القَصْدِيَّة الشِّعريَّة
في فكر الجاحظ النَّقدي

أ.م.د. جمال عبد الحميد السُّوداني
الجامعة المستنصريَّة – كليَّة التَّربية

توطئة :

ترتبط الرُّؤية النقديَّة عند النُّقاد العرب القدامى في رَسْمِ خُطَى توجهاتهم بتفحُّص ساحة النَّقد ، وما تتطلَّبه من قضايا تَلُمُّ أُفُق النقد بِقَصْدِ بَحْثِهَا أو البناء عليها أو الإضافة إليها ، وهذا الأمر يشكِّل اشتياقاً فكريًّا لبناءِ عالمٍ نقديٍّ تنبثق عنه رُؤىً تعبِّرَ تفاصيلها عن التحامٍ حيٍّ بحركة الأدب عامَّةً والشِّعر خاصَّةً ، وفهمٍ دقيقٍ لطبيعة النَّقد الأدبي ووظائفهِ وضروريات وجوده .

ولعلَّ ما يعزِّز ذلك أنَّنَا رأينا الأصمعي يُرَسِّخُ الهمَّ النقدي منذ وقتٍ مبكرٍ بفكرة الفحولة الشعرية التي تَلَقَّفَهَا فيما بعد ابن سلَّام الجمحي ، فطوَّرَها وأضاف إليها فكرة الطَّبقات في بناءٍ نقديٍّ جديرٍ بالاهتمام .

وأمام ذلك حاول الجاحظ بعد استقرائه ساحة النقد تجاوز ما قدَّمه هذان الناقدان إلى أفكار وقضايا لم تكن متداولة من قبل ، وهذا يؤشِّر اجتهادات مُضَافَةً ، الهدفُ منها تمديد أُفُقِ النَّقد إلى مساحات أوسع تلبِّي حاجات فَهْمِهِ المتطوِّر لحركة الشِّعر العربيّ في ضوء ما أبدعه السَّلَف، وما أنتجته حركة الحداثة الشِّعريَّة .

ومن تلك القضايا النَّقديَّة التي طَرَحَهَا الجاحظ فكرة القصديَّة الشِّعريَّة التي تنطوي في سياقها العامّ عن تفكيرٍ مُسبَّقٍ بطبيعة القول الشِّعري التي تُوْحِي أنَّ العلاقة التي تَشُدُّ الشَّاعر إلى قوله قد تَخْرُجُ عن طبيعة المادَّة الخام للشِّعر (اللُّغة) إلى التَّركيز على أنَّ الشِّعر قَبْلَ كُلِّ شيءٍ فكرة تُلْهِبُ في نَفْسِ صاحبِهَا انفعالاً يَدْفَعُ به قَصْدًا إلى دائرةِ الفِعْل الفنِّي المحسوس في اللَّحظة التي يَنْتِجُ فيها قولَهُ الشِّعري .

وقد كان الجاحظ واعياً أنَّ قول الشعر فنٌّ عسير يحتاج إلى جهدٍ ومِرانٍ ، وهو ليسَ طريقًا مُعبَّدة يُمْكِنُ سلوكها بسهولةٍ ، وأنَّ الوصول إلى الإبداع يحتاج إلى جملةٍ من التَّقنيَّات يَجِبُ مراعاتها والالتزام بها تتعلَّق بِبُنْيَتِهِ الخارجيَّة والدَّاخليَّة .

وبذلك فإنَّ قضيَّة القصديَّة في فِكْرِ الجاحظ نقطة تماسٍّ أخرى مع حركة النَّقد العربيّ القديم يحاول البحث الإحاطة بها ، وكَشْفَ أنماطها وأبعادها التي تقف وراءها ، وما تفيض به من

دلالات وأهداف وتأثيرات يُمَثِّلُ بَحْثُهَا من قبل الجاحظ رغبةً مزحومةً بالاستجابات الحيَّة للتَّوجُّهات الفكريَّة والفنيَّة التي شهدها عصره ، وما حَفِلَ به من نقاشات وصراعات في مختلف قضايا الفكر التي استوعبها الجاحظ بما عُرِفَ عنه من حسٍّ فنيٍّ وذوقٍ رفيعٍ وذهنٍ وقَّادٍ وفِكْرٍ حرٍّ .

مفهوم القَصْديَّة الشِّعْريَّة :

في الطَّريق نحو فَهْمِ القصديَّة في فِكْرِ الجاحظ يُمْكِنُ مُعَاينة دلالتين مهمَّتين في التُّراث النَّقدي العربيّ من تشظِّي دلالة الفعل (قَصَدَ) :

الأولى : القَصِيْدُ من الشِّعر ، وهو: ((ما تمَّ شَطْرُ أبياته ، وفي التَّهذيب شَطْرَا بُنْيَتِهِ ، سُمِّيَ بذلك لكمالِهِ وصحَّة وزنِهِ . وقال ابن جني: سُمِّيَ قصيداً لأنَّه قُصِدَ واعتُمِدَ وإنْ كان ما قَصُرَ منه واضطرب بناؤه نحو الرَّمل والرَّجَز شعراً مُرَاداً مقصوداً ، وذلك أنَّ ما تمَّ من الشِّعْر وتوفَّر آثرُ عندهم وأشدُّ تَقَدُّمًا في أنفسهم مِمَّا قَصُرَ واختلَّ ، فسَمُّوا ما طَالَ وَوَفَرَ قَصِيدًا أي مُرادًا مقصودًا ، وإنْ كان الرَّمَل والرَّجَز أيضًا مُرادين مقصودين))[١] .

وهذهِ الدَّلالة تتعلَّق بالشَّكل الذي يتجسَّد من خلاله فنُّ الشِّعر، ويتَّضِح تشكيله الهندسيُّ الذي تَكْمُنُ فيه قيمة الشِّعر الخارجيَّة ، لأنَّه السَّبيل المُطْلَق للفَصْلِ بَيْنَ جادَّة الشِّعر وغيره من الأجناس الأدبية ، وقد وفَّر النُّقَّاد صِلَةً لا تنقطع أبدًا بهذا التَّشكيل ، وكان تحديد شعريَّة النَّصِّ استناداً إلى الوزن والقافية ((واقعاً مشتركاً بين الكثير من القدامى)) [٢] كابن قتيبة وقدامة بن جعفر وابن رشيق القيرواني وغيرهم .

ومن هنا انبثق مصطلح القصيدة التي ترصد ((تطوُّر العمل الشِّعري على صعيدي الكمِّ والكيف))[٣] ، قَصْدًا إلى إقامة بناءٍ شعريٍّ مُحْكَمٍ ، لا يَجْعَلُهُ كذلك إلَّا اللَّفظ الرَّشيق ، والمعنى الدَّقيق الذي يجعله أيضًا ينساب انسياب الماء ، والوزن اللازم ، والقافية التي تُكْسِبُهُ إيقاعًا[٤] .

الثانية : القَصْدُ ، وهو:((الاعتزام والتَّوجُّهُ والنُّهودُ والنهوضُ نحو الشَّيء على اعتدالٍ كان ذلك أو جَوْرٍ))[٥] ، وإلى جانب ذلك قيل : ((شِعْرٌ قُصِّدَ إذا نُقِّحَ وَجُوِّدَ وهُذِّبَ ، وقيل: سُمِّيَ الشِّعْرُ التَّامُّ قصيدًا لأنَّ قائله جَعَلَهُ من بالِهِ ، فَقَصَدَ له قصداً ولمْ يَحْتَسِبه حَسْبًا على ما خَطَرَ ببالِهِ وجَرَى على لسانه ، بل روَّى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يقتَضِبْهُ اقتضابًا ، فهو فِعْلٌ من القَصْدِ وهو الأَمُّ))[٦] .

وهذه الدلالة تَتَفَرَّد بمتنين نقديَّين :

الأوَّل : ذاتيٌّ يتعلَّق بنوازع الذَّات لقول الشِّعر والنِّيَّة المُبَيَّتة في نَفْسِ صاحبها قَبْلَ الشُّروع في إنتاج نَصِّها ، برغبةٍ كان هذا الأمر حينًا أو بالجَبْرِ حينًا آخر ، وربَّما نشأ هذا الإحساس مبكِّرًا عندما

ارتبطت نشأة الشِّعر بمرحلة من مراحل نموِّ اللُّغة لدى الإنسان ((حين أصبحت اللغة ذات طابعٍ جماليٍّ ، بعد أن كانت نفعيَّة مباشرةً)) [٧] .

الثاني : موضوعيٌّ يعبِّر عن المعاناة التي يُبْدِيْهَا الشَّاعر في إبداع قصيدته بما تستلزمُهُ هذه المعاناة من صناعةٍ تجعل القصيدة معرضًا لتفنُّن الشُّعراء بتفكيرٍ واستعدادٍ مُسَبَّقٍ يتيح للشُّعراء حريَّة واسعةً للتَّنقيح واستيفاء الشُّروط الفنيَّة في إبداع الشِّعر بما يُبْعِدُهُ عن الزَّيغ والانحراف عن جادَّتِهِ الحقَّة .

فالقصديَّة بهذا الفَهْم تتداخل فيها الحاجة إلى توافر مبدأ الاستجابة الآنيَّة التي تمنح الشَّاعر الحريَّة في صياغة الوعي وتَمَثُّل الذَّات في لحظة الإبداع ولكن دون تناسي أنَّ الشِّعر نشاط إنسانيٌّ معرفيٌّ لا ينفصل عن الفنِّ بأيِّ شَكْلٍ من الأشكال ، يجري إنجازه بإعطاء المدلولات حضورها الفني والإيفاء بشروط الشِّعر والتزاماته بغية تحقيق ما تتوقُ إليه الرُّوح وما يَتَطَلَّبُهُ الذِّهن بوسائل مخصوصة .

ولعلَّ فهمًا بهذه الكيفية يُقَرِّبُهَا كثيرًا من مفهوم القصديَّة عند المحدثين التي تَخْرُجُ عندهم إلى ((سعيٍ نحو غايةٍ ، بتكييف الوسائل المؤدِّيَة إليها حَسَبَ القَصْدِ)) [٨] .

ورُبَّمَا جاء هذا الفهم ردًّا على انطباعيَّة البعض التي أرادت تحويل الانتباه عن الفنِّ إلى التَّاريخ وعلم الاجتماع[٩] في محاولة لإعادة الانتباه إلى العمل الفنِّي شعرًا أو غير ذلك ، وأَفْضَلُ طريقة لتحقيق هذا الهدف هي الاهتمام بمقاصد الفنَّان ، وقد أَصْبَحَ السُّؤال النَّقدي الرَّئيس لديهم هو: ((ما الذي حاولَ الشَّاعرُ أنْ يفعلَهُ ؟ وكيفَ حقَّقَ مَقْصَدَهُ ؟))[١٠] .

فالقيمة الفنيَّة لأيِّ نصٍّ شعريٍّ يَكْمُنُ في ذات النَّصِّ لا فيما هو خارجه ، وأيُّ خروجٍ عن هذه الرُّؤية سيقود حتمًا إلى ((ترجمة سيرة المؤلف وإلى علم النَّفس وفرضيَّات العمليَّة الإبداعيَّة))[١١] .

وبموجب ما سَبَقَ تستوي القصديَّة الشِّعريَّة فعلاً فَنِّيًّا خاصًّا يرتبط بذلك الجَذْرِ الذي يُؤَسِّسُ لرغبةٍ كامنةٍ في النَّفس لتجاوز أغلفة الحديث النَّثري إلى التِّجوال في مناطق الشِّعر والعمل على بناء قولٍ يلتزم بكلِّ ما يتطلَّبه القول من شروطٍ يتشكَّل منها بِنِيَّةٍ تفتح الباب واسعًا على أهميَّة الوزن في هذا الجانب ، بوصفه عنصرًا رئيسًا غَيْرَ قابلٍ للتَّهميش .

وتتجاوز القصديَّة أَبْعَدَ من ذلك عندما تُصْبِحُ فيضًا من فنيِّـَةٍ عاليةٍ يسعى الشَّاعر إلى تحقيقه باستثمارٍ مقصودٍ لكلِّ ما يراه مناسبًا ، بغية تحقيق أرقى درجات الإبداع الشِّعري .

وطبقًا لهذا الفَهْمِ فإنَّ القصديَّة تتناول الجانب الفنِّيَّ في صناعة الشِّعر انطلاقًا من أنَّ تطابقًا بين الشَّفرة التي تمثِّل خصوصيَّة الشَّاعر والسِّياق الذي يمثِّل القوانين العامَّة للصَّوغ الشِّعري إذ يكتسب القانون النَّقدي سِمَةَ المَرْجِع السِّياقيَّة[١٢] .

وهذا الفهم يُبْعِدُنَا كثيرًا عن قصديَّة هوسرل التي تنطبق على الموضوعات الطَّبيعيَّة والواقعيَّة، ويقرِّبُنَا من قصديَّة انغاردن التي تدور حول العمل الفنِّيّ الذي يُعَدُّ مثالاً قصديًّا خالصًا ، وليس لِبُنْيَتِهِ وجود مستقلٌّ عن هذا القصديَّة[١٣] ، وإنْ كُنَّا نرى أنَّ هذه القصديَّة في إطارها العامّ قد تُضَيِّقُ على الشَّاعر ، لأنَّها قَنَّنَت الشَّكْلَ الشِّعريَّ على وفقِ نَسَقٍ لا يستطيع تجاوزه إلَّا في الضَّرورات القصوى في حين تَكْمُنُ حريَّة الشَّاعر في ضِمْنِ هذهِ القصديَّة في التَّحرُّك داخل هذا الشَّكل عن طريق التَّلاعب بِلُغَتِهِ الفنِّيَّة وتقديم شحناته المعنويَّة والنَّفسيَّة والإتيان بأيِّ عنصرٍ يَخْدِمُ نصَّه الشِّعري .

ولعلَّ فَهْمَ القصديَّة في التُّراث النَّقدي العربيّ لا يختلفُ كثيرًا عن فَهْمِهَا عند المحدثين ، بل قد تكون لهذا التراث فضيلة السَّبْق في الاهتمام بالكشف عن قصديَّة الشاعر بوصفها إحدى أهمِّ مناطق التحليل النقدي التي تُحِيْلُنَا إلى منطقة الوعي عِنْدَ الشاعر بوصفه فردًا عاقلًا يقوم بإنجازِ نَصٍّ شعريٍّ قَصْدًا وإبداعًا .

وإذا عاينا نصوص الجاحظ بشأنِ بَحْثِهِ تقنيَّة القصديَّة نَجِدُ أنَّها تنزعُ بَيْنَ الشَّكْلِ الخارجيِّ والفَنِّي الدَّاخليِّ ، ومن هنا كان لابدَّ من ترسيخ ذلك باتِّساعٍ وشمولٍ على وفقِ محورين منفصلين تقتضيهما طبيعة المعالجة النَّقديَّة ، سَنَقِفُ عندهما لِنَرْسُمَ صورةً متكاملةً للكيفيَّة التي نَظَرَ بها الجاحظ إلى هذه القضيَّة المُهِمَّة .

الأول : قصدية النزوع المُبيتة :

(تَحَقُّق الشَّكْل الشِّعري)

حينما حاول الجاحظ استيفاء فكرته عن القصديَّة فإنَّه ظلَّ مشدودًا بما يمهِّد لها ، فقد وَجَدَ نَفْسَهُ ينتمي إلى أُمَّةٍ مشحونةٍ بالقول الفنيِّ ، لا حدود لها في ذلك ، وهي تحاول إنجاز وجودها وخَلْقَ شخصيَّتها المتميِّزة ، ويمثِّل الشِّعر في ذلك الصَّوت الأعمق في هذا المجهود الفنِّيّ بعد أنْ وجَّهوا أقوالهم إليه ، ((وبَلَغُوا في ذلكَ الغايةَ ، وحازوا كلَّ أُمْنِيَةٍ))[١٤].

فالشِّعر عند العربيِّ المادَّة الأساسيَّة التي تمنحُهُ خصوصيَّتَهُ بعد أنْ صَارَ قادرًا على إطلاق لسانه من غَيْرِ تلقينٍ أو ترتيبٍ بزيادةٍ أكرمهم الله تعالى بها ، فصَارَ العرب أشرف شرفًا وأكرم كرمًا ((بالشِّعر الموزون الذي يبقى بقاء الدَّهر ، ويَلُوْحُ ما لاحَ نَجْمٌ ، ويُنْشَدُ ما أُهِلَّ بالحجِّ ، وما هبَّتِ الصَّبا، وما كان للزَّيت عاصر))[١٥] ، كما صرَّح الجاحظ بذلك .

وبوصفِ الشِّعر نشاطًا إنسانيًّا إبداعيًّا فإنَّه يخضع بالضَّرورة إلى شروط إنتاجه وطرائق إبداعه التي تتفاوت بين القول على البديهة أو إبداع الشِّعر بالمداراة والتَّثقيف والصَّنعة ، وذلك ما كَثُرَ الحديث فيه[١٦] ، ولكنَّنَا نُذَكِّر بهما بوصفهما المجال الحيويَّ الذي استوعب تجارب العربيّ ، وأحاط

بأفكاره ، وعبَّرَ عن عواطفه الجيَّاشة خَيْرَ تعبيرٍ بعد أنْ وَجَدَ العربيُّ في الشِّعر صوته الأوّل ، ولعلَّ هذا التَّفكير في جدوى الشِّعر هو الذي مَنَحَ العرب خصوصيتهم البارزة ، وجَعَلَ الجاحظ يعلِّق على هذا التَّميُّز بقوله: ((فكلُّ أُمَّةٍ تعتمد في استبقاء مآثرها، وتحصين مناقبها، على ضربٍ من الضُّروب وشكلٍ من الأشكال)) (١٧) .

وعليه تحرَّكت الأمَّة العربيَّ نَحْوَ الشِّعر بإصرارٍ عجيبٍ ؛ لأنَّها وَجَدَتْ فيه الضَّرْبَ الأَقْدَرَ على التوفيق بين رؤيتهم للحياة وطبيعة تفكيرهم ومواقفهم ضِمْنَ رؤيةٍ حاول الجاحظ وَضْعَهَا في دائرة الفعل المقصود ينهض بالقصديَّة توترًا لازمًا للإبداع ، كَشَفَ عَنْهُ عِبْرَ قوله : ((صورةُ الكلامِ هو الإرادةُ وهو القَصْدُ)) (١٨) .

ففكر الجاحظ النقدي ينفتح على بُنْيَةٍ عامَّة تتمظهر في رَبْطِ جِنْسِ الكلام عمومًا بالقَصْدِ العامِّ للإنسان وطريقته في تشكيل نصِّهِ ، فضلًا عن أنَّ إنتاج النَّصِّ مهما تفاوت شكلُهُ أو جِنْسُهُ يرتبط بالإرادة الذَّاتيَّة والنِّيَّة المُبيَّتة المتوافرتين في نفسيَّة صاحبهما .

إنَّ الجاحظ يقدِّم ملامح قصديَّة عامَّة بَدَتْ أنَّها لم تغادر كثيرًا من الثَّوابت المعروفة التي تتعلَّق بالنَّصِّ الذي تنتجه الذَّات بوصف هذا النَّصِّ عبارة عن أثرٍ له بُنَاهُ وسياقاته وأنماطه المتداولة التي تتحكَّم في إنتاجها سلسلة من العوامل الذَّاتيَّة والموضوعيَّة .

بيد أنَّ الجاحظ شَعَرَ بعد ذلك أنَّ عليه متابعة فكرتِهِ عن القصديَّة بالتزام ما يَرْبِطُهَا أكثر بعالمِ الشِّعر في تعاطٍ أكثر وضوحًا ، يَقُوْمُ على أنَّ الشِّعْرَ فَنٌّ شِفَاهيٌّ قَبْلَ كُلِّ شيءٍ ، وعلى الذَّات الشَّاعرة الإحساس جِدِّيًّا في مَدَى دورانها في فلك الشِّعر أم لا ، في نُزُوعٍ مُبَيَّتٍ سَلَفَاً عندها لقول الشِّعر قَبْلَ إخراج بُنْيَتِهِ الفنِّيَّة في شَكْلِهَا المعلوم ، وهي تعلمُ يقينًا أنَّها تُنْتِجُ نصًّا يَنْقَطِعُ بها إلى جَادَّة الشِّعر دُوْنَ غَيْرِهِ ، وإلَّا فإنَّ حصول خلاف ذلك يُحِيْلُ الشِّعر مهما استوفى من شروطه الفنِّيَّة الخارجيَّة والدَّاخليَّة بعيدًا عن جِنْسِهِ، ولا يمكن أنْ يُعدَّ شعرًا ولا صاحبها شاعرًا.

وهذا المرمى عند الجاحظ يحيط به قوله: ((اعلمْ أنَّك لو اعترضْتَ أحاديث النَّاس وخطبهم ورسائلهم لوجدْتَ فيها مستفعلن مستفعلن كثيراً ً، ومستفعلن مفاعلن ، وليسَ أَحَدٌ في الأرض يجعل ذلك المقدار شعراً)) (١٩) .

فالجاحظ يَتَعَقَّبُ في مَجَال القصديَّة التي يُعْنَى بها مجزوء الرَّجَز الصحيح والمخبون بِحَذْفِ الثَّاني السَّاكِن ، كونُهُ الأَكْثَرَ تَمَاهِيًا مع تَطَلُّعَاتِ النَّفْسِ في التَّعبير عن مكنوناتِهَا شِعْرًا ونَثْرًا ، ولكنَّهُ مع ذلك ظَلَّ متمسِّكًا بفكرته الأساسيَّة في أنَّ حَفْرَ الإنسان مَجْرَاهُ باتِّجاه الشِّعر استجابةً لتأثير ما يرتبط بتلك القصديَّة التي تُغَلِّفُ نفسيَّة صاحبه ولا تبارحُهُ ، الأمر الذي يجعل انفصالها عنه أمرًا مُحَالًا ، ولذلك بَقِيَ مُصِرًّا على الدِّفاع عنها في أكثر من موضعٍ ، فها هو يعود مرَّة

أخرى يسوق كلامًا آخر يدعِّم به ما قالَهُ من قبل : ((سمعتُ غلامًا لصديقٍ لي ، وكان قد سَقَى بطنه وهو يقول لغلمان مولاه : (اذهبوا بي إلى الطَّبيب وقولوا قد اكتوى) ، وهذا الكلام يَخْرجُ وَزْنُهُ على خروج فاعلاتن مفاعلن ، فاعلاتن مفاعلن مرَّتين ، وقد علمتُ أنَّ هذا الغلام لم يَخْطِرْ على بالِهِ قطُّ أنْ يقول بيت شِعْرٍ أبداً. ومِثْلُ هذا كثيرٌ، ولو تَتَبَّعْتَهُ في كلام حاشيتك وغلمانك لَوَجَدْتَهُ)) [٢٠] .

فالعبارة التي ذَكَرَهَا الجاحظ سَرَتْ على لسانِ صاحبِهَا ، وهي تتوافر على بُنْيَة الشِّعر الخارجيَّة في إطار سلسلةٍ من التفعيلات المتوازنة ، يُمْكِنُ وَضْعُهَا على النحو الآتي :

اِذْهَبُوا بِي	إلى الطَّبِيْ ..... بِ	وَقُوْلُوا	قَدِ اكْتَوَىْ
فَاْعَلَاْتنْ	مَفَاْعَلَنْ	فَعَلَاْتنْ	مَفَاْعَلَنْ

وهذه التفعيلات تَدُلُّ على مَتْنٍ وزنيٍّ آخر يُضَافُ إلى مجزوء الرَّجَز ، ونَعْنِي به مجزوء الخفيف الذي دَخَلَتْ فيه على تفعيلتي العَرُوض والضَّرْب (مَسْتَفْعَلَنْ) عِلَّةُ الخَبْن ، فَتَحَوَّلَت إلى (مَتَفْعَلَنْ) ، ومنها إلى (مَفَاْعَلَنْ) بِوَصْفِهَا تفعيلةً بديلةً عنها ، ومع ذلك فإنَّ توافر هذا الجانب الشَّكْلِي في مِثَال الجاحظ لا يَجْعَلُهُ ينتمي إلى عالم الشِّعر ؛ لأنَّه ظلَّ حبيس إشكاليَّة تُبْعِدُهُ عن جادَّة الشِّعر ، تَتَجَلَّى في افتقاد صاحبه العنصر الحاسم الذي يريدُهُ الجاحظ وهو الإرادة .

وبناءً على ما سَبَقَ يطرح الجاحظ رأيه النِّهائي بشأن هذه القصديَّة قائلاً فيه: ((وكيفَ يكونُ هذا شعرًا وصاحبُه لم يَقْصِدْ إلى الشِّعر؟)) [٢١]

فالجاحظ يدفع عن الكلام الموزون المقفَّى صفة الشِّعر لأنَّ قناعته النَّقديَّة في هذا المقام مبنيَّة على تلقِّي الشِّعر المنظوم ذي الموسيقى الظَّاهرة على وُفْقِ منطق القصديَّة التي تحدَّث عنها ، ومن أجل ذلك شَعَرَ أنَّهُ معنيٌّ قَبْلَ غَيْرِهِ برَسْمِ مجالٍ تتشكَّل بموجبه شرعيَّة القول الشِّعريِّ ، ويمكن معاينته عِبْرَ قوله : ((إذا جاءَ المقدارُ الذي يُعْلَمُ أنَّه من نِتَاجِ الشِّعر والمعرفة بالأوزان والقَصْدِ إليها كان ذلك شعرًا)) [٢٢] .

فالشِّعر يأخذ شرعيَّته التي تحدَّثنا عنها من قصديَّتِهِ وشَكْلِهِ قَبْلَ أيِّ شيءٍ آخر ، ولذلك فنحن أمام مفهومٍ شكليٍّ لا يلامس جوهر الشِّعر ، ومن هنا لم نَجِدْ لفكرة القصديَّة عند الجاحظ صدىً يُذْكَر عند النُّقاد ، ولم يكترثوا بها إذا ما أردنا إخراجها من مكامنها باستثناء الباقلاني الذي كان ملتصقًا بالجاحظ وكأنَّه يردِّد مقولاته في القصديَّة فلنقرأ ما كتبَهُ : ((إنَّ الشعر إنَّما يُطْلَقُ مَتَى قَصَدَ القاصد إليه على الطَّريق الذي يعتمد ويسلك ، ولا يَصِحُّ أنْ يَتَّفِقَ مثله إلَّا من الشُّعراء ، دون ما يستوي فيه العاميُّ والجاهل ، والعالِم بالشِّعر واللِّسان وتصرّفه. وما يَتَّفِقُ من كلِّ واحدٍ، فليس يكتسبُ اسم الشِّعر ، ولا صاحبه اسم شاعر، لأنَّه لو صحَّ أنْ يُسَمَّى كلُّ مَنْ اعترض في كلامه

ألفاظ تَتَّزِنُ بوزن الشِّعر، أو تنتظمُ انتظام بعض الأعاريض، كان النَّاس كلُّهم شعراء ، لأنَّ كلَّ متكلِّمٍ لا ينفكُّ من أنْ يَعْرِضَ في جملةِ كلامٍ كثير بقوله ما قد يَتّزِنُ بوزن الشِّعر وينتظم انتظامه)) [٢٣] .

ثم يضيف قائلاً: ((ألا تَرَى أنَّ السُّوقيَّ قد يقول اسقني الماء يا غلام سريعًا قد يَتَّفِقُ ذلك مع السَّاهي ، ومن لا يَقْصِدُ النَّظم. فأمَّا الشِّعر إذا بَلَغَ الحدَّ الذي بَيَّنَا، فلا يَصِحُّ أنْ يَقَعَ إلّا من قاصدٍ إليه)) [٢٤] .

وليست بنا حاجة إلى التَّعليق على هذا الكلام، فَرُوْحُ الجاحظ ماثلة فيه وكأنَّها تكتب نيابةً عن الباقلاني الذي أراد بمنهجٍ خاصٍّ به إثبات إعجاز القرآن وأنَّ آياته لا تجري مجرى الشِّعر .

وقد وجدنا باحثًا معاصرًا هو الدكتور ابراهيم أنيس الذي رأى أنَّ القول عند الإنسان يتجاوب مع عالم الشِّعر ، ويتجنَّس بجنسه ، متى ما توافرَ على شَكْلِ العروض اللازم ونظامٍ خاصٍّ في توالي المقاطع الذي يسيطر عليه شرطان رئيسان هما[٢٥] :

الأوَّل ألَّا يتوالى في الشَّطر الواحد أكثر من مقطعين قصيرين .

الثاني ألَّا يتوالى في الشَّطر الواحد أكثر من أربعة مقاطع متوسطة .

فإذا استوفى الكلام في نظامِ مقاطعِهِ هذين الشَّرطين أَمْكَنَ أنْ يكون شعرًا موزونًا ، واستيفاء مثل هذين الشَّرطين في الكلام العربي ليس بالأمر العسير أو النادر ، بل هو كثير .

وربَّما يَطْرَحُ هذا الرأي في علاقته بما عَرَضَ له الجاحظ بشأن قصديَّتِهِ تصميمًا يعكسُ بُعْدَيْنِ من اللازم الوقوف عندهما :

البعد التناظري : ويختصُّ بذلك الإتفاق الحاصل بين الرجلين على ضرورة التزام القول الشعري بِشَكْلِ الشِّعر وبُنْيَتِهِ الخارجيَّة ؛ لأنَّها هي التي تحقِّق وجودَهُ ابتداءً في إشارة إلى تلك الفِطرة الإنسانيَّة التي أضحت تراثًا جماعيًّا يشترك في إنتاجِهِ الصفوة والأفراد العاديون في الإتيان بالقول موزونًا مقفًّى .

ولعلَّ ما ينهضُ بهذا التناظر أنَّ شَرْطَي د. ابراهيم أنيس ماثلان تَمامَ المثول في الأوزان الشعريَّة التي أشار إليها الجاحظ ، وهي تُغَلِّفُ كلام العامَّة ، وكأنَّه اسْتَقَاهُمَا منه ، وهذا الأمر يَتَّضِحُ في تَحْلِيْلِنَا الوزنَ الآتي وبيان تفعيلاتِهِ ومقاطِعِهِ على سبيل المثال :

فَاْعَلَاْتَنْ	مَفَاْعَلَنْ	فَاْعَلَاْتَنْ	مَفَاْعَلَنْ
هـ – هـ هـ	هـ – هـ – هـ –	الشَّطر الثاني	
(مجزوء الخفيف)		كذلك	

وينتظم الشَّطر الأوَّل في مقاطع على النحو الآتي :

(متوسط | قصير | متوسط | متوسط | متوسط | قصير | متوسط | قصير) ، ويساويه في ذلك الشَّطر الثاني ، ويَنْسَحِبُ الأمر في الوقت نفسه على(مستفعلن مستفعلن) وكذلك (مستفعلن مفاعلن) ، علمًا أنَّ عدد المقاطع في الشَّطر الواحد لا يقلُّ عن سبعة ولا يزيد عن خمسة عشر.

البعد القصدي : إنَّ توافر القول على الوزن الشعري عند الجاحظ لا يُصَيِّرُهُ إلى عالَم الشِّعر ؛ لأنَّه يبقى أَسِيْرُ اشكاليَّة نصيَّه ترتبط بافتقادِهِ عنصر القصديَّة التي نوهنا بها في حين أنَّ د. إبراهيم أنيس رأى أنَّ استيفاء القول شَرْطَيْهِ يُحَوِّلُهُ من سياقِهِ النثري لِيَجِدَ نَفْسَهُ في قالبٍ شعريٍّ يُسْبِغُ عليه شَرْعِيَّة الشِّعر ، شرعيَّة رَفَضَهَا الجاحظ مُقَدَمًا .

وعلى الرغم من ذلك فإنَّ كلا الموقفين يقرأ الشِّعر بعيدًا عن قوانين جِنْسِ الشِّعر في عالَمَيْهِ الثقافي والفكري وتحقيق المتعة والنَّشوة التي يسعى أليها الشَّاعر ، وعليه فإنَّ سياق الفضاء الذي تَحَرَّكَ فيه الرجلان يُكَرِسُهُ عاملٌ واحدٌ ، هو الوزن ، بعيدًا عن التَّحليل الفنِّيِّ للشعر ، وما ينبثق عنه من رؤية فنِّيَّة ، وهنا صِرْنَا لا نميِّز بوضوح قصيدة تَتَمَتَّعُ بكلِّ مواصفات الشِّعر من تعابير نثرية بوزنٍ شعريٍّ تخلو من أيِّ فنِّيَّة تُذْكَر ، ولهذا وجدنا جون كوين يذهب أَبْعَدَ من ذلك حِيْنَ أَطْلَقَ على هذا النَّمط الموزون تسمية ذميمة هي النَّثر الموزون عندما قال: ((لا يُمْكِنُنَا أنْ نَصِفَ تَحْتَ هذا النَّمط أيَّ إنتاج أدبيٍّ مهمٍّ ، وكلُّ ما يُنْسَبُ إليه هو إنتاج النَّظَّامين من الهواة قليلي الخبرة الذين يقنعون بإضافة القافية والوزن إلى كلامٍ يَظَلُّ من الناحية المعنويَّة نثرًا))[٢٦].

ولعلَّنَا لا نكتفي بذلك بل لابُدَّ لنا من التَّنويه أنَّ القصديَّة التي تحَّدث عنها الجاحظ ومَنْ تساوق معه تُعرِّج بنا على طبيعة إنشاء الشِّعر لِتُثِيْرَ إشكاليَّة واضحة تَكْمُنُ في تعاملها مع الشِّعر على أنَّه فَنٌّ شفاهيٌّ مُطْلَقٌ له خصائصه التي تحوَّلت إلى قواعد معياريَّة شعريَّة كتابيَّة إذ ((لا يُعَدُّ أيُّ كلام شعرًا إلَّا إذا كان موزونًا على الطَّريقة الشَّفويَّة التي حَدَّدَها الخليل))[٢٧] ، كما يقول أدونيس ، ولذلك أَضْحَتْ هذه الطَّريقة الخاصيَّة الشِّعريَّة الأُولى .

ولم تَعُدْ هذه القواعد فاصلة بين الشِّعر والنَّثر فحسب بل فاصلة بين قصديَّة شفاهيَّة وأخرى كتابيَّة تعبِّر عن نَمَطٍ من إبداع الشِّعر عِبْرَ كتابته ومِنْ ثَمَّ إنشاده .

وإذا تجاوزنا ما سبق فإنَّ قصديَّة الجاحظ تتراءى لنا وهي ترتدي ثوبًا ضيِّقًا يستوعب بيتًا واحدًا أو بيتين في أكثر الأحوال، ولذلك فهي ليست قادرة على تغطية ما عدا ذلك وإلَّا علينا أنْ نسأل أنفسنا ونحن نقرأ القصائد الطِّوال قبل أيِّ شيءٍ آخر هل كلُّ بيتٍ من أبياتها يتوافر على تلك القصديَّة التي قال بها الجاحظ ، وبخلاف ذلك لا يُعَدُّ البيت ينتمي إلى هذه القصيدة ، وهذا غَيْرُ منطقيٍّ أبداً .

ويتبع ذلك أنَّ الجاحظ قَصَرَ القصديَّة على البحور القصيرة أو المجزوءة المحدَّدة ، فما باله تناسى البحور الطَّويلة ، هل يمكن لإنسانٍ أنْ يقول كلامًا ويأتي منسجمًا عليها مثلاً ؟ لا نَظُنُّ ذلك .

ويكفينا في هذا المقام تذكير الجاحظ أنَّ مجزوء الرَّجز الذي استشهد به مثالاً على ما يزعم قد يأتي بِمَحْضِ المصادفة دون عَمْدٍ لإنَّ ((أيَّ كلامٍ نثريٍّ لا يحتاج إلى كثيرٍ من التغيير حتَّى يُصْبِحَ موزونًا بميزات الرَّجَز)) [٢٨] . كما يقول د. عزِّ الدين إسماعيل ، ويقينًا فإنَّ هذا الأمر يُفَسِّرُ سهولة النَّظم عليه عِنْدَ النَّاس ((في لَهْوِهِم وعَبَثِهِم وفي أسواقهم وبيعهم وشرائهم ، وفي بعض أغانيهم وغَزَلِهِم)) [٢٩] ، وفي دعاباتهم وفكاهاتهم وقصصهم وحكاياتهم ، وكلِّ ما يَعْرِضُ لهم من شؤون حياتهم العاديَّة التي تخلو من مواقف الجِدِّ والجَلَالِ ، ولعلَّ هذه الرُّؤية كانت مدعاةً لإلصاق مرجعيَّة الرَّجَز بالنَّثر قَبْلَ الشِّعْر ، وأنَّه لا يستمدُّ شرعيته من عالم الشِّعر ابتداءً.

قد يتبادر إلى ذهن بعضهم بتسرعٍ غَيْرِ مقبولٍ أنَّ الجاحظ يغضُّ من الرَّجَز ، ولا يَعُدُّه من جِنْسِ الشِّعر ولكنَّ الحقيقة خلاف ذلك ، لأنَّ مصنفاته تَحْفَلُ بالكثير من الأراجيز التي أحاطَهَا بالعرض والشَّرح ، وكان امتداحُهُ لأبي نواس على أراجيزه كما سيمرُّ بنا دليلاً مضافًا على ما نقول ،لكنَّهُ رَفَضَ التسليم أنَّ مجزوء الرَّجَز ليسَ من جِنْسِ الشِّعر إذا جاءَ منقوصًا من قصديَّة صاحبِهِ .

ومن هنا وجدنا ابن رشيق القيروانيّ فيما بعد يحيلنا إلى عَدِّ مجزوء الرَّجَز ومشطوره ومنهوكِهِ من جِنْسِ الشِّعر ، ولكنْ على وُفْقِ فِكْرَةِ القَصْدِيَّة المَحْضَة التي تَبَنَاهَا الجاحظ ودَعَا إلى ضرورة حضورِهَا في ذاتِ الشَّاعر ، وكانَ مفتتحُهُ في ذلك استشهاده بقول الشاعر [٣٠] :

قَدْ هَاجَ قَلْبِي مَنْزِلُ مِنْ أُمِّ عَمْرٍو مُقْفِرُ

فقال مُعَلِّقاً عليه: ((فهذه داخلة في القصيد ، وليسَ يَمْتَنِعُ أيضًا أنْ يُسمَّى ما كَثُرَت بيوتُهُ من مشطور الرَّجَز ومنهوكِهِ قصيدة ؛ لأنَّ اشتقاق القَصِيْدِ من قَصَدْتُ إلى الشَّيء ، كأنَّ الشَّاعر قَصَدَ إلى عَمَلِهَا على تلك الهيئة ، والرَّجَزُ مقصودٌ إلى عَمَلِهِ كذلك)) [٣١] .

فابن رشيق القيروانيّ يدور في فَلَكِ القصيدة المتكاملة كما بَدَتْ له ، وَفَتَحَ ذراعيه لاستقبال الرَّجَز بشتَّى أشكاله ولكنْ على وفقِ معيارٍ كمِّيٍّ يستدعي الكُثْرة ، فأيُّ شكلٍ من الرَّجَز (المجزوء ، المشطور ، المنهوك) زادت أبياته زادَ قُبُوْلُهُ ، ودَخَلَ جِنْسَ الشعر ، ولا مجال لردِّه، لأنَّ الشَّاعر قَصَدَ بناءَه على هذه الصُّورة . في حِيْنِ رَفَضَ الجاحظ مجزوء الرَّجَز وأَخْرَجَهُ من صَفِّ الشِّعْر مَتَى ما جَاءَ في قالبٍ كلاميٍّ شاءت الصُّدفةُ أنْ يأتي على هذهِ الهيئة.

وإذا كان الشِّعر قد بُنِيَ على مبدأ الصِّناعة باتِّفاق أغلب النُّقاد ، ومنهم الجاحظ ، فإنَّ ذلك يتيح لنا القول إنَّه في هذا المقام تَغَاضَى أو تناسى الشِّعر المرتجل الذي يقوله الشَّاعر ((من غَيْرِ فِكْرَةٍ

ولا أُهْبَةٍ)) [٣٢] ، وأنْ يَنْظم الشَّاعر ما ينظم ((في أَوْحَى من خَطْفِ البارق ، واختطاف السَّارق، وأسرع من التماح العاشق ونفوذِ السَّهْمِ المارق ، حتى يَخَالَ ما يُعْمَلُ محفوظًا ، أو مرئيًّا ملحوظًا من غَيْرِ حاجةٍ إلى كتابةٍ ولا تَعَلُّلٍ بقافيةٍ.)) [٣٣] .

وهذا يعني أنَّ طريق الارتجال متأصِّل في إبداع الشِّعر ضاربٌ جذوره فيه منذ أنْ كان الشِّعر عبارة عن البيت والبيتين ((يقولهما الرَّجل عند حدوث الحاجة)) [٣٤] . إلى أن شَمِلَ ميدان القصيدة الكاملة فقيل: إنَّ أعظم ارتجالٍ وقع هو قصيدة الحارث بن حِلِزَّة اليشكري بين يدي عمرو بن هند لأنَّه قالها ارتجالاً و ((أَتَى بها كالخُطْبَةِ)) [٣٥] .

ومن الغريب أنْ نَجِدَ الجاحظ على وعيٍّ بهذه الحقيقة بفعل ما توافر للُّغة العربيَّة من إمكانات فنِّيَّة من جهةٍ وما جُبِلَت عليه الشَّخصيَّة العربيَّة من جهةٍ أخرى ، لذلك قرَّرَ بأنَّ الارتجال خصيصة من خصائص العرب رُزِقُوا بها دون غيرهم من الأُمم الأخرى ، وقد بَيَّنَ ذلك بقوله: ((وكلُّ شيءٍ للعَرَبِ فإنَّما هو بديهة وارتجال كأنَّه إلهام وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجالة ولا استعانة)) [٣٦] .

ويمثِّل هذا الانسجام بين قدرة الإنسان العربيّ في التَّعبير الفنِّيّ وخصائص لغته توافقًا مُبْدِعًا لا نَظِيْرَ له في اللُّغات الأُخرى ؛ ((لأنَّ البديهة مقصورة عليها ، وأنَّ الارتجال والاقتضاب خاصٌّ فيها)) [٣٧] .

وبوسعنا هنا معاينة ذلك التَّناقض الواضح بين ما قرَّره الجاحظ بشأن قصديَّته ، وما أَعْلَنَهُ عن نَمَطِ الإبداع بالارتجال الذي تَغِيْبُ عنه أيُّ قصديَّة ، فهل نَسِيَ ذلك أم تناساه أم التبس الأمر عليه ؟

إنَّ الجاحظ حين قال بقصديَّة الذَّات يقتضي مِنَّا التصريح إنَّهُ كان مدفوعًا بفكرةٍ دينيَّةٍ خالصةٍ تتجلَّى في الدِّفاع عن الرَّسول محمَّد (ص) وتنزيهِهِ عن صِفَةِ الشعر .

ومَجَالُ هذا المَسْعَى انتزعه الجاحظ من طَعْنِ المشركين بشعريَّة القرآن الكريم وَوَسْمِ الرسول محمد (ص) بالشاعر، ((وَمَنْ طَعَنَ في قوله [تَبَّت يَدا أبي لهب] [٣٨] ، وزعم أنَّه شعر ؛ لأنَّه في تقدير مستفعلن مفاعلن ، وطَعَنَ في قوله في الحديث عنه (هل أنتِ إلَّا إصْبَعٌ دَمِيْتِ؟ وفي سبيلِ الله ما لقيتِ)) [٣٩] .

ولا شكَّ في أنَّ هذه التُّهمة بِمُجْمَلِهَا تعكس حَجْمَ الانبهار الذي أحدثته لغة القرآن الكريم ، ذلك الانبهار الذي لا يُحْدِثُهُ إلّا نصٌّ فريد أنجزته قوَّة هائلة لا طاقة لبَشَرٍ عليها ، فلم يَجِدْ عَرَبُ الجاهليَّة غَيْرَ الشِّعر تفسيرًا لهذا الانبهار الذي يعكس في حقيقته تعلُّق الإنسان العربيّ بالشِّعر وعوالمه وإعلاءً للأداء وبروز قوَّة النَّصِّ القرآنيّ وجاذبيَّته ، بِوَصْفِهِ شكلاً تعبيريًّا جديدًا لم يألفوه

من قبل[٤٠] ، ومن هنا نفهم لماذا أَصَرّ الجاحظ على قصديَّته لأنَّه اجترحَهَا أصلاً بوصفها تخريجًا مناسبًا لِتَنْزِيْهِ الرَّسول عن صِفَةِ الشِّعر وفَصْلِهِ عنه فَصْلًا مُطْلَقًا ، وإنْ قَالَهُ في مناسبةٍ أو مناسبتين ، لأنَّه افْتَقَدَ القَصْدَ في القول على الرَّغم من مجيء قولِهِ محمولاً على الوزن والقافية ، فغابَتْ صِلَتُهُ الفعليَّة بمرجعيَّة الشِّعر ، ولعلَّ ما يُؤَيِّدُ قولنا أنَّ الجاحظ وَسَمَ ما قاله الرَّسول محمَّد بالحديث ولم يُشِرْ إليه بأيِّ حالٍ من الأحوال على أنَّه شِعْرٌ ، وكأنَّه جاء إلهامًا أو أقرب ما يكون إلى الحديث القُدسيِّ .

إذن ثمة مساحة تنأى بين النَّبي والشِّعر ، لأنَّ الشِّعر نَسَقٌ والنُّبوة نَسَقٌ آخر لها خصوصيَّة وقدسيَّة تؤكدان دائمًا مبدأ الانقطاع عن قول الشِّعر ، ولا يخضع لاشتراطاته في كلِّ الأحوال ((فطبيعة النُّبوَّة وطبيعة الشعر مختلفتان من الأساس ، هذه في أعلى صورها– أشواق تصعد من الأرض ، وتلك في صميمها هداية تتنزَّل من السَّماء))[٤١] كما يقول سيد قطب . ولهذا تَمَّ نَفْيُ صفة الشِّعْرِ عن الرَّسول محمد بقوله تعالى: ((وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ))[٤٢] .

وقد يُفْهَمُ بعضهم من الآية الكريمة حُكْمًا عامًّا بِحُرْمَةِ الشِّعر حُرْمَةً مُطْلَقَةً بَيْدَ أنَّ الجاحظ يَرُدُّ على هؤلاء قائلاً: ((فإذا وَجَبَ أنَّ الكلام غير مُحَرَّمٍ فإنَّ وَزْنَهُ وتقفيته لا يوجبان تحريمًا لِعِلَّةٍ من الْعِلَلِ ، وإنَّ التَّرجيع له أيضًا لا يَخْرِجُ إلى حَرَامٍ ، ولا أَصْلَ لذلك في كتاب الله تعالى ولا سُنَّة نبيِّهِ عليه السَّلام))[٤٣] .

فالحُرْمَةُ ليست دينيَّة وإنمَّا تتعلَّق بارتباط النَّبيِّ محمَّد بالسَّماء وبالله تعالى تحديدًا لينفرد بتعليمه كلَّ شيءٍ دون ما تتباهى به العرب من عِلْمٍ بالأنساب والأنواء والخَيْلِ وتكلُّف قَوْلِ الأشعار وما يعانيه الشَّاعر من أعراضٍ يعاني منها كتكلُّفِ الصَّنعة والخروج إلى المباهاة والتَّشاغل عن الطَّاعات ليثبتَ أنَّ ما جاء به لا شكَّ في أنَّه من القرآن الكريم ((وتكلَّم بالكلام العجيب ، كان ذلك أدلَّ على أنَّه مِنَ الله))[٤٤] .

إذًا تَصَدُّعُ نظرية المشركين بكون الرَّسول شاعرًا تمثَّل في جوهرها انبهارًا بالنَّصِّ القرآنيِّ ، لذلك بدأ المشركون معركتهم الإعلامية ضِدَّ الدَّعوة الجديدة بِوَسْمِ الرَّسول بكونه شاعرًا ، وتلك فرضيَّة إنْ تحقَّقت كما يعتقدون ستؤدِّي إلى الإقرار بشعريَّة القرآن الكريم على الرغم من عِلْمِهِم بِعَدَمِ تواتر الوزن فيه ، وهذا يعني هَدْمَ الجانب المقدَّس في القرآن الكريم، والمشركون يقينًا كانوا على دراية بما تعنيه تسمية (شاعر)[٤٥] وقول بيتٍ من الشِّعر لا يصحُّ بأيِّ حالٍ من الأحوال بأنْ يَجْعَلَ صاحبَهُ شاعرًا يتوجَّب تَنْزِيْهُهُ بشَتَّى الطُّرق والوسائل حتَّى لو كانت غَيْرَ مُقْنِعَةٍ مثلما رأينا ذلك عِنْدَ الجاحظ .

الثاني: قصدية الاحتراف الشعري :

(ثَرَاء الدَّاخِل ومَكَامِن الجمال)

ليس غريباً أنْ يستمدَّ الشَّاعر العربيّ مرجعيَّات قصيدته من أنساق ثقافيَّة مختلفة تعكس وعيًا وإدراكًا للذَّات الشَّاعرة ، تتكىء على سلسلة من المعاينات الفكريَّة والفنِّيَّة والإيقاعيَّة القادرة على خَلْقِ نصٍّ يشكِّل نَفْسَهُ ، ويَحْمِلُ كينونة الشِّعر الحقَّة .

ومن هنا على الشَّاعر الخَلَّاق وهو يدخل عالم قصيدته التَّمسُّك بقصديَّة شعريَّة احترافيَّة ، تلتزم سَبْرَ أغوارها ، والعمل على إثرائها من الدَّاخل وتجاوز التَّفكير في قشرتها الخارجيَّة على الرَّغم من أهميَّة هذا الجانب .

وهذا المنحنى لم يَغِبْ عن تفكير الجاحظ النَّقديِّ المتقدِّم ، فتغيَّر مجال القصديَّة عنده هذه المرّة إلى استبطان وَجْهِ الشِّعر الذي ينفتح على ضرورة امتلائه بالعناصر الفنِّيَّة المؤثِّرة ، ولذلك عَمِلَ على إنتاج أفكار نقديَّة وَضَعَهَا بين أيدي الشُّعراء ، الهدف منها الدُّخول في بواطن الشِّعر باجتهادات أصيلة في التَّنظير النَّقديِّ عَمِلَ الجاحظ من خلالها على زحزحة التَّقليديِّ والسَّطحيِّ وإبعادِهِمَا عن عالم الشِّعر ، ولاسيَّمَا أنَّه شَهِدَ جزءً من نَزْعَةِ الحداثة التي تشرَّب بها الشِّعر والشُّعراء في عصره ، وكان مؤمنًا بها وبمتغيراتها التي تَفْهَمُ الشِّعر على أنَّه بنْيَة فنِّيَّة على الشَّاعر السَّعي إلى تخليقها باستحضار عناصرها اللَّازمة .

من هنا بدأت القصديَّة عند الجاحظ من شعوره أنَّ الشِّعر كيان لغويٌّ يبقى دائمًا خاضعًا للقراءة النَّقديَّة المسبَّقة بوصف هذه القراءة مقولات ورؤىً وأنظمة على الشَّاعر التزام الوعي بها ، وعلى أساسها يَتِمُّ تقييمه ، فالشعراء كما يقول رينيه ويليك يتأثرون ((أبلغَ التَّأثر بالوضع النَّقديِّ المعاصر لهم وبالصِّيغ النَّقديَّة المعاصرة حتى يُعْلِنُوا عن مقاصدهم)) [٤٦] .

من هنا بدا الجاحظ مشدودًا إلى ذوقه الرَّفيع وحسِّه النَّقديِّ العميق ، واستطاع بفضلهما من قراءة التُّراث الشِّعري ، وما شَهِدَهُ عصره ، فاعتصم بالرَّائع منه ، فَعَمِلَ بدايةً على استدعاء مبدأ الجودة الذي ينفتحُ على جميع العصور والتَّذكير به وتحفيز الشُّعراء على استثماره ، بالإطلالة على النُّصوص الشِّعريَّة العالية التي تُمَثِّلُهُ خَيْرَ تمثيلٍ ، وتَعْكِسُ في الوقت نَفْسِهِ جُمْلَةً من المعايير التي يُمْكِنُ استخلاصها لِمعرفة هويَّة هذه الجودة التي تَعْكِسُ قصديَّة يَتُوْقُ الجاحظ إلى تحقيقها .

وقد عَمِلَ الجاحظ على ترسيخ ذلك والتَّنبيه عليه عِبْرَ قولِهِ : ((والقضيَّة التي لا احتشمُ منها ولا أهابُ الخصومة فيها أنَّ عامَّة العرب والأعراب والبدو والحَضَر من سائر العَرَب أشعرُ من عَامّة شعراء الأمصار والقُرَى ، مِنَ المولَّدةِ والنَّائية وليس ذلك بواجبٍ لهم في كلِّ ما قالوه، وقد رأيتُ ناسًا يبهرجون أشعار المولَّدين ويستسقطون مَنْ رواها ولم أرَ ذلك قطُّ إلّا في راويةٍ للشِّعر غَيْرِ

بصيرٍ بجوهر ما يُرْوَى ، ولو كانَ له بَصَرٌ لَعَرِفَ مَوْضِعَ الجَيِّدِ مِمَّن كانَ وفي أيِّ زمان كان)) [٤٧] .

ولعلَّ هذه القطعيَّة التي تظهر في كلامه تَعْكِسُ الجودة مقولة مطلوبة من الشَّاعر بتحريك عناصرها في فضاءٍ شعريٍّ يعطيها أبعادها المتجلِّية حتَّى يُمْكِنَ الاقتراب منها وضَبْطُ تشاكلاتها بِقَصْدِ خَلْقِ نسيجٍ شعريٍّ يَقِي صاحبَهُ الزَّلل ، ويوفِّر له أسباب الإبداع .

وهذا الأمر يستلزم مجالاً يتحرَّك فيه الشَّاعر بحريَّة لتحرير إبداعه ، والإفادة من قُوَاهُ الرُّوحيَّة والفكريَّة والفنِّيَّة ،وما يقدِّمُهُ إليه التَّنظير النَّقديُّ ، وهذا المنحى يشكِّل المَعْلَم الأساس من مَعَالِمَ قصديَّة الجاحظ المشروطة بِحُدُوْدٍ قال عنها :

((وأجْودُ الشِّعر ما رأيتَه متلاحم الأجزاء ، سَهْلَ المَخَارج ، فَتَعْلَمُ بذلك أنَّه قد أُفْرِغَ إفراغًا واحدًا ، وَسُبِكَ سَبْكًا واحدًا ، فهو يجري على اللِّسان كما يجري الدِّهَان))[٤٨].

وإذا دقَّقنا النَّظر في كلام الجاحظ سنجد أنَّه يُشكِّل قصديَّة يتحقَّق وجودها بإنتاج قصيدةٍ تفي بشروطها الفنِّيَّة التي تظلُّ ماثلةً دائمًا عند الشَّاعر في ((العمل الفنِّيِّ الحقيقي الذي يَبْتَدِعُهُ ، فقصيدتُهُ هي مقصدُهُ))[٤٩] ، كما ذَكَرَ ذلك جيروم ستولنيتز.

ويتراءى لنا أنَّ هذه القصديَّة النِّهائيَّة تتضمَّن قصديَّات جزئيَّة تقوم على أنَّ الشعر يتخلَّق على وفق أصول فنِّيَّة مهيمنة يَجِبُ الإيفاء بها ، في مقدمتها التحام أجزاء النَّظم بما يدلُّ على أنَّ الجاحظ ينظر إلى بناء القصيدة هو مجموعة((علاقات شكليَّة ومضمونيَّة مترابطة)) [٥٠] يَجِب التنبُّهُ عليها بما يشير إلى معرفته الوحدة البنائيَّة ، وإن لم يَدْعُ مباشرة إلى الأخْذِ بوحدة الموضوع ، وإنَّما رأى أنَّ ذلك النَّوع أجوده ، ثُمَّ إنَّه نصَّ صراحةً على أنَّ الشِّعر أجزاء وجودة الشِّعر تُقَاسُ بمدى قدرته على مَزْجِ هذه الأجزاء وتركيبها وإنْ لم يوضِّح قَصْدَهُ بهذه الأجزاء ، أهي الأغراض المتعدِّدة التي تحتويها القصيدة أم عناصرها التي تتفاعل فيما بينها من تجربةٍ وعاطفةٍ وخيالٍ ولغةٍ وغَيْرِهَا ؟

ويظهر أنَّ ابن طباطبا العلويّ كان أوضحَ من الجاحظ في بعض ما أوصى به الشُّعراء في هذا الباب إذ قال ((يَجِبُ أنْ تكون القصيدة كلُّها ككلمةٍ واحدةٍ في اشتباه أوَّلِهَا بآخرها ، نَسْجًا وحُسْنًا وفصاحةً وجزالةَ ألفاظٍ ودقَّة معانٍ وصوابَ تأليف))[٥١] .

ويصحُّ عندنا تأكيد ابن طباطبا العلويّ إشارة نقديَّة عربيَّة قديمة إلى بناء القصيدة الموحَّدة (قصيدة الغرض الواحد) .

وربَّما يُقرِّبنا الجاحظ وابن طباطبا العلوي كثيرًا من مفهوم الوحدة العضويَّة التي تقترن دائمًا بالتحام أجزاء النَّظم التحامًا يقترن باكتمال تجربتها ، فتبدو أجزاؤها غَيْرَ متنافرة ولا يقطع الشَّاعر

الصِّلة بين أجزائها بما يُوْحِي أنَّ البناء العضويَّ ((هو تنظيم الانفعالات وإخضاع التَّعدُّد واستخراج النِّظام من الفوضى))[٥٢] .

وهذا الفهم يذكِّرنا بقول كولردج إنَّ القصيدة ((لابدَّ أنْ تكون بِحَيْث تتساند أجزاؤها فيما بينها ويفسِّر بعضها بعضًا ، وتتسانَد جميعها وتنسجم كلٌّ على قَدَرِهِ مع الغرض والتَّأثيرات المعروفة للنِّظام العروضي))[٥٣] .

وهنا نلمس إطارًا تلتقي فيه الأجزاء والعناصر المتعدِّدة لتخرج في صورة مُتَّحِدة ، وهذا النَّمط من البناء يقدِّم لنا القصيدة المتلاحمة الأجزاء تلاحمًا فَعَّالاً حَرَصَ الجاحظ على الإيفاء بمتطلباتها، تلك القصيدة الغنائيَّة التي تجمع شعرنا العربيّ على شَكْلِ تنظيرٍ نقديٍّ يذكِّرنا بأرسطو الذي أَكَّدَ أنَّ وحدة المأساة ذات أجزاء ولكنَّها تكوِّن فعلًا واحدًا تامًّا ((بحيث إذا نُقِلَ أو بُتِرَ جزءٌ انفرط عِقْدُ الكلِّ وتزعزعَ ، لأنَّ ما يُمْكِنُ أنْ يُضَافَ أو لا يُضَافَ دون نتيجةٍ ملموسةٍ لا يكون جزءًا من الكلِّ.))[٥٤] .

وأرسطو في هذا المنحى يريد الشِّعر الدِّرامي الذي يُبْنَى على أساس الوحدة العضويَّة المستمدَّة من الإيمان بالوحدات الثَّلاث ،(الزَّمان والمكان والحدث) ، ولذلك رأينا أرسطو يُحَدِّدُ للمأساة بناءها العضويَّ عندما أَوْضَحَ أنَّ المأساة يَجِبُ أنْ تتضمَّن فِعْلاً تامًّا ، ((والتامُّ هو ما له بدايةٌ ووسطٌ ونهايةٌ))[٥٥] ، وبهذا تكون المأساة موضوعًا كاملاً مستقلًّا بنفسه .

إنَّ القصديَّة تمثِّل مشروعًا يستدعي تمحورًا حَوْلَ ما يحقِّق مدلولات حضوره الجماليَّة بعيدًا عن البحث عن أمورٍ غَيْرِ مطلوبةٍ في العمل الفنِّيِّ[٥٦] بِقَصْدِ خَلْقِ التأثير في المتلقي ، ومن هنا ركَّزت القصديَّة عند الجاحظ في إنتاج القصيدة على كونها بُنْيَةً جماليَّةً يَحْرِصُ الشَّاعر على تحقيقها ، وهذا الأمر يتطلَّب منه حِرْصًا في اختيارِ أسلوبٍ مؤثِّرٍ في سلوكٍ قصديٍّ يقترن عنده بجودة السَّبْك وسهولة المَخْرَج مِمَّا يُحِيلُنَا ذلك إلى فَهْمِ أنَّ القصديَّة عنده لا تَجِدُ كَمَالَهَا بتلاحم أجزاء النَّظم ما لم تندمج مع قصديَّة أُخرى تتعلَّق بالأسلوب التي تَشُدُّ البناء الشِّعري وتَمْنَحُهُ طاقة جماليَّة مؤثِّرة ، إذ لابُدَّ للشَّاعر أنْ يكونَ مأخوذًا بها ؛ لأنَّها تُعَبِّرُ عن تطلُّعات فنِّيَّة وجماليَّة وفكريَّة تحتضن عملَهُ الشِّعري ، ولها صِلَةٌ في الوقت نفسه بتثبيت مضامين قصيدته وشكلها الإيقاعي وصورها الفنِّيَّة وتحديد معناها ودلالاته ، وتفجِّر مناخاتها وأجواءها الخاصَّة .

ومن هنا قام الجاحظ بالوقوف عند العناصر الفاعلة في الأسلوب ، ونعني بذلك الألفاظ والمعاني وتوجيهها بما يخدم التَّشكيل النِّهائيَّ للشِّعر، ويبدو أنَّه قد تماشى مع اللَّفظ أوَّلاً في حوارٍ نقديٍّ بدأه بالجانب الصَّوتي للَّفظ بما يَظْهَرُ جليًّا أنَّه قد تأثَّر في ذلك بالدراسات الصَّوتيَّة التي جَعَلَ منها معيارًا فَنِّيًّا يَدِلُّ من خلاله على فصاحة الألفاظ ، عندما جَعَلَ الصَّوت: ((آلة اللَّفظ ،

وهو الجوهر الذي يقوم به التَّقطيع ، وبه يُوْجَدُ التَّأليف ، ولا تكون الحروف كلامًا إلّا بالتَّقطيع والتَّأليف.)) [٥٧] .

وَحَدُّ الجاحظ للَّفظ بالصَّوت ((يعني أنَّه يَضَعُ نعوت اللَّفظ ضِمْنَ ماهيَّة الجرْسِ ، ذلك لأنَّ العذوبة والطَّلاوة والرَّونق قِيَمٌ نغميّةٌ للألفاظ أدْرَكَهَا الجاحظ في صوتيَّة التَّقطيع اللَّفظي))[٥٨] .

وكان لأُذُنِ الجاحظ المُرهفة والحسَّاسة التي اعتادت التقاط أدقِّ الأشياء وتمييزها والاستمتاع بها أَثَرٌ في تَبَنِّيْهِ فَهْمًا نقديًّا لا يتوقَّف عند اللَّفظ فحسب بل يتوثَّب لِيَرْسُمَ مبدأً على الشَّاعر استيفاؤه بإحساسٍ مُدْهِشٍ بطبيعة التَّلاؤم والتَّنافر الحاصلة بين الألفاظ ، فوظيفة التَّلاؤم تَطْمَحُ للاستجابة لبعض متطلَّبات البُعْدِ الجمالي من خلال إيجاد العلائق المنسجمة بين الألفاظ التي تنتمي إلى عالم القصيدة مثلاً عِبْرَ عَقْدٍ منسجمٍ يُبْرِمُهُ الشَّاعر بين ألفاظه يوائم فيه بين نسيج النَّصِّ وفضاء رؤيته لطبيعة الأشياء ، وإلّا فإنَّ التَّنافر بين الألفاظ سيقود القصيدة حتمًا إلى مجرىً آخر تنطفىء فيه جذوة الشِّعر ، ولا تنتمي أجزاؤه إلى بعضها .

ولاشكَّ في أنَّ تأكيد الجاحظ هذا الجانب النقديَّ يمثِّل جزءً من قصديَّة مبتغاة تَضْمِنُ للشِّعر والشُّعراء تفوقًا يُحْسَبُ لهما معًا ، فهو يقول :

((وكذلك حروفُ الكلامِ وأجزاءُ البيتِ من الشِّعر ، تراها مُتَّفِقَةً مُلَّسًا ، ولِيِّنَةَ المعاطف سَهْلَةً ؛ وتراها مختلفةً متباينة ومتنافرة مستكرهة ، تَشُقُّ على اللِّسان وتَكُدُّهُ . والأُخْرَى تراها سَهْلَةً لِيِّنَةً، ورَطْبَةً مُتَواتية ، سَلِسَةَ النِّظَّام ، خفيفةً على اللِّسان ؛ حتَّى كأنَّ البَيْتَ بِأَسْرِه كلمةٌ واحدة ، وحتَّى كأنَّ الكلمة بِأَسْرِهَا حَرْفٌ واحدٌ)) [٥٩] .

فالشَّاعر حِيْنَ يلتقط مفرداته من رصيدٍ مشترك بينه وبين غيره من النَّاس أو الشُّعراء عليه أنْ يمزج بينها مزجًا ينسجم وغَرَضَهُ ويؤدِّي قَصْدَهُ ، فَيُخْرِجُه عجيبًا ((يُذِيبُ خصائص المفرد في المركَّب ويبتدع بالضَّمِّ والتَّأليف نسيجًا جديدًا مغايرًا في الصِّفات للمفردات))[٦٠] ، حتى كأنَّ الجنس غَيْرُ الجنس والمعدن غَيْرُ المعدن .

فاللَّفظ في كلام الجاحظ إذًا يمثِّلُ خليَّة داخل نسيجٍ من الضَّروري انسجامه التَّامّ مع أخيه اللَّفظ وليس غريبًا عنه ، وفي سبيل أنْ تكون الصُّورة واضحة أكثر أمام الشُّعراء فقد آثر الجاحظ تدعيم هذا المحتوى بأنموذجٍ تطبيقيٍّ يَخْدِمُ سياقه النَّظريّ ، فهو حِيْنَ وَقَفَ أمام قول ابن يسير في أحمد بن يوسف حين استبطأه [٦١] :

لم يَضِرْهَا ، والحمدُ لله ، شيءٌ وانْثَنَتْ نَحْوَ عَزْفِ نَفْسٍ ذَهُوْلِ

قَالَ مُعَلِّقًا: ((فَتَفَقَّدِ النِّصفَ الأخير من هذا البيت ، فإنَّك سَتَجِدُ بعض ألفاظه يتبرَّأُ من بعضٍ))[٦٢] ، ومحور هذا الحديث يُظْهِرُ أنَّ الشِّعر بناءٌ لغويٌّ يقوم فيما يقوم عليه على مبدأ

تشكيل الألفاظ الذي يستدعي اللَّفظ إلى موضعه بحيث ينسجم مع ما سَبَقَهُ وما يَلْحَقُهُ ويتفاعل مع كليهما ويؤثِّر فيهما أيضًا .

وتنظيم الألفاظ هذا يُبَرِّر دورها في تشكيل الجُمَلِ على وفق سياق خاصٍّ يَنْزَعُ بها إلى تشكيل القيم الموسيقيَّة للألفاظ بوصفها تشكيلات لا بوصفها ألفاظًا مفردة ، بتوازنٍ لا يتمُّ إلّا بِوَضْعِ كلِّ لفظة مَنْزِلَهَا من الصِّياغة ((غير أنَّ هناك طبيعة تجاوريَّة تُهَيِّىءُ لبعض الألفاظ أنْ تستقرَّ في مكانٍ مُحدَّدٍ ، عن طريقه تتلوَّن الدَّلالة بطبيعة إيقاعيَّة مُمَيَّزةٍ))[٦٣] .

وقد عَدَّ الجاحظ ذلك جزءًا من أجنحة النَّغم في إطار القصديَّة الذي يَريد من الشَّاعر تحقيقها لأنَّه يُشِيْعُ من خلالها جوًّا من البهجة والحُبُور ينقلنا إلى فَهْمِ ((أنَّ السِّرَّ الموسيقيَّ للكلمات هو جوهر القصيدة))[٦٤] كما يقول أندريه سوارس ، وهذا ما أراده الجاحظ تأثرًا ربَّما بطريقة استقبال الشِّعر العربيِّ الذي ظلَّ دائمًا يعتمد الإنشاد طريقةً في التَّلقِّي .

على أنَّ قصديَّة الألفاظ لا تكتسب وجودها من مبدأ التَّلاؤم الحاصل بين الألفاظ فحسب بل لابُدَّ للشَّاعر من نُزُوْعٍ آخر يَنْفَتِحُ على مبدأ الاختيار الخاصِّ لألفاظٍ رائقةٍ تَدُلُّ على معناها بدقَّةٍ، وهذا المبدأ يبني نفسه على قاعدة أنَّ الألفاظ مهمتها احتواء المعاني ، فهي لذلك تستلزم أنْ تكون ((على أقدار المعاني))[٦٥] .

وعليه فإنَّ مبدأ (تخيُّر اللَّفظ) يُعَدُّ دالَّة على المهيمن الأوَّل في الأسلوب عند الجاحظ وهو يتصدَّر المهيمنات الجماليَّة الأخرى لأنَّه البُنْيَةُ الأساسية لأيِّ عَمَلٍ شعريٍّ ، وبِقَدْرِ نجاح الشَّاعر في تَخَيُّر اللَّفظ الملائم للمعنى يَتَحَقَّقُ جُزْءٌ من إبداعٍ مرجوٍّ ، إذ على الشاعر استشعار أنَّ لكلِّ لفظٍ سِمَةً خاصَّةً لا ينجح غيرُهُ في تأدية مهمَّته. ولكن لا يعني هذا أنَّ الجاحظ يرى أنَّ اللَّفظ المفرد له قيمة في ذاته بعيدًا عن غيره في تأدية مهمَّته ، فالألفاظ لا تتفاعل من حيث هي ألفاظ مجرَّدة ، بل تَثْبُتُ لها الفضيلة في ملاءمة معنى اللَّفظة لمعنى اللَّفظة التي تليها ، فالمهمُّ عنده في هذا المنحى ((هو السِّياق الشِّعري لا الكلمة المفردة لأنَّها تَرِدُ في الشِّعر وتَرِدُ في النَّثر))[٦٦]، ويقينًا هناك لفظ له سماته وجَرْسُهُ يصلح جراءها أنْ يكون في مكانٍ ما لا يَصْلُحُ فيها غَيْرُهُ لو جاء بديلاً عنه حتى لو حَمَلَ المعنى نفسه .

والجاحظ عندما يستدرج مبدأ الاختيار إلى مَتْنِهِ النَّقدي فلأهميَّتِهِ ودوره في تحقيق الأسلوب المبدع ، وما يتعلَّق به من ((الدِّيباجة الكريمة والرَّونق العجيب ، والسَّبْكِ والنَّحْتِ. ، الذي لا يستطيع أشعرُ النَّاس اليومَ ، ولا أرْفَعُهُم في البيان أنْ يقولَ مِثْلَ ذلك إلّا في اليسير والنُّبَذِ القليل))[٦٧] .

وسُمُوُّ الأسلوب بِمِثْلِ هذه الصُّورة يأخذ نزوعَهُ عِنْدَ الجاحظ متى ما تحقَّقَت للَّفظ دلالته على معناه ولا يَثْلِمُ دلالته عليه تنافر ما ، وإذا ما تحقَّقَ للَّفظ ذلك ((حُبِّبَ إلى النُّفُوس واتَّصل بالأذهان ، وهَشَّت إليه الأسماع ، وارتاحت له القلوب ، وخفَّ على ألْسِنَةِ الرُّواة وشاعَ في الآفاق ذِكْرُهُ))[٦٨] .

وربمَّا يرتبط عنصر الاختيار بعنصر الخيال الذي لم يصرِّح به الجاحظ ولكنَّنَا نستشعره بوصف هذا الخيال ((القابلية التي يتمكَّن بها الإنسان من عَرْض الأشياء عرضًا مؤثِّرًا مُجَسَّمًا مُؤَلَّفًا تأليفًا صادقًا بشكلٍ مُنَسَّقٍ مُنَظَّمٍ))[٦٩] .

ويتجسَّد عنصر الخيال في ألفاظ القصيدة وصورها الفنيَّة لأنَّ ارتباطه بموضوع القصيدة يقتضي اختيار مجموعة من الألفاظ تعبِّر عن هذا الموضوع وتلائم معانيه التي أفرزتها .

ومن هنا فإنَّ الخيال هو اللُّحمة التي تنسج بناء القصيدة في جانبه الشَّكلي ألفاظًا وعبارات وجُمَلاً ، وقد حَمَلَ إلينا الجاحظ إشارة بهذا الصدد عندما ذهب إلى أنَّ ((لكلِّ معنىً شريفٍ أو وضيعٍ ، هَزَلٍ أو جِدٍّ وحَزْمٍ أو إضاعةٍ ، ضَرْبًا من اللَّفظ هو حقُّهُ وحظُّهُ ، ونصيبُهُ الذي لا ينبغي أنْ يجاوِزَهُ أو يُقَصِّرَ دونَهُ))[٧٠] .

ويحدِّدُ الجاحظ خصائص اللَّفظ الحَسِن ، فرأى أنَّه لا يكون عاميًّا ولا ساقطًا سوقيًّا [٧١] .

ومن المدهش أنَّه لم يأخذ مسألة صفات اللَّفظ على إطلاقها وإنمّا رَبَطَ هذا الاستعمال اللُّغوي بالإطار الاجتماعي[٧٢] ، فللمتكلِّم أنْ يسلك هذا المسلك إذا كان بدويًّا أعرابيًا لوجود التَّلاؤم بين طبيعة اللَّفظ وطبيعة مستعملها ومتلقِّيها ((فإنَّ الوحشيَّ من الكلام يَفْهَمُهُ الوحشيُّ من النَّاس))[٧٣].

وربَّما يقصد الجاحظ بالألفاظ العاميَّة والسَّاقطة السُّوقيَّة ألفاظ أَهْلِ الحِرَفِ والصِّناعات والألفاظ المخالفة للقياس الصرفي والبناء اللغوي العام .

وضِمْنَ قصديَّة الأسلوب يُدْخِلُ الجاحظ فكرة أخرى لا مجال للتَّهوين منها أو التَّنازل عنها من قبل الشَّاعر ، يُمْكِنُ أنْ نطلقَ عليها فكرة الوضوح في الأسلوب وتتعلَّق بِخَلْقِ موازنة فنيَّة بين المعاني وتداعياتها والألفاظ القادرة على التَّعبير عنها ، فعلى الشَّاعر ألَّا يجعل هَمَّهُ ((في تهذيب الألفاظ)) [٧٤] ولا يشغله ((التَّخلص إلى غرائب المعاني)) [٧٥] بِقَصْدِ التَّخلص من التَّعمية والإبهام .

وهذا المَكْمَنُ يَسْتَنْبِتُ حقلاً تنمو فيه خصيصة الوضوح والبُعْد عن التَّعقيد والاستكراه ، فَيَحُوْزُ الأسلوب جراء ذلك سماته الفعَّالة وحضوره وتأثيره ووضوحه حتَّى ((يَتَيَسَّرَ فَهْمُهُ فهمًا مباشرًا بلا عناءٍ أو كدِّ ذِهْنٍ ، ويتأتَّى ذلك من إبراز الأفكار والمشاعر حَسَبَ نَسَقٍ منطقيٍّ ومُخَطَّطٍ مترابطٍ ،

وتعبيرٍ مُبِينٍ))[٧٦] ، وقد حَسَمَ الجاحظ هذا المبدأ على وفق علاقة متوازنة متفاعلة ، هدفها تحقيق اللَّذَّة الجماليَّة والغاية الفكريَّة فقال بهذا الصَّدد:

((فاختَرْ مِنَ المعاني ما لم يكنْ مستورًا باللَّفظ المتعقِّد ، مُغْرِقًا في الإكثار والتَّكلُّف ، فَمَا أكثرُ مَنْ لا يَحْفَلُ باستهلاك المعنى مع بَرَاعةِ اللَّفظِ وغموضِهِ على السَّامع بعد أن يَتَّسِقَ له القول ، وما زال المعنى محجوبًا لم تكشف عنه العبارة ، فالمعنى بَعْدُ مُقيمٌ على استخفائِهِ وصارت العبارة لَغْوًا وظُرْفًا خاليًا))[٧٧] .

فالجاحظ يقدِّر الوضوح ويَنصُّ عليه ؛ لأنَّه وَجَدَ ثُلَّةً من شعراء البديع يلهثون وراء المعاني بأساليب حافلة بالتَّعمية والإبهام بإفراطٍ أَوْقَعَهَم في شَرَكِ التَّكَلُّف ، والتَّكلُّف مكروهٌ ، والمتكلِّف مُعَنًّى ، وهُمْ بذلك لا يجلبون لأساليبهم إلّا السُّوء ، ولعلَّ هذا السُّوء كَمَا يذكر الأستاذ طه أحمد إبراهيم يَحْدِثُ ((لأنَّ صاحب البديع يفكِّر مرتين مرَّة للفكرة ، ومرَّةً لتحويرها والتَّلطُّف بها حتَّى تَسْكُنَ البديع ، ومن المعلوم أنَّ الصِّياغة حركة ذهنيَّة عند الكاتب والشَّاعر ، فإذا تعقَّدت هذه الحركة لم يَكُنْ لنا أنْ ننتظر إلّا عبارات معقَّدة ، وإلّا نَفَسًا فاترًا كلَّما هَمَّ بالاطِّراد وَقَفَ به الحرْصُ على الزُّخرف ، وحَالَ بينه وبين الجَيَشَان والاسترسال تَلَمُّسُ المحسِّنات)) [٧٨]

إنَّ الجاحظ ثَمَّنَ النَّصَّ الشعريَّ من خلال إيثاره اللَّفظ على المعنى ، الأمر الذي يشير إلى تَمَعُّنِ النُّقاد بالنَّصِّ الشِّعري ، وقد دَفَعَهُم هذا التَّمَعُّنُ إلى التساؤل عن مَكْمَنِ الجمال في النصِّ الشعري ، وهل هو كائن في اللفظ أم المعنى؟

ولهذا وَجَدْنَا الجاحظ من أوائل مَنْ وَضَعَ مقاييس للَّفظ حينما تكلَّم عن تنافر الألفاظ وما ينبغي تَجَنُّبُهُ منها ، ولكنَّ ذلك لا يعني أنَّه أهْمَلَ المعنى لأنَّه أكَّدَهُ واهتمَّ به من خلال عنايته باللَّفظ ، فالمعاني عنده لها خصائصها وتنوُّعها واتِّساقها ، وعليه فهي بهذه الرُّؤية ((مطروحة في الطَّريق يَعْرِفُهَا العجميُّ والعربيُّ ، والبدويُّ والقرويُّ والمدنيُّ))[٧٩] وهي أيضاً – أي المعاني– إلى جانب ما سَبَقَ ((مبسوطة إلى غَيْرِ غاية ، ومُمْتَدَّة إلى غَيْرِ نهايةٍ)) [٨٠]

فالجاحظ يُقِرُّ بالفصل التَّامِّ بين الألفاظ والمعاني ، ولعلَّ مبدأ الجودة الفنِّيَّة يتحدَّد في هُدَى هذا الفصل ؛ لأنَّ المعاني مشتركة بين العقلاء ، وربَّمَا وَقَعَ المعنى الجيِّد للسُّوقي والنَّبطي والزِّنجي، وإنمَّا يَقَعُ التَّفاضل بين النَّاس في الألفاظ (الأسلوب) .

وأساس هذا الإدراك عند الجاحظ أنَّ الشُّعراء السَّابقين غُلِبُوا على المعاني فَضَاقَ السَّبيل أمام المُحْدَثين في مجال المعاني فَلَمْ يَجِدُوا بُدًّا إلّا فَتْحَ بابٍ واسعةٍ على سابقيهم فأخذوا منهم ولكن بألفاظٍ أخرى ، فنشأت جراء ذلك قضيَّة السَّرقات الشِّعريَّة التي عُنِيَ بها النُّقاد بوصفها السَّبيل

المهمَّ الذي يُوْصِلُهُم إلى معرفة إبداع الشَّاعر ومقدرته على ابتكار المعاني ومقدار ما أَخَذَهُ عن الآخرين من المعاني المتداولة .

وتأسيسًا على ذلك سَعَى الجاحظ إلى تجسيد تَشَكُّل المعاني عند الشُّعراء بِقَصْدِ قراءة أنماطها أو ضروبها التي نتعرَّفها من خلال قوله : ((ولا يُعْلَمُ في الأرض شاعر تقدَّم في تشبيهٍ مُصِيبٍ تامٍّ وفي غريبٍ عجيبٍ ، أو في معنى شريفٍ كريمٍ ، أو في بديعٍ مُخْتَرعٍ ، إلّا وكلُّ مَنْ جاءَ من الشُّعراء من بَعْدِهِ أو معه ، إنْ هُوَ لم يَعْد على لفظه فيسرق بَعْضَهُ أو يَدَّعِيْهِ بأسْرِهِ ، فإنَّه لا يَدَعُ أنْ يستعين بالمعنى ، ويَجْعَلَ نَفْسَهُ شريكًا فيه كالمعنى الذي تتنازَعُهُ الشُّعراء فتختلف ألفاظهم ، وأعاريض أشعارهم ، ولا يكون أحَدٌ منهم أحقَّ بذلك المعنى من صاحبه ، أو لعلَّه أنْ يَجْحَدَ أنَّه سَمِعَ بذلك المعنى قطُّ وقال إنَّه خَطَرَ على بالي من غَيْرِ سماعٍ ، كما خَطَرَ على بَالِ الأوَّل))[٨١] .

وكلامه يشكِّل إشارة عابرة تبيِّن أنَّ الشُّعراء يحاولون دائمًا الاستيلاء على ما يجدونه لغيرهم من تشبيهٍ مُصيبٍ أو معنى غريبٍ وبديعٍ مُخترَعٍ[٨٢] ، وهذه السَّرقات تدلُّ على مدى ابتداع الشَّاعر وقدرته على التَّخييل والتَّصرُّف في معاني الشِّعر[٨٣] ، وهي إلى جانب ذلك لا تخلو من أسباب الجودة إلّا أنَّ الجاحظ يستثني من ذلك وصف عنترة بن شداد للذُّباب بوصفه من المعاني العُقْم لأنَّه ((وَصَفَهُ فأجَادَ صفته فتحامى معناه جميع الشُّعراء فَلَمْ يَعْرِضَ له أَحَدٌ منهم . ولقد عَرَضَ له بعض المُحْدَثين مِمَّن كان يُحْسِنُ القول فَبَلَغَ من استكراهه لذلك المعنى ، ومِنْ اضطرابه فيه أنَّه صَارَ دليلاً على سوء طَبْعِهِ في الشِّعر))[٨٤] .

وبِفِعْلِ مَسْعَى الجاحظ هنا نستطيع تمييز نمطين من المعاني على الشَّاعر التَّعامل معها بحسٍّ نقديٍّ بوصفها جزءً من قصديَّةٍ يتحدَّد في ضوئِها قَدَرٌ كبير من إبداع الشَّاعر :

أوَّلهما: المعاني التَّقليديَّة التي يُعِيْدُ الشُّعراء إنتاجها باستمرار لا يخلو من جودةٍ .

والثَّاني: المعاني المبتكرة التي تعبِّر عن خيالٍ خَلَّاقٍ لدى الشَّاعر .

وأمام هذين النَّمطين على الشَّاعر الإتيان بمعانٍ فاعلة عِبْرَ مُخَيَّلة شعريَّة لها درجة من الخصوبة تُسْهِمُ في إيضاح أنساقها بِقَصْدِ خَلْقِ التَّأثير في المتلقِّي وخَلْقِ الاستجابات المقابلة لديه وجدانًا وفِكْرًا .

وهذا الأُفُقُ النَّقدي يرصد أهميَّة المعاني لكنَّ مجال توظيف المعاني يتعالى ودلالاتها تضيء عندما تكون الصِّياغة مستقرًّا لها ، وكتابها المفتوح الذي نقرأ فيه جمالها ، وآية ذلك عند الجاحظ أنَّ المعاني مُتَّسِعَة ومُمْتَدَّة في حِيْنِ أنَّ أسماء المعاني مقصورةٌ ممدودةٌ ومُحَصَّلةٌ محدودةٌ ، لذلك

أصبح الشَّأنُ عنده ليس في إيراد المعاني وإنَّما الشَّأن ((في إقامَةِ الوزن ، وتَخَيُّرِ اللَّفظ ، وسهولة المَخْرَج ، وصحَّةِ الطَّبْعِ ، وجودةِ السَّبْكِ)) [٨٥] .

ويُفْضِي بنا هذا الكلام إلى أنَّ المعاني مُشْتَرَكٌ عامٌّ بين الأُمَمِ كلِّها كما يرى الجاحظ ، واللَّفظ مقصور خاصٌّ ، وعليه فإنَّ بعض عناصر الشِّعريَّة لا تتجلَّى في المعنى وإنمَّا تستقرُّ في اللَّفظ ، ومن هنا تنبع القيمة الشِّعريَّة مِمَّا هو مقصورٌ خاصٌّ وهما اللُّغة والوزن ولا سبيل إلى تعرُّف إبداع شعرٍ ما وامتيازه وتفرُّده ((إلَّا بمعرفة الشَّيء الذي يُفْرِده عن سواه ، وهذا الشَّيء بالنسبة إلى الشِّعر العربيّ ، هو في رأي الجاحظ لَفْظُهُ ووَزْنُهُ)) [٨٦] .

وربمَّا كانت بُنَى هذا التَّأطير النَّقديّ عند الجاحظ استجابةً لقناعات تَحْكُمُ بتفوُّق العربيَّة على لغات الأُمَمِ الأخرى ، وأنَّ العرب معدن الفصاحة ، وأنَّ الفصاحة ليست في الإفهام وَحْدِهِ ، فَرُبَّمَا يجري الإفهام بكلامٍ غَيْرِ فصيحٍ وإنَّما في الإفهام على مجرى الفصحاء ، ولعلَّ هذه القصديَّة الواعيَّة هي التي عمَّقَت قراءة الجاحظ للشِّعر على أنَّهُ ((صناعةٌ ، وضربٌ من النَّسْجِ ، وجِنْسٌ من التَّصوير)) [٨٧] .

فالصِّناعة يَقْصِدُ بها العمل الذي أَتْقَنَهُ الشَّاعر وبَذَلَ جهدًا في إبداعه ، وهذا يعني أنَّ الشِّعر يحتاج إلى العمل والتَّزيين وإظهار السِّمات الحسنة والأناقة في التَّعبير وتَعَمُّدِ التَّثقيف من خلال العناية بالأساليب والصُّور وغيرهما .

وهذا المبدأ رافق الشِّعر منذ نشأته بَيْدَ أنَّ صناعة الشِّعر وَتَحْلِيَة الكلام بفنون البديع ازدهر في العصر العباسي ، وفي ذلك أوضح ديورانت أنَّ الشِّعر الذي كان يُنْشَدُ في الصحراء للبدو في ذلك العصر ، أضحى يُوَجَّهُ إلى قصور الخلفاء ورجال حاشيتهم المُتْرَفِين المتأنِّقين ؛ لذا فلا بُدَّ من العناية به[٨٨] .

والجاحظ عندما ذَكَرَ الصِّناعة فلأنَّه لاحظ أنَّ هناك الكثير مِمَّن يقول الشِّعر ولكن ليس هناك الكثير مِمَّن يجيدونه ويبدعون فيه ((فالشَّاعر الذي يستطيع أنْ يُبْرِزَ معانيه ، ويَضَعَهَا في صُوَرٍ رائعةٍ ، بما يُضْفِي عليها من خيالٍ جَذَّابٍ ، بحيث يؤثِّر شِعْرُهُ في النُّفوس ويَعْلَقُ بها ، يكون شاعرًا فنَّانًا مُبْدِعًا ، وبِعَكْسِهِ الشَّاعر الذي لا يُجِيْدُ ولا يُبْدِعُ ، يكونُ صانعًا فقط)) [٨٩] .

ويذكِّرنا الجاحظ بعد ذلك بالنَّسْجِ الذي قَرَنَ من خلاله صناعة الشِّعر بصناعة النَّسيج بوَصْفِ الشِّعر كلامًا منسوجًا ً، ولفظًا منظومًا ، فأَحْسَنُ الشِّعر ما تلاءم نَسْجُهُ وحَسُنَ لَفْظُهُ وليس معنى ذلك أنَّ الجاحظ عندما يدعو إلى الصِّناعة أنَّه من دُعَاةِ التَّكلُّف في العمل الشِّعريّ ؛ لأنَّ خَيْرَ الكلام عنده ما صدر عن طَبْعٍ وبَعُدَ عن مَظَنَّةِ القَسْرِ والتَّكلُّف ، فقال بهذا المنحى :

((وأَحْسَنُ الكلام ما كان قَلِيْلُهُ يُغْنِيْكَ عن كثيرِهِ ، ومعناه في ظاهر لفظه ، فإذا كان المعنى شريفًا، واللَّفظ بليغًا ، وكان صحيح الطَّبْعِ ، بعيدًا عن الاستكراه ومُنَزَّهًا عن الاختلال مَصُوْنًا عن التَّكلُّف ، صَنَعَ في القلوب صَنِيْعَ الغَيْثِ في التُّرْبَة الكَرِيْمَة.)) [٩٠] .

ولربط الشِّعر بأسباب إبداعه جَعَلَهُ الجاحظ قرين نَوْعٍ من التَّصوير يَتُمُّ بوساطة الألفاظ ويُفْصِحُ من خلاله الشَّاعر عن عواطفه وانفعاله وخياله ، بوصف التَّصوير إطارًا يسعى إلى تقريب المُتَخَيَّل وبيان الملموس عِبْرَ عمليَّة ذهنيَّة ، القَصْدُ منها بناء فضاءٍ شعريٍّ يتواءم تَحْتَ ظِلِّهِ نسيج الصورة وَشَكْلُهَا ومضمونها ، ليظهر أثر ذلك جليًّا في نَقْلِ الواقع وتفاصيله الحيَّة ورَبْطِ المُجَرَّد بالمحسوس ، فَيَتَحَرَّر الشِّعر من مباشرته وتقليديَّة الصُّور باتجاه خَلْقِ الصور المبتكرة التي تحتاج إلى عناصر تعبيريَّة تعطيها قوَّة الفعل الفنِّيِّ المؤثِّر بالتَّعمُّد والقصديَّة عِبْرَ استثمار التَّقنيَّات البلاغيَّة (التَّشبيه ، الاستعارة...) فضلاً عن الاحتفاء بالقصديَّات (التَّقنيَّات) الإيقاعيَّة والتَّقنيَّات التَّركيبيَّة ، وقد وَفَّرَ هذا الوعي وجود نَقْلَةٍ حادَّةٍ في طبيعة النَّظرة إلى الشِّعر وبيان مفهومه تتجاوز الوزن بوصفه ((معيارًا تقليديًّا راسخًا لتمييز الشِّعر عن النَّثر ، وتتخطَّى القافية أيضًا ، باعتبارها من متعلِّقات الوزن)) [٩١] إلى شعريَّة النَّصِّ الماثلة في الأسلوب ، والأداء الفنِّيِّ الذي يقوم به الشَّاعر في تناول المعنى لا في المعنى نَفْسِهِ بمَهَارةٍ وحَذْقٍ وصياغةٍ مُحْكَمَةٍ .

وهذا التَّحشيد النَّقدي رُبَّمَا تَشَكَّل بِفَضْلِهِ فاصِلٌ نقديٌّ آخر بعد الجاحظ أَدَّاهُ عبد القاهر الجرجانيّ الذي رأى أنَّ الشِّعر لا يستمدُّ تأثيره أو شعريَّته من وزنه أو قافيته بل يستمدَّها من قصديَّة أُخرى تتجلَّى في النَّظْمِ الذي هو ((تعليق الْكَلِمِ بعضها ببعض ، وجَعْلِ بَعْضِهَا بِسَبَبٍ من بعضٍ)) [٩٢] ، وجراء هذا التبنِّي أَضْحَتْ للوزن أهميَّة ثانويَّة أمام مراعاة التَّقديم والتَّأخير والإظهار والإضمار والاستفهام والنَّفي وغير ذلك مِمَّا أصبح بعد ذلك يُعْرَفُ باسم عِلْمِ المعاني الذي يُفْضِي إلى أنَّ فَهْمَ الجمال في الشِّعر والنَّثر يَكْمُنُ في النَّظْمِ .

على أنَّ الباحث في قصديَّة الشِّعر عند الجاحظ يعاينُ أنَّه لم يَقِفْ عِنْدَ تُخُوْمِ التَّنْظِيْرِ النَّقدي وإنَّما حاول فَتْحَ حافَاتِهِ على حافَاتٍ أُخرى مهمتها التَّنويه بِشِعْرِ بَعْضِ الشُّعراء مِمَّن يَصِحُّ شِعْرُهُم أنْ يكون مجالاً حيويًّا لرؤية القصديَّة الشِّعريَّة التي نادى بها ، وهي تتجسَّد في شِعْرِهِم، ومن هؤلاء الفرزدق الذي قال عنه: ((وإنْ أحببتَ أنْ ترْوِي من قِصَار القصائِد شعرًا لم يُسْمَعْ بِمِثْلِهِ ، فالْتَمِسْ ذلك في قِصَارِ قصائد الفرزدق ؛ فإنَّك لم تَرَ شاعرًا قَطُّ يَجْمَعُ التَّجويد في القِصَارِ والطِّوَال غَيْرَهُ)) [٩٣] .

وعلى الرغم من انطباعيَّة هذا الرَّأي وعَدَمِ جنوح الجاحظ فيه إلى التَّفصيل أكثر إلَّا أنَّه يُحِيْلُنَا إلى مصطلحين نقديَّين هما القصيدة القصيرة والقصيدة الطَّويلة ، ولم يحاول وَضْعَ نَفْسِهِ في

موضع المُمَيِّز بينهما ولعلَّه يعني بالقصار أنَّ القصيدة منها ذات فكرة واحدة وعاطفة واحدة ، ولذلك فَهِيَ تسير باتِّجاهٍ واحدٍ لغةً وشعورًا وتجربةً ، في حِيْنِ أنَّ مفهوم القصيدة الطَّويلة يمضي إلى عملٍ شعريٍّ ضَخْمٍ ذي معماريَّةٍ خاصَّة ، تتراكم فيه الأبيات الشِّعريَّة ، لأنَّها تشتمل على موضوعات شَتَّى تعبيرًا عن مشاعر جزئية يحاول الشَّاعر الجَمْعَ بينها على وُفْقِ بناءً فنِّيٍّ مُحْكَمٍ.

ويبدو أنَّ الفرزدق قادر على النَّمطين بكلِّ مهارةٍ وإنْ جَعَلَ الجاحظ قِصَارَ الفرزدق أنموذجًا عاليًا يَحْفَلُ بِجُمْلَةٍ من التَّقنيَّات الفنِّيَّة التي على الشُّعراء تَتَبُّع مساراتها وإغناء تجاربهم الشِّعرية منها واستثمار مذهبها الفنِّيِّ ، وهنا يَسْتَلُّ الجاحظ أرضًا يَجِبُ حَرْثُهَا من قِبَلِ الشُّعراء نقديًّا وإجراء حوارٍ فَنِّيٍّ معها بِقَصْدِ استعارة أسباب مُنْجَزَاتِ الفرزدق في قِصَارِهِ ، ومِثْلُ هذا المنحى يجذِّر موقف الشَّاعر من العمليَّة الشِّعريَّة ويَجْعَلُهُ أَكْثَرَ أصالةً وإبداعًا .

ولمَّا كان الجاحظ مِمَّن يؤمنون بالحداثة الشِّعريَّة وأنَّ هذه الحداثة تُعَدُّ هِزَّة كبيرة لكثيرٍ من الثَّوابت البنائيَّة والمعنويَّة والأسلوبيَّة التي استقرَّ عليها الشِّعر العربيُّ القديم فإنَّه وَقَفَ هذه المرَّة عِنْدَ أبي نواس في طرديَّاته التي تجري على بَحْرِ الرَّجَز تحديدًا في إشارة لا لَبْسَ فيها أنَّه كان يَعِدُّهُ أنموذجًا في التَّجويد يَجِبُ مراعاته وتَمَثُّل قِيَمِهِ الفنِّيَّة المختلفة ، فَعَمَدَ إلى تقييمه بكلامٍ طويلٍ نَصُّهُ ما يأتي : ((وأنا كَتَبْتُ لَكَ رَجَزَهُ في هذا الباب ، لأنَّه كان عالِمًا راويةً ، وكان قد لَعِبَ بالكِلابِ زمانًا ، وعَرَفَ منها ما لا تَعْرِفُهُ الأعراب ، وذلك موجودٌ في شِعْرِهِ ، وصفات الكلاب مُسْتَقْصَاةٌ في أراجيزه . هذا مع جودةِ الطَّبْعِ وجودة السَّبْكِ ، والحَذْقِ بالصَّنْعَةِ ، وإنْ تأمّلتَ شِعْرَهُ فَضَّلْتَهُ ، إلّا أنْ تَعْتَرِضَ عليك فيه العصبيَّة ، أو تَرَى أنَّ أهلَ البَدْوِ أَبَدًا أَشْعَرُ ، وأنَّ المُوَلَّدِين لا يُقَارِبُونَهم في شيءٍ. فإن اعترض هذا البابُ عليك فإنَّكَ لا تُبْصِر الحقَّ من الباطل ما دُمْتَ مغلوباً)) [٩٤] .

ورأي الجاحظ هذا يَضُمُّ بين دفَّتيه جُمْلَةً من الملاحظات لا بُدَّ من معاينتها ، يعود بالطَّرَد إلى عصورٍ قديمة ترتبط بظهور الشِّعر العربيّ ، ولكنَّ أبا نؤاس تَفَوَّق فيه حتَّى على مبتدعيه الأعْراب ، ولا شَكَّ في أنَّ هذا التَّفوق صَنَعَتْهُ طريقة أبي نواس في هذا الموضوع التي تقوم على قصديَّة قوامها جودة الطَّبع وجودة السَّبْك وحُسْنُ الأسلوب والحَذْق بالصَّنعة الشِّعريَّة وحُسْنُ الإضافة والإبداع فيها ، تلك المعايير التي تشكِّل أركان قصديَّته .

قد يشكِّك بعضهم بهذا التفوق لا لسبب فنيٍّ بل لعوامل خارجيَّة تَخُصُّ العصبيَّة للشِّعر القديم فحسب ، لذلك دعا الجاحظ هؤلاء إلى تصحيح موقفهم باتِّجاه النَّظرة الفنِّيَّة المستقلَّة دون أَخْذِ الزَّمن معيارًا في الحُكْمِ على النُّصوص ، وهذا الأمر لا يَشْمِل شِعْرَ أبي نواس بل يَجِب أنْ يُغَطِّي الشِّعر المُحْدَث كلَّه .

إنَّ هذه الأَحْكَامَ عند الجاحظ حاولَ من خلالها حماية القصيدة من التَّصدُّعات التي يقترفها الشُّعراء بالتزام قصديَّة أصولها المستمدَّة من طبيعة النُّصوص الشِّعرية التي نَوَّهَ بها يتحوَّل الشِّعر تحت ظلِّها إلى رؤيةٍ تتلبَّس الشَّاعر ، وإنْ كنَّا نَنْعَى على الجاحظ أنَّه سَاقَ أحكامه بِصِيَغٍ جاهزةٍ يلتقي فيها العامُّ والخاصُّ بعيدًا عن التَّطبيق الذي يجعل صورة ما يريده أوضح ، ومقاصده أوسع ، وهذا ما افتقده ، وكانت بالشُّعراء حاجةٌ إليه .

وعلى الرُّغم من ذلك فإنَّ آراء الجاحظ في هذا المفصل يمثِّل أسبقيَّة في طَرْحِ الآراء النقديَّة الرصينة التي شكَّلت أرضيَّةً مناسبةً لمَنْ جاءَ بعدَهُ مِنَ النُّقاد كقُدامة بن جعفر وابن طباطبا العلوي والآمدي والقاضي الجرجاني وغيرهم في إكمالِ مشروع القصيدة المُبْدِعَة والمكتملة فَنِّيًّا عند الشعراء المُحدثين .

هوامش البحث :

(١) لسان العرب / قَصَدَ .
(٢) في حداثة النص الشعري : ١٢٩ .
(٣) في مفهوم الشعر ونقده في النقد الأدبي العربي القديم (مرحلة التأسيس) : ٤٢
(٤) ينظر : معجم النقد العربي القديم : ١٨٧/٢-١٨٨
(٥) لسان العرب/ قَصَدَ .
(٦) المصدر نفسه / قَصَدَ .
(٧) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال : ٣٦١ .
(٨) المعجم الأدبي، جبُّور عبد النور : ٢١٣ .
(٩) ينظر: النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية : ٧٢٣ .
(١٠) المصدر نفسه : ٧٢٣ .
(١١) دليل الناقد الأدبي :١٥١ .
(١٢) ينظر: نظرية التلقِّي أصول وتطبيقات : ٤٧ .
(١٣) ينظر: الخبرة الجمالية : ٣٢١ وما بعدها ، نظرية التلقي : ٢٥ .
(١٤) رسائل الجاحظ ، (مناقب الترك) : ٣/ ٢١٧ .
(١٥) المصدر نفسه ، (مناقب الترك) : ٢١/١-٢٢ .
(١٦) ينظر: الإبداع الشعري في النقد العربي إلى نهاية القرن السابع الهجري : ١٢- ١٥٠ .
(١٧) الحيوان : ٧١/١ .
(١٨) المصدر نفسه : ١٨٠/١ .
(١٩) البيان والتبيين : ٢٨٩/١ .
(٢٠) المصدر نفسه : ٢٨٩/١ .

(٢١) المصدر نفسه : ٢٨٩/١ .
(٢٢) المصدر نفسه : ٢٨٩/١ .
(٢٣) إعجاز القرآن : ٤٥ .
(٢٤) المصدر نفسه : ص٤٦ .
(٢٥) ينظر : موسيقى الشعر : ١٦٢ ـ ١٧٢ . وينهض مفهوما المقطعين القصير والمتوسط عند د. إبراهيم أنيس على ما يلي : المقطع القصير : هو عبارة عن صوتٍ ساكنٍ وحركةٍ قصيرةٍ (كَ ـ كُ ـ كِ) ، في حين يتكَّون المقطع المتوسط إمَّا من صوتٍ سَاكِنٍ وحركةٍ قصيرةٍ وصوتٍ ساكنٍ (كَمْ ـ كُم ـ كِمْ) أو هو عبارة عن صوتٍ ساكنٍ وحركةٍ طويلةٍ (حرف مدٍّ) (كَا ـ كُو ـ كِي) .
(٢٦) بناء لغة الشعر : ٢٠ .
(٢٧) الشعرية العربية : ٣٠ .
(٢٨) المكونات الأولى للثقافة العربية : ٢١ .
(٢٩) موسيقى الشعر: ١٤٢ .
(٣٠) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ١/ ١٨٣ .
(٣١) المصدر نفسه : ١٨٣/١ .
(٣٢) بدائع البدائه : ٧ .
(٣٣) المصدر نفسه : ٧ .
(٣٤) الشعر والشعراء : ٩٧/١ .
(٣٥) العمدة: ١/ ١٩٠ .
(٣٦) البيان والتبيين: ٢٨/٣ .
(٣٧) المصدر نفسه: ١/ ٣٨٤ .
(٣٨) سورة المسد / ١ .
(٣٩) البيان والتبيين: ٢٨٨/١ .
(٤٠) ينظر: في حداثة النَّصِّ الشِّعري : ١٣١ . وهذا البيت من مشطور الرَّجز روي بكسر التَّاء ، ورواية أخرى بسكونها وتحريك الياء بالفتح قبلها وهو لا يُعَدُّ شعرًا لأنَّ الرَّسول (ص) لم يقصد به الشِّعر ولا نواه وإن كان كلامًا متَّزنًا ، وقد روى البيت قوم (دَمِيْتْ) بإسكان الياء والتاء جميعًا ، ولا يكون حينئذٍ موزونًا . ينظر: العمدة : ١٨٥/١ وموسيقى الشعر: ٥٩ .
(٤١) في ظلال القرآن : ٢٩٧٥/٥ .
(٤٢) سورة يس / ٦٩ .
(٤٣) رسائل الجاحظ (كتاب القيان) : ١٦٠/١– ١٦١ .
(٤٤) البيان والتبيين: ٣٢/٤، ٢٩/٤–٣٠ .
(٤٥) ينظر: معجم النقد العربي القديم: ٥٥/٢–٥٨ .
(٤٦) نظرية الأدب أوستن وارين – رينيه ويليك : ١٩٢ .
(٤٧) الحيوان: ١٣٠/٣ .
(٤٨) البيان والتبيين : ٦٧/١ .
(٤٩) النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية : ٧٢٦ .
(٥٠) بناء القصيدة عند الشريف الرضي : ١٩٨ .
(٥١) عيار الشعر : ١٢٧ .
(٥٢) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه : ٢٧ .
(٥٣) النظرية الرومانتيكية في الشعر : ٢٤٩ .
(٥٤) فن الشعر ، أرسطوطاليس : ٢٦ .
(٥٥) المصدر نفسه : ص٢٣ .

(٥٦) النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية : ص٧٢٤ .
(٥٧) البيان والتبيين: ١٣٩/١ .
(٥٨) جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب : ٤١ .
(٥٩) البيان والتبيين: ٦٧/١ .
(٦٠) النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص : ٤٥ .
(٦١) البيان والتبيين : ٦٦/١ . والعَزْفُ من ((عَزَفَتْ نَفْسِي عن الشيء تَعْزِفُ وتَعْزُفُ عَزْفًا وعُزُوفًا : تَرَكَتْهُ بَعْدَ إعجابِهَا وزَهِدَت فيه وانْصَرَفَت عَنْهُ)) ،والذَّهُول من الذَّهْل وهو ((تَرْكُكَ الشيءَ تَنَاسَاه على عَمَدٍ أو يَشْغَلُكَ عَنْهُ شُغْلٌ)) .
ينظر : لسان العرب / عَزَفَ وذَهَلَ على التتابع .
(٦٢) المصدر نفسه : ٦٦/١ .
(٦٣) جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم : ١٥٢ .
(٦٤) بحث في علم الجمال : ٢٧٥ .
(٦٥) الحيوان: ٨/٦ .
(٦٦) اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: ص١٤١ .
(٦٧) البيان والتبيين: ٢٩/٣ .
(٦٨) البيان والتبيين: ٨/٢ .
(٦٩) النقد الأدبي ، د. داود سلّوم : ٧٣/١ .
(٧٠) رسائل الجاحظ (المعلمين): ٤٠/٣ .
(٧١) ينظر: البيان والتبيين: ١/ ١٤٤ .
(٧٢) جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم : ١٠٣ .
(٧٣) ينظر: البيان والتبيين: ١٤٤/١ .
(٧٤) المصدر نفسه : ٢٥٥/١ .
(٧٥) المصدر نفسه : ٢٥٥/١ .
(٧٦) المعجم الأدبي: ص٢٩٤ .
(٧٧) رسائل الجاحظ (المعلمين) : ٣٩/٣-٤٠ .
(٧٨) تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري ، الأستاذ طه أحمد إبراهيم: ١٠٦ .
(٧٩) الحيوان: ١٣١/٣ .
(٨٠) البيان والتبيين: ٧٦/١ .
(٨١) الحيوان: ٣١١/٣ .
(٨٢) ينظر: النظرية النقدية عند العرب عند العرب : ١٨٨ .
(٨٣) ينظر: تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري ، محمد زغلول سلّام : ٧٢/١ .
(٨٤) الحيوان: ٣١١/٣-٣١٢ .
(٨٥) المصدر نفسه : ١٣١/٤-١٣٢ .
(٨٦) الشعرية العربية : ص٣٤ .
(٨٧) الحيوان: ١٣٢/٣ .
(٨٨) ينظر : قصة الحضارة : ٣ | ٢٢٦ .
(٨٩) النظرية النقدية عند العرب: ص١٦٧ .
(٩٠) البيان والتبيين : ٨٣/١ ، وينظر: النظرية النقدية عند العرب: ص١٦٩ .
(٩١) في حداثة النصِّ الشعري: ص١٢٩ .
(٩٢) دلائل الإعجاز في علم المعاني : ف .
(٩٣) الحيوان: ٩٨/٣ .
(٩٤) المصدر نفسه : ٢٧/٢ .

قائمة المصادر والمراجع :

- **القرآن الكريم .**
- الإبداع الشِّعري في النقد العربي إلى نهاية القرن السابع الهجري ، ثائر حسن جاسم ، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد، ١٩٨٣م .
- إعجاز القرآن ، القاضي أبو بكر محمد بن الطيب الباقلانيّ (ت ٤٠٣هـ) ، علَّق عليه وخرَّج أحاديثه أبو عبد الرَّحمن صلاح بن محمد بن عويضة ، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ٢٠٠٨م .
- بحث في علم الجمال، جان برتليمي، ترجمة أنور عبد العزيز ومراجعة د. نظمي لوقا ، النَّاشر دار النَّهضة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطِّباعة والنَّشر (القاهرة– نيويورك) ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٠م .
- بدائع البدائة ، علي بن ظافر الأزدي (ت ٦١٣هـ) ، تحقيق أحمد أبو الفضل إبراهيم ، المطبعة الفنية الحديثة ، القاهرة ، ١٩٧٠م .
- بناء القصيدة عند الشريف الرضي، د. عناد غزوان ، ضمن كتاب الشريف الرضي دراسات في ذكراه الألفيَّة ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد ، ١٩٨٥م .
- بناء لغة الشعر ، جون كوين ، ترجمة وتقديم وتعليق د. أحمد درويش ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، (د.ت) .
- البيان والتبيين ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، نشر مكتبة الخانجي ، مطبعة السعادة ، ط٥ ، القاهرة ، ١٤٠٥هـ–١٩٨٥م .
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري ، الأستاذ طه أحمد إبراهيم ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، ط٢ ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٦ م .
- تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، د. محمد زغلول سلّام، دار المعارف ، مصر، ١٩٦٤م .
- جدليَّة الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم ، د. محمد عبد المطلب ، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان ، مطابع المكتب المصري الحديث ، القاهرة ، ١٩٩٥م .
- جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د. ماهر مهدي هلال ، دار الرشيد للنشر، بغداد ، ١٩٨٠م .
- الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) ، تحقيق عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، ط٢ ، مصر، ١٣٨٥هـ – ١٩٦٥ م.
- الخبرة الجمالية، سعيد توفيق ، ط١ ، بيروت ، ١٩٩٢م .
- دلائل الإعجاز في علم المعاني ، الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، صحَّحه وعلق على حواشيه السيد محمد رشيد رضا ، الناشر دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٣٩٨هـ– ١٩٧٨م .

- دليل الناقد الأدبي ، د. ميجان الرويلي ، د. سعد البازعي ، الناشر المركز الثقافي العربي ، ط٢ ، الدار البيضاء ، المغرب ، ٢٠٠٠م .
- رسائل الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، نشر مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٣٨٤هـ- ١٩٦٤م .
- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، اليزابيث درو ، ترجمة محمد إبراهيم الشوش ، مطبعة عيناتي الجديدة ، بيروت ، ١٩٦١م .
- الشعر والشعراء، ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، ط٤ ، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧م .
- الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٨٥م .
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ) ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل للنشر والتوزيع ، ط٤، بيروت ، ١٩٧٢م.
- عيار الشعر، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢هـ) ، تحقيق وتعليق محمد زغلول سلّام ، منشأة المعارف ، ط ، الإسكندرية ، (د.ت) .
- فن الشعر ، أرسطو طاليس ، ترجمه عن اليونانية وحقَّق نصوصه عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٣م .
- في حداثة النصَّ الشعري دراسات نقدية ، د. علي جعفر العلاق ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٠م .
- في ظلال القرآن ، سيد قطب، دار الشروق ، ط٣٤، مطابع الشروق ، بيروت ، ١٤٢٥هـ -٢٠٠٤ م .
- في مفهوم الشعر ونقده ، في النقد الأدبي العربي القديم (مرحلة التأسيس) ، د. عبد الحميد زراقط ، منشورات دار الحق ، ط ١، بيروت ، لبنان ، ١٤١٩هـ -١٩٩٨م .
- قصة الحضارة، وليم جيمس ديورانت ، ترجمة زكي نجيب محمود ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط٢، القاهرة ، ١٩٥٦م .
- لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري (ت٧١١هـ)، دار صادر، بيروت ، (د.ت) .
- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي تلازم التراث والمعاصرة ، محمد رضا مبارك ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٣م .
- المعجم الأدبي، جبُّور عبد النور ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٩م.
- معجم النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩م .
- المكونات الأولى للثقافة العربية ، د. عز الدين إسماعيل ، الجمهورية العراقية ، وزارة الإعلام ، مطبعة الأديب ، ١٩٧٢م .
- موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، دار القلم للطباعة والنشر، ط٤ ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٢م .

- نظرية الأدب ، أوستن وارين – رينيه ويليك ، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، مطبعة خالد الطرابيشي ، ١٣٩٢هـ – ١٩٧٢م .
- نظرية التلقِّي أصول وتطبيقات ، د. بشرى موسى صالح ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد ، ١٩٩٩م .
- النظرية الرومانتيكية في الشعر ،سيرة أدبية لكولدرج ، ترجمة عبد الحكيم حسان ، دار المعارف ، مصر ،١٩٧١ م .
- النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص ، د. عبد القادر المهيري، د. حمادي صمُّود ، د. عبد السلام المسدِّي ، الدار التونسية للنشر، المطبعة العربية ، تونس، ١٩٨٨م
- النظرية النقدية عند العرب ، د. هند حسين طه ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١م.
- النقد الأدبي، د. داود سلُّوم ، مطبعة الزهراء ، بغداد ، ١٩٦٧م .
- النقد الأدبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال ، دار الثقافة ودار العودة ، بيروت – لبنان ، ١٩٧٣م
- النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ، جيروم ستولنيتز ، ترجمة د. فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، بيروت ، ١٩٨١م .