البناء الفني للشعر بين القديم والحديث

دكتور/ عدنان بن صالح مريف الشهري
مكة المكرمة
المملكة العربية السعودية

مصطلح البناء الفني:

يعد تحديد العلاقة بين أجزاء العمل الأدبي عموما والنص الشعري على وجه الخصوص من أبرز القضايا النقدية المهمة، وذلك لما لهذه القضية من أثر كبير في فهم العمل الأدبي ومعرفة قيمته الجمالية والفنية، وقد شغلت هذه القضية النقاد المحدثين وشهد النقد جدلا حول المصطلح والمفهوم، ولم يتفق النقاد على مصطلح واحد يمثل هذه القضية، مما أدى إلى ظهور مصطلحات وتسميات عدة في هذا الصدد، فتذهب نازك الملائكة إلى تبني مصطلح "هيكل القصيدة" وتقسيمه إلى ثلاثة أقسام: هيكل المسطح، وهيكل ذهني، وهيكل هرمي، كما يذهب عز الدين إسماعيل إلى تبنى مصطلح "معمارية القصيدة" لكنه في شرحه لهذا الموضوع يورد كلمة بناء العمل الفني ويتبنى بسام طقوس مصطلح "وحدة القصيدة"[١]، وتميل هذه الدراسة إلى أن هذا الجدل يعود لأمرين: أولهما متعلق بالترجمة عن اللغات الغربية، وثانيهما يتعلق بفهم الناقد العربي، فكل ناقد تبنى مصطلحا حسب نظرته الخاصة.

٢. صعوبة البناء الفني للشعر عند النقاد الغربيين:

إن إنتاج الشعر واحد من ثلاثة ملكات تحتل دولة الأدب فيما يقول آبركرمبى[٢]. لكنه ليس ثمة قواعد دقيقة ونهائية إلي ابتكار الأدب أو إلى كيفية

(١) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٦ م، ص ٢٣٨.

(٢) آبركرمبي، لاسل، قواعد النقد الأدبي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة،١٩٥٤، ص ٤

الاستمتاع به. والنقد (أي نقد) عاجز عن إيجاد هاتين الملكتين عند الناس إذا لم يكن لهما وجود من قبل[١].

وينظر النقاد المعاصرون إلى قضية إنتاج الشعر ونظمه وإبداعه نظرة حيطة وحذر يظللها شيء من الإجلال والإكبار، وهي نظرة لها أهميتها ومداها، لأن جل هؤلاء النقاد شعراء عرفوا الشعر جيدا، ولأن أقوالهم نتاج تجارب طويلة ومعاناة عملية وخبرات كثيرة في دروب الشعر ومضايقه وسهوله وحزونه.

يري "ستوفر stuffer" الناقد الأمريكي المعاصر أن الشعر كله معقد، وتعقيده علي درجات[٢]، أما القصيدة فمثل الإنسان، لها شجرة نسب، وهي مهمة لا بسبب أسلافها بل بسبب انفرادها[٣]، والقصيدة ليست أكثر من محاولة تبلور مثالي لتجربة ما، تمثل من حيث "الكيف" حياة مضنية شاقة، وتتطلب من حيث "الكم" سنوات من التفكير والاستعداد والمران[٤].

ويرى سبندر أن البناء الفني للقصيدة رحلة مخيفة وجهد مؤلم لتركيز الخيال، وأن الكلمات وسيلة صعبة الاستعمال جدا، لأن الشاعر حين ينظم قصيدة يجابه شخصيته وجها لوجه، وربما ينفق أياما ليقول شيئا بوضوح، فيجد أنه قد عبر عنه ببلادة[٥]. إن البناء الفني للشعر عند سبندر يستلزم من الشاعر اهتماما خاصا، ويتطلب المزايا المتعلقة بالسمع والنظر والتحليل والذاكرة وغيرها[٦].

وتتجلى صعوبة البناء الفني للشعر عند الناقد الأمريكي "بتر فيريك peter viereck" الذي يرى أن الشعر ليس سهلا، لأنه يعبر عن الصراع النفسي والمعاناة والجهد. الشعر صعب لأنه يصور صراعا كاملا بين الشاعر والمؤثرات التي تثيره للإبداع، وبين أوزان الشعر وكلماته التي يصب فيها هذا الصراع. ثم يستشهد بقول "روبرت وارن Robert Penn warren": إن الشاعر شبيه بخبير في المصارعة اليابانية ينتصر علي خصمه بشل مقاومته. وبعبارة أخرى فإن القصيدة حركة تنتهي

---

(١) آبركرمبي، لاسل، قواعد النقد الأدبي، المرجع السابق، ص ٥

(٢)Stauffer,Donald: the nature of poetry, New York, ١٩٤٦, p. ١٥٥

(٣)Ibid,p.١٥٤

(٤)Ibid,p.١٥٨

(٥) سبندر ستيفن، نظم الشعر، مجلة المعرفة السورية، دمشق، ١٩٨١، ص ١٤٣،

(٦) سبندر ستيفن، نظم الشعر، المرجع السابق، ص ١٤٣،

بسكون، ولكنها إذا كانت حركة لا تجد مقاومة في طريقها فإنها تكون حركة غير ذات فائدة وجدوى، إذ لابد أن تصور القصيدة هذا الصراع وهذه المقاومة لتكون قصيدة جيدة"(١).

ويري "يونج" أن عملية البناء الفني ستظل إلى الأبد تروغ عن حيز الفهم الإنساني(٢). تؤيده في هذا النافذة إليزابيث درو إلى حد كبير، وترى أن أي قدر من الدراسة لأوراق الشاعر أو مسوداته لا يتعدى سطح الموضوع(٣). ويذكر مكليش أن كثيرين يؤمنون بأن المرء إذا حاول أن يتتبع ماهية البناء الشعري (محض محاولة فقط) فهذا منه عمل أحمق، أو ما هو أدهى من ذلك(٤).

٣. صعوبة البناء الفني للشعر عند النقاد العرب:

ليس ببعيد عن آراء الأجانب هذه ما يذهب إليه علي أدهم من إن مسألة البناء الفني في الأدب ليست من المسائل الواضحة التي يمكن الإحاطة بها أو إخضاعها لأساليب البحث العلمي، بل هي مسألة يكتنفها الخفاء ويحفها الإبهام. فليس سهلا تحديدها أو الإلمام بها، لأن البناء الفني في الأدب كالبناء في الحياة، غامض سره، خاف شأنه(٥).

وإنه لطريف حقا أن يلتقي النقدان القديم والحديث حول القول بصعوبة نظم الشعر وإنشاء القصائد؛ فقد كان الأصمعي يقول: "فرسان الشعر أقل من فرسان الحرب"(٦).

كان إدريس بن سليمان بن أبي حفصة أخو الشاعر مروان بن أبي حفصة يقول: "قول الشعر أشد من قضم الحجارة على من يعلمه"(٧). ونقل ابن رشيق: وقيل: "عمل الشعر على الحاذق به أشد من نقل الصخر. ويقال: إن الشعر كالبحر أهون ما

(١) د. محمود السمرة، مقالات في النقد الأدبي، دار الثقافة، بيروت، (د. ت)، ص ٣٣

(٢) إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، مرجع سابق، ص ٢٦

(٣) إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، المرجع السابق، ص ٢٦

(٤) أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الجيوشي، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣، ص ١٤

(٥) علي أدهم، على هامش الأدب والنقد، دار الفكر العربي، القاهرة، (د. ت)، ص ١٥٦.

(٦) أبو بكر الباقلاني، إعجاز القرآن، دار المعارف، مصر، ١٩٦٣، ص٢٠٣.

(٧) أبو أحمد الحسن بن عبد الله العسكري، المصون في الأدب، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٦٠، ص ١٣.

يكون علي الجاهل، أهول ما يكون علي العالم. وأتعب أصحابه قلبا من عرفه حق معرفته[١].

لقد أدرك القدماء، شعراء ونقادا، أن البناء الفني للشعر ليس شيئا هينا، حتى على الشعراء أنفسهم، وليس ساذجا بسيطا كما يظن كثيرون. أدركوا هذا قبل أن يقول به المحدثون، لكن هذه الحقيقة، وغيرها من الحقائق الأخرى، غامت عن أعين الدارسين المعاصرين الذين يذهبون إلى أن القدماء اكتفوا بنسبة الإبداع الفني إلى الشياطين أو الآلهة في حين درسه المحدثون من نواح عدة. يقول عبد الرازق حميدة: "وفى الحق أن الإبداع الفني عملية معقدة، اكتفى القدماء بنسبتها إلى الشياطين أو الآلهة. أما المحدثون فدرسوها من حيث القيام بها، وما يسبقها من استعداد لها، وما يدفع إليها من دوافع نفسية داخلية مباشرة أو سابقة، وما يبعث عليها من بواعث خارجية تثير النفس وتحملها عليها. ثم درسوا مدى استجابة النفس لهذه البواعث، واختلاف الشاعر أو الفنان في وقت عنه في الآخر، واختلاف الفنانين كل عن الآخر فيها"[٢].

ولست في حاجة بعد الذي قدمت عن الطبع والاستعداد، وعن الدوافع والبواعث واختلافها من شاعر لآخر، وما تخلل هذه الأمور من مسائل وقضايا في النقد القديم، إلى ضرب الأمثلة وسوق الشواهد للرد على هذه التهمة.

٤. البناء الفني للشعر عند شعراء الديوان:

يقول شكري: الشاعر هو الذي لا ينظم حتى تنوبه تلك النوبة التي تدفعه إلى قول الشعر بالرغم منه، في الأمر الذي تتهيأ له نفسه[٣] والشاعر الكبير هو الذي لا يكتفي بإفهام الناس، بل هو الذي يحاول أن يسكرهم ويجنهم بالرغم منهم[٤]، ويقول أيضا: لا ينظم الشاعر الكبير إلا في نوبات انفعال عصبي في أثنائها تغلي أساليب الشعر في ذهنه، وتتضارب العواطف في قلبه، ولكنه تضارب لا يزعج نبضة طيور الأنغام الشعرية التي تغرد في ذهنه، ثم تتدفق الأساليب الشعرية كالسيل من غير تعمد

(١) أبو على الحسن ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٦٣، ج١، ص١١٧.

(٢) عبدالرازق حميدة، شياطين الشعراء، مطبعة الرسالة، القاهرة، (د. ت)، ص ١٨٥

(٣) عبد الرحمن شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، مرجع سابق، ص ٣٨٨.

(٤) عبد الرحمن شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، المرجع السابق، ص ٢٩٠.

منه لبعضها دون بعض، أما في غير هذه النوبات فالشعر الذي يضعه يأتي فاتر العاطفة قليل الطلاوة[١]، فالنوبة الانفعالية الجارفة هي الأساس الجذري لبناء القصيدة، وللبلوغ بها أسمى ما يتوخى الشاعر الوصول إليه من قوة التأثير، والغليان الانفعالي، (أو ما يسميه شكري بالنوبة) يعطي القصيدة حرارة في الأسلوب، وقوة في التأثير.

وهذا الانفعال العاطفي الجارف من شأنه أن يجعل الأساليب الشعرية تتدفق كالسيل، ولكن هذا الطغيان العاطفي لا يطغى على وضوح الأنغام الشعرية في ذهن الشاعر، وهذا الكلام يذكرنا بما قاله الشاعر الإنجليزي "وردزورت" من أن الشعر الجيد هو الانطلاق التلقائي للمشاعر الجافة[٢]، ويتم ذلك بعد مرحلة تأمل لهذه المشاعر في حالة سكينة بحيث تثور مشاعر أخرى شبيهة بالمشاعر التي كانت موجودة قبل عملية التأمل هذه وحينئذ تبدأ كتابة الشعر.... وكما أن هذا الانسياب مشروط عند الشاعر الإنجليزي، وأنه لا يعنى خروج عملية الإبداع الشعري عن دائرة تحكم الشاعر، فإن شكري يرى أن طغيان العواطف يجب ألا يـــأخذ بزمام الشاعر كلية، ومن ثم فهو لا يحول دون سيطرة النغم الشعري على ذهنه[٣]، فالعاطفة الجارفة مشروطة بوعي الفنان وسيطرته على فنه.

ومما يلفت النظر إلى عبارة شكري السابقة قوله، لا ينظم الشاعر الكبير إلا في نوبات انفعال عصبي، فهذا القول يذكرنا بمقولات مدرسة التحليل النفسي والتي ترى في الفن تعبيرا عن اضطراب عصبي يقول ترلنج: إنه ليس من شك في أن ما نسميه مرضا عقليا يمكن أن يكون مصدرا للمعرفة الروحية، فبعض العصابيين من الناس قادرون على أن يروا أجزاء معينة من الواقع، وأن يروها في قوة أكثر مما يستطيع غيرهم. وكثير من مرضى العصاب يكونون في أحوال بعينها أقرب صلة بواقع اللاشعور من الناس السويين. وأكثر من هذا فالمحتمل أن يكون التعبير عن المعنى العصابي أو العقلي المرضي للواقع أكثر كثافة وحدة من التعبير العادي[٤]، وقد سبق لأفلاطون أن لاحظ الارتباط بين الإبداع الشعري ومظاهر الاضطراب العقلي

(١) عبد الرحمن شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، المرجع السابق، ص ٢١٠.

(٢) هول فيزنزن، تاريخ النقد الأدبي، ترجمة محمد شكري عبد الرحيم، دار النجاح، بيروت، ١٩٧١ م، ص ٩٧.

(٣) د.محمود الربيعي، في نقد الشعر، دار المعارف، مصر، لا يوجد سنه، ص ١٠٦.

(٤) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لا يوجد سنه، ص ٣٠.

حين قال: الشعراء الغنائيون لا يتمتعون بصفة التعقل حين يتغنون بهذه الأشعار الجميلة، بل إنهم فريسة لغيبوبة باخوس إله النبيذ(١)، كما أكد أرسطو أيضا أن أغلب أعاظم الرجال، وعلى وجه الخصوص الشعراء يغلب عليهم المزاج السوداوي، أي المرض النفسي العصبي(٢).

وشكري حينما يرد الشعر إلى نوبات انفعال عصبي كأنما يحكي تجربته مع القصيدة فهو قلق تنتابه هذه الأزمات النفسية التي تحيله إلي كائن أثيري ينظم الشعر ويجد فيه راحته، ودليلنا على أن شكري هكذا كتابه الاعترافات الذي يسطر فيه ملامح نفسه المتوترة المضطربة فكأن الإبداع إنما يتأتى لهذه النفس الشاعرة في لحظات انفعال تجعلها شديدة الحساسية وتحيلها إلى كتلة من المشاعر والانفعالات حتى أن صاحبها يتجاوز تحت ظروفه الانفعالية حدودا كثيرة فيشطح شطحات مجنونة كقصيدته: (ليتني كنت إلها).

تعد تجربة البناء الفني للشعر عند عبد الرحمن شكري كيان إنساني متكامل أساسه الشعور ولبناته الشعر والفكر والصياغة. وشرط ذلك كله التوافق، ونتاجه (صورة إنسانية كاملة نفسية أو كونية). يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً ينم عن عمق شعوره وإحساسه. وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي، وإخلاص فني لا إلى مجرد مهارته في الصياغة(٣). فالشاعر الحق الذي يبذل جهداً يستنبط المعاني، يستشفها ثم يحللها بقدر ما يبذل جهدا في صياغة الألفاظ الدالة على تلك المعاني. وللفكر دور وأهمية في التجربة الشعرية إذ "مهما تكن التجربة عاطفية شعورية فإنها لا تنفصل قط عن الفكر الذي يصحبها، وينظمها، ويساعد على تأمل الشاعر فيها ... ولا ينجح الشاعر في التعبير عن تجربته حتى يصيّر أفكاره الذاتية أفكارا موضوعية(٤).

بمعنى أن تكون تجاربه الذاتية ذات معاني اجتماعية إنسانية يستطيع القارئ الذي يتأملها أن يلمس تلك المعاني أو يعايشها، والتجربة ذات الحظ الأوفر من النجاح

(١) ويقول أفلاطون أيضا الشاعر كائن أثيري مقدس ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد عقله مادام الإنسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر.

(٢) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، المرجع السابق، ص ٣٠.

(٣) د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص ٣٨٣.

(٤) د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، المرجع السابق، ص ٣٨٥.

هي التجربة التي يكون "شاعرها ممن يتعمقون الحياة ويسبرون أغوارها ويتغلغلون في بواطنها، ويحاولون التقاط دخائلها، وأسرارها المستغلقة لا مظاهرها الكبرى فحسب، بل في كل مظهر صغيرا كان أو زهيدا"(١).

والخيال رافد أساسي للفكر، به تتضح صوره حسية أو معنوية بعد أن كانت حلما في عقل الشاعر ونفسه، فقدرة الخيال في التجربة الفنية عظيمة، فعن طريقه "تخرج القصيدة قارئها من عالمه الحقيقي إلى عالم الشاعر الإنساني النفسي ومتخيلاته، وأحلامه بطريقة تلعب فيها أجنحة المجازات والاستعارات دورا يجعل الحلم ينمو والرؤية الشعرية تنمو نموا عضويا"(٢).

وليس من الضروري أن تتزاحم الصور والاستعارات والمجازات، في القصيدة حتى تصبح القصيدة مؤثرة بل يكمن السر في قدرة الشاعر على التأثير الإنساني على نفس المتلقي وعقله "لوجود العلاقة بين الصورة المعبرة، وبين الفكر وجنوحه وبين العاطفة ودواخلها"(٣) .

والموسيقى عنصر مهم في التجربة الشعرية بها تصلح أبيات القصيدة، وتصدح أنغامها، وتتضح حلاوتها، وقد "تخلو أبيات القصيدة من الخيال لكن من المحال أن يخرج شطر واحد بل كلمة واحدة من موسيقى البحر الذي بدأ الشاعر بالتجديف فيه من أول وهلة" (٤)، ويختلف الشعراء في "أنغامهم الموسيقية بتفاوت أسلوبهم الإنساني فمن كانت معانيه جزلة قوية كشاعرنا نجد أنغامه رنانة صاخبة، ومن كان ذا معاني عقلية فكرية تميل موسيقاه إلى الجفاف، ومنهم من يأتي ذا أنغام ثائرة، والشعر إن لم يهز ويثر بموسيقاه، يفقد أهم عناصره، ولا يعد شعرا بل يعد نظما أو نثراً موزوناً" (٥). فالموسيقى ثوب الشعر الإنساني، وجسده الأحاسيس والفكر والخيال.

---

(١) د. شوقي ضيف، النقد الأدبي، دار المعارف، ط ٨، ص ١٤٤.

(٢) د. شوقي ضيف، النقد الأدبي، المرجع السابق، ص ١٤٩، " بتصرف ".

(٣) عبد الرحمن شكري، مقدمة الديوان، مرجع سابق، ص٣٦٣، " بتصرف " .

(٤) د. عبد العزيز قلقيلة، التجربة الشعرية عند عبد الله المقرب، النادي الأدبي بالرياض، ط ١٤٠٧،١٩٨٦، ١، صفحات مختلفة.

(٥) عبد اللطيف السحرتي، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، مطبوعات تهامة، السعودية، ط ١٩٨٤،٢، ص ٥٣-٥٥، "بتصرف"

لتحديد مفهوم البناء الفني للشعر سوف نتناول، كيفية البناء الفني للقصيدة الشعرية، ثم تعريف البناء الفني لغة واصطلاحا، كما يلي:

١. كيفية البناء الفني للقصيدة:

علي الرغم من إيمان قدامى الشعراء والنقاد العرب بصعوبة البناء الفني للقصيدة وتعقيده إيمانا بقربهم من الالتقاء بوجهات النظر الحديثة، فقد انفرد نفر منهم، وكلهم شعراء ولو أن الشعر ليس مما يعرفون به في الدرجة الأولى بالحديث عن كيفية البناء الفني للقصيدة. وكان ابن طباطبا أقدمهم تناولا للموضوع وأكثرهم إحاطة به. يقول "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعني الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفّق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسِلكا جامعا لما تشتت منها، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته، فيستقصي انتقاده، ويرمّ ما وهى منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقص بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله. ويكون كالنساج الحاذق الذي يفوّف وشيه بأحسن التفويف ويسديه وينيره، ولا يهلهل شيئا منه فيشينه، وكالنقاش الرفيق الذي يصنع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع صبغا منها حتى يتضاعف حسنه في العيان، وكناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق، ولا يشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها، وكذلك الشاعر..."[١].

ويقول أبو هلال العسكري: "وإذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية تحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه أخرى، أو تكون هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في تلك، ولأن تعلو الكلال فتأخذه من فوق فيجيء سلسا سهلا ذا

(١) محمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شركة فن الطباعة، القاهرة،١٩٥٦، ص ٥-٦.

حلاوة ورونق، خير من أن يعلوك فيجيء كزّا فجا ومتجعدا جلفا. فإذا عملت القصيدة فهذبها ونقحها بإلقاء ما غث من أبياتها، ورث ورذل، والاقتصار على ما حسن وفخم، بإبدال حرف منها بآخر أجود منه، حتى تستوي أجزاؤها وتتضارع عواديها وأعجازها(١).

وليس لابن رشيق شيء كثير في الموضوع غير قوله "والصواب ألا يصنع الشاعر بيتا لا يعرف قافيته، غير أني لا أجد ذلك في طبعي جملة، ولا أقدر عليه بل أصنع القسم الأول على ما أريده، ثم ألتمس في نفسي ما يليق به من القوافي بعد ذلك، فأبني عليه القسم الثاني، أفعل ذلك كما يفعل من يبنى البيت علي القافية(٢)، ولم أر ذلك بمخل علي، ولا يزيحني عن مرادي، ولا يغيّر عليّ شيئا من لفظ القسم الأول، إلا في الندرة التي لا يُعتد بها، أو على جهة التنقيح المفرط(٣).

وجمع أسامة بن منقذ شيئا مما قال سابقوه في الموضوع فقال: "وليكتب أي الشاعر كل معنى يسنح، وكل لفظ يعرض، وليترنم بالشعر وهو يصنعه فإنه يعينه عليه... واعمل الأبيات متفرقة على ما يجود به الخاطر، ثم انظمه في الآخر، وحصّل المبدأ أو المقطع والخروج، فهو أصعب ما في القصيدة، وميّز في فكرك مصبّ القصيدة، فإنه أسهل عليك، وأشعرها أولا، وهذبها أخيرا"(٤).

أما ابن خلدون فلم يأت بجديد، وهو على عادته يلخص وينقل عن السابقين في مجال الأدب. فليس جديدا إذن إن يطالب ببناء البيت على القافية من أول صوغه، وبناء الكلام عليها إلى آخره، وليس جديدا أن يطالب بنظم القصيدة بيتا بيتا، وأن يطالب الشاعر بمراجعة شعره بالنقد والتنقيح(٥).

ولنتفحص الآن نصوص أولئك النقاد في البناء الفني للقصيدة الشعرية، وليكن تركيزنا على ابن طباطبا لاتضاح المسألة عنده أكثر من الآخرين الذين ربما أفادوا منه

(١) أبو هلال بن الحسن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٢، ص ١٣٩. وتتضارع: تتشابه.

(٢) أبو على الحسن ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، مرجع سابق، ج١، ص ٢٠٩.

(٣) أبو على الحسن ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، مرجع سابق، ج١، ص ٢١٠.

(٤) أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، البابي الحلبي، القاهرة، (د. ت)، ص ٢٩٥.

(٥) عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، مطبعه لجنه البيان العربي، ١٩٦٢، ج٤، ص ١٢٩٧.

وتأثروا به، وإن جمع بعضهم إلى ذلك حصيلة تجربته الشعرية الخاصة. لكنه لابد قبل هذا من الإشارة إلى أمرين وردا في هذه النصوص:

الأول: قول أبى هلال "لأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق ... ومتجعدا جلفا" مضافا إليه ما أورده ابن رشيق إذ قال "وكانوا يقولون، ليكن الشعر تحت حكمك، ولا تكن تحت حكمه"(١). هذا المفهوم القديم في ضرورة تحكم الشاعر بالقصيدة والسيطرة عليها قريب جدا من مفهوم "بودلير" الذي يقول: "على الشاعر أن .... يخضع الشعر بدلا من أن يخضع له، بحيث يتوافر للشاعر في شعره العلم والوعي والصبر، وصدق العزم على مراوضة المعاني وصياغتها(٢). فالرأيان القديم والحديث على ما في القديم من خفاء يتفقان في ضرورة السيطرة على البناء الفني للقصيدة، وعدم الاستسلام التام للانفعالات الوجدانية، وقبول كل ما يرد على الذهن. ولهذا علاقة كبرى بدور العقل في عملية البناء الفني للشعر، التي يؤمن بها نفر من النقاد المحدثين فيما سيأتي.

أما الأمر الآخر: فقول أسامة بن منقذ "وليترنم _ أي الشاعر_ بالشعر وهو يصنعه، فإنه يعينه عليه". مضافا إليه ما نقله ابن رشيق من قبل إذ قال: "وقيل مقود الشعر الغناء به" وذكر عن أبى الطيب أن متشرفا تشرف عليه وهو يصنع قصيدته التي أولها:

جَلَا كَمـــا بِيَ فَليكُ التَبريحُ أَغذاءُ ذا الرَشَأ الأَغَنّ الشيحُ.

وهو يتغنى ويصنع فإذا توقف بعض التوقف رجع بالإنشاد من أول القصيدة إلى حيث انتهى منها(٣).

الحقيقة أن الدعوة إلى الترنم والغناء في خلال النظم قديمة عند العرب، والشعراء منهم خاصة، وقول حسان بن ثابت التالي ذائع مشهور:

تغنَّ بالشعر إمّا كنتَ قائله إن الغِناء لهذا الشعر مضمار

أما الالتفات إلى العلاقة بين الترنم والغناء والنظم فناحية نفسية مهمة تدفع إلى الاستمرار في القول بحماسة واستغراق، وإحاطة الشاعر نفسه بجو منغوم خاص وكأنه لا يشعر في هذا الوقت إلا بوجوده هو. وهذا هو الواقع فعلا فيما يتضح من وصف

(١) ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، مرجع سابق، ج١، ص ٢١١.

(٢) د. عبد الرحمن شعيب، النقد الأدبي الحديث، مطبعة دار التأليف، القاهرة، ١٩٦٨، ص ٣٧٦

(٣) ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، مرجع سابق، ج١، ص ٢١٢.

بعض الشعراء المعاصرين أحوالهم في أثناء النظم. يقول عادل الغضبان: وكلما استقام لي مقطع أو عدة أبيات أعدتها على سمعي بصوت عال فيه شيء من الغناء، فأرى في ذلك لذة للسمع وشحذا للقريحة(١).

ويقول أحمد رامي: "أنا لا أكتب الشعر أبدا، بل أغنيه، أكون في حجرة منفردا وغالبا في جو مظلم بعض الشيء، وعندئذ أغنيه في خلوتي هذه، وبذلك يظهر الشعر"(٢). ويخبر رضا صافى أنه كان حين يتوقف عند بيت في خلال النظم يرجع إلى القصيدة من أولها ويقرؤها بصوت مرتفع وبلهجة إلقاء حتى يصل إلى حيث وقف، وغالبا ما كان يأتيه البيت الذي وقف عنده، وإلا أعاد القراءة من جديد، وهكذا كان يفعل حين الفراغ من مقطع والانتقال إلى آخر، وقبل هؤلاء جميعا كان حافظ إبراهيم يعيد كل بيت على سمعه منغّما بعد الفراغ منه(٣).

ومن الأجانب، يعول سبندر على الغناء في الشعر كثيرا، ويعده هو والإلهام مزيتين نهائيتين له لا تقبلان التنقيص، حتى أنه يعود بأهمية الغناء للشاعر إلى ما قبل التفكير في القصيدة، لأن الغناء هو "الموسيقى التي تتخذها القصيدة قبل أن يفكر بها الشاعر، بل هو رقم شاغر للشاعر، هو دوما في شعور الناظم في حالة انتظار لبذرة الإخصاب"(٤).

إن كيفية البناء الفني للقصيدة ونظمها التي وصفها ابن طباطبا والنقاد الآخرون ليست أكثر من "عملية" إنتاج صناعي في أكثر مراحلها(٥)، وقد أشار هو نفسه إلى هذا لمّا شبه الشاعر بالنساج والنقاش وناظم الجوهر، ولا تثريب، لأن هذا المفهوم يتفق هو ومفهوم الصنعة الذي كان سائدا في الأدب العربي، والذي كانت عنايته تنصرف إلى الشكل أكثر من المحتوى(٦). فضلا عن هذا، فإن مفاهيم أولئك النقاد وآخرين غيرهم تثير عددا من المسائل الهامة التي ما زالت محل نظر وموضوع اختلاف بين النقاد، وهي ما نعرض له فيما يلي:

---

(١) مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، ط٢، ص ٢٣٢.

(٢) مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، المرجع السابق، ص ٢٣٣

(٣) مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، المرجع السابق، ص ٢٢٥

(٤) سبندر ستيفن، نظم الشعر، مرجع سابق، ص ١٤٢-١٤٣.

(٥) محمود السمرة، مقالات النقد الأدبي، مرجع سابق، ص ١٧٤.

(٦) د. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، مطبعة الاعتماد، مصر، ١٩٥٥، ص ٢١٨-٢٢٠.

أول ما نفتقده في النصوص السالفة فقط عدم اعتراف أصحابها بالإلهام أو ما يشير إلى معناه ومفهومه[١]، لا نقصد بهذا المصطلح المعاصر نفسه، ولا تعميم الأمر على النقد القديم كله، أو ما يدل على "حالة الترقب المضطرب الخيال" فيما يسميها ألفرد نورث هوايتهد[٢]."١٧١٥–١٧٨٥م" أو "لحظة البزوغ" فيما يسميها أحمد رامي، أو حتى ما يشير إلى الانفعال. فالشعر لا يمكن أن يوجد دون انفعال أو حركة للنفس تنظم حركة الكلام، والقصيدة، فيما يقول كلوديل، ليست عدة ساعة تنظم من الخارج، حتى العقل نفسه لا يقوم بوظيفته تماما إلا تحت دافع الرغبة الملحة، وأيا كان الجنين الذي تبدأ منه حادثة أو عاطفة، فإن الموضوع المتصل به لا يمكن أن يقوم في فراغ، بل يتوالد وينتشر في نفس الشاعر ويجعله في حالة الترقب التي قال بها هوايتهد [٣].

مع هذا فإننا لا نعدم أن نجد عند القدماء إشارات إلى مفهوم الإلهام المعاصر قد تعدل الظن السائد لدى جمهرة من المعاصرين من أن العرب عرفوا الإلهام وعبروا عنه بالشياطين تارة، وبالجن طورا، فقط[٤]. فحين قيل لبشار بن برد: "بم فُقْتَ أهل عمرك وسبقتَ أهل عصرك في حسن معاني وتهذيب ألفاظه؟" قال: "لأني لم أقبل كل ما تورده عليَّ قريحتي، ويناجيني به طبعي، ويبعثه فكري. ونظرت إلى مغارس الفطن، ومعادن الحقائق، ولطائف التشبيهات فسرت إليها بفهم جيد، وغريزة قوية، فأحكمت سيرها، وانتقيت حُرَّها، وكشفت عن حقائقها.."[٥].

إن هذا النص يكشف عن إدراك صاحبه (ولو إلى حد) لمفهوم الإلهام وإن لم يعرف عند القدامى بهذا الاسم، وعن إدراكه لدور العقل في العمل الشعري وما يصاحبه من جهد وتعب ومشاق، إلى جانب الطبع والقريحة. بذا يكون القدماء قد أدركوا مسألة من كبرى المسائل التي تتباين فيها اتجاهات النقد الحديث، لأنه ما زالت قائمة في الأذهان مشكلة "الشعر المحض" التي أثارها القس الفرنسي "بريمون " عام ١٩٢٧م، والتي تتلخص في أن الشعر عمل "الملكة الشعرية" ولا يقوم إلا على "الإلهام". ويتفق مع هذا الرأي مفهوم عدد من فلاسفة الجمال الذين يرجعون مصدر العبقرية عند

(١) محمود السمرة، مقالات النقد الأدبي، مرجع سابق، ص ١٧٤.

(٢) إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، مرجع سابق، ص ٢٧.

(٣) إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، مرجع سابق، ص ٢٨.

(٤) ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، مرجع سابق، ج١، ص ٢٣٩.

(٥) ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، المرجع السابق، ج١، ص ٢٣٩.

الفنان إلى الإلهام فيما يسميه الشعراء، أو الكشف والإشراق والحدس فيما يسميه الصوفية. وهذا يعنى أن طبيعة بعض الناس مهيأة لتلقي الإلهام الذي يهبط فجأة بلا مقدمات تسلم إليه، وكأنهم يريدون أن يقولوا إن طبيعة هؤلاء الناس ذات قدرة خارقة على الإبداع، ترجع إلى شعور مباغت غير مسبوق بتفكير عقلي أو غيره(١). إن هذه الفكرة التي ترجع البناء الفني للشعر إلى قدرة وراء قدرة الإنسان لا سلطان للشعراء عليها ما زالت ماثلة وسائدة.

لقد نسي أولئك جميعا أن الإلهام ليس واردا شيطانيا يهجم على ذهن الشاعر دون إعداد سابق وتهيؤ أصيل، وأنه يحتاج إلى تربة صالحة ينمو فيها في مرحلة الإفراخ أو التكوين (كما سمتها الباحثة كاترين باتريك)، وهذه التربة ليست سوى قراءات الشاعر الكثيرة، وتأملاته المختزنة في الذاكرة التي يشبهها هنري جميس بالبئر العميقة للذاكرة اللاشعورية(٢).

فالقصيدة ليست كلها إلهاما، وليس الإلهام انتظارا لهبة الوحي، أو شيئا خارجيا يتلقاه الشاعر والمبتدع كما يتلقى الهبة، بل لابد له من تربة ينمو فيها، وفترة تحضير تسبقه، ولابد من إشباع الذهن بكل ما يدور حول الموضوع. وقد تمتد مرحلة الإشباع إلى سنوات قبل أن يبزغ فجر الإلهام. وربما نسي أو تناسى كثير من الشعراء والفنانين، وهم يتحدثون عن إلهاماتهم السريعة، أن يشيروا إلى محاولاتهم الشاقة وقراءاتهم ومشاهداتهم وتأملاتهم وما عانوه في أثناء النظم رفعا لأقدارهم، وحرصا على ألا يطلعوا العامة على الوسائل التي يلجؤون إليها، وإيهاما للآخرين من أنهم ينظمون عفو الخاطر في نوع من النشوة(٣).

يؤكد ما نحن فيه اعتراف الشاعر المصري المعاصر محمد الأسمر الذي يرى أن الشعر لا يستقيم أمره للشاعر إلا إذا كملت لديه أدواته وأهمها الشعور الصادق والقدرة على صياغتها في الألفاظ المتخيرة، والذي يشبّه حال الشاعر في معاناته للشعر بالمرأة التي تلد، مؤكدا أن الشعراء يعانون في صياغة الشعر ما يرهقهم، وأنه هو نفسه

(١) توفيق الطويل، أسس الفلسفة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٨، ص ٣٩٧.

(٢) د. محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٦٤، ص ٢٥٢.

(٣) توفيق الطويل، أسس الفلسفة، مرجع سابق، ص ٤٠٠.

عانى كثيرا من الانفعالات إلى حد كان يدفعه إلى محاولة اقتضاب القصيدة والفكاك منها، لكن بلا جدوى(١).

لقد آمن ابن طباطبا وغيره إيمانا مسرفا بمسألة الصناعة خلال البناء الفني للقصيدة فيما يتضح في النصوص السالفة وغاب عنهم إدراك الإلهام الذي وعاه بشار، إلى جانب قوله وقولهم أيضا بدور العقل وما يجب بذله من جهد وتعب في أثناء النظم. وهذا الأخير مفهوم عريض واتجاه واسع يطالعنا كثيراً في النقد الحديث، فالناقد الفرنسي كلوديل، لا يشك في وجود الملكة الشعرية وصلتها القوية بالخيال، ولا ينكر في الوقت نفسه دور العقل في البناء الشعوري، لأن العمل الفني ثمرة تعاون الخيال مع الرغبة الملحة. وبالعقل يصبح الشاعر قادرا على تكوين منظر محكم وعالم باطن تحكم أجزاءه كلها علاقات عضوية ونسب لا تنحلّ عراها. والإلهام وحده لا يقدم غير صورة ناقصة ورؤيا غامضة ونداء خافت. إلى مثل هذا ذهب "ديلان توماس" في وصفه لنظم القصيدة بأنه "عملية يشترك فيها الجسم والعقل، وترمي إلى بناء حجرة من الألفاظ تامة التماسك، لتحفظ جانبا من الأسباب والقوى الحقيقية للعقل والجسم المبدعين. وأرى أن الدافع الشعري والإلهام ليسا إلا حلول الطاقة فجأة على نحو مادي غالبا في القدرة الإنشائية الصناعية"(٢). غير أن "شلي" يذهب إلى أن العقل عند البناء الفني للشعر يصبح فحمة خامدة وأن الإلهام نفسه يأخذ في الزوال حالما تبدأ "عملية" النظم، وأن الشعر مهما يبلغ من مراتب الجودة فليس إلا ظلا باهتا لإحساس الشاعر الأول.

لقد عرف كثير من النقاد والشعراء الأجانب هذه الثنائية في البناء الفني الشعري، أي الإلهام والصناعة. فقد نادى بن جونسون ben Jonson بإخضاع الملكة المبدعة لسلطان الصناعة، والعمل عن تدبر ودراية وعرفان، وهذا هو مثله الأعلى في الشعر(٣). وذهب شلي Shelley وإدجار ألن بو(٤) e.a.poe وأندريه جيد إلى أن الفن عرق وجهد شاق. وكان كيتس Keats كما يستشف من مسودات قصائده يبذل جهدا كبيرا، وألح "كولردج" على أن العبقرية لا تستطيع أن تظهر نفسها دون الصنعة والجهد

(١) مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع، مرجع سابق، ص ٢٢٩

(٢) إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، مرجع سابق، ص٢٥.

(٣) آبر كرمبي لاسل، قواعد النقد الأدبي، مرجع سابق، ص ١٦٣.

(٤) مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع، مرجع سابق، ص ٤٦.

الواعي، وذهب سبندر إلى أن كل شيء في البناء الفني للشعر فيما عدا الإلهام عمل سواء كان في عملية واحدة سريعة أم في عملية بطيئة على مراحل. أما الإلهام عنده فبداية القصيدة وهدفها النهائي، إنه الفكرة التي تهبط على عقل الشاعر، والفكرة النهائية التي ينجزها أخيرا على شكل ألفاظ، وبين البداية هذه وقَصَب السّبْق هذا يوجد السباق الشاق والكد والعرق(١)، وذهب "بول فاليرى" إلى أن الله أو الطبيعة يمنحان الشاعر بيتا من الشعر، أما بقية القصيدة فعليه هو أن يكتشفها لنفسه(٢).

ويعارض العقليون موقف مدرسة الإلهام ويرون أن العبقرية في الفن لا تتعارض مع العقل مطلقا بمذهب "دى لاكروا" إلى أن البناء الفني لا يقوم على ما يشبه الوجد الصوفي أو الحدس الديني أو الإشراق الإلهي، وأنه ليس اجترارا شعوريا كما ادعى شوبنهاور، بل هو صنعة وجهد بالغ واع، وتمثل ناقد، وليس في مقدور الذاكرة أو الذكاء أو الخيال إنتاج أي عمل فني دون تدخل الجهد.

بقي أن يقال إن لعدد من الدارسين والنقاد العرب المعاصرين آراء لا تخرج عما تقدم من آراء النقاد والشعراء الأجانب في هذا الموضوع(٣). لكننا نعود إلى ابن طباطبا وأضرابه لنرى أن عدم إشارتهم إلى الإلهام أو ما يدل عليه لها نظير في النقد الحديث: يرى "وليم موريس" أن الحديث عن الإلهام من سخف القول وأنه "ليس هناك شيء اسمه الإلهام والمسالة مسألة صناعة لاغير"(٤). ويقول "جيرارد مانلي هوبكنز": "لا شيء يبقى طويلا سوى الخلق الرائع"(٥). ويقول المثال الفرنسي رودان Rodin في حديثه إلى شباب الفنانين: "لا تعتمدوا على الإلهام، فإن الإلهام أكذوبة، أو وهم لا حقيقة له! وأما الصفات التي لابد للفنان من أن يتصف بها فهي الحكمة، والانتباه والإخلاص والإرادة. وإذن فحسبكم أن تضطلعوا بأداء عملكم بروح العامل النزيه الشريف".

وليس بعيدا أن يكون المرحوم محمد مندور قد تأثر بهذه الدعوة واعتنقها بحماسة شديدة، يقول: "أنا لا أؤمن بشيء اسمه الإلهام والوحي والعبقرية، وإنما أعرف

(١) ستيفن سبندر، نظم الشعر، مرجع سابق، ص ١٣٥.

(٢) ستيفن سبندر، نظم الشعر، المرجع السابق، ص ١٣٥.

(٣) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٦٥، ص١٨٧.

(٤) إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، مرجع سابق، ص ٢٥.

(٥) إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، المرجع السابق، ص ٢٥.

التثقيف وإبداع الصناعة، ونقد ما نكتب والجهد وطول المران..."[١]. ويقول عن البناء الفني: "الخلق الفني والنشاط النقدي كلاهما صناعة كسائر الصناعات لابد فيها من روية وإمعان وتسلسل وإحكام حلقات"[٢]. ويقول "ويبدأ الشاعر في الجهد الذي لا يستقيم شعر بدونه. الشعر صناعة، جيدها ما أحكم حتى اختفى، الشعر طبع ودوافع وإرادة وجهد وصناعة"[٣].

إن مسألة الإلهام والصناعة في الشعر والفنون الأخرى قديمة جدا، ترجع إلى ديمقريط وأفلاطون وأرسطو. فقد نقل عن ديمقريط أن الشعر لا يتأتى بغير الجنون، وقال أفلاطون إنه ضرب من الهذيان. وتعد محاورة "إيون ion" أوسع عرض في العالم القديم للفكرة التي تذهب إلى أن الشعر إلهام خالص. وظل الأمر كذلك إلى أن شن هوراس حملة على تلك المفاهيم وقال: "إن الشاعر المجنون كالأجرب، أو المريض بالصفراء، أو المجذوب ..". ويقال إن التحدي قد جاء من الإسكندرية أصلا، فسمعه الرومان واستأنسوا به فصارت لهم في أوائل العصر الأغسطي مدرسة ترددده. لقد رفض السكندريون مفهوم اليونانيين للشعر وقالوا بأن الشعر فن له أسراره ولا جدوى للإلهام بغير الفن والجهد، بل ذهب بعضهم إلى أن الشعر مجهود كبير جبار لا أثر للوحي فيه.

ولما أطل عصر النهضة أضيف إلى الإلهام ضرورة العمل والجهد. وقد غلبت فكرة الصنعة والجهد في العصر الكلاسي إذ كانت فلسفة أرسطو وأفكاره هي السائد لدى الكلاسيكيين، ولما جاء الرومانسيون أحيوا آراء أفلاطون من جديد فأضحى الإلهام واللاشعور منابع الشعر الأصيل[٤].

(١) مندور محمد، الميزان الجديد، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٤، ص١٣٠

(٢) مندور محمد، الميزان الجديد، المرجع السابق، ص١٣٠

(٣) مندور محمد، الميزان الجديد، المرجع السابق، ص١٤٨.

(٤) د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص ٣٧٥.

٢. تعريف البناء الفني:

إن مصطلح البناء أو البنية يثير تساؤلات عدة لعل من أبرزها، ما البناء؟ وما عناصره ومكوناته؟ وهل له علاقة بالبنيوية؟

أ. البنية لغة:

البني: نقيض الهدم، وبناه بنية وبناية. والبناء: المبنى والجمع أبنية. والبنية بكسر الباء وضمها ما بنيته وهو البني بكسر الباء وضمها. والبنية: الهيئة التي يبنى عليها. وبنية الكلام: صياغته ووضع ألفاظه ورصف عباراته(١).

ويعرف صلاح فضل البناء بأنه الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ويضيف أن هذه الكلمة استخدمت في اللغات الأوروبية لتدل على الشكل الذي يشيد به مبنى ما، ثم تطورت دلاليا لتدل على الطريقة التي تتكيف فيهـــا الأجزاء وتتلاحم لتشكل كُلا واحدا(٢).

ويعرف زكريا إبراهيم البنية بأنها نظام أو نسق من المعقولية أو القانون الذي يفسر تكوين الشيء ومعقوليته(٣).

ولعله من الواضح جليا أن المفهوم الأول للبناء أو البنية قد ارتبط في بداية الأمر بالهندسة المعمارية، ومع تطور الأدب والنقد دخل هذا المصطلح حيز الدرس الأدبي والنقدي ليصبح من أبرز القضايا النقدية في العصر الحديث.

ب. البناء الشعري اصطلاحاً:

هو مجموعة من العناصر والقوى التي تتظاهر في النص على نحو يتم فيه تكامل المعاني الشعرية المتبلورة في حقائق لغوية، فالعالم الذي تتألف منه القصيدة عالم متجانس تتلاقى أفكاره وتتعاقب في حركة مطردة. وعرّف جان كوهن البنية الشعرية بأنها مجموع العلاقات المعقودة بكل عنصر داخل النسق، ومجموع هذه العلاقات هو الذي يسمح بأداء وظيفته اللغوية (٤).

---

(١) جمال الدين أبو الفضل ابن منظور، معجم لسان العرب ، دار الكتب العلمية ، بيروت، ٢٠٣ م، مادة (بني).

(٢) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٨٧ م، ط٣، ص ١٧٥-١٧٦.

(٣) زكريا إبراهيم، مشكلة البنية وأضواء على البنيوية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٦ م، ص ٣٣.

(٤) أحمد الزغبي، بناء القصيدة العربية الحديثة، عمون للنشر، عمان ، ٢٠٠٢ م ، ط ٢، ص ٢٦ .

وقد تنبه النقاد العرب القدامى لهذه المسألة وإن لم تنفرد عندهم بمصطلح نقدي، فعبد القاهر الجرجاني هو أول من أدرك أن النص ليس مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات، وعلى هذا الأساس تبدو فكرة النظم عنده بنائية لأن الألفاظ لا تؤدي معناها في النص مجردة بل مرتبطة بمجموعة أخرى من الألفاظ(١).

وبناء على ما سبق فإن بناء القصيدة يحتاج إلى جهد مضن من الشاعر لحمل تجربته الشعورية بقالب فني تتحد أجزاؤه وتتلاحم عناصره وتستطيع حمل رؤية الشاعر، لا سيما وأن القصيدة جسد واحد ينطوي على مجموعة من العناصر والعلاقات تتلاحم فيما بينها لتؤدي وظيفة كلية.

والنص الأدبي كما يذهب لوتمان على درجة عالية من التنظيم، ويتحقق هذا التنظيم بطريقتين: الواقعية بانتقاء خيار أدائي وطرح بدائله، والسياقية التي تفرض ألا يتكون النص من عناصر عشوائية، بل يجب أن يكون كل عنصر من العناصر داخل النص له علاقة عضوية ببقية العناصر(٢).

وبالاتكاء على ما ذهب إليه لوتمان يمكن القول إن البناء يتمثل في جانبين: الأول هو الاختيار أو انتقاء اللغة والمعنى، والثاني هي الطريقة التي يعمد فيها الشاعر لوضع هذه الألفاظ والمعاني في قالب فني بحيث تؤدي الوظيفة المرجوة التي تتمثل في نقل رؤية الشاعر وتجربته الشعورية إلى المتلقي.

والجدير بالذكر أن البنيوية: هي منهج نقدي يبحث في مكونات النص وعلاقاته المتشابكة ويعرفها كمال أبو ديب بقوله: "ليست البنيوية فلسفة، لكنها طريقة في الرؤية، ومنهج في معاينة الوجود. ولأنها كذلك فهي تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه وبإزائه(٣). فالبنيوية إذا منهج فكري غايته الوجود .

(١) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة القاهرة ، القاهرة ، ١٩٦٩ م ، ص ٥١.

(٢) يورى لوتمان ، تحليل النص الشعري بنية القصيدة ، دار المعارف . مصر، ١٩٩٥ م، ص ٦٣.

(٣) كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٩ م، ص ٧ .