة بالكلمة، وهو مرتبط غالباً بجرس الكلمة، وإيقاعها وما تحمله من ظلالٍ»[3] وهذا يستدعي الإيحاء التصويري نمطًا ثانيًا، أمَّا النَّمط الثالث فهو الإيحاء الشُّعوري، وإنَّ من أمثلة الإيحاء الجرسيِّ الصَّوتيِّ قول الشَّاعر [4] :

سَيَمْنَعُ مِنْ طَلاَقَتِهِ لِسَانِيْ ... مَتَى مُنِعَ الظُّهُورَ اَلْفَرْقَدَانِ

دَعُوْهُ إِنَّهُ بِالرَّغْمِ مِنْكُمْ ... جَوَادٌ سَابِقٌ مَلَءِ اَلْعِنَانَ

عَرِيْقٌ لَيْسَ بِالمَجْهُوْلِ أَصْلاً ... ولا يَنمِيْ لآبَاءٍ هِجَانِ

فالتَّشكيل الصَّوتيُّ للألفاظ (طلاقته، سابق، عريق) أبرزت هندسة إيقاعها الأبيات قطعة واحدة فقد اعتمد الشَّاعر فيها المقاطع المفتوحة القصيرة (CV) والمقاطع المتوسِّطة المفتوحة (CVV) والمقاطع المتوسِّطة المغلقة (CVC) وفق نظامٍ صوتيٍّ متزنٍ متراصٍ يُجلي ما لموقعية الأصوات وفضل

---

[1] – عبد الله الغذامي ، ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد والنظرية) ، دار سعاد الصباح ، ط2 ، 1993 ، ص 38 .

[2] – جبور عبد النور ، المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ،بيروت – لبنان ، ط2 ، 1984 ، ص 43 .

[3] – محمد إبراهيم شادي ، البلاغة الصوتية في القرآن الكريم ، ص 36 .

[4] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج1 ، ص 400 .

مزيتها في تعديد إيحاءات الأبيات ممَّا ساهم في جلاء المعنى الشِّعري، واستِساغته من خلال خلق بنيةٍ صوتيةٍ متناسبةً نصيًّا فجماليًّا .

جسَّدت لفظت (بالرَّغم منكم) في صدر البيت الثَّاني الجموح الدَّلاليَّ الذِّي حمله العجز ومن الأمثلة التي يستكتب فيها هذا الضَّرب الفني -الإيحاء- جمالياته في طابع تصويري، قول الشَّاعر [1] :

يَفِيْءُ اَلْصَّحَبُ مِنْكَ إِلَى وريفٍ لَطِيْفِ اَلْظِلِّ خَفَّاقِ اَلْمَجَانِيْ
تَفِيْضُ طَلَاقَةً وَتَذُوْبُ رِفْقًا وَوَحْدَكَ أَنْتَ تَدْرِيْ مَا تُعَانِيْ
وَمَا أَغْلَى اَلْرُّجُوْلَةَ فِيْ شِفَاهٍ مُغَلَّفَةٍ عَلَى أَلَمٍ "مُصَانِ"

إذ نلمح تصاعد الإيحاء في صدر البيت الثَّاني وعجز البيت الثالث، حيث شكَّلا بؤرةً نصِّيةً تفجرت منها الدَّلالات، وإيحاءاتها؛ ففي توظيف الشَّاعر صيغة المبالغة من وزن فعَّال في قوله (خفَّاق)، وقوله (مغلَّفة) التي تستند على الارتكاز -باعتماد التشديد- إيحاء بالخروج من دلالة الألم إلى دلالة الوجع .

ومن النَّماذج التي تدل على الإيحاء التصويري كذلك قوله في قصيدة "عُريانة" التي نظمت عام 1932 [2] :

لَاْ تَقُوْلِيْ تَجَهُّمٌ وَانْقِبَاضٌ بَغَّضَا مِنْهُ وَجْهَهُ وَلِسَانَهْ
فَهُمَا ثَوْرَةٌ عَلَى اَلْدَّهْرِ مِنِّيْ كَجَوَادٍ لَاْ يَرْتَضِيْ مَيْدَانَهْ

ينظر عجز البيت الثَّاني وما يحمله من إيحاءات رسمتها ظلال الكلمات (جوادٍ لا يرتضي ميدانه) فالجواد هو الشَّاعر والميدان الذِّي لا يرتضيه كناية عن شدَّة استفحال الأشواق في لدنه، ولقد صوَّر الشَّاعر ذلك بكيفية تناسبية بديعة .

---

[1] - المرجع السابق ، ج3 ، ص 175 .
[2] - المرجع نفسه ، ج2 ، ص 113 .

ولا يخلو الإيحاء الصَّوتي، والتصويري من الإيحاء الشُّعوري، فمركزه التوسُّط، حيث يمثل نقطة تماسٍ بين النَّوعين؛ ذاك أنَّه يتلمَّس بمجرد القراءة الأولى للأبيات أو المقطع أو القصيدة، وقبل التوغُّل في قوانين اللُّغة وأسرار النَّظم، ومباديء التَّشكيل الشِّعري؛ كون «الاستعمال الحسي يظل عالقا بالكلمة فيجعلها موحية بظلال خاصة مستمدة من ذلك الأصل الحسي»[1] يُوضح ذلك هذا النَّموذج على سبيل التدليل لا الحصر، يقول الشَّاعر [2] :

يَبْكُوْنَ لِلْشِّعْرِ وَلاَ يَعْرِفُونْ وَلِلْخِطَابَاتِ وَلَا يَسْمَعُونْ

مَا رِقَّةُ اَلأَشْعَارِ أَبْكَتْهُمُ لَكِنَّهُمْ بِالْقَلْبِ يَسْتَعْبِرُونْ

وَهَكَذَا اَلْدَّمْعُ بَرِيْئًا يُرَى وَهَكَذَا اَلْحُزْنُ بَلِيْغًا يَكُونْ

أَبْكَى وَأَشْجَى لَوْحَةً أَحْكَمَتْ تَصْوِيْرَهَا كَفُّ اَلزَّمَانِ اَلْخَؤُونْ

فقد أكَّد البكاء عن جهل على فقد السعدون* صدق النية والعاطفة، وأمَّا استحضار الدَّمع فدليل قلوب رحيمة مخلصة تعكس حقيقة الوجد، ولقد تمَّ تحسُّس عمق الدَّلالة الإيحائية في الأبيات من خلال صدق إحساس الشَّاعر نفسه؛ لأنَّهم أنا واحدة في المصاب وهذا ما استبنَّاه من ناحية الإيحاء الشُّعوري، أمَّا الإيحاء الصَّوتيُّ فقد تجسَّد في غلبة الأصوات المهموسة المقدرة بـ إحدى وعشرون صوتًا، في حين يطبع الإيحاء التصويري الأبيات، ويكفي أن يعيش القاريء الحالة ويُشرك أناه في وجع الشَّاعر لتتوالى في خاطره الصُّور وتتلاحق المشاهد؛ فالشَّاعر من خلال إيحاءات نصِّه شخَّص الأحداث وصوَّر الأشياء وقرَّبها على مرآها البعيد للمتلقي .

---

[1] – محمد إبراهيم شادي ، البلاغة الصوتية في القرآن الكريم ، ص 38 .

[2] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ،ج1 ، ص 522 .

* – هو عبد المحسن باك السعدون أقام الكربلائيون حفلة بمناسبة مرور أربعين يومًا على وفاته ألقى فيها الجواهري قصيدته هاته والمعنونة : " في أربعين السعدون " .

كمَا تتجسَّد الدَّلالة الإيحائية على مستوى التراكيب، ومثال الإيحاء التركيبي اعتماد التقابلات الضِّدية يقول الشَّاعر [1] :

أَنَا لِيْ دِيْنَانِ: دِيْنٌ جَامِعٌ وَعِرَاقِي وَغَرَامِي فِيْهِ دِينْ
اَلْقَوَافِيْ أَدْمُعٌ مَنْظُوْمَةٌ وَالْأَنَاشِيْدُ بُكَاءٌ وَحَنِينْ

إلى أن يقول :

لَيْسَ تَنْفَكُّ بِلاَدِيْ كُلُّهَا يَبَسٌ أَوْ كُلُّهَا مَاءٌ وَطِينْ
دِجْلَةٌ وَالْنِّيْلُ وَالْشَّامُ مَعًا وَ"الصَّفَا" تَنْدُبُ شَجْوًا وَ"الحَجُونْ"*
قُطِّعَتْ أَوْصَالُهَا، وَافْتَرَقَتْ فَشِمَالٌ لَيْسَ تَدْرِيْ وَيَمِينْ

إنَّ الوظيفة الدَّلاليَّة الإيحائية بارزة في النَّص، وهو ما يستدعي القول بأنَّ الشَّاعر عمد إلى استفراغ الجهد في تحقيقه التَّناسب رغم الاختلاف اللَّفظي؛ ذاك أنَّ الاتِّحاد الدَّلاليَّ قد حقَّق للشَّاعر المناسبة بين عناصر المقول المؤاتية لطفقات الكتابة، فتحقَّق له ائتلاف في خضم اختلاف، وذلك من خلال تصنيف العناصر التَّناسبية المتقابلة التي أقامت من اللُّغة صرحًا تركيبيًا صائبًا، وبديعًا مثَّلته الوحدات اللَّفظية: (جامع، عراقي) و (أدمع، أناشيد) و (يبَس، ماء) و (الصَّفا) ولفظة (شجوًا) وفي قوله (شمال) و (يمين) وفي ذلك مواطن حسنٍ وتناسبٍ، ممَّا جعل من القطعة أسلس نظمًا وأبين معاني وأمتن مباني .

[1] – محمد مهدي الجواهري ، ديوان الجواهري ، ج1 ، ص 271 .

* - الحَجُونْ : الحجيج .

الخـــــاتمـــة

خاتمة :

جاءت هذه المذكِّرة لدراسة مبحث من أبرز المباحث البلاغيَّة، وآلية نصيَّة تسجل حضورها في المناهج النَّقدية الحديثة لما تحقِّقه من انسجام، واتِّساق، ولحمة في الأثر الأدبي، ونقصد قانون التَّناسب وبعد مدارستنا للموضوع خلصنا إلى جملة من النَّتائج أهمُّها :

– يعدُّ التَّناسب من بين أبرز المفاهيم الاتِّساقية الجماليَّة التي تحقِّق التَّرابط العضوي، والوفاق، والتآلف الدَّلاليَّ ،في القصائد النُّونيات للجواهري .

– تعدَّدت صور التَّناسب، وآلياته عند "الجواهري" في نونياته بين آليات ائتلاف (التكرار، التَّشاكل، التوازي، مراعاة النَّظير ...) ، وآليات تداولية (الإحالة، أفعال الكلام، مناسبة العتبات النَّصيَّة لحشو القصيدة، تناسب المطالع والمقاطع ...) ، وآليات تباين (المقابلة) ، وآليات استلزام (التفريع، والتَّسويم والتَّحجيل، والتقسيم ...) .

– شكَّلت البلاغة بأفانينها هندسة نصيَّة كان التَّناسب أبرز معالم معماريتها، فشكَّل بذلك مكسبًا نصيًّا ذا أثر جماليٍّ في نونيات "محمد مهدي الجواهري"، حيث جسَّد أقداراً تناسبية جماليَّة في شعره توخَّى فيها اعتبارات الوضع، وكيفيات التموقع وفق أنساق لغويَّة مخصوصة، كان لها الأثر الفاعل في تحقيق التَّناسب النَّصيِّ .

– حقَّق "الجواهري" في نونياته أقدارًا تناسبيةً جسَّدت أثره ذا نظام بنائيٍّ مكتمل الوحدات، وملتحم الأجزاء، ومتوائم الأبعاد بصورة تظهر نسق هندسته الشِّعرية، وإحكام معمارية بنائه؛ فالقصيدة عنده تامة مستوفية موضوعاتها، وأغراضها الفنيَّة .

– اتَّخذ الشَّاعر في نونياته التَّناسب آلية نصيَّةٍ فاعلة في تجسيد الترابط والعُلقة بين معانيه بالدَّرجة الأولى، كون المعاني المعقَّدة الغامضة تُقدَّم غالبًا في أسلوبٍ يفتقر إلى أهم متطلبات السَّبك، والسَّلاسة .

– إنَّ مراعاة التَّناسب في عُرف "الجواهري" وجه ثانٍ لمراعاة المتلقي، و الانتقال به من مجرد القراءة السَّطحية والاستهلاك، إلى القيام بمحاولة جادة في تقصِّي الدَّلالات النَّصيَّة العميقة، وتلمُّس الوشائج التي تصل بعضها ببعض؛ والتي يتكئ عليها "الجواهري" في إيصال دلالاته، والتَّأثير في القارئ من خلال استثارته، رغبة منه في إفهامه الحيثيات التي تشكِّل في إطارها نصُّه من جهة، وإشراكه في تذوُّق أثره بتأويله لمفاهيمه، ومعايشة أحداثه من جهة ثانية .

– تجلَّى البناء الصَّوتي في نونيات "الجواهري" ذا قيمة تعبيرية، وإيحائية، وجمالية، سواء أكان ذلك بالاعتماد على أحادية الصَّوت، أم من طريق المزاوجة بين الألفاظ، حسب ما ينطبع فيها من خواص جمالية متناسبة .

– حرص الجواهري في النُّونيات على ضبط المتون الشِّعرية، وإحكام دلالاتها، مع عرض صورها بمتانة، وتلاحم باحترام العلاقات التَّناسبية، والجمالية بين الحروف، والكلمات، والمقاطع، واحترام القواعد اللُّغويَّة ممَّا يمنحها متانةً، وحسن اتِّساقٍ لتساوق معانيها وألفاظها، وبالتالي تتحقَّق مناسبتها لبعض .

– جاءت لغة الجواهري في مجملها بسيطة، وأقرب إلى الفطرة السليمة؛ ذاك أنَّه يتوخَّى في نونياته مراعاة مقتضيات الخطاب، وأحوال المخاطَبين، من خلال توظيفه لأقدار تناسبية وفق ما يتناسب وأفهامهم؛ و يتلاءم ومقاماتهم؛ لنجاح العملية التواصلية .

- التَّناسب هو مجموع آليات لغويَّة، وبلاغية، وأسلوبية، وبيانية فاعلة في النَّصِّ، ويتنوَّع عند "الجواهري" بين الإيقاع، والدَّلالة، والمقام .

- الجواهري شاعر لسن مبين، وصاحب ناصية لغويَّة، ولا أدلَّ على ذلك ممَّا تعبق به كتاباته من خواص فنيَّة استبنَّاها في شعره، وحصافة أسلوبٍ في توظيفها .

وقبل أن نختم نلتمس العذر عن كل خطأ، أو سهو، أو تقصير، أفضى إلى نقص في مذكرتنا لأنَّه لا يخلو بحث من نقص، ونأمل من الله عزَّ وجلَّ السَّداد، والتوفيق، والعون في تتميم هذا النقص.

والحمد لله ربِّ العالمين .

الملخص

الملخَّـــص

الحمد لله رب العالمين، والصَّلاة والسَّلام على سيِّد المرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد:

هذا ملخَّص لمذكِّرة مقدَّمة لنيل درجة الماجستير في البلاغة والنَّقد بعنوان:

"التَّناسب في شعر محمَّد مهدي الجواهري النُّونيات نموذجا" .

واقتضت طبيعتها للوصول إلى النَّتائج المرجوَّة منها أن تكون في ثلاثة فصول تسبقها مقدَّمة، وتتلوها خاتمة .

أمَّا المقدَّمة، فعرضت فيها أهمية الموضوع، وسبب اختياره، وخطَّة البحث، ومنهجه .

وأمَّا الفصل الأول المعنون بـ "في اصطلاح التَّناسب" فقد تمَّ التطرُّق فيه إلى التَّداخل الاصطلاحي بين اصطلاح التَّناسب وبعض من الاصطلاحات الأدبية في التُّراث النَّقدي والبلاغيِّ من نحو: اصطلاح التَّلاؤم، واصطلاح الاتِّفاق، فضلاً عن محاولة تحديد الماهية العامة للموضوع .

أمَّا الفصل الثَّاني فوقع تحت عنوان "مستويات التَّناسب في النُّونيات" وقد اقتصرت الدِّراسة فيه على المستوى العروضي، والمستوى الصَّوتيّ الدَّلاليّ، والمستوى المعامي .

في حين حوى الفصل الثَّالث الموسوم بـ "جماليَّات التَّناسب في النُّونيات" الأقدار الجماليَّة المحقَّقة في مدوَّنة البحث .

وأخيراً جاءت خاتمة المذكِّرة متضمِّنة لأهمِّ النَّتائج التي توصَّل إليها البحث، تتلوها قائمة المصادر والمراجع مرتَّبة ترتيبًا ألف بائيًّا، وفهرسٍ للموضوعات ليتمكَّن القارئ من الوصول إلى مبتغاه إن شاء الله في وقتٍ وجيزٍ، وبأقلِّ جهدٍ .

CRITIQUE

La proportionnalité en la poésie de MUHAMMED MAHDI AL –JAWAHIRI . cas des [qasidas] nounyahs. Etude artistique

Pour aboutir buts envisagés, la nature de notre travail exigea trois chapitres précédés d'une introduction et suivis d'une conclusion .

A l'introduction, nous avons exposé l'importance du thème la motivation de son choix, le plan du travail et sa méthodologie .

Au premier chapitre intitulé «Sur le terme de proportionnalité»,

il était question du chevauchement terminologique entre la proportionnalité et certains termes littéraires au patrimoine critique et rhétorique à l'instar du terme «adéquation»,et celui de «concordance», outre tenter de définir le sens générale du thème.

Tandis qu'au deuxième chapitre intitulé « niveau de proportionnalité au nounyahs»,l'étude s'est limitée au niveau prosodique, phonético-sémantique et maquamique.

Alors que le troisième chapitre dit« esthétique de la proportionnalité aux nounyahs » a contenu les proportions et les valeurs esthétiques au corps de la rechèrche.

Enfin, la conclusion du mémoire porta sur les résultats les plus importants de la rechèrche , suivis de la bibliographie alphabétiquement ordonnée, outre un index thématique pour que le lecteur puisse , bref et avec le moindre effort, aller à son but .

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع :

أوَّلاً/ المصادر :

- ديوان الجواهري، ج1 - ج2، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وآخران، مطبعة الأديب البغدادية ، دط ، 1973.

- ديوان الجواهري، ج3 - ج4، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وآخران، مطبعة الأديب البغدادية، دط، 1974.

- ديوان الجواهري، ج5 ، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وآخران، مطبعة الأديب البغدادية، دط ، 1975.

- ديوان الجواهري، ج6 ، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وآخران، مطبعة الأديب البغدادية، دط، 1977.

- ديوان الجواهري، ج7 ، جمع وتحقيق إبراهيم السامرائي ومهدي المخزومي وآخران، مطبعة الأديب البغدادية، دط، 1980.

- أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشِّعر، تح أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، ملتزم الطبع والنّشر شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر دط، دت .

- ابن الأثير (ضياء الدِّين)، المثل السائر في أدب الكاتب والشَّاعر، ج3، تقديم وتعليق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطِّباعة والنَّشر الفالجة - القاهرة، دط، دت .

- ابن أبي الأصبع، تحـــرير التحبير ،تح حفني محمد شرف، الكتاب2، المجلس الأعلى للشُّؤون الإسلامية لجنة إحياء التراث الإسلامي، إصدار محمد توفيق عويضة، دط، دت .

- برهـــان الدِّين البقـــاعي، نظم الدُّرر في تنـــاسب الآيات والسُّور، ج1، دار الكتاب الإسلامي بالقاهرة ، دط، دت .

- التفتـــازاني، الدُّرر النَّـــضيد، دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنان، دط، 1980 .

- التنوخي، كتاب القوافي، تح عوني عبد الرءوف، مكتبة الخانجي بمصر، ط2، 1978 .

- ثعلب، قواعد الشِّعر،شرح محمد عبد المنعم خفاجي، ط1، شركة مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر،1948 .

- الجـــاحظ(أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيـــان والتبيـــن، تح عبـــد الســـلام محمد هـــارون، ج1، مكتبة الخـــانجي – مصر، ط7 ، 1998.

- الجاحظ الحيوان، ج3، تح عبد السَّلام محمد هارون، ط2، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، 1965 .

- الجاحظ، الحيوان،ج6، تح عبد السَّلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده– مصر، ط2، 1965 .

- حازم القرطاجني(أبو الحسن)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغـــرب الإسلامي ،دط، دت .

- حازم القرطاجني، الباقي من كتاب القوافي، تح علي لغزيوي، دار الأحمدية للنَّشر الدار البيضاء، ط1 1996 .

- الحميري(نشوان بن سعيد)، شمس العلوم (ودواء كلام العرب من الكلوم) ، ج1، تح حين عبد الله العمري وآخرون دار الفكر المعاصر، بيروت – لبنان، ط1، 1999.

- الحلبي، حسن التوسُّل إلى صناعة الترسُّل، مطبعة أمين أفـــندي هنديه – مصر، دط، 1315 .

- أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج1، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنَّشر، تح أحمد أمين وأحمد الزين - القاهرة، 1944 .

- الخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ضبط وشرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، ط1، 1904 .

- الخطيب القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين ، منشورات محمد علي بيضون دار الكتب العلمية بيروت- لبنان ، ط1 ، 2003 .

- الرَّازي(محمد ابن أبي بكر)، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تح نصر الله حاجي مفتي أوغلى، دار صادر بيروت، ط1 ،2004 .

- الرُّماني(أبو الحسن علي ابن عيسى)، النُّكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرُّماني والخطابي وعبد القاهر الجرحاني، تح محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف - مصر، ط3، 1119 .

- ابن رشيق القيرواني(الحسن)، العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه ونقده، ج1، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنَّشر والطِّباعة والتوزيع، سوريا، ط5،1981.

- الزركشي(بدر الدِّين محمد)، البرهان في علوم القرآن، ج1، مكتبة دار التراث - القاهرة، دط، دت

- ابن سنان الخفاجي، أسرار البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 1982 .

- السَّكاكي(أبو يعقوب)، مفتاح العلوم، ضبط وتعليق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط2 ، 1987 .

- السُّجلماسي، المترع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح علاَّل الغازي، مكتبة المعارف، الرِّباط - المغرب، ط1، 1980 .

- السُّيوطي(جلال الدِّين)، شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان ، دار الفكر للطباعة والنَّشر والتوزيع، بيروت - لبنان، دط، دت .

- السُّيوطي، معترك الأقران في إعجاز القرآن، ضبط أحمد شمس الدِّين، مج1، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان ، ط1، 1988 .

- السُّيوطي، الإتقـــان في علـــوم القرآن، ج5، تح مـــركز الدراسات القرآنية، المملكة العـــربية السُّعودية، دط، دت .

- السُّيوطي، علم المناسبات في السُّور والآيات، تح محمد بازمول، المكتبة المكية - مكة المكـــرَّمة، ط1، 2002 .

- العلوي(يحي ابن حمزة)، الطراز (المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الأعجاز)، ج3، مطبعة المقتطف بمصر، دط ،1914 .

- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي - القاهرة، دط ، دت.

- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تعليق محمد محمود شاكر، دار المدني جدة، دط، دت .

- عبد القاهر الجرجاني، المفتاح في الصرف، تح علي توفيق الحمد، دار الأمل، مؤسسة الرِّسالة للطبع والنَّشر والتوزيع - سوريا، ط1،1987 .

- عبد القاهر الجرجاني، المقتصد في شرح الإيضاح، تحقيق كاظم بحر المرجان، مج1، دار الرشيد للنَّشر - الجمهورية العراقية، دط، 1982 .

- الفارابي، جوامع الشِّعر، تح محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشُّؤون الإسلامية لجنة إحياء التراث الإسلامي- القاهرة، الكتاب الثَّالث والعشرون، 1971 .

- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية صيدا بيروت، ط1 ، 2006 .

- ابن قدامة المقدسي، روضة النّاظر وجنة المناظر، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ط1، 1981 .

- كمال الدِّين ابن ميثم، أصول البلاغة، تح عبد القادر حسين، دار الشُّروق، دط،1981 .

- المبرَّد(أبو العباس محمد بن يزيد)، البلاغة، تح رمضان عبد التواب، ط2، مكتبة الثَّقافة الرِّيفية - القاهرة،1985 .

- المبرَّد، الكامل في اللُّغة والأدب، تح حنَّا الفاخوري، ج1، دار الجيل للنَّشر والطِّباعة والتوزيع - بيروت، دط، 2005 .

- المبرَّد، الكامل، مج1، تح محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرِّسالة، دط، دت .

- المبرَّد، المقتضب ، تح محمد عبد الخالق عضيمة ، ج3 ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، لجنة إحياء التراث - القاهرة ، دط ، 1994 .

- ابن معصوم المدني(علي صدر الدّين)، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح شاكر هادي شكر، ج3، ط1، نشر وتوزيع مكتبة العرفان،كربلاء - العراق، دت .

- النُّويري(شهاب الدِّين أحمد بن عبد الوهاب)، نهاية الأرب في فنون الأدب، ج7، تح علي بو ملحم، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان ، دط، دت .

- أبو هلال العسكري، الصِّناعتين الكتابة والشِّعر، تح محمد علي البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1952 .

ثانيًا/ المراجع :

أ / المراجع بالعربيَّة :

- أحمد الهاشمي، ميزان الذَّهب في صناعة شعر العرب، ضبط علا ء الدين عطية، ط3، مكتبة دار البيروتي، 2006 .

- أحمد مداس، لسانيات النَّص (نحو منهج لتحليل الخطاب الشِّعري)، عالم الكتب الحديث، اربد - الأردن، 2009 .

- أحمد مطلـــوب، عبد القاهـــر الجرجاني بلاغته ونقده، وكالة المطبوعات - بيروت،ط1، 1993 .

- أمجد ريان، صلاح فضل والشِّعرية العربية، دار قباء للطِّباعة والنَّشر والتوزيع - القاهرة، دط، 2000

- تامر سلوم، نظرية اللُّغة والجمال في النّقد العربي، ط1، دار الحوار للنّشر والتوزيع، 1983 .

- تمام حسان، اللُّغة العربية مبناها ومعناها، دار الثَّقافة ، الدَّار البيضاء - المغرب، دط، 1997 .

- جابر عصفور، مفهوم الشِّعر، دار التنوير للطِّباعة والنَّشر، بيروت - لبنان، ط2، 1982 .

- جمال الدِّين بن الشَّيخ الشِّعرية العربية، دار توبقال للنَّشر الدار البيضاء - المغرب، ط1، 1996 .

- جمال بندحمان، الأنساق الذِّهنية في الخطاب الشِّعري التشعب والانسجام، منشورات TOP EDITION ، الدَّار البيضاء، ط1، 2009 .

- حاتم الضَّامن، نظرية النَّظم تاريخ وتطور، منشورات وزارة الثَّقافة والإعلام، دط، 1989 .

- خليل إبراهيم العطية، في البحث الصَّوتي عند العرب، منشورات دار الجاحظ للنَّشر - بغداد الجمهورية العراقية، دط، 1983 .

- رجاء عيد، فلسفة البلاغة (بين التقنية والتطور)، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط2، دت .

- سعيد محمود عقيل، الدّليل في العروض، عالم الكتب للطّباعة والنّشر والتوزيع بيروت - لبنان، ط1، 1999 .

- سمر الديوب ، الثنائيات الضدية (دراسة في الشعر العربي القديم) ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة - دمشق ، دط، 2009 .

- شاكر عبد الحميد، الأسس النّفسية للإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1992 .

- شفيع السيد، النّظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب للطّباعة والنّشر والتوزيع - القاهرة ط1، 2006 .

- الطّاهر بومزبر، أصول الشّعرية العربية، موفم للنّشر- الجزائر، دط، 2007 .

- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص ، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب - الكويت عالم المعرفة، دط، 1992.

- عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج4، القسم الثاني، وزارة الإعلام، مطبعة الحكومة - الكويت، دط، دت .

- عبد الفتاح لاشين، التراكيب النّحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهـــر الجرجاني، دار المريخ للنّشر - السعودية، دط، دت .

- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النّهضة العربية للطباعة والنّشر، دط، 1987 .

- عبد الله الغذّامي، ثقافة الأسئلة (مقالات في النّقد والنّظرية)، دار سعاد الصباح، ط2، 1993 .

- عبد العاطي غريب علاّم، دراسات في البلاغة العربية، منشورات جامعة قاز يونس - بنغازي، ط1، 1997 .

- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة - الكويت، دط، 2001 .

- عبد الرِّضا علي، موسيقى الشِّعر العربي قديمه وحديثه، ط1، دار الشُّروق للنَّشر والتوزيع، 1997 .

- عبد السلام المساوي، إيقاعات ملونة، دار ما بعد الحداثة - فاس، ط1، 2006 .

- عز الدِّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النَّقد العربي، دار الفكر العربي، دط، 1992 .

- عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب(مقاربة لغوية تداولية)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، ط1 ، 2004 .

- علي الجندي، فن التَّشبيه، ج3، مكتبة نهضة مصر، دط، دت .

- علي بن ظافر الأزدي المصري، غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات، تح محمد زغلول سلام ومصطفى الصاوي الجويني، دار المعارف - القاهرة، دط، دت .

- عمر إدريس عبد المطلب، حازم القرطاجني حياته ومنهجه البلاغي، الجنادرية للنَّشر والتوزيع الأردن - عمان، دط، دت .

- علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشِّعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1993 .

- فؤاد علي مخيمر مخيمر، فلسفة عبد القاهر الجرجاني النَّحوية في دلائل الإعجاز، دار الثَّقافة للنَّشر والتوزيع، دط، 1983 .

- فوزي الشَّايب، أثر القوانين الصَّوتيَّة في بناء الكلمة العربية، عالم الكتب الحديث للنَّشر والتوزيع، اربد - الأردن، ط1، 2004 .

- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطِّباعة والنَّشر والتوزيع - القاهرة، دط، 2000 .

- محمد إبراهيم شادي، البلاغة الصّوتيَّة في القرآن الكريم، جامعة الأزهر، الرِّسالة للانتاج والتوزيع والإعلان، ط1، 1988 .

- محمد غاليم، التوليد الدَّلالي في البلاغة والمعجم، ط1، دار توبقال للنَّشر، الدَّار البيضاء - المغرب، 1987 .

- مجدي أحمد توفيق، مفهوم الإبداع الفني في النَّقد العربي القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993

- محمد محمد أبو موسى، دراسات في البلاغة والشّعر، مكتبة وهبة - القاهرة، ط1، 1991 .

- محمد خطابي، لسانيات النَّص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1991 .

- محمد مفتاح، التلقي والتأويل، المركز الثَّقافي العربي، ط1، 1994.

- محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف - القاهرة، ط2، 1995 .

- محمد محمد أبو موسى، الإعجاز البلاغي، مكتبة وهبة، ط2، 1997 .

- محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط2، 1999 .

- محمد كشاش، صناعة الكلام، المكتبة العصرية للطِّباعة والنَّشر، صيدا - بيروت، ط1، 2000 .

- محمد صالح الضَّالع، الأسلوبية الصَّوتيَّة، دار غريب للطِّباعة والنَّشر والتوزيع - القاهرة، دط، 2002

- محمد تحريشي، النَّقد والإعجاز ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2004 .

- محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، منشورات محمد علي بيضون دار الكتب العلمية بيروت - لبنان، ط1، 2004 .

- محمد صلاح زكي أبو حميدة، دراسات في النَّقد الأدبي الحديث (المقدمة) ، جامعة الأزهر بغزة، دط 2006 .

- محمد خليل الكسواني وآخرون، المدخل إلى تحليل النّص الأدبي وعلم العروض ، ط1، دار صفاء للنّشر والتوزيع - عمان ،2010 .

- محمد محمد يونس علي وصف اللُّغة العربية دلاليًّا (في ضوء مفهوم الدّلالة المركزية)، منشورات جامعة الفاتح، دط، دت .

- مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب ، دار الطليعة بيروت - لبنان ، ط1 ،2005 .

- يوسف حسن نوفل، أصوات النّص الشِّعري، الشّركة المصرية العالمية للنّشر - لونجمان، ط1، دار نوبال للطباعة - القاهرة، 1995 .

- يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النّقد الأدبي الحديث (الأبعاد المعرفية والجمالية)، الأهلية للنّشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية - عمان، ط1 ،1997 .

ب/ المراجع المترجمة :

- أرسطو طاليس، كتاب الشّعر ، تحقيق وترجمة شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطّباعة والنّشر - القاهرة، 1967 .

- باتريك شارودو، دومينيك مانغنو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري وحمّادي صمود، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة - تونس، دط، 2008 .

- التهانوي(محمد علي)،كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج2، تقديم رفيق العجم، تحقيق علي دحروج ترجمة عبد الله الخالدي وجورج زيناتي، مكتبة لبنان، ط1، 1996 .

- جان كوهن، بنية اللُّغة الشّعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 1986 .

- دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، منشورات الاختلاف،ط1 ،2008 .

- فان دايك، علم النّص (مدخل متداخل الاختصاصات) ، ترجمة سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب - القاهرة، ط1، 2001 .

- زتسيسلاف واورزنياك، مدخل إلى علم اللُّغة (مشكلات بناء النّص)، ترجمة سعيد بحيري، ط1 ، مؤسسة المختار للنّشر والتوزيع - القاهرة، 2003 .

- مايكل كوربااليس ، في نشأة اللغة (من إشارة اليد إلى نطق الفم) ، تر/ محمود ماجد عمر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ، 2006 .

ثالثًا/ المعاجم :

- أحمد مطلوب، معجم النّقد العربي القديم، ج1، دار الشؤون الثّقافية العامة - بغداد، ط1، 1989 .

- الرّازي، مختار الصّحاح، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان ، ط1، 1989 .

- سعيد علـــوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللُّبناني - بيروت، الدار البيضاء - المغـــرب، ط1، 1985.

ابن فارس(أبو الحسن أحمد)، معجم مقاييس اللُّغة، تحقيق عبد السّلام محمد هارون، ج5، دار الفكر للنّشر والطّباعة و التوزيع، دط، دت .

- ابن منظور(أبو الفضل جمال الدّين)، لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير وهاشم محمد علي الشّاذلي وآخرون، مج6، دط، 1981 .

- مرتضى الزّبيدي، تاج العروس، تح عبد العليم الطحاوي، ج4، وزارة الإعلام - الكويت، ط2 ، 1987 .

- مرتضى الزَّبيدي، تاج العروس، تح عبد الكريم العزباوي، ج36، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب - الكويت، ط1، 2001 .

- المطرزي، المُغرِّب في ترتيب المُعــرِّب، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، دط، دت .

- محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ج1، لبنان، دار الكتب العلمية، بيروت - ط2، 1999 .

- المعجم الوسيط، مجمع اللُّغة العربية، مكتبة الشُّروق الدولية - مصر ، ط4، 2004 .

- إميل بديع يعقوب، المعجم المفصَّل في علم العروض والقافية وفنون الشِّعر، دار الكتب العلمية بيروت - لبنان، ط1، 1991 .

رابعًا/ الموسوعات :

- نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنّشر - لونجمان، دار نوبال للطِّباعة - القاهرة، ط1 ،1996 .

- م روزنتال و ب يودين، الموسوعة الفلسفية، تر / سمير كرم، دار الطليعة - بيروت، ط3، 1981 .

خامسًا/ المجلاَّت والدّوريات :

- أحمد علي محمد، التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة (نشيد الحياة) للشّابي دراسة أسلوبية إحصائية مجلة جامعة دمشق، مج26، ع1 و2، 2010 .

- حمَّادي صمود، التفكير البلاغي عند العــرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، السلسلة السادسة مج21، منشورات الجامعة التونسية، 1981 .

- سامية بن يامنة، الاتّصال اللّساني بين البلاغة والتداولية، مجلة دراسات أدبية، إصدار مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعلمية - الجزائر، ع1، ماي 2008 .

- فائزة محمد المشهداني وسعود أحمد يونس، تشاكل الإيقاع في قصة موسى والعبد الصَّالح (عليهما السلام) مج14، ع1، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية،كانون الثَّاني 2007 .

- ماجد محمد النعامي، ظاهرة التكرار في ديوان (لأجلك غزة)، مجلة الجامعة الإسلامية - غزة فلسطين، مج20 ،ع1، يناير 2012 .

- ماجدة أحمد سليمان، من كتاب البلاغة تطور وتاريخ (شوقي ضيف) نصوص من كتب اللُّغة والأدب، ج1، قسم اللغة العربية - الإسكندرية، 2002 .

- محمد عمر الصماري، النَّحو والنَّظم عند عبد القاهر الجرجاني، أعمال ندوة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة صفاقس 1998 .

- مختار أبو غالي، الشِّعر ولغة التضاد، حوليات كلية الآداب، مجلس النَّشر العلمي - جامعة الكويت،الحولية الخامسة عشر، الرِّسالة المائة وثلاثة 1995 .

- مصطفى زكي التوني، النُّون في اللُّغة العربية (دراسة لغوية في ضوء القرآن الكريم)، مجلس النَّشر العلمي - جامعة الكويت، الحولية 17، الرّسالة 115، 1996 .

- مسعود بودوخة، المنظومة الاصطلاحية للبلاغة العربية وأهميتها في التحليل البلاغي، مجلة تقاليد، ع2، جامعة سطيف - الجزائر، ديسمبر 2011 .

- مسعود بودوخة، جماليات التَّناسبات الصَّوتيَّة في التُّراث البلاغي، مجلة الآداب،ع9، إصدار قسم اللُّغة العربية وآدابها، جامعة منتوري قسنطينة 2008 .

سابعًا/ الرَّسائل الجامعية :

- حـــامد صالح خلف الـــربيعي، مقـــاييس البلاغيـــة بين الأدبـــاء والعلماء، أطروحة دكتـــوراه، إشـــراف الأستاذ عبد الحكيم حسان عمر، مكتبة فهـــد الوطنية - جامعة أم القرى - السّعودية، 1996 .

- عبد نور داود عمران، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، أطروحة دكتوراه، إشراف حاكم حبيب الكريطي ، جامعة الكوفة،كلية الآداب، قسم اللُّغة العربية ،2008 .

- مسعود وقّاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي دراسة في الجذور الجماليَّة للإيقاع، أطروحة دكتوراه، إشراف عبد القادر دامخي وبوشوشة بن جمعة، جامعة الحاج لخضر - باتنة 2010 - 2011 .

- مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، رسالة ماجستير، إشراف جليل حسن محمد كلية التربية للعلوم الإنسانية جامعة صلاح الدين - أربيل، 2007 .

ثامنًا/ المواقع الإلكترونية :

- http://www.iugaza.edu.ps/ar/periodical /ISSN 1726-680

-http://www.aljabriabed.net/n41_05adiwan.htm

-http://insaniyat.revues.org/4391

-http://www.almutmar.com/index.php?id=201320106

-http://www.maaber.org/issue_september03/literature_8.htm

فهرس الموضوعات

الرقم	العناصر	الصفحة
	الفصل النّظري : في اصطلاح التّناسب	2- 60
	مقدّمة	أ - ه
1	ماهية التّناسب	2
1-1	لغةً	2
2-1	اصطلاحًا	3
3-1	أضرب التّناسب	5
4-1	فائدة التّناسب	8
2	علاقة التّناسب بالبلاغة والنّقد	9
3	التّلاؤم عند الرُّماني	12
4	الاتّفاق عند عبد القاهر الجرجاني	24
5	التّناسب عند حازم القرطاجني :	32
5-1	التّناسب الداخلي	32
5-2	التّناسب الخارجي	50
5-3	التّناسب وتداولية المقام	55
	الفصل التطبيقي الأول : مستويات التّناسب في النّونيات	62- 153
1	التّناسب العروضي	62
1-1	تناسب الأوزان	64
1-2	تناسب القوافي	76
1-3	تناسب الرّوي	84
2	التّناسب الصّوتيّ والدّلاليّ	90
2-1	تناسب الألفاظ :	91
	التكرار	96
	الجناس (التشاكل الصّوتي)	109
2-2	تناسب المعاني :	110
	التقابل	110

	التقسيم	116
	مراعاة النَّظير	118
	التفريع	119
	التسويم والتحجيل	121
3	التّناسب المقامي	124
3-1	أفعال الكلام :	125
	الاستفهام	128
	التوازي	129
	التنكير والتعريف	134
	التقديم	135
	ألفاظ ردود الأفعال	136
	ألفاظ التأوُّه والتأفُّف	137
	أدوات الترقيم	139
3-2	تناسب دلالات الحدث الكلامي :	140
	اللازمة الدَّلاليَّة	140
	البديل الاسمي	142
	التضافر الوصفي	144
3-3	مناسبة العتبة النَّصِّية لدلالات القصيد	146
3-4	تناسب المطالع والمقاطع	149
	الفصل التطبيقي الثاني : جماليَّات التَّناسب في النُّونيات	155- 175
1	التـــلاؤم	155
2	الانسجام	160
3	التطالب	165
4	التوليد والتكثيف	168
5	الإيحاء	172

	الخاتمة	177
	قائمة المصادر والمراجع	184
	فهرس الموضوعات	199