الفصل الأول

الأصول المعرفيّة للشعريّة العربيّة

الشعرية
في المفهوم الأرسطي

قبل الشروع في محاولة تحديد مفهوم الشعر عند أرسطو، لابد من الوقوف عند العوامل التاريخية والثقافية، التي ساهمت في انتاج كتابه (فن الشعر)، الذي يُعد – حسب الدراسات النقدية في الغرب والشرق – أول جهد نقدي تناول ظاهرة الشعرية من جهة، ولأن النقاد العرب المحدثين قد تأثروا – الى حد كبير – بوجهة النظر تلك، فاعتقدوا بأنّ نقدنا القديم لابد أن يكون متأثراً بآراء أرسطو في ميدان الشعر[1] من جهة أخرى. وهذا الإتجاه – في طبيعته ومظاهره – يمثل شكلاً من أشكال التسليم بـ (مركزية الغرب) وهامشية الثقافات الأخرى، نظراً الى هشاشة معطيات ذلك الاعتقاد، الذي لم يقم على وقائع موضوعية بقدر ما كان يعتمد على افتراضات واحتمالات ومواقف سابقة، فالمنهجية الموضوعية لا تجد ضيراً في التسليم بما لثقافات الأمم الأخرى، من بصمات على الثقافات الأخرى إنْ كانت ثمة بصمات حقاً، لأن الثقافة في بعض جوانبها – ذات طبيعة انسانية، ومن ثم فليس في الإمتياح من روافد العقل الانساني ما يشين، ذلك أن سيرورة الحضارة

1 ينظر الى محمد مندور – النقد المنهجي عند العرب – دار نهضة مصر – القاهرة – د. ت – ص 3، 132. ود. محمد غنيمي هلال – النقد الادبي الحديث – دار العودة – بيروت 1987 ص 154، ود. مصطفى الجوزو – نظريات الشعر عند العرب – دار الطليعة – بيروت – 1981– ص 19، 20، ود. احمد كمال زكي – النقد الادبي الحديث، اصوله واتجاهاته – دار النهضة العربية – ط 2 د. ت ص 37، 41، ود. جابر عصفور – مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي – الهيئة المصرية العامه للكتاب – القاهرة– 1995– ص 96.

الانسانية هي أخذ وعطاء تأثر وتأثير، غير أن قيمة الأمة – من الناحية الحضارية – فيما تضيف الى مدخلاتها الحضارية فتعيده حاملاً خصائصها العقلية والفكرية، ليصب في بحر الثقافة الإنسانية. أما إذا كانت أمّة عالة على غيرها، تستهلك ما ينتجه الآخرون دون أن تساهم في حركة الحضارة الإنسانية، فانّ ذلك لا يعني سوى بقائها خارج نطاق التاريخ.

فجر الحضارة اليونانية/الشفاهية المغفلة

إن ثمة نوعاً من التعتيم الحضاري، قد مورس بشأن تاريخ الحضارة اليونانية التي هي أصل الحضارة الغربية، تجلى في التركيز المكثف على عصر الإزدهار الحضاري لليونان، مع إغفال العصور البدائية السابقة على ذلك العصر، وهذه حقيقة ليست في حاجة الى كثير من الجدل والنقاش، فما من حضارة نشأت ناضجة مزدهرة دون أن تمر بمرحلة بدائية، ذلك أن القرن الثالث قبل الميلاد – عصر سقراط وإفلاطون وأرسطو – هو امتداد تاريخي لعصور سابقة، ولا تعدم تلك العصور وجود نقاد أو آراء نقدية، لاسيما في القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، اللذين شهدا ظهور كتاب وخطباء ومؤرخين، وكتاب مسرح كبار أمثال إسخيلوس (525 ق. م) ويوربيدس(480 – 406 ق. م) وسوفوكليس (469 – 406 ق. م). وقد عرف ذلك العصر بأنه عصر ازدهار حضاري وثقافي، برزت فيه أولى محاولات التركيز على الذات الفردية ودورها في الحياة السياسية والاجتماعية. ولا غرابة في ذلك فإنّ سيادة الديمقراطية السياسية قد عمقت تلك الاتجاهات لتؤكد حرية الفرد ودوره في صياغة النظام السياسي والاجتماعي، وهذا يعني أن الوسط التاريخي الذي كان يحيط بأرسطو، كان لابد أن يكون له أثر في تفكيره وثقافته فقد ((كان المسرح والشعر عامة الشغل الشاغل للمواطن اليوناني، فكيف يمكن لأرسطو أن يغفل هذا الجانب من النشاط الروحي الانساني؟ فقد ازدهر الشعر في أثينا ازدهاراً رائعاً، كما ازدهر أيضاً في مقدونيا، التي ارتحل اليها أرسطو مربيّاً للإسكندر))[1]. وهذا يقودنا الى التسليم بأن أرسطو ليس أول من تعرّض الى

1 فن الشعر لأرسطو – ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي – دار الثقافة – بيروت – 1973 تصدير عام – ص 45.

مناقشة القضايا الشعرية، وبسط الآراء ووجهات النظر في ميدان دراستها واستنباط قوانينها، وما يعزّز هذا الاحتمال هو أن بواكير الحضارة اليونانية هي الأخرى شفاهية تعتمد الرواية، شأنها في ذلك شأن الحضارة العربية قبل الاسلام، الأمر الذي يفسح المجال واسعاً لسقوط بعض الآراء والملاحظات النقدية من الذاكرة القومية، وحدوث اختلاطات بين ما يروى من آراء وينسب من مؤلفات وكتب، الى غير أصحابها الحقيقيين. ولعل هناك شواهد عديدة تشير الى هذه الظواهر، منها ما يتعلق بملحمتي (الإلياذة) و(الأوديسا) اللتين تمثلان أقدم الآثار الأدبية اليونانية، واللتين تنسبان الى هوميروس ((أما تاريخ تأليفهما فما يزال قيد الفرضيات والاحتمالات، كما أنّ الأسئلة الكثيرة المرتبطة بكتابة هاتين القصيدتين، وتاريخهما وعصرهما ومؤلفهما، تؤلف بمجموعهما (المشكلة الهوميرية) التي لم تحلّ حتى الآن))[1]. ولاغرابة في ذلك لأنّ حياة هوميروس نفسه وعصره ما يزالان يشوبهما الغموض، وهما موضع خلاف[2]. كما أن جوانب من كتاب أرسطو نفسه قد طالها الشك، كالمقالة الثالثة منه ((المشكوك في صحة نسبتها الى أرسطو))[3]. وفضلاًعن ذلك فإنّ الشفاهية في الأدب اليوناني القديم، قد أدت الى ضياع الكثير من النصوص والمؤلفات ذات الصلة بأرسطو أو من سبقه من النقاد والكتاب، فما يتعلق بأرسطو يذكر أنه قد كتب في مرحلة الشباب العديد من الكتابات ذات الصبغة النقدية، فُقد أغلبُها و لم يبق إلا ((شذرات قليلة من هذه المؤلفات الشعرية نثراً ونظماً))[4]. أما مقالاته الست التي كتبها دفاعاً عن هوميروس، والي عرفت بـ (المسائل الهوميرية) فقد ضاعت و لم يصل منها شيء[5].

و لم يقتصر الأمر على ذلك، وإنما تعدّاه الى المرحلة السابقة على عصر أرسطو، فقد سبق القول إن عصر أرسطو قد ورث حركة أدبية وثقافية بلغت

---

1 د. عماد حاتم – مدخل الى تاريخ الآداب الأوربية – الدار العربية للكتاب – طرابلس/ليبيا – 1984 – ص 53.

2 ينظر الى: بدوي طبانة – النقد الادبي عند اليونان – دار الثقافة – بيروت – 1986 – ص 14، الهامش رقم (2).

3 ارسطو – فن الشعر – مصدر سابق – تصدير عام – ص 39.

4 المصدر نفسه – ص 46.

5 المصدر نفسه – ص 44.

أوجها في عصره، إلا أن التاريخ لا يذكر عنها شيئاً. ولذا فإنّ تقـــدير قيمـــة آراء أرسطو ومدى أصالتها تبقى هدفاً عسير البلوغ، فالشذرات القليلة الـــتي وصـــلت الينا – كما يقول بدوي – من آثار النقد الأدبـــي العقلي قبل أرسطو قليلة جداً، وهي غير كافية لتوضيح علاقة الجهد النقدي الأرسطي بأسلافه[1]. ولذلك فانّ آراء أرسطو التي تضمنها كتابه (فن الشعر)، قد عدّت بداية للنقد اليوناني، لكن هـــذه الأطروحة لا تخلو من الرغبة في القفز فوق المراحل التاريخية، ولو حاول بدوي تتبع الأصول المرجعية لآراء أرسطو فيما سبقه من مراحل تاريخية لما أعجزه ذلك، كما تعامل مع شرح الفارابـــي لكتاب أرسطو حين وجد فيه تقسيمات شـــعرية وآراء غير متضمنة في المتن الأرسطي، فعمد الى عزوها الى مرجعيات فكرية افتراضية، إذ يقول: ((وهي تقسيمات غريبة لسنا ندري من أين استقاها الفارابـــي، لأنهـــا لا توجد ولا يمكن أن تستخلص من نص كتاب أرسطو في الشعر))[2].

ولذلك فقد حاول اعتماداً على منطق الظن والتخمين أن يجـــد لهـــا مرجعيـــة ليست فارابية، كأنّ في ذهنه دوغماتية قبلية باستحالة أنْ يكون الفارابـــي قد ابتدع شيئاً من عنده ((لهذا يغلب الظن أنّ يكون استقاها من شـــرح ثامســـطيوس، لأنهـــا تفريعات وتقسيمات تذكّر بأبحاث مدرسة الاسكندرية في الشعر والأدب واللغة))[3].

شعرية أرسطو/خصائص الشعر اليوناني

إن ثمة قضايا عديدة تضمنها كتاب أرسطو (فن الشعر)، تمثل نظرية في الشعر اليوناني والفن عامة، غير أن الطابع الغالب عليه هو آراؤه في الشـــعر الموضـــوعي الملحمي والدرامي، أما الشعر الغنائي فلم يتعرض له فبدا كتابه ناقصاً، وهذا ما تنبّه اليه الفارابـــي في قوله: ((إن الحكيم –ويعني أرسطو – لم يكمل القول في صـــناعة المغالطة، فضلاً عن القول في صناعة الشعر، لأنه لم يجد لمن تقدمه أصولاً وقوانين، حتى كان يأخذها ويرتبها ويبني عليها ويعطيها حقها))[4].

---

1 المصدر نفسه – ص 47.
2 المصدر نفسه – ص 52، 53.
3 المصدر نفسه – ص 53.
4 المصدر السابق – ص 149.

ومهما يكن من أمر فإنّ كتاب أرسطو المذكور – والذي بين أيدينا – قد تضمّن أهم آرائه في الشعر، فهل تضمن مفهوماً محدداً للشعر يمكن أن يكون منطلقاً لنظريات الشعر، التي ظهرت بعده في العصور اللاحقة؟

إن السائد في الدراسات النقدية أنّ أرسطو قد وضع مفهوماً للشعر، غير أنّ المتعمّق في ثنايا النص الأرسطي – في ضوء شروح الفلاسفة الملسمين الفارابي وابن سينا وابن رشد – لا يجد أي مفهوم محدد للشعر يمكن الإفادة منه في ميدان الشعر غير الشعر اليوناني آنذاك، فعدا قضية الوزن التي يعول عليها أرسطو، في التفريق بين أنماط التعبير الشعري لا نجد ما يعتدّ به، ومع ذلك فإن الوزن لا يمثل تحديداً منهجياً للعبارة بوصفها شعراً أو غير شعر، وإنما كان تحديده وصفياً ذا طابع نظري محض، فأرسطو نفسه لم يعتمد معياراً نقدياً موضوعياً للتفريق بين الأشكال التعبيرية إذ يقول: ((أما الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها نثراً أو شعراً، والشعر أما مركب من أنواع أو نوعاً واحداً فليس له اسم حتى يومنا هذا، فليس ثمة اسم مشترك يمكن أن ينطبق بالتواطؤ على تشبيهات سوفرون واكسينرخوس، وعلى المحاورات السقراطية أو على المحاكيات المنظومة على أوزان ثلاثية أو إيليجية أو أشباهها))[1]. فما يفهم من كلام أرسطو أنه يشير الى أشكال تعبيرية مختلفة تخضع الى أوزان مختلفة، لكن بعضها يعتمد المحاكاة والبعض الآخر خال منها كتشبيهات سوفرون. ونظراً الى أن الشعر اليوناني كان جميعه موزوناً لكن بعضه يستخدم المحاكاة التي يعدها أرسطو – مقتفياً خطى أستاذه افلاطون – أساس الفن[2]، ولذا فقد وصفت تلك الأشكال التعبيرية الموزونة – جميعها – بأنها شعرية، وهذا ما يتصوّره عامة الناس بما فيهم الدارسون والنقاد الذين اعتادوا أن يقرنوا الشعر بالوزن فسمّوا أصحاب المحاكيات المنظومة على أوزان ثلاثية أو إيليجية شعراء إيليجيين، وأصحاب الملاحم شعراء ملاحم انطلاقاً من ظاهرة الوزن فحسب، وهذا ما لم يقتنع به أرسطو فأراد أن يصحح ذلك الإعتقاد الشائع فسمى أصحاب

---

1 المصدر نفسه – ص 5، 6.

2 يرى إفلاطون أن الفن في حقيقته محاكاة، والفنان صانع صورة للأشياء، ومن ثم فهو ((لا يعرف شيئاً عن الوجود الحقيقي)). إفلاطون – جمهورية إفلاطون – ت حنا خباز – بيروت – 1969 – ص 91.

الملاحم شعراء، اعتماداً على المحاكاة وحدها بغض النظر عن الوزن، أما الشعراء الإيلجيين فليسوا بشعراء لأنهم يعتمدون الوزن دون المحاكاة، ويضرب لذلك مثلاً مقارناً بين هوميروس وإنباذوقليس، فهوميروس شاعر لأنه يحاكي أما إنباذوقليس فلأنه نظم موضوعاته الطبيعية بكلام موزون خال من المحاكاة، فهو ليس شاعراً بل ((طبيعياً أولى منه شاعراً))[1].

واذا حاولنا سبر غور مفهوم المحاكاة عند أرسطو، فلا نكاد نضع أيدينا إلا على ما يتعلق بدلالة التقليد (في الرسم)، الذي يشعر الناس إزاءه بمتعة أو لذة، في مشاهدة صور الحيوانات مثلاً وإنْ كانت (خسيسة أو متقذر منها). وربما تعدت المحاكاة الى تصوير الأشياء عى نحو أفضل مما هي عليه أو ما ينبغي أن تكون عليه، ويعني أرسطو بذلك الشخصيات في الملحمة والدراما، ذلك ((أن سوفوقليس كان يقول إنه إنما يصوّر الناس كما يجب أن يكونوا، بينما يوريفيدس كان يصوّرهم كما هم في الواقع))[2].

أما ما يتعلق بلغة الشعر أو لغة القول – بتعبير أرسطو – فيرى أنها ينبغي أن تكون ضامنة للوضوح مع تحاشي الإبتذال، ولكي يتحقق الوضوح ينبغي استخدام الألفاظ الدارجة المألوفة، غير أن اقتصار العبارة على تلك الألفاظ يجعلها أقرب الى الإبتذال. وبغية تحاشي ذلك ينبغي على الشاعر أن يستخدم ((ألفاظاً غريبة عن الإستعمال الدارج وأقصد بذلك (والكلام لأرسطو) الكلمات الغريبة (الأعجمية)، والمجاز والأسماء المحدودة (المطوّلة)، وبالجملة كل ما هو مخالف للإستعمال الدارج))[3].

إن النص السابق يشير الى أن تلك الاستعمالات اللغوية، هي استعمالات خاصة باللغة اليونانية وخصائصها النحوية وهي أمسّ رحماً بالملحمة والدراما ولا تمت الى الشعر الغنائي بصلة، فعلى خلاف ما هو معروف عن الشعر الغنائي لدى جميع الأمم، نلاحظ أنّ الشاعر الغنائي لا يبتكر أسماءً وألفاظاً أعجمية ليست لها مرجعية معجمية، وكذلك الأسماء المطولة التي تكون بإضافة (حرف مصوّت (صائت، مصوّت) أطول من المصوّت الأصلي أو أُدخل فيه مقطع، ويوجز إذا

---

1 أرسطو – فن الشعر – مصدر سابق – ص 6.
2 المصدر نفسه – ص 73.
3 المصدر نفسه – ص 61.

اقتضب منه شيء)[1]. فكما هو واضح أنّ تلك الاستعمالات اللفظية غير معروفة في غير اللغة اليونانية. أما المجاز فهو مبحث لغوي يمس الأساليب البيانية نثرها وشعرها على حد سواء، وهو يتمتع بجمالية أسلوبية لا تخفى على متذوقي اللغة والعارفين بها. ويعرّف أرسطو المجاز بأنه ((نقل اسم يدل على شيء الى شيء آخر))[2]، ويتم النقل بأساليب مختلفة كأن يكون من جنس الى نوع – كما في المثال الذي يضربه أرسطو – ((هنا توقفت سفينتي)) لأنّ الإرساء ضرب من التوقف، وهو يعني بهذا أن الرسوّ هو ما يستعمل للدلالة على توقف السفينة فحين نقول: (رست السفينة عند الشاطيء) يكون القول حقيقة، لأنّ كلمة الرسوّ (مختصّة) بالسفينة بوصفها (نوعاً) مما له حركة، ولكن حين نقول: (توقفت السفينة) فإننا نكون قد نقلنا الكلمة من شيء وضعت له الى شيء لم توضع له، فتكون العبارة بذلك مجازاً. وقد يكون النقل من النوع الى الجنس ومثاله: ((أجل لقد قام أودوسوس بآلاف من الأعمال المجيدة))، إذ أن الأعمال تدخل في جنس الكثرة والكثرة لا حدود لها، فاستبدلت كلمة (الكثرة) بالعدد على سبيل المجاز. وقد يكون النقل من النوع الى النوع، ومثاله: ((انتزع الحياة بسيفٍ من نحاس)) و((عندما قطع بكأس متين من نحاس))، وذلك لإنّ (انتزع هاهنا معناها ((قطع)) وقطع معناها ((انتزع))، وكلا القولين يدل على تصرّم الأجل (الموت))[3]، إلا أنّ كل واحدة منهما اقترنت بشيء من الأشياء أو معنى من المعاني، ولذا فإنْ وضعتْ إحداهما موضع الأخرى يكون من باب المجاز. وما تجدر الإشارة إليه هنا أن المجاز لا يقتصر على الشعر وحده، وإنما هو مشترك بين الشعر والنثر كما هو معروف في لغتنا العربية.

ويذكر أرسطو نمطاً آخر من أنماط الإستخدام الشعري للغة، وهو ما يسميه (التمثيل) الذي يكون بإبدال علاقة الشبه بين شيئين، كالمشابهة بين الحياة ودورة الفصول الأربعة، كتشبيه الشباب بالربيع والشيخوخة بالخريف، من حيث القوة والحيوية والإنطلاق بين الشباب والربيع، والضعف والانكماش بين الشيخوخة والخريف، ولذلك شاع استعمال ربيع العمر وخريف العمر أو حسب تمثيل أرسطو

1 المصدر نفسه – ص 59، 60.
2 المصدر نفسه – ص 58.
3 المصدر نفسه – ص 58.

النسبة بين الشيخوخة والحياة تماثل النسبة بين العشية والنهار ولذا قيل: (عشية الحياة) أو (غروب العيش)[1]. فمثل هذه الاستخدامات تدخل في باب المجاز حسب رأي أرسطو، غير أن ما يلاحظ ان التمثيل – في المفهوم الأرسطي شأنه شأن الأنماط الأخرى من المجاز – ليس مقصوراً على الشعر، بل هو كثير الورود في الاستخدام اللغوي في الخطاب النثري كذلك، وهو شائع في لغتنا العربية ويندرج ضمن أساليب الاستعارة، التي تمثل جزءاً من المجاز باعتباره مفهوماً عاماً.

أما الإسم المخترع – عند أرسطو – فهو ((الذي لم يكن مستعملاً قط ووضعه الشاعر من تلقاء نفسه))[2]. والإسم المخترع ليس له وجود في اللغة خارج نطاق الشخصيات الدرامية، إذ هو المعنيّ في قول أرسطو إن أغلب أسماء الشخصيات الدرامية – حصراً – إنما هي أسماء مستمدة من واقع الحكايات الخرافية والأساطير اليونانية، فيستعملها كتاب المسرح كما هي كي يتعرّف عليها النظارة، فيتحقق فهم العمل المسرحي. ويبدو أنّ ما حدا بأرسطو الى تكريس تلك الخصيصة اللغوية، أن ثمة حرصاً بين كتاب المسرح على إيراد الشخصيات أو الوقائع في الأساطير والحكايات الخرافية كما هي، لأنّ تغييرها يجعلها شخصيات غريبة أو مجهولة بالنسبة للمشاهدين، وذلك من شأنه أن يؤدي الى إحداث أثر سلبي في وظيفة المسرحية، نتيجة لتعثر الإستجابة لمواقف الشخصيات والوقائع، وهو ما تصدّى له أرسطو واصفاً ذلك الحرص بأنه ((يثير الاشفاق))[3]، لأنّه ليس ضرورياً – لكي تحقق المأساة وظيفتها في الإمتاع وإثارة الإنفعال – أن تكون أسماء الشخصيات كلها معروفة، وفي ذلك يقول أرسطو: ((ومع ذلك ففي المآسي نجد أنّ شخصاً أو شخصين فقط، هما من بين الأسماء المشهورة المعروفة، بينما سائر الأسماء مخترع، وفي بعض المآسي لا نشهد شخصاً واحداً معروفاً كما هي حال إنثايا لأجاثون، إذ في هذه المسرحية الوقائع والأسماء كلها مخترعة، ومع هذا فلا ينقص ذلك من قدرها ومتعتها))[4].

---

1 المصدر نفسه – ص 59.
2 المصدر نفسه – ص 59.
3 المصدر نفسه – ص 28.
4 المصدر نفسه – ص 27.

إنّ النصوص السابقة تشير – على نحو واضح – الى أن مدار كلام أرسطو هو الشعر اليوناني بخصائصة البنائية المتميزة، وهو الشعر الموضوعي الملحمي والدرامي، فضلاً عن أن كلامه على لغة الشعر لا يتعدى ذلك النمط من الأشكال الشعرية المعروفة باستثناء المجاز، وهو – كما عرفنا – غير مقصور على الشعر وحده، وإنما هو ظاهرة شائعة الاستعمال في النثر العربي منذ عصر ما قبل الإسلام.

ومن الجدير بالتنويه أن أرسطو لم يتعرض الى الشعر بمفهومه العام، وإنما كان جهده منصباً على بيان الأسس النظرية للملحمة والدراما، وخصائصهما النوعية من الناحيتين البنائية والوظيفية، ومن ثم فإن آراءه في ذلك لا تمس الشعر بمفهومه العام، إلا من حيث نشأته والدوافع الباعثة عليه وهي النزعة الى المحاكاة والإلتذاذ باللحن والإيقاع[1]، التي تصلح – من جهة أخرى – أن تكون تفسيراً لنشأة الفنون عامة. ولذا فإنّ كتاب (فن الشعر) لأرسطو هو أقرب الى مباحث علم الجمال منه الى النقد الأدبي، كما أنّ آراءه وأطروحاته النقدية في الملحمة والمسرحية، إنما هي تدور في مضمار الشعر اليوناني حصراً. ولذلك فإن رواد الحركة الرومانسية الفرنسية الذين وضعوا الأسس النظرية للحركة، قد دعوا الى رفض تلك الآراء فيما يتعلق بطبيعة الشعر ومفهومه ولغته وموضوعاته ومرجعياته التاريخية، آخذين في اهتمامهم روح العصر وذوقه الجمالي ورؤيته الفكرية، فضلاً عن عدم التزامهم بآراء أرسطو في بناء المسرحية، التي تمثل صلب كتاب (فن الشعر)، ولا سيما مبادؤها الأساسية التي نسبت اليه أو كما فهمها شرّاح كتابه المذكور، وفي مقدمتها ما عرف بـ (الوحدات الثلاث)[2]. إذ رأوا ضرورة التخلي عنها لكونها عاملاً من عوامل التضييق على العمل الأدبي باستثناء (وحدة الحدث)، ((أما

---

1 ارسطو – فن الشعر – مصدر سابق – ص 12، 13.

2 لم يقل أرسطو في (فن الشعر) بما عرف في الأدب الكلاسيكي الأوربي بـ (الوحدات الثلاث) في المسرحية، وهي (وحدة الحدث ووحدة الزمان ووحدة المكان)، وإنما أشار الى (وحدة الحدث) أو (وحدة الفعل) وهي مستمدة من وحدة الحكاية (الخرافة) وترابطها المنطقي التي تحكم بنية المأساة والملحمة، وقد أشار أرسطو إشارة عابرة الى اختلاف هذين النوعين الشعريين في الطول (الزمان)، فالمأساة ((تنحو الى حصر نفسها، قدر المستطاع في زمان مقداره دورة واحدة للشمس، أو لا تتجاوزه إلا قليلاً، بينما الملحمة لا تحد بزمان)).
ينظر الى: ارسطو – فن الشعر – ص 17.

الوحدات الضرورية لتضييق الخناق على عمل محصور في الأصل، ولإعطائه كل مفعوله، فيجب أن تختفي كلها ماعدا وحدة العمل))[1].

الشعر والمحاكاة

يرى أرسطو أن الشعر – في جميع أنواعه – وجلّ صناعة العزف بالناي والقيثارة كلها محاكاة، غير أنها تختلف في محاكاتها من حيثيات ثلاث هي: الوسائل والموضوعات والأسلوب فمن حيث الوسائل هناك من الفنون ما يحاكي بالألوان والرسوم، ويعني أرسطو بذلك (الرسم أو التصوير)، وبعضها يحاكي بالصوت كما هو الحال في صناعة العزف، وبصورة عامة فإنّ تلك الفنون – على تباينها – تتم المحاكاة فيها بواسطة الإيقاع واللغة والإنسجام مجتمعة أو متفرّقة[2]،

((فالعزف بالناي والضرب بالقيثارة وما أشبه ذلك من فنون كالصفر، تحاكي باللجوء الى الإيقاع والإنسجام وحدهما، بينما الرقص يحاكي بالإيقاع دون الإنسجام))[3]. وهناك من المحاكيات ما يتوسل باللغة كالشعر والنثر، غير أنّ الناس اعتادوا أنْ يقرنوا الشعر بالوزن، وهذا ما يعارضه أرسطو لأنّه لا يعدّ الوزن عتبة فارقة بين الشعر والنثر، وإنما يكون الشعر بالمحاكاة وليس الوزن، ولو كان الوزن يضفي على الكلام صفة الشعر لسُمّي (إنباذوقليس) شاعراً، لكنه في الحقيقة يسمى ((طبيعياً أولى منه شاعراً))[4]. وهناك من المحاكيات ما يستخدم تلك الوسائل جميعها وهي: الإيقاع واللحن والوزن مثل الديثرمبوس* والنوموس** والمأساة والملهاة[5].

---

1 فيليب فان تيغم – المذاهب الأدبية اللكبرى في فرنسا – ترجمة فريد انطونيوس – منشورات عويدات – بيروت – ط 3 – 1983 – ص 186.

2 أرسطو – فن الشعر – مصدر سابق – ص 4.

3 المصدر السابق – ص 5.

4 المصدر نفسه – ص 6.

* هو نشيد يتغنى به في أعياد باخوس إله الخمر.

** نوع من اللحن تنشد به نصوص مأخوذة من الملاحم (فن الشعر – ص 3 هامش 6).

5 أرسطو – فن الشعر – مصدر سابق – ص 7.

أمّا تباين المحاكيات من حيث **موضوعها** فإنها بصورة عامة تحاكي أفعالاً، ولمّا كانت الأفعال تنقسم الى خيرة وشريرة أو فاضلة ورذيلة، فانّ الفنون تتباين من حيث موضوعات محاكاتها التي تقع في ثلاثة مستويات وهي:

إما أن تحاكي ((من هم أفضل منا أو أسوأ أو مساوون لنا))[1]، وهذا ما يفعله الشعراء والرسامون الذين يصوّر بعضهم الناس أفضل مما هم عليه، وبعضهم يصوّرهم أسوأ مما هم عليه والبعض الاخر يصوّرهم كما هم في الواقع. وتتجلى تلك الفروق في الرقص والعزف بالناي والقيثارة. أما في الشعر فقد كان هوميروس يصوّر أشخاصه أفضل مما هم عليه في الواقع، وهناك من يصوّر أشخاصه كما هم، ومن يصوّرهم أدنى مماهم عليه في الواقع. وعلى هذا الأساس تفترق المأساة عن الملهاة أيضا، فالأولى تصوّر الناس بصورة أسمى مما هم عليه في الواقع بينما تصوّر الثانية الناس الأدنياء[2]. أمّا من حيث **الأسلوب** فإن هناك من الفنون ما يحاكي عن طريق القصص (إما بأنْ نقص على لسان شخص آخر كما يفعل هوميروس، أو يحكي المرء عن نفسه أو نحاكي الأشخاص وهم ((يفعلون)))[3]. ويعني أرسطو بذلك الشعر الملحمي والشعر الدرامي، ففي الملحمة يحاكي الشاعرعن طريق القصص أو الحكاية، فإما أن يحاكي بلسان شخص آخر ويعني به الراوية الذي يقصّ الأحداث، أو أن يحاكي الشاعر بصوته .بمعنى أن يتولى هو نفسه سرد الأحداث، وهذا وإنْ كان مباحاً نسبياً – حسب رأي أرسطو لأنّ هوميروس كان يفعل ذلك في الوقت المناسب – لكنه ليس مستحسناً بل على الشاعر اجتنابه قدر المستطاع، لأنه يتعارض مع المحاكاة، يقول أرسطو: ((ومن بين المناقب التي تجعل هوميروس خليقاً بالثناء، أنه الوحيد – من بين الشعراء – الذي لا يجهل متى يتدخل بنفسه في القصيدة، فالحق أنّ الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكياً))[4]. أما الشعر الدرامي فإنه يحاكي عن طريق أناس يفعلون، .بمعنى أن تناط المحاكاة بأناس يؤدّون أفعالاً تصوّر ما يُراد محاكاته من

1 المصدر نفسه – ص 8.
2 المصدر نفسه – ص 9.
3 المصدر السابق – ص 9، 10.
4 المصدر نفسه – ص 68، 69.

أفعال. ففي المأساة تتمّ محاكاة أفعال نبيلة لأناس فضلاء، أمّا في الملهاة فإنّ المحاكاة تنصبّ على أفعال رذيلة، وتتم بواسطة أشخاص يفعلون على خشبة المسرح، على خلاف الملحمة التي تكون بواسطة الحكاية أو القصّ كما سبق القول.

وعليه فإنّ المحاكاة الأرسطية مقيدة بواقع تنبغي محاكاته، سواء أكان ذلك الواقع اجتماعياً أو تاريخياً متخيلاً مستمداً من الواقع، ذلك أن جوهر المحاكاة في التراجيديا يقوم على (الخرافة) أو الموروث الأسطوري/الديني، ويتجلى ذلك في النصوص الدرامية والملحمية الكبرى، التي اعتمدها أرسطو أساساً لتنظيره الشعري، وهو ما أدركه ابن سينا بقوله: ((فإنّ المعمول قديماً فيها خرافات واقعة، وكان سائر ما تقوم به الطراغوذيا موجوداً فيه))[1]. ولما كان الأمر كذلك فكيف يمكن أن نفهم أنحاء المحاكاة الأرسطية، التي تتجه الى محاكاة موضوعاتها كما هي في الواقع، أو أفضل مما هي عليه في الواقع، أو أدنى مما هي عليه؟

إنّ المتعمق في النص الأرسطي، يدرك أنّ المحاكاة – على اختلاف موضوعاتها – لا تتجاوز مرجعيتها الواقعية، وأن ما متاح للشاعر من مساحة إبداعية للتعبير عن رؤيته الذاتية، لا تتعدى مستوى الوصف أو الناحية الكمية للصفة أو الفعل الذي تنصب عليه المحاكاة، كالتحكّم في مستوى الخُلق أو مستوى السعادة أو الشقاء التي تمثل مصائر الشخصيات، ولذلك فإنّ ما تقدّمه نصوص سوفوكليس وغيره من الشعراء، لا يعدو كونه إعادة انتاج للموروث التاريخي/الديني وإخراجه إخراجاً فنياً، من شأنه أن يجعل (الفعل) تاماً في إطار بنية متماسكة الأجزاء، ومترابطة ترابطاً منطقياً على سبيل الضرورة والإحتمال. وهذا يعني أن المحاكاة الأرسطية منصبة على وصف المجتمع بوصفه عالماً خارجياً موضوعياً، لا علاقة له برؤية الشاعر وانفعالاته الذاتية، بمعنى أن الشاعر المحاكي – في مثل هذه الأنواع الشعرية اليونانية – يكون متجرداً من شخصيته وذاته الفردية، لتصبح مهمته محاكاة ما هو واقعي وما هو أفضل من الواقع، وقد يحاكي موضوعاته على نحو أرذل مما هي عليه في الواقع كما في الكوميديا، وهذا ما يخصّ طبيعة الشعر اليوناني دون غيره، أمّا الشعر العربي فإنّ الشاعر حين

1 فن الشعر من كتاب (الشفاء) في المصدر السابق – ص 178.

يحاكي أو يصف الأشياء، فإنه لا يصفها بأسلوب التصوير الفوتوغرافي الموضوعي المجرد، وإنما يعبّر عن أحاسيسه وانفعالاته ورؤيته للأشياء من خلالها، بمعنى أنه يصف عالمه الداخلي من حيث يصف العالم الخارجي. ولا يكاد يخرج غرض من أغراض الشعر العربي عن هذه الحقيقة، فحتى المديح والهجاء اللذان يقترنان بالمبالغة في وصف صفات الممدوح أو المهجو يعبران عن رؤية ذاتية، لأنّ المبالغة نفسها مهما كان الغرض الشعري الذي تتناوله، ليست إلا إسقاطاً ذاتياً على الأشياء، على نحو يفخّمها ويعظّمها أو يهبط بها الى مستويات تثير السخرية والإستهجان.

بنية الخرافة/وحدة الفعل

إنّ الخرافة تمثل لبّ المأساة والملحمة، وهي مجموعة الأحداث التي تدور حولها المحاكاة في هذين النوعين من الشعر اليوناني. والخرافة ليست فعلاً بسيطاً مجرداً وإنما هي مؤلفة من أفعال متعددة ينبغي أن تكون مترابطة منطقياً بحيث ينجم عنها وحدة متماسكة، ذلك أن الخرافة هي ((تركيب الأفعال المنجزة))[1] وفيها تكمن المحاكاة. وترتبط بالخرافة عناصر تكوينية أخرى تشكل بنية المأساة وكذلك الملحمة منها (الخلق)، فالأفعال تحدّد أخلاق الاشخاص الذين يعملون ومن ثم فهم يوصفون من خلال تلك الأفعال بأنهم أخيار أو أشرار، وعلى ذلك تكون مصائرهم إنْ سعادة أو شقاءً. وهذا ما يعنيه أرسطو بـ (الخلق)، ثم (الفكر) وهو: ((كل ما يقوله الأشخاص لإثبات شيء أو للتصريح بما يقررون))[2]. وهذه المباديء تشكل بنية المحلمة والمأساة على حدّ سواء. إلا أنّ ما يعنينا – في هذا الموضع من الدراسة – هو (الفعل) الذي يمثل صلب العمل الشعري بوصفه مدار المحاكاة، وهو كذلك المعني بما يسمّيه (وحدة الفعل). ولمعرفة حقيقة (الخرافة) وعلاقتها بالفعل ووحدته ومداه، لابد من العودة الى تعريف المأساة – حسب رأي أرسطو – وهو تعريف يشمل الملحمة كذلك، إذ لا فرق بينهما إلا في أنّ المحاكاة في المأساة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية كما في الملحمة ((فالمأساة إذن هي

1 أرسطو – فن الشعر – مصدر سابق – ص 19.
2 المصدر نفسه – ص 19.

محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم))[1]. وما يهمنا من هذا التعريف هو (الفعل التام) و(مداه المعلوم).

إن ما يعنيه أرسطو بالتامّ: ((هو ما له بداية ووسط ونهاية))[2]، غير أنّ هذه الأجزاء التي يتألف منها (الفعل) ينبغي أنْ يكون بينها ترابط منطقي بحيث يؤازر بعضها بعضاً، والبداية والنهاية ليستا اعتباطيتين وإنما هما منتظمتان ضمن سياق الأحداث، التي تبدأ من نقطة معلومة وتنتهي عند نقطة معلومة كذلك، ويكون بينها ترابط منطقي محتمل أو ضروري، غير أن تلك الحقائق لم يكن الشعراء جميعهم يدركونها، ولذلك انتهوا الى فهم خاطئ لوحدة الخرافة – كما يرى أرسطو – يتجلى في أنهم يزعمون أن تلك الوحدة تعني أنْ يكون موضوعها شخصاً واحداً، وهو غير صحيح، لأن حياة الشخص الواحد تتضمن كمّا من الأحداث لا يشكل مع بعضه وحدة متماكسة يجمعها رباط منطقي، وهذا الخطأ قد وقع فيه جميع الشعراء الذين ألّفوا (هرقليات) أو (ثيسيوسيات)، أمّا هوميروس فإنه قد أصاب في عمله حين ألّف (أوذيسيا) إذ (جعل مدار الفعل فيها حول شيء بالمعنى الذي نقصده وكذلك فعل في ((الإلياذة))[3]. وما يعنيه أرسطو بذلك أن الأحداث التي تنطوي عليها الخرافة، ينبغي أن يكون بينها رابط منطقي قائم على مبدأ الضرورة أو الإحتمال، بمعنى أن وقوع الحدث الأول يقتضي وقوع الحدث اللاحق ضرورةً أو احتمالاً، وهذا ما فعله هوميروس بحكم عبقريته كما يصفه أرسطو.

إنّ ما ينبغي التنوية اليه أن المتعمق في النص الأرسطي هذا، يلاحظ أن ثمة اضطراباً في استخدام أرسطو لمصطلحي (الخرافة) و(الفعل)* فمرة يستخدم (الخرافة) بمعنى عملية تنظيم الأحداث وتأليفها على نحو يجعلها منسجمة ومترابطة ضمن وحدة كلية، تجعل تلك الأحداث (فعلاً) تاماً، ويفهم ذلك من قوله: (لأنني أعني بـ ((الخرافة)) تركيب الأفعال المنجزة)[4]، وقوله: إنّ جوهر المأساة يكمن في

---

1 المصدر السابق – ص 23.
2 المصدر نفسه – ص 23.
3 المصدر نفسه – ص 25.
* لا ندري سبب ذلك إن كان ناجماً عن اضطراب النص الأرسطي أم الترجمة.
4 أرسطو – فن الشعر – ص 19.

كونها ((ذات خرافة وتركيب أفعال))، فإذا خلت المأساة من ذلك فلا عبرة في الأقوال التي تكشف عن الأخلاق، رغم ما هي عليه من فخامة العبارة وجلالة الفكرة، بل إن الأقوال تكون مأساة حين تكون ((ذات خرافة وتركيب أفعال))، وإنْ كانت ضعيفة العبارة والفكرة[1]. ومعنى ذلك أن الخرافة – حسب رأي أرسطو هذا – هي عملية تأليف الأحداث أو الأفعال وصياغتها على نحو كليّ مترابط بحسب مبدأي الضرورة أو الاحتمال. وهذا المصطلح بهذه الدلالة يشبه المصطلح السردي السائد في الدراسات السردية والمسرحية الحديثة الذي يسمى (الحبكة)[2]، وهو خضوع الأحداث لوحدة فنية أو بناء فني يجعلها متماسكة ومترابطة منطقياً، بحيث تؤدي عبر تسلسلها المنطقي الى النهاية المنطقية المطلوبة، أو (المبنى الحكائي) كما يسمّيه الشكلانيون الروس[3]، بوصفه مصطلحاً سردياً يقابل (المتن الحكائي) الذي يعني الأحداث الواقعية حسب تسلسلها الزمني، فيأخذها الكاتب ويضفي عليها النظام ويخضعها الى بنية منطقية، فتتحول الى (مبنى حكائي) يمثل حقيقة العمل السردي وماهيته، إلا أن أرسطو يتناول – في موضع آخر – مفهوماً آخر لـ (الخرافة) يجعلها هي الأحداث نفسها أو (الفعل) ذاته إذ يقول: ((والخرافات إذن إنْ أجيد تأليفها يجب ألا تبدأ وألا تنتهي عند نقطة أيّاً كانت تتخذ اتفاقاً، بل يجب أنْ تتفق والمباديء التي أتينا على ذكرها))[4]. ويعني بالمبادئ مبدأي الضرورة والإحتمال، وكذلك ذكره (وحدة الخرافة) في سياق كلامه على (وحدة الفعل) فيقول: ((إن وحدة الخرافة لا تنشأ – كما يزعم البعض – عن كون موضوعها

---

1 المصدر السابق – ص 21.

2 الحبكة: هي النسق الذي تسلسل فيه الاحداث في المسرحية تسلسلا منطقيا سببيا حسب تسلسلها الزمني فحسب.
ينظر الى: فرد. ب. ميليت وجيرالد ايدس بنتلي – فن المسرحية – ترجمة صدقي حطاب – دار الثقافة – بيروت – د. ت ص 363 وحبكة القصة: ((هي سلسة الحوادث التي تجري فيها مرتبطة عادة برابط السببية)). محمد يوسف نجم – فن القصة – دار بيروت للطباعة والنشر – بيروت – 1056 ص 63.

3 ينظر: الى نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس – ت ابراهيم الخطيب مؤسسة الابحاث العربية – بيروت 1982 – ص 179، 180.

4 أرسطو – فن الشعر – ص 23.

شخصاً واحداً...))[1]، وهذا يعني أنه قد خلط بين الفعل بوصفه مجموعة من الأحداث، وعملية صياغة تلك الأحداث وتأليفها، كمن يخلط بين الخيوط وعملية النسج أو الحياكة مثلاً.

إن الفعل إذا كان من شأنه أنْ يكون تاماً كما سبق القول، فإنه ينبغي كذلك أنْ يكون له (مدى) معلوم، والمقصود بالمدى المعلوم في رأي أرسطو، هو أنْ يكون له عظم معقول أي ألا يكون عظيماً جداً ولا صغيراً جداً. ولتوضيح هذه الفكرة يقارب أرسطو بين نظام الأحداث في (الفعل)

ومداه من جهة والشيء الجميل – سواء أكان كائناً حياً أم شيئاً مكوناً من أجزاء – من حيث انطوائه على ((نظام يقوم بين أجزائه هذه وله عِظَم يخضع لشروط معلومة، فالجمال يقوم على العظم والنظام))[2]. ويضرب لفكرة (المدى) المعقول، الذي يشترط أن يكون عليه (الفعل) أو (الحدث) في المأساة بعِظَم الكائن الحي، ذلك أنّ الكائن الحي إذا كان صغيراً جداً فإنه لا يمكن أنْ يكون جميلاً، لأنه سيكون غامضاً فيتعذر إدراكه بوضوح وعلى نحو تام، أما إذا كان عظيماً جداً فإنه سيكون مما لا يحيط به النظر فلا تتراءى للناظر وحدته الكلية، وعليه ((فإنه كما أن الأجسام والأحياء يجب أنْ يكون لها عظم يمكن تناوله بالإدراك، فكذلك الأمر في الخرافات يجب أن يكون لها من الإمتداد ما تقوى الذاكرة على وعيه بسهولة))[3].

إن ما تقدم يمثل أهم نقاط الإرتكاز الفكرية التي تقوم عليها شعرية أرسطو، من حيث مفهوم الشعر وحقيقته وخصائصه اللغوية والبنائية، وقد ركزت هذه الدراسة على ما تراه ضرورياً لإلقاء الضوء على حقيقة نظرية الشعرية في تراثنا النقدي، وعلى النحو الذي يكشف عما هو أصيل وما هو مكتسب في تلك النظرية من جهة، ولمعرفة مدى التعسّف الذي لحق بها على يد بعض الدارسين والباحثين العرب المعاصرين، جرّاء سوق جُلّ قواعدها ومبادئها الأساسية وآلياتها المنهجية الى المعبر الأرسطي، دون تمعّن كافٍ أو تمحيص دقيق، من ذلك ما نلاحظه مثلاً في فهم بعض الدارسين العرب المعاصرين، مدى الفعل وتشبيه

1 المصدر نفسه – ص 24.
2 المصدر السابق – ص 23.
3 المصدر نفسه – ص 24.

أرسطو إياه بعِظم الكائن الحي على أنه ترابط أجزاء الكائن الحي في وحدة عضوية نسبة الى الكائن الحي، من حيث هو يتحدث عن وحدة منطقية، ويتجلى سوء الفهم في ذلك فيما يذهب اليه محمد غنيمي هلال، في حديثه عن الوحدة العضوية للمأساة في قوله: ((وتتوافر للمسرحيات هذه الوحدة، فهي كالكائن الحي ذي الأعضاء))[1]. إنّ وحدة الحدث تقوم على مبدأ الترابط المنطقي بين أجزائه وليس العضوي، فذلك المبدأ لا وجود له بالنسبة لأعضاء الكائن الحي، فما هو معروف أن أعضاء الكائن الحي ليس بينها ارتباط وظيفيّ سببيّ، فكل عضو من الأعضاء يقوم بوظيفته على نحو معزول ومنقطع الصلة بوظيفة العضو الآخر، وإلا فما العلاقة الوظيفية العليّة بين العين والأذن مثلاً، أو الأنف والقدم؟ إنّ فكرة الكائن الحي قد ضرب أرسطو بها مثلاً على مدى الفعل وعظمه، وليس وحدته أو تسلسل أجزائه منطقياً.

إن ما يراد بذلك الإستطراد هو التنويه الى أن إساءة قراءة النص الأرسطي كتلك التي سبق ذكرها، من شأنها أنْ تسيء الى تراثنا النقدي ولا سيما نظرية الشعرية، التي كان للعقل العربي الفضل الأعظم في تأسيسها، بعيداً عن أية تأثيرات أجنبية كما سيأتي في حينه[2].

والخلاصة مما تقدم أن مدار كلام أرسطو – في ضوء تلك الآراء التي أبداها، والقضايا التي تناولها في كتابه فن الشعر – هو الشعر الملحمي والدرامي الذي كان يختلف اختلافاً كلياً عن طبيعة الشعر العربي وخصائصه اللغوية والبنائية، وهو ما أدركه الفلاسفة المسلمون وأشاروا اليه في ثنايا شروحهم وتعليقاتهم على كتاب أرسطو، فضلاً عن إدراكهم نقص الكتاب وعدم شموله أنواعاً أخرى من الشعر، ولا سيما الفارابي وابن رشد اللذان كانا يتوقعان أن يتناول – فيما تناول من أنواع شعرية – قوانين الشعر العامة، لكنه اقتصر في كلامه على الشعر الملحمي والدارمي وهو ما لم يلق استجابة من لدنهما، لأنه كان مخالفاً للذائقة الشعرية العربية. ولذلك يقول ابن رشد في معرض إشارته الى نقص كتاب أرسطو، لعدم تناوله جميع أنواع الشعر ((وذلك يدلّ على أن هذا الكتاب لم يترجم على التمام،

1 محمد غنيمي هلال – النقد الأدبي الحديث – مصدر سابق – ص 62.
2 يراجع الفصل الثالث من هذه الدراسة.

وأنه بقي منه التكلم في سائر أصناف كثير من الأشعار التي عندهم، وقد كان هو قد وعد بالتكلّم في هذه كلها في صدر كتابه))[1].

ومهما يكن من أمر وبغض النظر عن الأسباب، سواء أكانت متعلقة بمؤلف الكتاب أم ناجمة عن عوامل تاريخية، فإن ذلك لا يغير من حقيقة أنّ الكتاب المذكور كان يتناول أنواعاً من الشعر اليوناني لا علاقة لها بالشعر العربي، وهي أنواع مؤسسة على الأسطورة والحكاية الخرافية، كما في ملحمتي هوميروس (الإلياذة) و(الأوديسا)، والنصوص المسرحية لكبار كتاب المسرح اليوناني أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس، وهي حكايات لم تلاق قبولاً من لدن الفلاسفة المسلمين الذين شرحوا كتاب أرسطو ولخّصوه وعلّقوا عليه، فهي لا تعدو كونها شبيهة بتلك التي ((يتداولها الصبيان فيما بينهم))[2]، كما أنّ ما تقوم به الطراغوذيا، موجود في تلك الخرافات ((وكان يؤثّر أثراً قوياً في النفس حتى كان يعزّي المصابين ويسلّي المغمومين))[3].

وبالنظر الى ارتباط المحاكاة بالملحمة والدراما اللتين تمثلان نوعين أساسين من أنواع الشعر اليوناني، وهما ليستا معروفتين لدى العرب فلا غرابة أنّ يفسّر الفلاسفة المسلمون – الفارابي وابن سينا وابن رشد – مصطلح المحاكاة على أنه التشبيه والاستعارة أو التصوير، ولا غرابة أيضاً في أنْ يسقط هؤلاء الفلاسفة – في أثناء شروحهم كتاب أرسطو – ما فهموه هم على مضامينه ومصطلحاته الشعرية، وليس كما أرادها لها واضعها، ولذلك فإنّ هؤلاء الفلاسفة قد تناولوا بعض قضايا الشعر العربي كخصائصه الفكرية والفنية واللغوية، في غمرة تعليقاتهم على النص الأرسطي كما فعل ابن رشد خاصة، وستتضح تلك الإشكاليات في اثناء استعراض قراءات هؤلاء الفلاسفة لذلك النص في المبحث الثاني.

إن مغزى ما تقدّم هو أن أثر أرسطو في النقد العربي القديم، كان ضئيلاً الى حدّ لا يعتدّ به استنادا الى ما تضمنه ذلك النقد من آراء وأفكار وآليات منهجية[4].

---

1 ارسطو – فن الشعر – مصدر سابق – ص 250.
2 المصدر نفسه – ص 178.
3 المصدر نفسه – ص 178.
4 سيأتي بيان ذلك في الفصلين الثاني والثالث من هذه الدراسة.

يضاف الى ذلك إقرار بعض الدارسين العرب المعاصرين، بأنّ الفلاسفة المسلمين – الذين أدخلوا كتاب أرسطو(فن الشعر) الى الثقافة العربية آنذاك – لم يفهموا ذلك الكتاب[1]، بل أساءوا فهم ما قصد اليه مؤلفه فيما يتعلق بالكثير من الأفكار والمصطلحات ذات الصلة بالشعر اليوناني. أما الشعر الغنائي – وهو ما يهمنا في هذه الدراسة – فإنّ ما ورد في (فن الشعر) في شأنه، لا يمت بصلة إلا الى لغة الشعر أو اللغة الشعرية التي تعتمد الألفاظ المنقولة (المجاز)، وهذا غير كافٍ – بطبيعة الحال – لإضاءة جوانب الشعرية البالغة التعقيد، ولا سيما الشعرية العربية التي لم تتعدّ حدود الشعر الوجداني/الذاتي. وليس مردّ ذلك الى قصور تفكير أرسطو، وإنما لأنه كان خارج نطاق (فن الشعر) الأرسطي، الذي كان يُعنى بالشعر الموضوعي الذي مداره الكليات، بينما الشعر الغنائي أقرب الى الجزئي/الفردي، فضلاً عن أنه يعبّر عن العواطف والإنفعالات لا العقل[2]. إن تلك الحقائق سوف تنجم عنها نتائج على درجة كبيرة من الأهمية حين نضع أيدينا

---

1 في مقدمتهم عبد الرحمن بدوي الذي يقول في خاتمة تصديره العام لكتاب أرسطو المذكور: ((ولهذا لا يخرج المرء من قراءته لهذه التلخيصات التي وضعها الفارابي وابن سينا وابن رشد، إلا بشعور أليم بخيبة الأمل في أن يكون العرب قد أفادوا منه كما أفادت أوربا في عصر النهضة)). ينظر الى (أرسطو – فن الشعر – تصدير عام – ص 56). وكذلك محمد غنيمي هلال إذ يقول: ((ولم يكن لكتاب فن الشعر أثر يذكر في الأدب العربي ونقده لأن العرب لم يفهموه، وذلك أن أرسطو كتب ذلك الكتاب يعالج فيه الشعر الموضوعي شعر المسرحيات والملاحم، وهو ما لم يعرفه الشعر العربي القديم)). ينظر الى محمد غنيمي هلال – النقد الادبي الحديث – مصدر سابق – ص 154، واحمد كمال زكي الذي يقول في أثناء انتقاده آراء حازم القرطاجني، فيرى أنه لم يستفد من تلخيصات الفلاسفة المسلمين لكتاب أرسطو فن الشعر: ((وإن ابن رشد الذي مارس من قبله طريقة جديدة في تقديم البويطيقا لم ينتفع بها، بل كذلك لم ينتفع بتلخيص ابن سينا للكتاب برغم استشهاده به، وذلك لأن كلاً منهما قصّر كما قصّر الفارابي قبلهما في فهم بويطيقا أرسطو)). ينظر الى: أحمد كمال زكي – النقد الأدبي الحديث – مصدر سابق – ص 51.

2 قد يكون أرسطو متفقاً مع استاذه افلاطون في نظرته الى الشعر الغنائي، الذي يعبر عن الانفعالات والعواطف التي من شأنها أن ((تفسد أفهام السامعين))، كما أنه يمثل صورة للخُلق القلق، فهو ينمّي الإحساس بأسباب القوة ويضعف العقل، وهذا ما دعا إفلاطون الى أن يطرد الشعراء الغنائيين من جمهوريته. ينظر الى: إفلاطون – جمهورية إفلاطون – ت حنا خباز – بيروت – 1969 – ص 310.

عليها، لأنّ ذلك من شأنه أنْ يُحدث تغييراً جذرياً، في وجهة النظر غير الموضوعية السائدة حول تراثنا النقدي، سواء في مجال نظرية الشعرية أم على صعيد النظريـــة النقدية العربية عامة.

***

الأصول الفلسفية للشعرية العربية

يتناول هذا المبحث آراء ثلاثة من كبار الفلاسفة المسلمين، الـذين شـرحوا كتاب أرسطو (فن الشعر) وقرأوه قراءة موضوعية حيناً، وتأويلية حيناً آخر كمـا فعل الفارابـي (ت 339 هـ) وابن سينا (ت 428 هـ)، أو قراءة تراوحت بـين الموضوعية والإسقاطية، كما فعل ابن رشد (ت 595 هـ).

العام والخاص في قوانين الشعر

يستهل الفارابـي قراءته (فن الشعر) لأرسطو، باثبات أقاويل تمهد السبيل لمن وقف عليها لمعرفة آراء الحكيم في صناعة الشعر، و لم يكن يريد بذلك تجاوز تلـك الآراء أو إكمال نواقصها، على الرغم من إدراكه أنها لم تكن مستوفية أغراضـها ومقاصدها ((إذ الحكيم لم يُكمل في صناعة المغالطة فضلاً عن القـول في صـناعة الشعر))[1]. إن ما يفهم من كلام الفارابـي المذكور أنه كان مدركاً عدم اكتمـال آراء أرسطو في صناعة الشعر، أو أنّ آراءه لم تكن تشمل تلك الصناعة ((وذلك أنه لم يجد لمن تقدمه أصولاً ولا قوانين، حتى كان يأخذها ويرتّبها ويبني عليها ويعطيها حقها، على ما يذكره في آخر أقاويله في صناعة المغالطين، ولو رُمنا إتمام الصـناعة التي لم يرُم الحكيم إتمامها – مع فضله وبراعته – لكان ذلك لا يليق بنا))[2].

1 مقالة في قوانين صناعة الشعراء للمعلم الثاني ضمن كتاب (فن الشعر) لأرسطو – مصدر سابق – ص 149.

2 المصدر نفسه – ص 149 – 150.

وهذا يعني أن الفارابي لم يُرد أن يزيد على ما قاله أرسطو، فيما يتعلق بالشعر من حيث علاقته بالشعر اليوناني، ومن ثم فإنه كان موضّحاً وشارحاً له، على علمه بأن مدار كلامه هو الشعر اليوناني على وجه التحديد، ومن خلال رؤية يونانية خالصة، ولذلك فهو يقول بشأن حقيقة الشعر: ((فقد تبيّن أنّ القول الشعري هو التمثيل))[1]، انطلاقاً مما يؤكّده أرسطو أنّ المعوّل عليه في الشعر هو المحاكاة، كما عرفنا من تمييزه بين هوميروس وإنباذوقليس.

وبعد أن ينتهي الفارابي من الكلام على طبيعة الشعر اليوناني، من حيث التزام كل نوع من أنواعه الشعرية بوزن معين، وهو ما يميز الشعر اليوناني عن غيره من أشعار الأمم الماضية والحاضرة - كما يقول الفارابي - إذ كانوا يخلطون أوزانهم الشعرية بأحوالهم ((ولم يرتبوا لكل نوع من أنواع المعاني الشعرية وزناً معلوماً إلا اليونانيون فقط، فإنهم جعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعاً من أنواع الوزن))[2]. ثم يعرّج الفارابي على أنواع الشعر اليوناني - كما يذكرها أرسطو - فيقول: ((فهذه أصناف أشعار اليونانيين ومعانيها على ما تناهى إلينا من العارفين بأشعارهم، وعلى ما وجدناه في الأقاويل المنسوبة الى الحكيم أرسطو في صناعة الشعر، والى ثامسطيوس وغيرهما من القدماء والمفسرين لكتبهم))[3].

إنّ الغاية من ذلك التقديم هو بيان هيمنة ملكة الحكم في تفكير الفارابي - وغيره من الفلاسفة المسلمين - الذين تعاطوا مع النص الأرسطي في مجال الشعر، وأعني بملكة الحكم الرؤية النقدية الواعية للمقروء، وليس كما توهّم أغلب دارسي تراثنا النقدي المعاصرين[4]، الذين صوّروا فلاسفتنا ونقادنا القدماء في صورة العقول الطفيلية، التي تقتات على ما ينتجه العقل اليوناني ولاسيما أرسطو، بلا وعي وتمحيص لمدى التفاوت النوعي بين الشعرين اليوناني والعربي. وقد تجلى ذلك الوهم في اعتقاد هؤلاء، بوقوع نقادنا القدامى تحت تأثير التفكير الأرسطي، على

1 المصدر نفسه - ص 151.
2 المصدر السابق - ص 152.
3 المصدر نفسه - ص 153.
4 ينظر الى المبحث الول من هذا البحث ص 2، هامش رقم (1).

نحو جرّد العقل العربي من قدرته على الفهم والاستنباط والتأسيس. وهذا ما ستتعرض له الصفحات القادمة بالبحث والتحليل.

الفارابي/شعرية التخييل والبنية العروضية

ضمّن الفارابي شرحه كتاب أرسطو بعضاً من آرائه ووجهات نظره في الشعرية، غير أن جلّ تلك الآراء قد تناولها في مؤلفاته. وقد نهج الفارابي في تعريفه الشعر نهجاً يتوخى الدقة الصارمة في التعريف من حيث الماهية، لبيان ما هو خاصّ بالشعر وحدّه، بحيث يتبين – جرّاء ذلك – ما هو جوهري فيه وما هو عارض من العناصر التكوينية، إذ يقول: ((الأقاويل الشعرية هي التي تركّب من أشياء شأنها أنْ تخيّل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالاً ما، أو شيئاً أفضل أو أخسّ وذلك إما جمالاً أو قبحاً أو جلالاً أو هواناً، أو غير ذلك مما يشاكل هذه))[1].

إن الفارابي – في هذا النص – يعوّل على التخييل بوصفه عنصراً مهيمناً في بنية الشعر، والتخييل يقصد به التصوير الذي يمثل مضمون عملية التخييل، ذلك أن الشعر إما أنْ يصوّر

الشيء على نحو أفضل مما هو عليه، أو أخسّ مما هو عليه. وهنا يتجلى المفهوم الأرسطي لنوع معين من الشعر المسرحي اليوناني بضربيه التراجيدي والكوميدي، فالتراجيديا تصوّر الفضلاء والكوميديا تصوّر الناس الوضعاء، وهذا ما ليس له علاقة بالشعر العربي وإنْ لم يُشر الفارابي اليه. وفي موضع آخر يذكر حدّاً آخر للشعر يتضمن المحاكاة والوزن فيقول: ((قوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أنْ يكون قولاً مؤلفاً مما يحاكي الأمر، وأنْ يكون مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء، التي بها تكون المحاكاة وأصغرها هو الوزن)[2]. فالفارابي في هذا النص لا يعبّر عن رؤيته للشعر

---

1 الفارابي – إحصاء العلوم – تحقيق عثمان امين – مكتبة الانجلو القاهرة – 1968 – ص 83.

2 الفارابي – جوامع الشعر، في تلخيص كتاب ارسطو فن الشعر – تح محمد سليم سالم – ص 171، 172.

وإنما ينقل قول القدماء، وربما عنى بذلك أرسطو وثامسطيوس وغيرهما من القدماء والناقلين لكتبهم.

وكما مرّ بنا – في الشعرية الأرسطية – أن أرسطو قد عرّف الشعر بأنه محاكاة، وفسّر الفارابي المحاكاة بأنها (التشبيه)، وذلك في معرض تمييزه بين المغالطة والقول الشعري ((إذ المغلّط هو الذي يُغلّط السامع الى نقيض الشيء، حتى يوهمه أن الموجود غير موجود وأن غير الموجود موجود، فأما المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض لكنْ الشبيه))[1]. وفي موضع آخر يذهب الفارابي الى القول إن المحاكاة هي التمثيل، ذلك أن ((التمثيل أكثر ما يستعمل في صناعة الشعر، فقد تبين أن القول الشعري هو التمثيل))[2].

إن التمثيل هو الذي تعزى إليه وظيفة التخييل التي تقوم عليها صناعة الشعر، وهذا هو المعنيّ في قوله السابق أن المحاكي يورد شبيه الشيء أو مثله. غير أن ما يلفت النظر في قوله ((فقد تبين أن القول الشعري هو التمثيل)) أن الوزن يمكن الإستغناء عنه، وكأنّ المحاكاة وحدها هي جوهر الشعر فحسب. لكنه سرعان ما يورد نصاً آخر يجعل موقفه متناقضاً ورؤيته مضطربة، حين يؤكد فيه ضرورة الوزن وأهيمته في إضفاء صفة الشعرية على القول، وإنْ لم يكن معتمداً على المحاكاة، ذلك أن الكلام الذي يعتمد المحاكاة وحدها من غير الوزن لا يعد قولاً شعرياً ((فإذا وُزن مع ذلك وقسّم أجزاء صار شعراً))[3].

إن مصدر الإضطراب أو عدم وضوح الرؤية فيما يورد الفارابي من آراء في الشعرية، هو أن أرسطو كان يعوّل في تعريفاته للشعر على (المحاكاة)، بوصفها عنصراً تكوينياً يتعلق بماهية الشعر، وقد جعلها معياراً للتفريق بين أقوال هوميروس وأقوال إنباذوقليس – كما سبق القول – فهوميروس شاعر لأنه في أقواله يحاكي، أما إنباذوقليس فطبيعي وليس بشاعر لأنه لا يحاكي، وإنْ كانت أقواله معتمدة على أوزان شعرية، وإنّا لا نجد تفسيراً لموقف الفارابي السابق إلا لأنه لم يكن إلا سارداً لأقوال قدماء اليونان وآرائهم، ولو أنه أراد تحديد مفهوم نهائي للشعر – من

1 أرسطو – فن الشعر – مصدر سابق – ص 150.
2 المصدر نفسه – ص 151.
3 الفارابي – جوامع الشعر – مصدر سابق – ص 171، 172.

وجهة النظر العربية – لما صعب عليه ذلك، لكنه كان يورد آراء الآخرين وآراءه هو باستخدام مصطلح الشعر على وجه الإطلاق، باستثناء حديثه عن القافية فقد خصّ بها الشعر العربي في قوله: ((إن العرب من العناية بنهايات الأبيات التي في الشعر، أكثر مما لكثيرمن الأمم التي عرفنا أشعارهم))[1]. وفي موضع آخر يشير الى (الجمهور) ويعني به العرب، لأن العرب قد اقترن الشعرعندهم بالوزن وبغيره فلن يكون شعراً، فيقول: ((إن الجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعرٌ متى كان موزوناً، مقوّماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية))[2].

إن الفارابي لو انطلق من واقع الشعر العربي – وإنْ كان في معرض تلخيص كتاب أرسطو – لكان قد وفّر على نفسه عناء التردّد بين دلالات المصطلحات والمفاهيم، التي هي من صلب الشعر اليوناني وخصائصه البنائية والفنية، ذلك أن مجرد التأكيد على فكرة المحاكاة، إنما هو جنوح الى فكرة غائمة لا أساس لها في التفكير العربي، ولا الخطاب الشعري العربي من حيث مضمون المصطلح، فالشعر العربي لا يحاكي أفعالاً إنسانية على نحو مسرحيّ أو ملحميّ. وإذا جارينا الفارابي في فهمه المحاكاة، على أنها تمثيل بمعنى مماثلة الأشياء بغيرها على أساس التشابه، فإن الشعر العربي ليس كله قائماً على التشبيه، وإلا اضطررنا الى إسقاط نصف هذا الشعر على أقل تقدير.

وعلى أية حال فإنّ اتخاذ الفارابي موقف من يعرض آراء غيره في موضوع الشعرية، دون أن يتدخل في توجيه تلك الآراء توجيهاً مباشراً – وإنْ كان قد أورد في ثنايا شرحه وتعليقه ما هو خارج عن النص المقروء – قد يُفسّر من منطلق أنه كان يرى ذلك لا يليق بالمقام، على الرغم من أنه كان يتعاطى مع نصّ ينتمي الى ميدانه المعرفي نفسه، فقد كان هو بصدد شرح مصنفات المعلم الأول.

أما ابن سينا (ت 428 هـ) وابن رشد (ت 595 هـ) فقد فعلا ذلك ووفقا فيه، ولا سيما ابن سينا الذي قدّم رؤية عربية لكثير من القضايا المهمة التي تخصّ الشعر العربي، تركت أثراً واضحاً في مشروع حازم القرطاجني (ت 684 هـ) النقدي، كما سيأتي تفصيله في فصل قادم.

---

1 المصدر السابق – ص 171.

2 المصدر نفسه – ص 172.

ابن سينا/شعرية التخييل والوزن وجماليات الشكل

تميّز ابن سينا باستقلالية رؤيته الشعرية، ونـــزعته الى التوسّـــع والإفاضـــة في طرح آرائه ووجهات نظره، فلم يكن يتحدّد بمعطيات النص الأرسطي ومنطلقاتـــه الفكرية والجمالية، نظراً لما يتمتع به من فهم نافذ وقدرة على التحليل والإستنباط، فضلاً عن استعيابه الأسس النفسية للأثر الشعري، وهذا ما مكنه مـــن اختطـــاط نظرية شعرية لها ملامحها النظرية وإطارها الفكري الخاص، بتمييزه بين ما هو مطلق من القوانين الشعرية وما هو نسبـــي خاصّ بأشعار اليونانيين. وتلك القوانين قـــد تضمّنها فصلٌ أفرد لها من كتابه (الشفاء) تحت عنوان (في الشعر مطلقاً وأصـــناف الصيغ الشعرية وأصناف الأشعار اليونانية)[1]. إن الدلالة التي توحي بها تلك العبارة هي وعيه مستويات الإختلاف والتباين، بين أصناف الشعر وقوانينه مـــن أمّـــة الى أخرى، مع عدم إغفال السِمة العامة الجوهرية للشعر وهي الوزن. ويتجلى ذلك في تعريفه الشعر الذي يمهّد به لذلك الفصل بقوله: ((إنّ الشعر هو كلام مُخيّل مُؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة))[2]. ثم يشرع بعد ذلك في توضـــيح خصائص الشعر التي تستوقفنا منها كلمة (مخيّل)، التي حمّلها دلالة مغايرة لما كـــان يتضمّنها (التخييل) عند الفارابـــي، الذي عنى بها دلالة التصوير، ذلك أن ابن سينا يرى أن الكلام ((المُخيّل هو الكلام التي تُذعن له النفس، فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رويّة وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعـــالاً نفســـانياً غـــير فكريّ))[3].

وإذا كان الوزن مما لا تخفى أهميته في شعرية القول لدى جميع الأمم، وكذلك القافية بالنسبة للشعر العربـــي، فإنّ التخييل هو العنصر الأكثر أصالة في مفهـــوم الشعر السينوي، فعلى الرغم من أن الفارابـــي قد اعتمده في مفهومه للشعر، لكنه ارتبط عنده ببنية الشعر نفسها، بوصفه عنصراً تكوينياً أي مرتبطاً بالماهية، بينمـــا ارتبط – عند ابن سينا – بالجانب الوظيفي الذي يمثل التجلي الجمـــالي لتفاعـــل

1 أرسطو – فن الشعر – ص 160.
2 المصدر السابق – ص 161.
3 المصدر السابق – ص 161.

عناصر البنية، ومن ثم فهو ألصق بالشعرية باعتبارها وظيفة الشعر الجمالية، لكنه ظلّ – عند الفارابي عنصراً وصفياً محضاً. ومن هنا فإن كون التخييل في المفهوم السينوي وظيفة شعرية، فهو يمكن أنْ يصبح معياراً لتحديد مستويات الشعرية أو انعدامها، فالقول الذي يحدث اهتزازاً في النفس ويولّد شعوراً بالأريحية يكون شعراً، ومن ثمّ فإن الإستجابة الشعرية هي انفعال النفس لجماليات اللغة – للوهلة الأولى – دونما تدخل من العقل أو الفكر، وهذا ما يؤكده في موضع آخر في قوله: إن الكلام ((لا يتمّ شعراً إلا بمقدمات مُخيّلة ووزن ذي إيقاع متناسب، ليكون أسرع تأثيراً في النفوس، لميل النفوس الى المُتّزنات والمُنتظمات التركيب))[1].

إن رؤية ابن سينا هذه تكشف عن الأساس النفسي ذاته، الذي تقوم عليه نظرية الشعر الحديثة، القائلة بأن مدخل الشعر هو القلب والعاطفة وليس العقل أو الفكر، كما توحي بما له علاقة بحقيقة الشعر وماهيته في نظرية الشعر المعاصرة، القائمة على أساس أنّ الشعر لا يصف الأشياء وإنما ينقل أثرها في النفس[2]. فالشعر هو استجابة شعورية نفسية لأثرالأشياء في النفس الشاعرة. وبذلك يكون الشعر استجابة إنفعالية للعالم، وليس وعياً وإدراكاً يحكمه منطق العالم الموضوعي.

ولم يقتصر التفسير النفسي – عند ابن سينا – على الأساس الغريزي للاستجابة الشعرية، وإنما تعداه الى بنية الشعر نفسها ممثلة بـ (المحاكاة) و(التخييل)، اللذين يتوسع في بيان طبيعتهما ووظائفهما وأثرهما الشعري، انطلاقاً من الرؤية النفسية الغريزية ذاتها، ذلك أنّ ((الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها))[3].

---

1 ابن سينا – المجموع او الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر – تحقيق محمد سليم سالم – مركز تحقيق التراث – القاهرة 1969 – ص 20.

2 وهذا هو ما يراه شعراء الرمزية فيما يتعلق بطبيعة اللغة الشعرية ووظيفتها، فقد رأوا أن الأدب والشعر خاصة لا يسعى الى وصف الأشياء أو تصوير الوقائع على نحو واضح ومباشر من خلال اللغة، وإنما هو معنيّ بنقل أثرها في النفس باستخدام الرموز التي تقوم على الإيحاء بتلك الإحساسات. وبمعنى آخر أن الشعر ينبغي ألا يصوّر الأشياء الخارجية ذاتها، وإنما يعبر عما تحدثه تلك الأشياء والوقائع من آثار وانطباعات في النفس. ينظر الى: محمد مندور – الأدب ومذاهبه – دار نهضة مصر – القاهرة – د. ت – ص 119.

3 ارسطو – فن الشعر – مصدر سابق – ص 162.

أما المحاكاة فلها ((شيء من التعجيب ليس للصدق، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له .... والقول الصادق إذا حُرّف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس، فربما أفاد التصديق والتخييل معاً، وربما شغل التخييل عن الإلتفات الى التصديق والشعور به))[1].

يشير النصّان السابقان الى أن ابن سينا كان ينظر الى الشعرية، برؤية الناقد المتعمق لا بعقلية الفيلسوف، فالنفس الإنسانية مفطورة على التأثر بالصّور، والعلاقات الخيالية المبتدعة، أكثر من تأثرها بالصور والعلاقات الواقعية المألوفة، والتخييل – كما مرّ بنا – يقابله ابن سينا بعملية (تحريف الواقع) التي يمارسها الشاعر إزاء الأشياء وعلاقاتها، ليضفي عليها طابعاً خيالياً أو مُتخيلاً ليحدث أثره الجمالي في النفس، وليس التخييل أو التحريف – عند ابن سينا – إلا آليّة شعرية تعمل على تصوير الأشياء، على هيئات وصفات مغايرة لهيئاتها وصفاتها الواقعية[2].

ومع أن (التخييل) و(التصديق) – في حقيقتهما – إذعان أو استسلام لتأثير معين، فإن التخييل هو إذعان النفس للتعجب والإلتذاذ، أما التصديق فهو إذعان للعقل ومعطياته المنطقية بقبول الشيء كما هو عليه في الواقع، وبناءً على ذلك يميز ابن سينا تمييزاً بارعاً بين التخييل والتصديق من حيث الوظيفة اللغوية للكلام، فالوظيفة الشعرية المرتبطة بالتخييل يحدثها ((القول لما هوعليه))[3]، بمعنى الدلالة أو الصورة الذهنية التي يولدها القول نفسه، بما هو عليه في الظاهر، ولإيضاح هذه العبارة نأخذ مثلاً قول النابغة الذبياني:

فإنك كالليل الذي هو مُدركي
وإنْ خلتُ أنّ المنتأى عنك واسعُ[4]

---

1 المصدر السابق – ص 162.

2 إن فهم ابن سينا وظيفة الخيال على ذلك النحو سابق لعصره، ففي مجال الدراسات الأدبية الأوربية الحديثة، نجد ما يماثل ذلك الرأي عند (باسكال) الفيزيائي والفيلسوف، الذي يرى أن ((الخيال مصدر تزييف في تصوير الأشياء، وهو من جهة أخرى يعدّ لازماً للأدب)) ينظر الى: د. راوية عبد المنعم عباس – فلسفة الفن وتاريخ الوعي الجمالي – دار المعرفة الجامعية – القاهرة – 1996 – ص 141.

3 أرسطو – فن الشعر – مصدر سابق – ص 162.

4 ديوان النابغة الذبياني – صنعة ابن السكيت – تح شكري فيصل – دار الفكر – بيروت – 1968 – ص 52.

فالصفة التي يوصف بها الممدوح هي صفة تخييلية، تنفعل لها النفس بغض النظر عن كون هذه الصفة مطابقة للواقع أو غيرمطابقة، لأنّ النفس مأخوذة بفطرتها التي جبلت عليها وهي الإستجابة بالشعور المجرد دون سواه، أما التصديق فإنه يحدثه ((القول بما المقول فيه عليه، أي يُلتفت فيه الى جانب حال المقول فيه))[1]. ومعنى ذلك أن التصديق تتمركز الاستجابة فيه حول العقل أو الفكر، لأنه يقوم على أساس النظر الى حال المقول فيه وليس القول، والمقول فيه الموصوف بذاته من حيث علاقته بالواقع، أي من حيث صفاته وخصائصه الواقعية الموضوعية، وبمعنى آخر أن الكلام التخييلي يكون فيه الكلام نفسه مستهدفاً، بغض النظر عن مرجعيته الواقعية أو ما يُحيل اليه في الخارج، أما التصديقي فإن الموضوع أو الشيء يكون هو المستهدف، وبذلك يكون المعنى الشعري السابق حين يُتناول بكلام تصديقي: أنت عظيم السطوة واسع السلطان، فليس لأحد أن يكون في منأى عن سطوتك وسلطانك مهما بعُد به المقام.

إن هذا التمييز النوعي الذي اهتدى اليه ابن سينا – باعتباره معياراً لسانياً للتفريق بين الأقاويل الشعرية وغير الشعرية، هو المُعطى النظري ذاته الذي قامت عليه الدراسات اللسانية المعاصرة للشعرية، باعتماد وظائف اللغة لتمييز الخطاب الشعري عن الخطاب النثري[2]. ذلك أن الشعري – حسب رأي ابن سينا – هو

---

1 أرسطو – فن الشعر – مصدر سابق – ص 162.

2 يميز رومان جاكوبسون الكلام الشعري عن غير الشعري/النثري، انطلاقاً من تباين الوظائف التي تؤديها اللغة في كل خطاب أو تواصل لفظي، وتتباين أهمية تلك الوظائف وأوليتها في الخطاب اللغوي بحسب طبيعته، إذ تتقدم وظيفة معينة في التسلسل الهرمي لتلك الوظائف، لتهيمن على الخطاب وتكسبه خصائصه اللغوية وتصبح الوظائف الاخرى عناصر مساهمة فيه على نحو ثانوي، وفي ضوء ذلك يرى جاكوبسون أن الوظيفة الشعرية للغة تكون حين يستهدف الخطاب نفسه أو ((الرسالة بوصفها رسالة، والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة))، وتفقد اللغة وظيفتها الشعرية – لتؤدي وظائف أخرى – إذا ما انحرفت عن الرسالة وتمركزت حول أحد عناصرها الخمسة الأخرى وهي: (المرسل) و(المرسل اليه) و(السياق) و(الاتصال) و(السنن). والذي يهمنا هنا الخطاب الشعري والخطاب النثري، فالأول وفق رأي جاكوبسون يكون حين تتمركز الرسالة حول نفسها، بمعنى أن يكون القول مستهدفاً بذاته، وهو ما يقابل القول لما هو عليه بتعبير ابن سينا، أما غير الشعري فهو حين يستهدف (الموضوع) أو الشيء المتحدث عنه، وهو المقول فيه عند ابن سينا. ينظر الى (رومان جاكوبسون – قضايا الشعرية – ترجمة محمد الولي ومبارك حنون – دار توبقال – الدار البيضاء المغرب – 1988 – ص 31، 37.

الذي ينجم عن اضطلاع اللغة بوظيفة التخييل في المقام الاول، مقابل تراجع التصديق بوصفه نسقاً عقلياً منطقياً، أما اللاشعري/النثري فيكون حين تتوخى اللغة وظيفة التصديق، إذ يتراجع التخييل أو ينعدم حسب مستويات النثرية[1].

ولم يقتصر فهم ابن سينا لطبيعة الشعر وخصائصه النوعية من حيث هي قوانين كلية، وإنما استغرق التمايز النوعي بين الشعر اليوناني والشعر العربي من الناحية الوظيفية أيضاً، فالشعر اليوناني تتمركز وظيفته في الأغراض المدنية أو الوظيفة النفعية العملية ذات الطبيعة الاخلاقية، التي يعبر عنها بالشعر تارة والخطابة تارة أخرى، أما الشعر العربي فيتضمن الوظيفة المذكورة فضلاً عن التعجيب ((والشعر قد يقال للتعجيب وحده، وقد يقال للاغراض المدنية، وعلى ذلك كانت الأشعار اليونانية))[2]. ويوضح ابن سينا ذلك التباين في موضع آخر فيقول: ((فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الامور تعدّ به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط، فكانت تشبّه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه، وأمّا اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعل، أو يردعوا بالقول عن فعل، وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة وعلى سبيل الشعر))[3].

إن استقراء الشعر العربي يشير الى تلك الحقيقة، أي غيريّة الشعر العربي من حيث الماهية والوظيفة، فهنالك الكثير من النصوص الشعرية التي تهيمن فيها الوظيفة الجمالية، على الوظيفة التعليمية أو (المدنية) بتعبير ابن سينا، من ذلك مثلاً أبيات كثيّرعزة في وصف الراحلة بعد انتهاء الحجيج من أداء الفريضة:

ولّما قضينا من منى كلّ حاجةٍ
ومسّح بالأركان من هو ماسحُ
وشُدّت على دُهم المهاري رحالنا
ولم ينظر الغادي الذي هو رائحُ

---

1 التمييز اللساني بين الشعري والنثري الذي يقدمه ابن سينا، سيجد له صدى قوياً في تفكير حازم القرطاجني النقدي، حين يميز بين مستويات الشعرية على أساس الأنساق اللغوية ووظائفها، وهو ما سيتضح في الفصل القادم من هذه الدراسة.

2 أرسطو – فن الشعر – مصدر سابق – ص 162.

3 المصدر نفسه – ص 170.

أخـــذنا بـــأطراف الأحاديـــث بيننـــا

وسالت بأعنـــاق المطـــيّ الأبـــاطحُ[1]

وهي مما اختلف النقاد العرب في تقييمها باختلاف معاييرهم النقديـــة، فقـــد عدّها ابن قتيبة شعرية من الدرجة الثانية، لعدم انسجام شكل الشعر مع محتواهـــا الدلالي ومن ثم فهو شعر ((حَسُن لفظه وحلا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى))[2]. وهذه القراءة النقدية منوطة برؤية الناقد لوظيفة الشعر التعليميـــة، الـــتي ينبغي على الشعر بمقتضاها أن يؤدي معنى نبيلاً أو فكرة ذات قيمة. غير أن الـــنص الشعري نفسه قد حظي بعناية عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـــ) واستحســـانه الشديد مقتفياً خطى ابن جني (ت 392هـــ)[3]، في تبنّيه مبدأ تلازم اللفظ والمعنى مع اختلاف المنهج، فالجرجاني كان يعتمد – في رؤيته الى الشعر – منهجاً جمالياً فنياً، على اعتبار أن الشعر بنظمه وبنيته الفنية أكثرمنه حقلاً للمعاني والأفكار، ولا سيما البيت الأخير من النص السابق:

أخـــذنا بـــأطراف الأحاديـــث بيننـــا

وســـالت بأعنـــاق المطـــيّ الأبـــاطحُ

فقد جاءت تحليلات الجرجاني واستنتاجاته النقدية الفنية، تصديقاً لمنطوق ابن سينا النظري القائل بأنّ الشعر قد يقال لإثارة العجب فقط، لما فيه مـــن عناصـــر مُخيّلة تستثير ميول النفس الجمالية، وتشغل العقل أو الفكر عـــن التعـــاطي مـــع الصديقات. إن النص السابق وما شاكله من النصوص الشعرية – وهي كـــثيرة في الشعر العربـــي – لا يُراد بها الحث على فعل أو اجتناب فعل، وانما يقصـــد بهـــا

---

1 نسب الأبيات المذكورة غير واحد لكثير، ونسبها المرزباني للضرب بن كعب بن زهير، وفي الوساطة نسبت الى يزيد بن الطثرية (ابن جني – الخصائص – تـــح محمـــد علـــي النجار – دار الهدى – بيروت – ط 2 – 1/ص 28. وفي اسرار البلاغة نسبت كذلك لكثير باختلاف في الرواية، وليزيد بن الطثرية ولعقبة بن كعب بن زهير بـــن أبـــي سلمى. (عبد القاهر الجرجاني – أسرار البلاغة – قراءة وتعليق محمود محمد شاكر – دار المدني – جدة – 1991 – ص 21.

2 ابن قتيبة – الشعر والشعراء – مكتبة الثقافة – بيروت – 1980 – 1/ص 31.

3 كان لابن جني قصب السبق في إدراك أثر العلاقات اللغوية في صياغة المعنى، وفي اعتبار الألفاظ خدماً للمعاني، ينظر الى: الخصائص – مصدر سابق – 1/ص 217.

وصف حاله شعورية/نفسية، عبّر عنها النص بتحريف علاقاته اللغوية والخروج بها عن الوضع اللغوي، ومن ثم فإن هذا النمط من الشعر بعيد عن الأغراض المدنية – بتعبير ابن سينا – لأنه يقال للعجب ليس غير.

إن اقتصار وظيفة الشعر اليوناني على الأغراض المدنية (الحث على فعل أو الردع عن فعل) وهو ما نوّه اليه ابن سينا، مرجعه الى أن مدار الشعر المذكور هو (الملحمة) و(الدراما) بنوعيها (التراجيديا) و(الكوميديا)، وهما نوعان شعريان لم تتعدّ وظيفتهما – كما يحددها أرسطو – تلك الأغراض رغم اختلاف موضوع المحاكاة فيهما.

واذا كانت المحاكاة من المصطلحات الواضحة الدلالة والاحادية الاتجاه، لأنها كما يقول ابن سينا ((إيراد مثل الشيء وليس هو))[1]، وهي بهذا المعنى (التمثيل) أو (التشبيه)[2]، فإنّ التخييل – عنصر الشعرية التكويني الثاني، يتخذ مظاهر عديدة متباينة ذات طبيعة لغوية، منها ما يتعلق بالمفهوم من القول ومنها ما يتعلق بحيلة لفظية أو معنوية، ويلمّح ابن سينا هنا الى البديع الذي يعتمد على الحيل التركيبية في اللفظ أو المعنى، ويُقدّم أساليب منه ((مثل التسجيع ومشاكلة الوزن والترصيع والقلب))[3]. ويشير الى أن كل حيلة إنما تحدث بنسبة معينة بين الأجزاء، إما بمشاكلة أو مخالفة، وهو يريد هنا الجناس والطباق وأنواعهما من حيث التمام، أي أن المشاكلة قد تكون تامة وقد تكون ناقصة، وجميع ذلك إما أن يكون متعلقاً باللفظ أو المعنى[4]. كما يذكر ابن سينا أساليب بديعية أخرى بوصفها حيلاً تركيبية تقوم على المشاكلة في المعنى، كالقسمة والجمع والتفريق وهي مما صُنّف في عصور متأخرة ضمن (البديع المعنوي). وقد ضمّنها القسم الخامس من أقسام الحيل التركيبية ذات الطبيعة الشعرية، مُعزّزة بأمثلة نثرية وشعرية فيقول: (ويدخل في هذه القسمة كقولهم: إما كذا وكذا وإما كذا وكذا، والجمع والتفريق كقولهم: أنت

---

1 أرسطو – فن الشعر – مصدر سابق – ص 168.

2 يتفق ابن سينا والفارابي على دلالة مصطلح (المحاكاة)، فكلاهما فهمه على أنه مماثلة شيء بشيء أو تشبيهه به، وكلاهما مخالف للمفهوم الأرسطي.

3 أرسطو – فن الشعر – مصدر سابق – ص 163.

4 المصدر نفسه – ص 164.

وفلان بحر، لكن أنت للغمارة وذاك للزُعاقة*، وجمع الجملة لتفصيل البيان كقولهم ((يُرجّى)) و((يُتّقى)):

يُرجّى الحيا منه وتُخشى الصواعقُ)[1].

ويُجمل ابن سينا تلك الحيل التركيبية التي هي مصدر التعجّب ومن ثم فهي مبعث الشعرية، في خمسة أقسام تتناول أساليب بلاغية عرفت فيما بعد بـ (علم البديع) بنوعيه: اللفظي والمعنوي في قوله: ((وهي عدة الصيغات الشعرية على سبيل الإختصار))[2]. ويعني بذلك أن تلك الصيغ الشعرية تخصّ الشعر العربي بما فيه من تنوع الأساليب الشعرية واتساعها، وهذا ما يجعله مختلفاً عن الشعر اليوناني في ((اليونانيون كانت لهم أغراض محدودة يقولون فيها الشعر))[3].

إن ما يمكن استخلاصه من استقراء آراء ابن سينا في ثنايا قراءته النص الأرسطي، أنه كان بصدد إقامة موازنة بين نظرية الشعر الأرسطية والشعرية العربية، من وجهة نظر واعية تنحو منحى تأسيسياً فيه من الأصالة ما يجعله جديراً بأن يوصف، بأنه المشروع الرائد للشعرية العربية في أصولها الفلسفية وإطارها النقدي، ذلك أنه قد تخطّى عبر ذلك المشروع، النص الأرسطي في أبرز مرتكزاته الفلسفية والفكرية، بعقلية علمية راقية مهّدت السبيل لابن رشد الذي تواصل مع ذلك المشروع ووسّع معطياته الفكرية، لإضاءة جوانب أخرى في الشعرية العربية، ولكلٍ فضله سواء في الريادة أم في الإضافة والتعديل.

ابن رشد/شعرية التخييل والخروج عن المألوف اللغوي

لم يكن ابن رشد (ت 595 هـ) أقل وعياً واستيعاباً للنص الأرسطي، وقدرة على التمييز بين قوانين الشعرية اليونانية، وقوانين الشعرية العربية من

---

* غمر يغمر: على حدّ نصر، مصدره غمارة، وغمره الماء: اذا غطاه، وماء غمر: كثير، ورجل غمر الخلق: واسع الخلق، كثير المعروف سخيّ... الزعاقة: من زعق وماء زعاق: مرّ غليظ لا يطاق شربه من أجوجته. (لسان العرب – مادتا: غمر وزعق).

1 أرسطو – فن الشعر – ص 165.

2 المصدر نفسه – ص 165.

3 المصدر نفسه – ص 165.

سابقيه، فلم يغبْ عن وعيه أنّ كتاب أرسطو (فن الشعر) يتضمن قوانين مشتركة لجيمع الأمم، لكنّ أكثرها هو مما له علاقة مباشرة بالشعر اليوناني، أوزانه وخصائصه اللغوية والفنية ((إذ كثير مما فيه هي قوانين خاصة بأشعارهم وعاداتهم فيه، إما أن تكون نسَباً موجودة في كلام العرب، أو موجودة في غيره من الألسنة))[1]. ولذلك فإن إمكانية الإفادة من تلك القوانين تكاد تكون معدومة، أما القوانين الكلية للشعر فإن الإفادة منها محدودة وإنْ كانت على صلة بالطبيعة الإنسانية، كالميل الى المحاكاة والإلتذاذ بالأصوات المنتظمة الإيقاع (الوزن)، لأنّ ذلك ليس مقصوراً على الشعر وحده وإنما يشمل الفن باختلاف مظاهره وأساليبه التعبيرية.

وقد تجلّت يقظة العقل الفلسفي العربي الشارح للنص الأرسطي، فيما لاحظناه من مظاهر التخطّي التنظيري، لمنطوق ذلك النص كما عند الفارابي وابن سينا، ومنحى الإستقلالية في التنظير للشعرية العربية المعتمدة ضرورة على الوزن والقافية. وقد تميز ابن رشد بفهمه الدقيق مصطلح المحاكاة المقترن (بالتمثيل)، حينما قرن المحاكاة بالقصص والحكايات التي عدّها من العناصر الجوهرية، التي تمثل صلب الشعرية اليونانية في الملحمة والدراما ((فالقصّاصون والمُحدّثون بالجملة هم الذين لهم قدرة على محاكاة العادات والإعتقادات))[2]. كما أن ابن رشد قد فهم بنية التراجيديا وعناصرها الستة التي ذكرها أرسطو، وإنْ سمّاها هو (صناعة المديح)، وقد أصاب في فهم أربعة عناصر منها هي: (الأقاويل الخرافية) و(الوزن) و(الإعتقادات) و(اللحن) وهي تقابل عند أرسطو (الخرافة) و(الوزن) و(الفكر) و(النشيد) و(الموسيقى)، وأخطأ في فهم اثنين منها وهما: (العادات) و(النظر)، وهما عند أرسطو (الفعل) و(المنظر المسرحي)[3].

ويشير ابن رشد الى أن ((العادات والإعتقادات أعظم أجزاء المديح، لأن صناعة المديح ليست هي صناعة تحاكي الناس أنفسهم من جهة ما هم أشخاص ناس محسوسون، بل إنما تحاكيهم من قبل عاداتهم الجميلة وأفعالهم الحسنة،

---

1 المصدر نفسه – ص 201.
2 المصدر نفسه – ص 209.
3 المصدر السابق – ص 19.

واعتقاداتهم السعيدة تشمل الأفعال والخلق))[1]، فالملاحظ هنا أن ابن رشد كان يحوم حول فكرة أرسطو، التي مؤداها أن (الفكر) و(الخلق) هما اللذان يحددان الأفعال (والأفعال هي التي تجعلنا ننجح أو نخفق... وأعني بـ ((الخلق)) ما يجعلنا نقول عن الأشخاص الذين نراهم يفعلون، إنهم يتصفون بكذا وكذا من الصفات، وأعني بـ ((الفكر)) كل ما يقوله الأشخاص لإثبات شيء أو للتصريح بما يقرّرون)[2]. إلا أن غيرية النوع الشعري الذي يدور حوله كلام ابن رشد وغرابته، قد جعلت كلامه نظرياً خالصاً مجرداً من أية مرجعية نصّية إبداعية، وهذا ما جعل (المنظر المسرحي) عند أرسطو، يصبح عند ابن رشد (النظر) الذي هو ((الإستدلال لصواب الإعتقاد))، أو أنه ((إبانة صواب الإعتقاد وكأنّه كان عندهم ضرباً من الإحتجاج، لصواب الإعتقاد الممدوح به))[3]، ثم يعلّق على ذلك خاتماً كلامه في صناعة المديح بقوله: ((وهذا كله ليس يوجد في أشعار العرب))[4].

أما مفهوم الشعر عند ابن رشد فلا يكاد يختلف في جوهره عن مفهومه عند الفارابي وابن سينا، وإنْ لم يكن في مستوى الدقة الإصطلاحية التي نجدها عند هذين الفيلسوفين، ذلك أنه يقرن الشعر بالتخييل والتغيير أي الأقوال المغيّرة، كالتشبيه والإستعارة والكناية والتشخيص (إنطاق الجماد)، ويعلّق على ذلك المفهوم بقوله: ((وأنت إذا تأملت الأشعار المحرّكة وجدتها بهذه الحال وماعدا (من) هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشعرية إلا الوزن فقط))[5]. ويتوسّع ابن رشد في بيان أنواع المحاكاة ضارباً لها أمثلة من الشعر العربي على سبيل المقارنة، معتبراً أن المحاكاة الأرسطية هي تشبيه أو تمثيل كما هو عليه الشعر العربي.

وتندرج – عند ابن رشد – ضمن إطار الشعرية مجمل التغييرات التي يسمّيها (الحيل التركيبية)[6]، التي ((تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه

---

1 المصدر نفسه – ص 210.
2 المصدر نفسه – ص 19.
3 المصدر نفسه – ص 210.
4 المصدر نفسه – الصفحة نفسها.
5 المصدر نفسه – ص 243.
6 إن ابن رشد يقتفي خطى ابن سينا في استعمال هذا المصطلح، وإن كان قد توسع في مدلولاته لتشمل أساليب البلاغة جميعها، في حين اقتصر عند ابن سينا على البديع.

وبالجملة: بإخراج القول غير مخرج العادة مثل: القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب الى السلب ومن السلب الى الإيجاب، وبالجملة: من المقابل الى المقابل وبالجملة: بجميع الأنواع التي تسمّى عندنا مجازاً))[1]. ويضرب لذلك أمثلة من القرآن الكريم وكلام العرب المأثور وأشعارهم، وما يعنيه ابن رشد بالشعرية هنا ليس الشعر بمفهومه الاصطلاحي، لأنّ ذلك مفروغ منه إذ لابد من الوزن لكي يكون الكلام شعراً، وإنما يعني بذلك الجانب الوظيفي أي الأثر الشعري، فالتغييرات التي يتحدث عنها – هنا – والتي يقرن الشعرية بها، إنما هي مرتبطة بالتخييل بوصفه العنصر البنائي المولد للوظيفة الشعرية، وإلا لما استشهد آيات من القرآن لبيان مجاز الحذف في قوله تعالى: ((واسأل القرية التي كنا فيها))[2] لأنه كغيره من المسلمين يعلم أن القرآن ليس شعراً، ومن هنا فإنه يصف تلك التغييرات الأسلوبية/التركيبية، بأنها (نادرة) وهي (دليل مهارة)، فضلاً عن أن ((هذا الصنف هو الذي يجمع الى جودة الإفهام، فعل الأقاويل الشعرية أعني تحريك النفس))[3]. وعلى الرغم من أن هذه التغيرات من شأنها أنْ تُدخل القول في فضاء الشعرية، لما فيها من طاقة تخييلية فإنّ ((الشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخييل إلا بالوزن))[4]. فما يفهم من هذا النص أن القول لا يكون شعراً إذا خلا من الوزن، لكنه حين يكون مخيّلاً فإنه يكتسب طاقة تأثير عالية، شأنه في ذلك شأن الأقاويل الشعرية في قدرتها على تحريك النفس. ويضرب ابن رشد أمثلة كثيرة للحيل التركيبية، بوصفها أنماطاً من التغييرات التي تضفي على القول طابعاً شعرياً[5] من أهمها:

---

1 أرسطو – فن الشعر – ص 243.

2 سورة يوسف: آية 82.

3 أرسطو – فن الشعر – ص 244.

4 المصدر نفسه – ص 214.

5 يميز ابن رشد تمييزاً دقيقاً بين (الشعر) و(القول الشعري) في قوله: ((اذا غيّر القول الحقيقي سمّي شعراً أو قولاً شعرياً، ووجد له فعل الشعر))، بمعنى أن القول غير الموزون اذا غُير اكتسب سمة الشعرية فيكون (قولاً شعرياً) وليس (شعراً). المصدر نفسه – ص 242.

1. الإستعارة: ويسمّيها (الإبدال)[1] ويضرب لها مثلاً قول الشاعر:

ولما قضينا مـــن مـــنى كـــل حاجـــة

ومسّح بالأركـــان مـــن هـــو ماســـحُ

أخـــذنا بـــأطراف الأحاديـــث بيننـــا

وســـالت بأعنـــاق المطـــيّ الأبـــاطحُ

ويقول: (إنما صار شعراً من قبل أنـــه اســـتعمل قولـــه ((أخـــذنا بـــأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطـــي الأبـــاطح)) بـــدل قولـــه ((تحـــدثنا ومشينا)))[2].

2. الكناية: وإنْ لم يُسمّها كذلك وإنما وصفها بأنها تبديل للقول، كقول الشاعر: بعيدة مهوى القرط[3]، ويقول: (إنما صار شعراً لأنه استعمل هذا القول بـــدل قوله: ((طويلة العنق)))[4].

3. إقامة غير الناطق مقام الناطق في الخطاب، ومنه قول الآخر:

يـــا دارُ! أيـــن ظبـــاؤك اللعـــسُ

قـــد كـــان لي في إنســـها أنســـي[5]

((إنما صار شعراً لأنه أقام الدار مقام الناطق بمخاطبتها، وأبدل لفـــظ النســـاء بالظباء، وأتى بموافقة الإنس والأُنس في اللفظ))[6].

4. الموافقة: وهو ما يُعرف في البلاغة العربية بـــ (الجناس) وهو توافق أو تجانس صوتي/لفظي بين كلمتين. ومثاله الموافقة بين كلمتي (إنس) و(أُنس) في البيت السابق.

---

1 ينظر الى المصدر السابق – ص 245.

2 المصدر نفسه – ص 242.

3 تتمة البيت: (بعيدة مهوى القرط إما لنوفل أبوها أو عبد شمس وهاشم). وهو لعمر بن أبـــي ربيعة – ديوان الشاعر – دار صادر – بيروت – 1998، ص 348.

4 المصدر السابق – ص 243.

5 أشار عبد الرحمن بدوي الى أنه صوّب كلمة (إنسها) التي ضبطها لا زينو بضم الهمـــزة وهو تحريف كما قال. لكنه لم يتنبه الى كلمة (أنسي) التي وردت خطـــأ والصـــواب: (أنسُ) وليس (أنسي)، فالبيت مُصرّع وهذا يقتضي تجانس العروض والضرب.

6 أرسطو – فن الشعر – ص 243.

5. القلب: وهو ما يُعرف في علم البديع بـ (العكس)[1] كقول القائل: ((فلان من أجل بنيه لا بنوه من أجله))[2].
6. التقديم والتأخير: مثل قوله تعالى: ((و لم يجعل له عوجاً قيماً))[3].
ويعني – هنا – تأخير (قيماً) التي هي صفة لـ (الكتاب) في قوله تعالى ((الحمد لله الذي أنزل على عبدهِ الكتابَ و لم يجعل له عوجاً)).
7. الحذف: وهو حذف بعض ألفاظ العبارة، ويُستدلُ على المحذوف من السياق على أساس الإستدلال العقلي، مثل قوله تعالى: ((واسأل القرية...))[4].
8. الزيادة: (والزيادة مثل قوله: ((تَنبت بالدُهنِ))[5 6]، وهي واقعة في حرف الباء والأصل ((تنبتُ الدهنَ)).
9. والتغيير من الإيجاب الى السلب: ومثاله قول النابغة الذبياني:

ولا عيبَ فيهم غير أنّ سيوفهم

بهنّ فلولٌ من قراعِ الكتائبِ

((فإنهُ أوجب لهم الفضائل بنفي العيوب واستثنى منها ما ليس بعيب، على جهة تسمية الشيء باسم ضده))[7]، وهو ما يسمّى في علم البديع (تأكيد المدح بما يشبه الذم)[8].
10. جمع الأضداد في شيء واحد: ويصف هذه التقنية البلاغية بأنها ((من التغييرات اللذيذة)) كقوله:

---

1 ينظر إلى: جلال الدين القزويني – الإيضاح في علوم البلاغة – قدم له وشرحه الدكتور علي بو ملحم – دار مكتبة الهلال– بيروت – 2000– ص 297.
2 ارسطو – فن الشعر – ص 243.
3 سورة الكهف: الآيتان 1، 2.
4 سورة يوسف: آية 82.
5 سورة (المؤمنين): آية 20، ونصها ((وشجرة تخرج من طور سيناء تنبت بالدهن وصبغ للآكلين)).
6 أرسطو – فن الشعر – ص 243.
7 المصدر نفسه – ص 244.
8 القزويني – الإيضاح في علوم البلاغة – مصدر سابق – ص 311.

((فيك الخصامُ وأنت الخصمُ والحكمُ))[1]

11. كون الضد سبباً لضد: ومنه قوله تعالى: ((ولكم في القصاص حياةٌ))[2]. ومغزى ذلك ((أن الإنسان إذا علم أنه متى قتلُ قتل، وكان ذلك داعياً له قوياً إلى أن لا يقدم على القتل، فارتفعَ بالقتل الذي هو قصاص، كثيرٌ من قتل الناس بعضهم لبعض، فكان في ارتفاع القتل حياة لهم))[3].

وهناك تغييرات أخرى ذكرها ابن رشد، ضارباً لها الأمثلة والشواهد، غير أنّا آثرنا ما ذكرنا – وهو كافٍ – لبيان رؤيته للشعرية ومظاهرها الأسلوبية، التي تتسع لما هو أبعد من المحاكاة والوزن والقافية، فهي ((تشمل الصياغات اللغوية الحسية التي تعتمد على الإيحاء والتأثير))[4].

خلاصة ما تقدم أن آراء ابن رشد ورؤيته في الشعرية، هي تأسيس نظري يعود الفضل فيه اليه، لأنها جاءت خارج نطاق النص الأرسطي، وقد أفاد من آراء ابن سينا، فيما يتعلق بالتغييرات التركيبية والأسلوبية التي جعلها عنصراً إضافياً، من عناصر الشعرية الى جانب المحاكاة، وإنْ كان قد توسّع – كما أسلفنا القول – في بيان أثر تلك التقنيات الأسلوبية وإيضاحها بالشواهد القرآنية والشعر العربي والنثر، تقريباً لدلالاتها ومضامينها البلاغية. ولما كانت تلك التغيرات الأسلوبية ظاهرة قائمة في الأدب العربي شعره ونثره، فإنه يبدو لنا أن آراء ابن رشد – وقبله ابن سينا – هي للأصالة أقرب منها إلى التأثر بأرسطو، لأنّ الأخير – كما أشرنا إلى ذلك في المبحث الأول – لم يتحدث عن أساليب وتراكيب لغوية، وإنما تحدث عن أسماء منقولة ومخترعة، وهي تمسّ صلب البنية اللسانية للملحمة والدراما، وليس الشعر الغنائي أو الوجداني، ومن ثم فإن المفهوم النقدي للشعرية العربية الذي سعى نقادنا العرب القدامى إلى تأسيسه، كان ذا رؤية عربية وإنْ

---

1 البيت للمتنبي وتمامه:
يا أعدل الناس إلا في معاملتي فيك الخصام وانت الخصم والحكم
العكبري – شرح ديوان المتنبي – تح مصطفى السقا وابراهيم الابياري وعبد الحفيظ شلبي – دار الفكر – بيروت – 2003 – 3/ص 366.

2 سورة البقرة: آية 175.

3 القزويني – الإيضاح في علوم البلاغة – مصدر سابق – ص 311.

4 ألفت الروبي – نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين – ص 81.

ظهرت عليه – هنا وهناك – بعض الظلال الأرسطية. فـــذلك لا يعـــني تبعيتـــه الفكريةِ، لأن فلاسفتنا ونقادنا كانوا يعون التمايز النوعي بين الأدبـــين العربـــــي واليوناني، من النواحي البنائية والفنية والوظيفية، وهذا ما يتوخى البحث بيانـــه في الفصول القادمة إنْ شاء الله.

***

الشعرية
في المنظور النقدي

في المبحث السابق استعرض مفهوم الشعرية وعناصرها في المنظور الفلسفي، وقد قُدّم على المنظور النقدي – رغم تأخره تاريخياً – لبيان أصالة فكرنا النقدي أو تأثره، في ضوء ما يسود الدرس النقدي العربي المعاصر، من آراء تسعى الى التقليل من شأن الجهود النقدية التراثية بعزو الأفكار والمباديء النقدية ذات الأهمية العلمية الى تأثير أرسطو[1] من ناحية، ولأنّ مؤسسي ذلك المنظور هم – في المقام الأول – من الفلاسفة، الذين ولجوا ميدان النقد من خلال شروحهم لكتاب أرسطو (فن الشعر) وتعليقاتهم، التي تضمّنت آراءهم الخاصة في الشعر وقضاياه اللغوية والجمالية، من ناحية أخرى.

أما المنظور النقدي فنعني به جهود الأدباء العرب، شعراء وكتاباً ولغويين ونقاداً متخصصين، تلك الجهود التي أسّست الخطاب النقدي العربي منذ نشأته الشفاهية، حتى ظهور المصنفات النقدية المتخصصة، في عصر انتشار التدوين في القرن الثالث الهجري والقرون اللاحقة. ولذا فإن دراسة تلك الجهود تبدأ من عصر ما قبل الإسلام مروراً بعصر صدر الإسلام حتى القرن الثاني، وهي جهود مهّدت السبيل لتطور الخطاب النقدي عند العرب حتى القرن الثالث الذي شهد ظهور النقد المنهجي كما سبق القول. وهو ما سيتناوله الفصل الثاني من هذا البحث.

---

1 سبقت الاشارة الى أبرز أعلام هذا الرأي في المبحث الأول من الفصل الأول من هذه الدراسة في ص 12.

نشأة النقد العربي وتطوره:

نشأ النقد العربي بدائياً بسيطاً كما هو حال النقد اليوناني وغيره مما لدى الأمم الأخرى، معتمداً الشفاهية لضيق حدود التدوين الذي كان مقتصراً عند العرب آنذاك، على بعض جوانب الحياة السياسية والتجارية. والشفاهية سمة من سمات بدائية الحضارة الإنسانية. وهي لا تعني غياب التفكير العقلي المنظم، الذي تتنازعه أسئلة الوجود الكبرى كالحياة والموت، وانبعاث الروح بعد الموت وكيفية الخلق وعلله. وتلك الأسئلة التي كانت تشغل العقل الإنساني منذ علاقته الأولى بالوجود والكون، ومحاولاته استكناه ظواهر الحياة الانسانية في إطار طبيعته الحسية، باعتبارها سمة من سمات ذلك العقل في تلك المرحلة من الحضارة الإنسانية.

وقد اقترن ذلك النمط من التفكير البدائي – في مراحل لاحقة – بإنتاج منظومة معرفية ذات طابع رمزي اتخذ صورة الأساطير والحكايات الخرافية، التي كانت تمثل رؤية العقل للوجود وظواهره الإنسانية والكونية، وتفسيراً لعللها المستترة وكشفاً لحقائقها الخفية. ومن ثم فقد كانت بمثابة العلم لدى العقل المتحضر في علاقته بالطبيعة وظواهرها، والفلسفة في تصورها للكون وعلله الماورائية. ولقد كان للعقل البدائي منطقه الأسطوري ورؤيته الإسقاطية، مثلما أن للعقل المتحضر منطقه الطبيعي/الفيزيقي ورؤيته الموضوعية. وقد فسّرتْ هاتان الرؤيتان طبيعة الظواهر الإنسانية وأسبابها في ضوء معطيات العقل وبنيته المنطقية، التي تستمد مرجعيتها من معطيات تلك الرؤية ونقطة تمركزها الذاتية أو الموضوعية، فقد درج العقل الإنساني – سواء أكان بدائياً أم متحضراً – نظراً لوحدة البنية العقلية والنزعات – على عزو الظواهر الشديدة التعقيد، ولا سيما ما يتعلق منها بالحياة الإنسانية الى قوى غيبية فائقة للطبيعة، نتيجة لغموض عللها الطبيعية حتى عصور متأخرة نسبياً من تاريخنا الحديث، كاللغة والفكر والأحلام والإبداع الشعري (موهبة قول الشعر)، أو ما يتعلق بالظواهر العقلية والنفسية وما يرتبط بها من حالات الصحة والمرض. على أن ذلك النزوع الغيبي الماورائي الذي يتعاطاه العقل في سعيه الى سدّ الثغرات في بنائه المعرفي، لا يتنافى مع إمكانية نشوء مستوى

معقول من مستويات الثقافة أو الرقي الحضاري، التي تلبّي حاجات الإنسان المادية والعقلية وما تتطلبه حياته اليومية.

إن ظاهرة الشعرية – بوصفها ظاهرة إنسانية – من أهمّ الظواهر الإشكالية التي احتدم حولها الجدل والإختلاف عبر تاريخ النقد الأدبي، لدى مختلف الأمم التي أسّستْ حضارةً وصرحاً معرفياً عبر مسيرتها التاريخية. وقد حظيت تلك الظاهرة باهتمام العقل العربي، وشُغلَ بها منذ نشأته في عصر ما قبل الإسلام، حتى رقيه في سُلّم الحضارة عبر عشرة قرون أو يزيد، بعد ظهور الإسلام.

إن الحديث عن نشأة النقد العربي – خاصة – إنما هو حديث عن مفهوم الشعرية وتجلياتها، ذلك أن النقد العربي – منذ نشأته في عصر ما قبل الاسلام – كان نقداً معيارياً، يسعى الى وضع المبادئ والقواعد اللغوية والجمالية للكلام، الذي يُراد به إحداث الأثر المتوخّى في نفس المتلقي، الذي يتجلى في الوظيفتين: التعليمية والإمتاعية، وهما وظيفتان ظلتا متوازيتين – في النقد العربي – منذ نشأته وتطوره في القرون اللاحقة.

الشعرية في عصر ما قبل الاسلام

إن العصر الذي ازدهر فيه الشعر العربي قبل الاسلام، وشهد ظهور المطولات الشعرية التي عرفت بـ (المعلقات)، لم يكن على صلة قوية بمرحلة الأساطير التي توصف بالبراءة والسذاجة، بل إنها مرحلة أكثر رقياً من الناحيتين العقلية والحضارية، فقد كانت مكة مركزاً تجارياً مزدهراً، وكان العرب في أواخر العصر الجاهلي كما يقول أحمد الحوفي ((على أبواب يقظة عقلية وروحية، وكانوا في ريعان نهضة أدبية))[1]. وكانت لهم حضارتهم المتطورة قبل الاسلام بزمن طويل[2]. و لم يقتصر هذا الرأي على الباحثين والدارسين العرب، وإنما له ما يُؤيده في آراء

---

1 أحمد الحوفي – الحياة العربية من الشعر الجاهلي – نهضة مصر – القاهرة 1962 –ص 377)، نقلاً عن د. محمد عثمان علي – في أدب الإسلام – دار الأوزاعي – بيروت – 1986 – ص 21.

2 علي البطل – الصورة في الشعر العربي– دار الاندلس – بيروت – 1983 – ص 33 هامش رقم (1).

بعض المستشرقين الذين عنوا بدراسة تاريخ العرب قبل الاسلام، ليؤكد أن بلاد العرب خلال تلك الحقبة كانت ((من القوى العظمى على الأرض، لها أعمالها التجارية والفكرية الهائلة))[1]. وكذلك في ما يذهب إليه (نيكلسون) من رأي (استنتجه من ظهور شعر يحثّ على الفضيلة ويدعو الى التأمل والتفكير في الموت، وهو قوله: ((إنه من خلال القرن السادس الميلادي كان الدين والمدنية يمتدان بشكل ظاهر في أنحاء الجزيرة العربية، ويغيران من أفكار العرب الوثنيين ويمهدان الطريق الى الاسلام))[2].

أما على صعيد الحياة الأدبية فقد كانت سوق عكاظ ملتقى الشعراء ومنبراً للشعر ومحفلاً أدبياً، يتبارى فيه الشعراء بإنشاد قصائدهم ويحتكمون في ذلك الى ذوي الملكات النقدية والطبع السليم، أمثال النابغة الذبياني الذي تذكر الروايات أنه كانت تنصب له خيمة حمراء في سوق عكاظ[3]، فيوازن بين القصائد والأشعار ويُفضّل بعضها على بعض. كما شهد هذا العصر ظهور المبرزين من الخطباء والحكماء الذين عرفوا بسموّ البلاغة ورُقيّ البيان، فقد ذكر الخطابي (ت 388هـ) إن قريشاً كانوا (((موصوفين برزانة الأحلام ووقارة العقول والألباب، وقد كان فيهم الخطباء المصاقع والشعراء المُفلقون، وقد وصفهم الله تعالى في كتابه بالجدل واللدد))، ويُنوّه عبد القاهر الجرجاني (ت471 هـ) برواية قريش الشعر وذائقتهم النقدية المميزة وفصاحتهم)[4]. ولم يُعدم العرب ملكة المنطق وقوة الحجة، فقد وصفهم القرآن الكريم بشدّة الخصومة[5] والتعنّت في الآراء والمواقف، وإثارة الشكوك في الوحي بوصف القرآن بالأساطير[6]، وسعيهم الى

---

1 محمد عثمان علي – دراسات في أدب ما قبل الإسلام – الجامعة المفتوحة – طرابلس ليبيا – 1991– ص 25.

2 محمد عثمان علي – في أدب الإسلام – مصدر سابق – ص 21.

3 قدامة بن جعفر – نقد الشعر– تح محمد عبد المنعم خفاجي – مكتبة الكليات الأزهرية القاهرة – 1978 – مقدمة المحقق – ص 21.

4 مصطفى الجوزو– نظريات الشعر عند العرب – مصدر سابق – ص 75.

5 قوله تعالى: ((فإنما يسّرناه بلسانك لتبشّر به المتقين وتنذر به قوماً لُداً)). سورة مريم – الآية: 79.

6 قوله تعالى: ((.. وإنْ يروا كل آية لا يؤمنوا بها حتى إذا جاءُوك يجادلونك يقول الذين كفروا إنْ هذا إلا أساطير الأولين)). سورة الأنعام – الآية: 25.

إيقاف تيار الاسلام وتعطيل رسالته السماوية، ولو لم يكونوا كذلك لما تحداهم القرآن بأنْ يأتوا بمثله أو بسورة أو آية منه.

أما الجانب الروحي، فقد كان للعرب المشركين – عبدة الأصنام والأوثان – رؤية أو فلسفة دينية، تتجاوز الوجود الحسّي للوثن أو الصنم نحو الإعتقاد بوجود الله، فالأصنام لم تكن موضع عبادة لذاتها وإنما الروح الكامن فيها، إذ ليست الأصنام إلا وسائط بين الله والإنسان[1]، أو أنها وسيلة يتقربون بها الى الله زلفى[2]. وقد تكون عبادةً أو تقديساً للروح التي فيها كما يعتقد الوثنيون ((والإعتقاد بوجود شيطان أو روح حيث حلّتْ فيها، شرحٌ لعقيدة عبادة الروح في الأشياء))[3].

وليس الأشياء نفسها. إن هذا الوعي لا يمكن أنْ يوصف بالسذاجة والبدائية، مثلما توصف الديانة (الطوطمية) التي يعتقد المؤمنون بها، أن القداسة منصبة على الحيوان نفسه بوصفه سلف العشيرة، الذي انحدرت منه سلالة القبيلة برمتها[4] وهي ديانة لم يعرفها العرب. أما الديانة الطبيعية كعبادة الشمس، والقمر فهي ديانة قديمة كانت سائدة في عصور سحيقة، كما عند السبأيين[5] وتدمر وبابل[6].

---

1 يُستدلّ على ذلك بقوله تعالى: ((ويعبدون من دون الله ما لا يضرهم ولا ينفعهم ويقولون هؤلاء شفعاؤنا عند الله)) سورة يونس الآية 18.

2 قال تعالى: ((ألا لله الدين الخالص والذين اتخذوا من دونه أولياء ما نعبدهم إلا ليقربونا الى الله زلفى)) سورة الزمر – الآية: 3.

3 جواد علي – المُفصّل في تاريخ العرب قبل الاسلام – مكتبة النهضة – بغداد – 1980 ج 5/ص 94.

4 ويعد الطوطم كذلك – لدى القبائل التي تؤمن به – روحها الحامي وولي نعمتها الذي يبعث اليها بالنبوءات، ومن ثم يكون عليهم إلتزام مقدس بالإمتناع عن قتل الطوطم، وأكل لحمه أو التمتع به بأية صورة من الصور، وعنصر القداسة لا يكمن في فرد بعينه من أفراد الحيوان، وإنما في جميع الأفراد التي تدخل في نوع الطوطم.
ينظر الى: س. فرويد – الطوطم والمحرم – ترجمة جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت – 1997 – ص 15.

5 يستدل على ذلك بقوله تعالى، إشارة الى بلقيس ملكة سبأ ((وجدتها وقومها يسجدون للشمس من دون الله..)) سورة النمل: الآية: 24.

6 السيد عبدالعزيز سالم – تاريخ العرب في عصر الجاهلية – دار النهضة العربية – بيروت – د. ت – ص 462.

إن ما نرمي اليه هو أن العرب – إبان القرنين الأخيرين السابقين للاسلام، كانوا في مرحلة عقلية أرقى بكثير مما يوحي به – ظاهرياً – مفهوم (الجاهلية)، الذي وصفهم به القرآن في تلك المرحلة، فقد كانت لهم علومهم ومعارفهم، التي خبروها في تماسهم الحميم مع الحياة والطبيعة كالمعرفة الفلكية، التي تحدد مواقع النجوم وعلاقتها بتحركاتهم، وطرق أسفارهم عبر الصحراء المترامية الشاسعة، كما كانت لهم معرفة بالطب الذي يعنى بعلاج بعض الأمراض المعروفة في عصرهم، وهو ما حفل به الشعر العربي وحفظته إشارات الشعراء وقصصهم، التي تضمنها كثير من نصوصهم الشعرية[1].

ويؤكد شوقي ضيف ذلك المعنى في قوله: إن العرب كانت لهم معرفة بالنجوم ومطالعها وأنوائها وأمطارها[2]. وينقل عن صاعد بن أحمد المتوفى سنة (435 هـ) قوله: ((كان للعرب معرفة بأوقات مطالع النجوم ومغايبها، وعلم بأنواء الكواكب وأمطارها، على حسب ما أدركوه بفرط العناية وطول التجربة، لاحتياجهم الى معرفة ذلك اسباب المعيشة، لا على طريق تعلم الحقائق، ولاعلى سبيل التدرب في العلوم))[3]. ويستطرد في الكلام حول الموضوع نفسه فيقول: ((وبهذا القياس نفسه كانت معارفهم الطبية فقد عرفوها بالتجربة مثل الكي بالنار، وفوائد بعض العقارات النباتية))[4]، لينتهي الى خلاصة معيارية توضح علاقة العقل العربي – آنذاك – بالطبيعة، مؤداها أن ((هذه الضروب جمعيها من المعرفة ضروب أولية، تقوم على تجربة ناقصة ولا تُؤسس على قاعدة ولاعلى نظرية، فهم في جمهورهم بدو ليسوا أصحاب علم، ولا نظر عقلي مؤسس على أسلوب علمي))[5].

---

1 ذكر ابن طباطبا العلوي (ت322هـ) الكثير من الأفكار المتعلقة بعادات العرب الطبية ومعتقداتهم، في معرض كلامه على الشعر الذي يعتمد فهم معناه على مرجعيات إجتماعية وثقافية. يراجع كتابه (عيارالشعر – تح محمد زغلول سلام – ص 73 وما بعدها).

2 ينظر الى: شوقي ضيف – العصر الجاهلي – دار المعارف – مصر – 1991 – ص 83.

3 المصدر نفسه – ص 84.

4 المصدر السابق – ص 84.

5 إن ما ينتهي اليه شوقي ضيف من الأحكام في تقييم المستوى العقلي عند العرب في تعاملهم مع الطبيعة، يبدو مجافياً لموضوعية البحث العلمي والتاريخي، لغياب الأساس المعياري التاريخي الذي ينبغي إخضاع تلك المعرفة الى مقتضياته، فليس ثمة أمة – في المرحلة التاريخية نفسها – كانت لها معرفة قائمة على تجربة كاملة، مؤسسة على تلك

إن أمة لها مثل تلك المظاهر العقلية والفكرية، لابد أن يكـــون لهـــا أدبٌ راقٍ وذوق أدبـــي رفيع، ووعيٌ نقديٌّ لمختلف ظواهر الأدب، ولاسيما اللغة والإبداع الشعري اللتان تقتضيان طاقة عقلية في التأمل والتذوق الجمالي. ولذا فلا غرابـــة في أنْ يخامر العقل العربـــي – آنذاك – سؤالٌ لا يخلو من التعقيد والغموض وهو: ما الذي يجعل المرء يقول شعراً؟ ولماذا يقتصر قولُ الشعر على قلةٍ مـــن النـــاس دون غيرهم؟

إن الشعر – بوصفة كلاماً خاصاً له من السحر والتأثير مـــا لـــيس لكـــلام العامة – لابد أن تكون وراءه قوة غير بشرية، تجعل هؤلاء النخبة من الناس يقولون ما يعجز عن قوله الآخرون. ومن هنا يلجأ العقل الى افتراض قوى ما ورائية فائقة للطبيعة، لتكون مصدر الإبداع الشعري، وهذا ما يفسر ظهور فكـــرة (شـــيطان) الشعر و(الجن)، بوصفهما مصدراً للإلهام الشعري، ثم افتُرض لذلك وجـــود وادي (عبقر) المسكون بالجن والأرواح المُلهمة[1]، فإذا مسّ الانســـان روح مـــن تلـــك الارواح، فإن طاقة أو قدرة غير عادية تحل فيه، فيقول كلامـــاً يخلـــب الألبـــاب ويستحوذ على النفوس.

إن رُقيّ العقل العربـــي – إبان عصر ما قبل الاسلام – يتجلـــى في مظهـــر يدعم الإعتقاد برقي حضارة العرب آنذاك، وأعني به القصائد الطوال التي سُـــمّيت (المعلقات) والتي اتسمت ببنائها الفني الناضج ولغتها وأساليبها الراقيـــة وصـــورها

الاعتبارات التي يذكرها شوقي ضيف حتى في أوربا، إذ لم تنشأ فيها معرفة علمية – في بعض جوانب الطبيعة، إلا في حدود القرن السابع عشر الميلادي، كآراء كوبرنيكـــوس وغاليلو في الفلك وآراء تورشلي وباسكال في الفيزياء، أما في مجال البـــاثولوجي فقـــد كانت الآراء الخرافية هي السائدة في تفسير الظواهر المرضية الجسدية والنفسية، حـــتى الربع الأول من القرن التاسع عشر الميلادي، اذ كان يُنظر الى تلك الأمراض على أنهـــا مسّ من الشيطان أو الأرواح الشريرة، حتى اكتشاف لويس باســـتور (1822–1895م) عالم البكتريا والجراثيم، فتغيرت النظرة الى تلك الظواهر لتصبح أســـبابها ذات طبيعـــة بايولوجية.

1 عبقر: موضع في البادية كثير الجن نسبوا اليه كل شيء تعجبوا من حذقه او جودة صنعته وقوته، فقالوا: عبقري. قال ابن الأثير: عبقر قرية تسكنها الجن فيما زعموا، فكلما رأوا شيئاً فائقاً غريباً مما يصعب عمله ويدقّ، أو شيئاً عظيماً في نفسه نسبوه اليها فقـــالوا: عبقري. (لسان العرب – مادة عبقر).

الشعرية البديعة، وما انطوت عليه من رؤى تأملية ذات طابع فلسفي مثلتْ الحياة العربية في مظاهرها الإنسانية المختلفة، وعبّرت عن قضايا الإنسان العربي الوجودية ومظاهر صراعه مع الطبيعة، وما يعتمل في نفسه من عواطف وانفعالات، وما ينزع اليه من قيم نبيلة كالشجاعة والبسالة وإكرام الضيف، وما الى ذلك من القيم التي يفخر بها العربي ويتفاخر.

ولما كان الأمر كذلك – فإن الوعي النقدي – بمعنى التمييز بين الجيد والرديء من الشعر ومستويات صحة المعنى الشعري وفساده، لابدّ أن يستند الى معايير فكرية وجمالية، وهي معايير اعتمد عليها النقد في هذا العصر وتميزت بهيمنة الطابع العقلي، الذي يركن الى المعاني والأفكار أكثر من ركونه الى الأساليب والتراكيب اللغوية. وهذا النوع من النقد يتطلب ثقافة لغوية مُؤسّسة – بفتح السين الأولى – على مفاهيم عقلية ذات طبيعة نسقية. ولذا فإن الشعرية في هذا العصر هي شعرية معان وأفكار أكثر منها شعرية أشكال لغوية للسبب المذكور آنفاً، لكنها لا تخلو من منظور جمالي يتعلق بالصياغة دون المعنى، وهو ما سيتضح فيما يأتي.

الرؤية العقلية للشعرية/شعرية المعنى

إنّ النصوص الأدبية والتاريخية التي حفظت لنا حركة الشعر والنقد العربي في عصر ما قبل الاسلام حتى القرن الثالث الهجري، تكشف عن هيمنة عنصر المعنى على المقاربات النقدية المبكرة، كتلك التي تحدثتْ عن نقد النابغة الذبياني لشعر حسان بن ثابت وهو قوله:

((ولدنا بني العنقاء وابنيْ مُحرّقٍ
فأكرمْ بنا خالاً وأكرمْ بنا ابنما
نسودُ ذا المال القليل إذا بدتْ
مُرؤتُهُ فينا وإنْ كان مُعدما
وإنّا لنقري الضيف إنْ جاء طارقاً
من الشّحْم ما أضحى صحيحاً مُسلّماً

ألسْنا نرُدّ الكبش عـــن طيّـــة الهـــوى

ونقلـــب مُـــرّانَ الوشـــيج مُحطّمـــا*

لنا الجفناتُ الغُـــرّ يلمعـــن بالضـــحى

وأسيافنا يقطرْن مـــن نجـــدةٍ دمـــا))[1]

((فقال النابغة: أنت شاعر ولكنك أقللت جفانك وأسيافك، وفخـــرت بمـــن ولدتَ و لم تفخرْ بمن ولدك قال الصولي: فانظر الى هذا النقد الجليل الذي يدلّ عليه نقاء كلام النابغة وديباجة شعره، لأنه قال: وأسيافنا وأسياف جمـــع لأدنى العـــدد والكثير السيوف، والجفنات كذلك لأدنى العدد والكثير الجفان، وترك الفخر بآبائه وفخر بمن ولد نساؤه. قالت الخنساء: لقد قلت يلمعن بالضـــحى وكـــان حقـــه بالدجى وقلت: الغُرّ وكان حقه البيض ويقطرن وكان الأجمل يسلن أو يفضْن))[2].

إنّ هذا النص يوحي بأنّ حكم النابغة يقوم على عنصرين: اللغة بوصفها دالا والسياق الاجتماعي، ذلك أنّ بنية الشكل اللغوية تنتج دلالة تميل الى الواقعية اكثر من ميلها الى مجاوزة الواقع نحو المفارقة، بينما قصد النابغة هو تفخيم المعنى، لاسيما أنّ الكلام قد جاء في سياق الفخر وامتداح الذات الفردية، في إطار تفخيم الـــذات الجمعية التي ينتمي اليها الشاعر. أما المرجعية الإجتماعية فقوامها العـــرف الســـائد الذي يقتضي أنْ يفخر المرء بآبائه وأجداده وليس بأبنائه، وهوعرف جـــار بـــين العرب حتى زمن متأخّر، كما نلاحظ ذلك في مفاخرة الفرزدق بآبائه إزاء جرير:

أولئـــك آبـــائي فجـــئني بمثلـــهم

إذا جمعتنـــا يـــا جريـــرُ المجـــامعُ[3]

---

* الكبش: قائد الكتيبة، والطيّة: النية، مرّان: جمع مارن وهو الرمح اللين المهزّة، والوشيج: شجر الرمح. يقول: ألسنا نصد الكبش ونحول دون غرضه، ونقاتـــل بالرمـــاح حـــتى تتحطم.

1 شرح ديوان – حسان بن ثابت – تح عبد الرحمن البرقوقي – دار الكتاب العربـــي – بيروت – 1990 – ص 424.
الجفنات: القصاع، الغر: البيض من كثرة الشحم وبياض اللحم.

2 شرح ديوان حسان بن ثابت – مصدر سابق – ص 425.

3 أبو عبيدة معمر بن المثنى التيمي البصري – ديوان النقائض – نقائض جرير والفرزدق – دار صادر – بيروت – 1998 – مج 2/ص 117.

وكذلك قول أبـــي تمام:

فـــأولاءِ أعمـــامي الـــذين تعمّمـــوا

بالمَكرُمـــــات وهـــــذهِ آبـــــائي[1]

والخلاصة في موقف النابغة النقدي أنه كان يرى أنّ المرء ينبغي أنْ يفخر بمـــا لديه وقومه من الخصال الحميدة، ما يفوق العادة وما ينفرد به مما ليس عند غـــيره، ولذا فلم يُحسن حسان الفخر، إذ لم يأت إلا بما هو مألوف وما هو جـــارٍ علـــى العادة.

وهناك من الباحثين من يطعن في حقيقة هذه الرواية بحجـــة أنّ ملاحظـــات النابغة تستلزم معرفة لغوية ونحوية متقدمة، لم يكن العصر الجـــاهلي مهيئـــا لهـــا كإشارته الى جمع القلة وجمع الكثرة، الأمر الذي يتطلب ذهناً علمياً ((يفرق بـــين هذه الاشياء كما فرق بينها ذهن الخليل وسيبويه...))[2]، ولو أنّ العـــرب كانـــت ((لديهم الروح البيانية لكان من المنتظر أنْ ينتقدوا القرآن على نحوها))[3].

إنّ الإعتراضات السابقة تقوم على افتراضات وتصورات غير موضوعية، لما كانت عليه الحالة العقلية والثقافية عند العرب آنذاك، فلو نظرنا الى حالة الشـــعر والخطابة، وما تتسم به من رقي وازدهار من النـــاحيتين الأســـلوبية والبيانيـــة، لأدركنا مدى النضوج العقلي والوعي الجمالي، لمختلف ظواهر اللغة ومســـتوياتها التعبيرية، ولعرفنا أنّ الرؤية العقلية للأدب حينذاك، لا يعوزها المنطق الذي يفرّق بين دلالات الألفاظ على مستوى الفهم والإدراك، وليس على مستوى التقـــنين والتقعيد، كما لا يستبعد في ضوء ازدهار الثقافة الأدبية، أنْ تكون ثمـــة مجـــالس أدبية وحوارات، كانت تدور حول الشعر وقضاياه، في معرض المفاضـــلة بـــين القصائد والشعراء، وبالنظر الى خصوصيتها وكونها مما تُعنى به القلة ممن يهتمون بقضايا النقد والأحكام النقدية، فانّ الذاكرة الشفوية لغالبية الناس، لا تحفظ مـــا

---

1 الخطيب التبريزي – شرح ديوان أبـــي تمام – قدم له راجـــي الأسمـــر – دار الكتـــب العربـــي – بيروت – 1996 – ص 71.

2 طه احمد ابلاهيم – تاريخ النقد الادبـــي عند العـــرب – دار الحكمـــة – دمشـــق – 1974 – ص 30.

3 المصدر السابق – ص 30.

يمكن أنْ يحفظه التدوين. لكن الأهم من ذلك أن الكثير من القضايا المتعلقة بالشعر والابداع الشعري، كان العقل العربي حينذاك يدركها ويتعاطاها تعاطياً قائماً على الفهم المجرد، بعيداً عن التأسيس النظري وإنتاج المصطلحات والمفاهيم، لأنّ ذلك يتطلب مستوى عقلياً راقياً، أما تكوين الأفكار والمعاني وعمليات الإدراك العقلي للظواهر على اختلاف مستوياتها، فهي مرتبطة بقدرات العقل الفطرية على الفهم والإدراك، وهي قدرات كامنة في بنية العقل البشري، يشترك فيها العقل البدائي والعقل المتحضر، ولا يختلفان في ذلك إلا من الناحية الكيفية، أي من حيث التفاوت في درجة الإبتعاد عن الواقع الموضوعي أو الإقتراب منه. ولا ريب في أن للعقل العربي قبل الاسلام، قدرة على استخدام اللغة والتحكم بدلالها ومضامينها، هي أرقى بكثير من القدرات العقلية اللغوية للسواد الأعظم في مجتمعاتنا المعاصرة، وإلا لما أمكن ذلك العصر إنتاج ذلك المستوى الراقي من الأدب شعراً ونثراً. وفي هذا المعنى يصبّ تعليق طرفة بن العبد على قول المسيّب بن علس:

وقد أتناسى الهمّ عند احتضاره

بناجٍ عليه الصيعريةُ مُكدم

حين سمعه – وهو صبيّ – فقال: ((استنوق الجملُ، وضحك منه فذهب مثلاً. ويقال إن المسيّب قال له: أخرجْ لسانك يا فتى، فأخرجه فقال: ويلٌ لهذا من هذا، يعني رأسه من لسانه))[1].

ومؤدى تعليق طرفة أن الشاعر قد أخطأ في وصف جمله، إذ وصفه بما توصف به النوق لأن الصيعرية من سماتها، وهو ما يتناقض مع منطق العقل، الذي يقتضي أن توصف الأشياء بصفاتها وفق هيئاتها وأجناسها، وقد جاء وصف الشاعر لجمله بتلك الصفة، كمن يصف رجلاً بأنه يتثنى في مشيه كغصن البان وهو يريد به المدح!

---

1 الآمدي – الموازنة – تح السيد أحمد صقر – دار المعارف – القاهرة – ط4 – د. ت – 1/ص 41. والبيت للمسيب بن علس في ديوانه ص 359. وعيار الشعر – ص 96. والموشح – ص 76. ونسبه آخرون الى المتلمس. ينظر الصفحة المذكورة آنفاً من الموازنة.

إن منطق طرفة بن العبد وهو لما يزل صبياً حينها، هو المنطق نفسه الذي اعتمده أرسطو قبله بقرون، في تحديد مستويات المحاكاة وصحتها، وأعني بذلك رأي أرسطو في خطأ المحاكاة الذي من مظاهره تصوير أنثى الوعل بقرون، وهي في الواقع ليس لها قرون[1]. وعلى أساس المنطق السابق عيب قول امريء القيس في وصفه فرسه:

فللساقِ ألهوبٌ وللسوطِ دِرّةٌ

وللزجرِ منهُ وقعُ أخرجَ مُهذبِ[2]

إذ قيل له: ((إن فرساً يحتاج الى أن يُستعان عليه بهذه الأشياء لغير جواد))[3]. والدلالة هنا تامة الوضوح فإذا كان الجواد بهذه الصفة، فإنه لن يكون مدعاة للافتخار والتباهي، لأنه يحتاج الى ساق الفارس وسوطه وزجره لكي يسرع في جريه. إن الشاعر قد عكس المعنى وكسر المنطق العقلي الذي يقوم عليه الفخر أو المديح، اللذان ينبغي أن يعتمدا وصف الأشياء بما لها من صفات تفوق المألوف في الجودة وترقى الى الندرة والاستثناء.

إن الرؤية العقلية التي قامت عليها الأحكام النقدية في هذا العصر، ظلت هي نفسها سائدة في العصور اللاحقة فيما يتعلق بالمعاني، التي ينبغي أن تتسق مع مبدأ (الصحة) أو (الفساد) أو (الموضوعية) أو الخروج عليها، وهو مبدأ عقلي أوليّ يستنبطه العقل ذاتياً على تباين العصور والثقافات.

و لم تقتصر الشعرية في عصر ما قبل الاسلام على المعاني والأفكار وإنْ كان هذا المستوى هو المهيمن، وإنما تعدّته الى بنية الشكل الشعري وأثره الجمالي، من ذلك ما يروى عن عبد الرحمن بن حسان بن ثابت: (أنه رجع الى أبيه حسان – وهو صبي – يبكي ويقول: ((لسعني طائر)) فقال حسان: ((صفهُ يا بني)) فقال: ((كأنهُ ملتفٌّ في

---

1 أرسطو فن الشعر – ص 73.

2 ديوان امريء القيس – دار صادر بيروت – 2000 – ص 69. وقد ورد فيه قوله: (أخرج منصب)، وورد (أخرج مهذب) في عيار الشعر – ص 133، والموازنة – ص 38. وألهوب: جريه عند زجره، وللساق درة: اذا غمز درّ بالجري، الأخرج: ذكر النعام، ومهذب: مسرع في جريه. يقول: اذا ضرب بالسوط التهب في جريه، واذا مري بالساق درّ. ينظر الى: الآمدي – الموازنة – ص 133.

3 ابن طباطبا – عيار الشعر – ص 133.

برديّ حبرة))، وكان لسعه زنبور فقال حسان: ((قال ابني الشعر ورب الكعبة))[1]. فمن الواضح أن قول عبد الرحمن لم يكن شعراً، لأنه ليس موزوناً فما هو مصدر شعريته إذن؟ وحسان شاعر له شأنه في ميدان الشعر في الاسلام وقبله وليس ثمة من يشكّ في شاعريته، لذا فإن تعليقه على قول ابنه ينبغي أن يُؤخذ مأخذ الاهتمام، فعبارته لابد أن تنطوي على دلالة ذات أهمية على صعيد تحديد اتجاهات الشعرية في هذا العصر. إن تأمّل تلك العبارة يكشف عن تناولها مفهوم الشعرية من جهتين: الأولى (التصوير) والثانية (الأسلوب الكنائي) غير المباشر، الذي عدل عن ذكر الشيء نفسه الى ذكر صفة من صفاته، بمعنى الميل الى تحريف القول عن الحقيقة، وإخراجه مخرج غير المألوف.

بيد أن حساناً لم يفصح عن مكمن الشعرية، وإنما عبّرعن شعوره بها وانفعاله لها تعبيراً جمالياً خالصاً، ولم يُنظّرْ لها تنظيراً عقلياً/فكرياً نظراً لمستوى ثقافة العصر، لكنّ عالماً وناقداً مثل عبد القاهر الجرجاني لم يكتف ببيان إعجابه بتلك العبارة واستجابته النفسية لها، وإنما سعى الى تحديد

مصدر شعريتها انطلاقاً من فهمه الدقيق لأساليب الأداء اللغوي ووظائفه الجمالية، فقد علّق على ذلك بقوله: (أفلا تراه (يعني حساناً) جعل هذا التشبيه ممّا يُستدل به على مقدار قوة الطبع، ويُجعل عياراً في الفرق بين الذهن المُستعدّ للشعر وغير المُستعدّ له... فإنْ قلت: إنّ التشبيه يُتصوّر في مكان الصِّبْغ والنقش العجيب، ولم يُعجب حسانَ هذا وإنما أعجبه قوله ((مُلتفّ)) وحُسْنُ هذه العبارة إذ لو قال: ((طائرٌ فيه كوشي الحبرة)) لم يكن له هذا الموقع... قيل مُسلّمٌ لك أنّ نكتة الحُسن في قوله: ((مُلتفّ)) ولكنْ لا يُسلّم أنه خارج من الغرض، بل هو عين المراد من التشبيه وتمامه فيه، وذلك أنه يُفيد الهيئة الخاصة في ذلك الوشيّ والصِّبْغ وصورة الزنبور في اكتسائه لهما، ويُؤدّي الشبه كما مضى من طريق التفصيل دون الجملة)[2].

في ضوء ذلك يمكننا القول إن عبارة حسان لم تكن يُراد بها الدلالة على الشعرية بمفهوم الشعرالاصطلاحي، وإنما الإشارة الى ما تتضمّنه العبارة من أثرجمالي يضاهي ما للشعر من أثر.

---

1 عبد القاهر الجرجاني – أسرار البلاغة – قراءة وتعليق محمود محمد شاكر – دار المدني بجدة – 1991 – ص 191.

2 المصدر نفسه – ص 191.

والعرب – آنذاك – كانوا يدركون الشعر من حيث وظيفته الجمالية، مثلما يدركون بنيته العروضية بوصفه كلاماً موزوناً ومقفىً إدراكاً حسياً وفطرياً، ومن هنا تكون الأحكام والمعايير النقدية وصفاً لأثر الكلام في النفس، وليس لخصائص الكلام نفسه من الناحية البنائية، وبعبارة أخرى أن تلك الأحكام والمعايير هي تصنيف لمستويات شعرية القول وليس القول ذاته. وللتصديق على ذلك أنّ نقد النابغة قول حسان السابق (لنا الجفناتُ) يشير الى أنّ النابغة لم يقلل من شأن هذا القول على أساس شكلي وعروضي لأنّ اعتراضاته لم تغير شيئاً من بنيته العروضية، وإنما كانت منصبّة على أثره الجمالي أي شعريته، وهي شعرية متمركزة في المعنى كما قدمنا. ذلك أن قول حسان لم يُحدث أثره الجمالي المتوخى – على وفق فهم النابغة وذوقه الجمالي – نظراً لتعثر لغته في أداء ما ينبغي أن تؤديه من المعاني، فما دام السياق الذي قيل فيه الشعر هو سياق فخر واعتداد بالذات والقبيلة، فإن المبالغة والخروج عن الحقيقة هو الأسلوب الأكثر قبولاً[1]، بينما كان حسان – فيما يقول – (صادقاً) موضوعياً، والصدق مفروغ منه ولا طراوة فيه لألفته وغفلة الوعي اليومي عنه، فالوعي يدرك الأشياء التي اعتاد إدراكها على نحو آليّ يكاد يكون غير واعٍ إياها، ولذا فإنّ الشعرية هي دهشة الوعي لما هو مفارق وخارق للعادة، ومن ثم فإنّ الرتابة والآليّة هي بمثابة إلغاء وعينا الأشياء. أمّا المفارقة فهي يقظة الوعي واهتزاز النفس وانفعالها للأشياء غير المألوفة. وبناءً على ذلك يمكننا الزعم أن النابغة الذبياني لو أنشده عمرو بن كلثوم التغلبي قوله:

ملأنا البرّ حتى ضاق عنا
وماءُ البحر نملأهُ سفينا[2]

---

1 يعترض قدامة بن جعفرعلى نقد النابغة المذكور ويردّه ردّا موضوعياً يدحض مذهبه اللغوي. ينظر الى: نقد الشعر– تح محمد عبد المنعم خفاجي – ص 93– 94.

2 ديوان عمرو بن كلثوم التغلبي – دار صادر – بيروت – 1996– ص 71. ((يقول عممْنا الدنيا برّاً وبحراً فضاق البرّعن بيوتنا والبحرُعن سفننا)). إن الشاعر – هنا – ربما أراد كثرة الفرسان التي ملأت البر وليس البيوت، لأن العرب لا تفخر بكثرة العدد فحسب وانما بكثرة الفرسان، ويُستدل على ذلك بالسفن التي يعني بها التي يزحمُها المقاتلون، فهو يفخر بأنّ فرسانهم يملأون البر ويضيق عنهم البحر.

في الوقت الذي أنشده فيه حسان قوله السابق، لكانت استجابته لـه أعمـق وأقوى ولقال: إنه أشعر من حسان! والتبرير ليس بعسير فالنابغة كـان أميـل الى الخيال منه الى الواقع، فقد رُوي عنه أنه سُئل: ((من أشعر الناس؟ فقال: من استُجيد كذبُهُ وأضحك رديئُهُ))[1]. فالقولان (الكاذب) و(المُضحك) يخضـعان إلى الآليـة النفسية ذاتها، التي يصدرعنها الإنفعال لكل ما هو غريب وخارج عـن المـألوف، وهذا ما فعله ابن كلثوم حين اجتاز عتبة الواقع الموضوعي، ليخلق واقعاً متخـيلاً مبالغاً فيه، وهو مذهب النابغة النقدي المسكوت عنه في موقفه إزاء قول حسـان، وهو كذلك الموقف نفسه الذي انقسم النقاد حول مضمونه، الذي يقوم على ثنائية الصدق والكذب بوصفها قضية نقدية، ظلت مدار جدال وخلاف في ميدان النقد على مدى القرون السبعة اللاحقة.

الشعرية في صدر الاسلام حتى القرن الثالث الهجري

على الرغم من أن عصر ما قبل الاسلام، لم يشهد محاولات وضع حـدود للشعرية تميز الشعرعن غيره من فنون القول، فإن الشعر كان يعـرف بالخاصـية المميزة للتفوّه اللفظي المتمثل بالإلقاء المُنغّم أوالإنشاد. فكأنّ الناس لم يكونـوا في حاجة الى تعريف اصطلاحي محدّد للشعر، لأنه ظاهرة لا يختلف فيهـا اثنـان، فالعربـي يميز الشاعرعن الخطيب بمعرفته النص المُنشد شفاهاً، عن طريق حاسّة السمع التي شُحذ إحساسها بنظام الأصوات اللغوية ووقعها إنْ سلباً أو إيجابـاً، ومن هنا فإن البنية الصوتية الإيقاعية للشعر الى جانب القافيـة، تجعلـه ظـاهرة معروفة – بداهة – وليست في حاجة الى تقنين. وقد ساهم نـزول القـرآن الكريم في إثارة إشكالية الشعرية على نحو أوسع وأعمق، فقـد جعـل العقـل العربـي يُعيد النظر في كثير من القيم، والمعايير الأدبية والشـعرية في القـرون اللاحقة، من خلال ما عرف بقضية (إعجاز القرآن). وقد وضعت تلك القضـية العقل المُشرك أمام واقع لغوي جديد ووعي جمالي، لم يعهده من قبل فيما يتعاطاه من كلام البشر.

---

1 ابن رشيق – العمدة – 2/ص 101.

ولما كان الشعر عند العرب هو أرقى أساليب التعبير البياني والجمالي عن الفكر والنفس، فإن المشركين الذين تحداهم القرآن بأعظم ما يتمتعون به من ملكة فصاحة وبيان، لم يتوانوا عن وصف ما كان يتلوه الرسول (ص) عليهم من آيات بأنه (شعر)، وهذا يتضمن دلالة واضحة على فهم العرب الشعر من حيث وظيفته لا من حيث ماهيته، ذلك أن كل كلام تستجيب له النفس بالأريحية، فتذعن له وتقع في أسره على نحو تلقائي، هو شعر بغض النظرعن بنيته الشكلية. ومن هنا تعددت النعوت التي وصف بها المشركون رسول الله (ص) فقالوا (ساحر) و(مجنون) و(كاهن) و(شاعر)، وإنما أُريد بتلك النعوت أن ما يتلوه الرسول عليهم من آيات، وهم يظنون أنها من عنده[1]، إنما هو صادرعن ملكة فائقة يتمتع بها، تكمن وراء ذلك الأثر النفسي الجمالي الطاغي لتلك الأقوال، مثلما أنّ كلام الساحر يفوق كلام البشر، لأنّ لكلماته أثراً في نفس المتلقي لا يقاوم، ولا يجد مناصاً من الوقوع تحت تأثير سحرها. وترتبط تلك المفاهيم الأربعة – مع بعضها – في جذرها الماورائي المرتبط بقوة غيبية تمثلها الشياطين والجن، التي تُلهم من يتعاطى معها – عبر طقوس وشعائر معينة – قدرات وملكات فائقة، تجعله يأتي من الأفعال والأقوال ما يعجزعنه الإنسان العادي، أما المجنون فهو ليس بمختلف – في حقيقته – عن تلك التصورات في ضوء معطيات العصر وثقافته، فقد كان يسودُ فكر الشعوب عامة ومنها الأوربية حتى منتصف القرن الثامن عشر الميلادي، أن المجانين سحرةُ أو ممسوسون تسكنهم الأرواحُ الشريرة والشياطين[2]، وهؤلاء يوحون لهم بكل ما يقولون ويفعلون.

إن ما يعنينا – في هذا المقام – هو نعتُ الشاعرالذي وصف المشركون به رسول الله (ص) وفق تصورات عصرهم ومعطياته الفكرية، فـ (الشاعر) عبقري تلهمه الشياطين قول الشعر[3] فيكتسي كلامه مسوحاً من الحلاوة والجمال ما يجعله

---

1 قال تعالى: ((بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراه بل هو شاعر فليأتنا بآية كما أُرسل الأولون)). سورة الأنبياء – الآية: 5.

2 ينظر الى: الدكتور مصطفى فهمي – علم النفس الاكلينيكي– مكتبة مصر – القاهرة – 1995– ص 15.

3 ورد ايضاح ذلك في ص 68 من هذا البحث.

يفوق ماعداه من كلام البشر. ولذلك يمكننا القول إنّ العرب – في عصر ما قبل الإسلام – كانوا يدركون شعرية القول إدراكاً حدسياً روحياً وليس عقلياً أو فكرياً مُجرداً، شأنُها في ذلك شأنُ أي إحساس بجماليات الأشياء والطبيعة.

إن عصر صدر الاسلام قد ورث عن العصر الذي سبقه، أدباً راقياً بلغته وأساليبه البيانية وصوره الشعرية، حظي بإعجاب اللغويين والشعراء والنقاد العرب الذين عُرفوا بثقافتهم اللغوية والنقدية وذوقهم الجمالي، حتى أصبح ذلك الأدب معياراً نقدياً يُحتكم اليه في قبول الشعرأو ردّه، مثلما أرسى دعائم تقاليد شعرية مكينة، قوامها أساليب البيان والتصويرالشعري متمثلة في التشبيه والاستعارة، وهي أساليب بلاغية شكلت أسساً تعبيرية وجمالية، ظلت سائدة حتى القرن الثالث الهجري، الذي شهد ظهور مدرسة البديع التي بلغت أوجها الفني على يد أبي تمام، الذي نحا بالشعر أسلوباً وتصويراً منحى آخر مختلفاً، كان سبباً لما وجه اليه من نقود واعتراضات. إن تلك الحقائق تدفع بمُتأملها الى التساؤل عما يكمن وراء اتفاق الآراء أو شبه اتفاقها – في عصر شهد نهضة فكرية وحضارية – على معطيات أدبية – أسلوبية وجمالية – لعصرأدنى مستوىً من الناحيتين الفكرية والحضارية؟ وبمعنى آخر كيف يمكن لأدب ما قبل الاسلام أنْ يكون أنموذجاً أدبياً راقياً يحتذي به ما بعده من عصور، هو أغزرُ ثقافة منه وأعمقُ فكراً وأوسعُ رؤية عقلية؟

إن ما يُراد قوله هنا إن الرؤية الشعرية التي كرّسها عصرُ ما قبل الاسلام، كان أساسها بلاغياً وبيانياً في المقام الأول، فالنماذج الشعرية الراقية التي يُعتدّ بها في مجال الشعرية، إنما هي نماذج اعتمدت التشبيه والإستعارة أو ما عُرف فيما بعد بـ (التصوير الشعري) المعتمد على الرؤية العقلية/الواقعية، وهذا يدلّ دلالة واضحة على وحدة البنية العقلية فيما يتعلق بالميل الى التصوير الشعري. وهو ما يدعونا الى الإعتقاد بأنّ البلاغة نزوع غريزي، يتساوى فيه العقلُ الفطري والعقلُ المُثقف[1]، وآية ذلك أنّ فحول الشعراء في هذا العصرقد استخدموا الأساليب البلاغية البيانية والمعاني في قصائدهم، دون أنْ يُميّزوا بين تلك

1 وهذا ما نلاحظه في الأدبين (الشعبي) و(الرسمي/الفصيح) فيما يتعلق باستخدام الأساليب البلاغية المختلفة ولاسيما في العصلر الحديث.

الأساليب وحدودها الإصطلاحية بل حتى أجناسها البلاغية، وإنما اهتدوا الى ذلك فطرياً لنـــزوع العقل الى إيضاح الغامض ونـــزوع النفس الى الإلتـــذاذ بـــذلك والإستمتاع به، ولاسيما ما يتعلق بـــالعواطف والإنفعـــالات الـــتي هـــي - في حقيقتها - ذات طبيعة كيفية، فالحُبّ والكره والشوق والحُزن... الخ إنمـــا هـــي انفعالات كيفية لا تستطيع اللغة النحوية بدلالاتها الوضعية أنْ تُسبرأغوارها. ومن هنا تنبع ضرورة أساليب البيان: التشبيه والاستعارة والكناية بوصـــفها وســـائل وأدوات شعرية، من شأنها الإمساك بتلك المعاني وأسْرها في قفص الشكل، وهذا ما كان يفعله امرؤ القيس والنابغة والبحتري وأبو نؤاس والمتنبـــي وغيرهم على تباين العصور والثقافات.

إنّ ما أعنيه بهذا القول أن الوعي الجمالي الشعري لا يعدمه العقل العربـــي قبل الاسلام، وليس بمستنكرعليه أنْ يتمتع بقدرة على التمييز الدلالي والجمالي بين الأساليب والعبارات، ليمارس نشاطاً نقدياً إزاء ما يبدعه من قصائد وأشـــعار وإنْ كان في نطاق محدود.

إنّ مثل تلك الأنشطة النقدية ظلت سائدة في عصر الدعوة الاسلامية وما تلاه من عصور أدبية، فلم يُخلْ نـــزول القرآن دون تلقي الشعر وتذوّقه، فقـــد كـــان الرسول (ص) يُعجبُ ببعض الأشعار لما تتضمن من أساليب بيانية ومعانٍ ســـامية، فكان يستمع الى الشعراء ويُشيد بهم ويُثيبهم عليه، من ذلك ما يُروى عن النابغـــة الجعدي أنه (أتى رسول الله (ص) وأنشده:

أتيتُ رســـولَ الله إذ جـــاء بالهُـــدى

ويتلـــو كتابـــاً كـــالمجرّةِ نيّـــرَا

بلغنـــا الســـماءَ مَجـــدُنا وجُـــدودُنا

وإنّا لنرجُـــو فـــوقَ ذلـــكَ مَظهـــرَا

فقال رسول الله (ص): ((الى أين يا أبا ليلى؟)) فقال: الى الجنة، فقال رسول الله (ص): ((إنْ شاءَ الله)) وأنشدهُ:

ولا خـــيرَ في حلْـــم إذا لم تكـــنْ لـــهُ

بـــوادرُ تحمـــي صـــفوَهُ إنْ تكـــدّرا

ولا خيرَ في جهـــلٍ إذا لم يكـــنْ لـــهُ
حلـــيمٌ إذا مـــا أوردَ الأمـــرَ أصْـــدَرا

فقال رسول الله (ص): ((لا يفضض الله فاك))[1].

ورُويَ عن كعب بن زهير أنه قدمَ على رسول الله (ص) يبايعه على الإسلام، بعد أنْ كان (ص) قد تواعده لنهيه أخاهُ بُجيراً عن الإسلام، فاستأمنَ الرسولَ فأمنَهُ فأنشدهُ مُعتذراً ومُمتدحاً:

بانتْ سعادُ فقلبـــــي اليـــومَ مَتبـــولُ
مُتـــيّمٌ إثرهـــا لم يُجـــزَ مَكبـــولُ

ومنها:

نُبئْـــتُ أنّ رســـــولَ الله أوعَـــــدَني
والعفـــوُ عنـــدَ رسُـــول الله مَـــأمولُ
مهلاً هداك الذي أعطاك نافلـــة الـــــ
قـــرآن فيهـــا مـــواعيظٌ وتفصـــيلُ
لا تأخُـــذَنّيْ بـــأقوال الوُشـــاة و لم
أُذنـــبْ ولـــو كثُـــرتْ فيّ الأقاويـــلُ[2]

الى آخر القصيدة ((فكساه النبـــي (ص) بُردة))[3].

وكذلك كان الخلفاء الراشدون من متذوقي الشعر، يعون مكامن جماله وقوة تأثيره على النفوس، فعمر بن الخطاب كان يُعجب بشعر زهير بن أبـــي ســـلمى، وقد روي عنه قوله مُفسّراً سرّ ذلك الإعجاب أنه ((كان لا يُعاظل بين الكلام، ولا يتتبعُ حُوشيه، ولا يَمدحُ الرجلَ إلا بما في الرجال))[4]. كما رُوي عنه قوله: ((أفضل صناعات الرجل أبيات من الشعر يُقدّمها في حاجاته يستعطف بها قلـــب الكـــريم

1 ابـــن قتيبـــة – الشـــعر والشـــعراء – دار الثقافـــة بـــيروت – 1980 – ج 1/ ص 208– 209.
2 المصدر نفسه – ص 89 – 90.
3 المصدر نفسه – ص 91.
4 الآمدي – الموازنة بين شعر أبـــي تمام والبحتري – تـــح الســـيد احمـــد صـــقر – ج 3/ص 293.

ويستميل بها قلب اللئيم))[1]. ومؤدى هذا الكلام أن الشعر يختلف عن غيره من فنون القول، بأثره الجمالي وقدرته على تغيير طبائع النفوس والتحكم بدوافعها وميولها، فيحولها من حال الى حال، وهذا المعنى يذكرنا بالأثرالسحري للشعر ومن ثم شعريته. وقد كان الإمام علي بن أبي طالب (ع) يُفضّل شعر امريء القيس، وكان يبرّر ذلك بقوله: ((رأيته أحسنهم بادرةً وأنه لم يقلْ لرغبةٍ ولا رَهبةٍ))[2]. يعني بذلك لطافة المعاني ودقتها[3] والقدرة على ابتداع الأفكار، والموضوعية في الوصف.

أثر الرواة واللغويين والشعراء في نظرية الشعرية

كان للرواة واللغويين والشعراء أنفسهم – في مرحلة ما قبل التأسيس المنهجي للنقد – دور كبير في أرساء المباديء الأولية للشعرية العربية، فقد كان الرواة أمثال أبي عَمرو بن العلاء (ت 154هـ)، وخلف الأحمر(ت 180هـ)، وأبي عُبيدة (ت 209 أو210هـ) والأصمعي (122 – 213هـ) وحَمّاد الراوية، ممن يعنون برواية الشعر وجمعه ونقده ((وقد كان أبو عمرو بن العلاء وأصحابه لا يَجْرون مع خلف في حلبة هذه الصناعة، أعني النقد (الكلام لابن رشيق) ولا يَشقّون له غباراً، لنفاذه فيها وحِذْقه بها وإجادته لها))[4]، فقد رُويَ عنه أنّ رجلاً جاءه فقال له: ((ما أبالي إذا سمعتُ شعراً أستحسنُهُ ما قلتَ أنت وأصحابُك فيه، فقال له: إذا أخذتَ درهماً تستحسنه وقال لك الصيرفي إنهُ رديء، هل يُفيدك استحسانك إياه؟))[5]. ما يفهم من قول خلف أنّ نقد الشعر ممارسة تشبه عملية تمييز النقود، التي تقوم على علم وخبرة وتجربة وليس مجرد ذوق أو استحسان ذاتي، ومن جهة أخرى فإن النص يمثل تحولاً واضحاً في مستوى الوعي النقدي، وانتقالاً من الذاتية الى الموضوعية، فتشبيه عمل الناقد بعمل الصيرفي، يوحي – في مجال النقد – باقتضاء الإحاطة بعناصرالجودة أوالرداءة ذات الطابع الموضوعي، المرتبطة بالشيء المنقود نفسه وليس

1 قدامة بن جعفر – تح محمد عبد المنعم الخفاجي – المقدمة – ص 24.
2 ابن رشيق – العمدة – مصدر سابق – 1/ص 94.
3 لطافة المعنى ودقته هو المبدأ نفسه الذي اعتمده عبد القاهر الجرجاني في منهجه في تقييم مستويات التصوير الشعري. وهو ما سيرد في الفصل القادم.
4 ابن رشيق – العمدة – 1/ص 116.
5 المصدر نفسه – 1/ص 116.

المنطلق من استجابة الناقد الإنطباعية القائمة على الشعور بالأثر الجمالي دون إدراك مصدره أو حقيقته الموضوعية.

وكان الأصمعي يُعجب بشعربشار لكثرة فنونه وسعة تصرفه ولطبعه، وكان يُشبّهه بالأعشى والنابغة[1]، وقدعاب بين يدي الرشيد قول النابغة الذبياني:

نظـــرتْ إليـــكَ بحاجـــة لم تقضـــها

نظـــر الســـقيمِ إلى وجـــوهِ العُـــوّدِ

فقد وجد مطعناً في لفظة (السقيم)[2]. وهذا الحكم النقدي – على اقتضـــابه وإيجازه الشديد – يتضمن رؤية نقدية نفسية قوامها المعنى، فالصورة المُشـــبّه بهـــا (صورة السقيم والعود) لا شك في أنها تبعث على الإنقباض في مستواها الـــدلالي السطحي. فالشاعرأراد بيان معنى التطلع الى المحبوب واستعطافه مع الشعور بالعجز وانعدام الحيلة، وهي معانٍ كامنة في سياق الصورة التشبيهية، غير أن انتقاء صـــورة السقيم المتطلع الى وجوه العوّد، في حالة من الانكسار الشديد واســـتدرارالعطف والشفقة، قد هيمنت على الصورة وجعلت المعنى المتوخى يتراجع ليصبح باهتـــاً في الظلال الكثيفة لحالة البؤس المهيمنة. والملاحظ – هنا – أن الشـــعرية شـــرعت في التحول نحو الموضوعية، اعتماداً على لغة الشعر بوصفها الشكل الـــذي يحتضـــن المعنى.

ولا تخلو رؤية الأصمعي الشعرية، من وعي جمالي لأساليب التعبير الشـــعري، فقد تكون الشعرية في عنصر التصوير نفسه، بغض النظر عما تؤديه مـــن معـــان وأفكار، بمعنى أنها قد تكون شكلاً لغوياً ذا أثر جمالي غايته في ذاته، دونما حاجة الى الإحالة الى ماهو خارج الشكل الشعري، اذا ما أحسن الشاعر صناعته الشـــعرية، فقد روى ابن رشيق عن الأصمعي أنه قيل له: ((من أشعر الناس؟ قال: الذي يجعل المعنى الخسيس بلفظه كبيراً، أو يأتي الى المعنى الكبير فيجعله خسيساً))[3].

إن تلك الرؤية الجمالية الخالصة التي يوحي بها النص السابق، تنفي ما يزعمـــه البعض أنّ الأصمعي شديد التزمّـــت حيـــال المعـــاني وعلاقـــة الشـــعر بالـــدين

---

1 قدامة بن جعفر – مصدر سابق – مقدمة المحقق – ص 26.

2 ابن رشيق – العمدة – 1/ص 301.

3 المصدر نفسه – 2/ص 57.

والأخلاق[1]، ذلك أن رؤيته السابقة تتضمن بعداً جمالياً مهيمناً تتقدم فيه الوظيفة الفنية على الوظيفة النفعية، وهي رؤية تصُبّ في مجرى منهج الجاحظ وقدامة بن جعفر ورؤيتهما ذات البعد الجمالي الى الشعرية، ولاسيما رؤية قدامة الذي توسع في تلك الفكرة وطورها على نحو منهجي، بحكم تخصصه النقدي وسعة ثقافته النقدية، في ضوء ثقافة عصره وتنوع مصادرها المعرفية.

إن رؤية الأصمعي السابقة تستدعي إلى الأذهان ما يعرف في النقد المعاصر بـ (الشعر الخالص) الذي تعتمد فيه الاستجابة على العناصرالجمالية في الشكل الشعري، التي تكون مطلوبة لذاتها بغض النظر عن المرجعيات الأجتماعية وما تتضمنه من قيم ومعطيات. وهي رؤية ربما يكون قدامة قد أفاد منها – كما قدمنا – عن قصد، أو ربما يكون التطابق في الرؤى والمعايير النقدية بين الإثنين مجرد حالة من حالات (توارد الأفكار).

وقد كان للشعراء أنفسهم دور لا يمكن تجاهله، في وضع اللّبنات الأولى في تأسيس نظرية الشعرية العربية من حيث بنيتها الدلالية لا من حيث ماهيتها، لأنّ الدلالة – كما سبق القول – مشتركة بين البشر على تباين مستوياتهم الثقافية، فالفهم والإدراك العقلي ومقولات العقل المنطقية واستخدام اللغة على وفق مقتضيات العقل، هي قدرات عقلية فطرية بديهية مرتبطة ببنية العقل ذاته، ومن ثم فإنّ التمييز بين صحة المعنى وفساده وقضايا الإمكان والإمتناع، هي مقولات مشتركة بين العقول. وبناءً على ذلك عاب بشار بن برد قول كُثيّر:

ألا إنما ليلى عصا خَيزُرانةٍ*

إذا غَمزُوها بالأكُفّ تَلينُ

((فقال: لله أبو صخر جعلها عصا ثم يعتذر لها، والله لوجعلها عصا من مُخّ أو زُبْد لكان قد هجّنها بالعصا، ألا قال كما قلتُ:

وبيضاءَ المحاجرِ من مَعدّ

كأنّ حديثها قطعُ الجنانِ

1 ينظر الى: أحمد كمال زكي – النقد الأدبي الحديث – مصدر سابق – ص 38.

* والخيزرانة كل غصن لين ينثني.

إذا قامـــــتْ لسُـــــبْحتها تثنـــــتْ

كـــأنّ عظامَهـــا مـــن خَيـــزُرانِ))[1]

وقد أراد بشار أنّ كثيراً باستخدامه كلمة (العصا) قد أفسد المعنى، لأنّ العصـــا توحي بالصلابة فهي لا تنثني إلا بعد المعالجة عُنوةً وبذل الجهد. أما الخيزرانة فإنها ليّنة طريّة ولذا فإنّ انثناءها يكون عن طبع، وحين توصف المرأة بهـــا – كمـــا في قـــول بشار – فإنها تتثنى بمجرد قيامها أو مشيها، فهي لا تحتاج الى الغمز بـــالأكّفّ لكـــي تلين. وربما أوحت فكرة بشار بعنصر المبالغة التي تعتمد عليها أغلب الصور المألوفـــة المستخدمة في وصف المرأة – فلم يُرد كُثير ذلك، وإنما ركن الى الواقـــع والمنطـــق العقلي في رسم المرأة على وفق ما أوحى له تصوره ورؤيته الشعرية، وهـــي رؤيـــة مطابقة للصورة الموضوعية/الواقعية لأية امرأة. وهذا هو سبب عدم اســـتجابة بشـــار لتلك الصورة، وهو موقف يتضمن دلالة مسكوتاً عنها، مؤداها – على لسان حـــال بشار – أن صورة المرأة في قول كثير ليست (شعرية) أو هي خالية من (الشـــعرية)، لأنها جاءت مشاكلة للصورة الواقعية مشاكلةً تامة، فهي صورة مألوفة توحي بالوفرة لا الندرة، ولذلك فقدتْ (شعريتها) الكامنة في الغرابة والاختلاف عما هو مألوف.

ويتفق موقف بشار السابق مع موقف من عاب قول كثير الآخر:

((فما روضة بـــالحزن طيّبـــة الثـــرى

يمـــجّ النـــدى جثجاثُهـــا وعرارُهـــا*

بمُنخـــرقٍ مـــنِ بطـــن وادٍ كأنمـــا

تلاقـــتْ بـــه عطّـــارةٌ وتجارُهـــا

بأطيـــبَ مـــن أردانِ عـــزّةَ مُوهنـــاً

وقدْ أُرقدتْ** بالمَندل الرطب نارُها))[2]

---

1 أبو العباس المبرد – الكامل في اللغة والأدب – مكتبة المعارف – بيروت – د. ت – ج 2/ص 92.

* الجثجاث: ريحانة برية طيبة الريح – المصدر السابق – ج2/ص 93.

** هكذا وردت في الأصل وهو تصحيف والصواب (أوقدت).

2 المبرد – الكامل – مصدر سابق – ج2/ص 92.

لأنّ كثيراً أراد أن يخُصّ عزة بما ليس عند غيرها من طيب الرائحة، فوصفها بما لم يكن مزّية لها بذاتها، فما من امرأة توقد نارها بالمندل الرطب إلا طابتْ ريحها، وهذا هومغزى ما حُكي ((أن امراة مدينية عرضت لكثيرّ فقالت: أأنت القائل هذين البيتين؟ قال: نعم قالت: فضّ الله فاك، أرأيت لو أن زنجيّة بخّرت أردانها بمندل رطب أما كانت تطيب؟ ألا قلتَ كما قال امرؤ القيس:

ألم تـرَ أني كلّمـا جئـتُ طارقـاً
وجدتُ بهـا طيبـاً وإنْ لم تطيّـبِ))[1]

ومغزى كلام تلك المرأة أن كثيرّا قد أخفق في تصوير ما أراد وأفسد المعنى، فالصفة التي وصف بها صاحبته بها ليست بذات أهمية ولا معنى لها، فما من امرأة تطيب بالطيب الاّ وطابت ريحها، فما وجه التفاخر والتباهي في مثل هذه الحال؟ وهذا خلاف قول امريء القيس في وصف صاحبته فكون تلك المرأة طيبة الرائحة وإنْ لم تستعمل طيباً، حالة نادرة استثنائية تفوق ما هو مألوف. وعليه فإن العقل يميز بين تلك المستويات من المعاني، انطلاقاً من قواعد المنطق وقوانينه التي هي بمثابة قواعد تُدرك بالبديهة قبل أن تدرك بالثقافة، وليس المقصود بالبديهة هنا الفطرة الغفل وإنما البديهة التي ثقفت بالممارسة والدربة ومزاولة الشعر سماعاً ورواية وكذلك كان العرب الاوائل، فمن ذلك ما يُروى عن الأصمعي عن أبي عمرو بن العلاء أنه قال: ((أغزل بيت قالته العرب قول عمر بن أبي ربيعة:

فتضـاحكنَ وقـد قلـنَ لهـا
حَسَنٌ في كـلّ عـين مـن تـودّ))[2]

والمعنيّ بقول ابن العلاء هو عجز البيت (حسن في كل عين من تودّ) ففيه مكمن الشعرية، من حيث صياغة المعنى المألوف، صياغة شعرية جعلته يجري مجرى الحكمة، شأنه في ذلك شأن أغلب الشعر الذي يتناول الأفكار والمعاني،

1 المصدر نفسه – 2/ص 92، 93.
2 ابن رشيق – العمدة – 2/ص 120، وديوان الشاعر – ص 101.

ويُعنى بها أكثر من عنايته بالمباني نظراً لهيمنة المبدأ العقلي على العملية النقدية وتراجع المبدأ الجمالي الى الدرجة الثانية، وهذا ما يفسر اختلاف النقاد في رؤاهم الشعرية، كما نلاحظ ذلك عند الجاحظ – مثلاً – الذي يبدو أكثر ميلاً الى جماليات الشكل منه الى المعاني، وهو ما سيأتي على نحو مفصل في الفصل الثاني.

الشعرية بين منطق العقل ومنطق الشعر

في الصفحات السابقة لاحظنا مستوىً واضحاً من مستويات التطابق بين آراء النقاد واللغويين والنحويين ورواة الشعر من جهة، والشعراء من جهة أخرى في الرؤية الشعرية، من حيث خضوعها الى مبادئ العقل والمنطق، وهو ما وسم تلك الرؤية بالطابع العقلي الموضوعي الذي هيمن على النقد إبان القرن الأول ومنتصف القرن الثاني للهجرة. وقد شهد الربع الأخير من القرن الثاني ومبتدأ القرن الثالث تحولات حضارية وعقلية كبرى، لاتساع آفاق الثقافة وتنوع مصادرها المعرفية. وقد ساهم ذلك في ظهور طبقة مثقفة من الشعراء، عرفوا بوعيهم النقدي وملكاتهم العقلية في الجدل المعرفي، على صعيد العمل الشعري وخصائصه اللغوية والأسلوبية وبنائه الفني، ومن أبرز أعلام هذه الطبقة من الشعراء: بشار بن برد (95-167هـ) وأبو نؤاس (14 – 198هـ)، وأبو تمام (180– 231هـ) والبحتري (204– 284هـ) وأبو الطيب المتنبي (303– 354 هـ). وقد مثل بشار وأبو نؤاس وأبو تمام ما سُمّي (مدرسة البديع) التي عبرت عن وعي شعري جديد، قوامه الإلمام الواسع باللغة الشعرية وتنوعها الناجم عن تباين البيئات والأذواق من جهة، وتميز بنيتها الأسلوبية عما عداها من فنون القول من جهة أخرى. فقد كان بشار بن برد ذا وعي لغوي متميز واسع الاطلاع على أساليب الشعر العربي، متبحراً بخفايا اللغة وتباين أساليبها بين البداوة والتحضّر، فقد رُوي عن الأصمعي أنه قال: (كان أبو عمرو بن العلاء وخلف الأحمر يأتيان بشار بن برد فيسلمان عليه بغاية الإعظام، ثم يقولان: يا أبا معاذ ما أحدثت؟ فيخبرهما ويُنشدهما ويكتبان عنه متواضعين له، حتى يأتي وقت الزوال ثم ينصرفان. فأتياه يوماً فقالا: ما هذه القصيدة التي أحدثتها في ابن قتيبة؟ قال: هي التي بلغتكما، قالا: بلغنا أنك أكثرت

فيها من الغريب، قال: نعم إن ابن قتيبة يتباشر بالغريب فأحببتُ أن أورد عليه ما لا يعرف قالا: فأنشدناها يا أبا معاذ فأنشدهما:

بكّرا صاحبي قبل الهجيرِ
إنّ ذاك النجاح في التبكيرِ

حتى فرغ منها فقال له خلف: لو قلت يا أبا معاذ مكان (إن ذاك النجاح) بكّرا فالنجاح، كان أحسن، فقال بشار: إنما بنيتها أعرابية وحشية فقلت: إنّ ذاك النجاح كما يقول الأعراب البدويون ولو قلت بكرا فالنجاح، كان هذا من كلام المولدين ولا يشبه ذلك الكلام ولا يدخل في معنى القصيدة، قال: فقام خلف فقبّل ما بين عينيه))[1].

أما البحتري فقد كانت نزعته الحداثية، تضيق ذرعاً بتمركز الخطاب الشعري حول العقل وقواعده المنطقية، الذي كان يقتضيه الوضوح الدلالي من جهة، وهيمنة نمط معين من أساليب الأداء اللغوي. فاذا كانت تلك التقاليد تصدق على لغة الخطاب النحوي ذي الدلالة الحرفية، التي يحكمها نظام قواعدي يحيل الى الواقع الموضوعي للأشياء والمعاني المباشرة، ويمكن وصفه بالواقعية الموضوعية التي تجعل الأشياء تُسمّى بأسمائها، الأمر الذي يضفي عليها طابع الألفة والوضوح التام، فإنّ للشعر منطقه اللغوي وأسلوبه الخاص الذي يضفي عليه خصائصه البنائية والتعبيرية، وفي مقدمتها الخروج على المألوف وخرق معيارية اللغة، وهو موقف بنى عليه البحتري رؤيته الشعرية في قوله:

كلفتمونا حدود منطقكم
والشعرُ يُغني عن صدقه كذبُهْ
ولم يكن ذو القروح يلهجُ بالـ
ـمنطق ما نوعُهُ وما سببُهْ
والشعرُ لمح تكفي إشارته
وليس بالهذر طولت خُطبُهْ[2]

1 جلال الدين القزويني – الإيضاح في علوم البلاغة – مصدر سابق – ص 45.
2 ديوان البحتري – تح حسن كامل الصيرفي – دار المعارف – القاهرة – 1964 1/ص 207.

فنبرة الإحتجاج هنا واضحة ضد المنطق العقلي، الذي كان يتبناه دعاة الخطاب النقدي الشفاهي، ممثلا بالرواة والنحاة واللغويين الذين مرّ ذكرهم. غير أن ما هو جدير بالاهتمام – في قول البحتري – أنه يقدّم مبدأ (الكذب) بديلاً عن مبدأ (الصدق) في مجال العمل الشعري، وهذان المبدآن لهما دلالتان عظيمتا الأهمية، فهما يمثلان مستويين متباينين – كلياً – على صعيد نظرية الشعر، فالصدق آليّة عقلية موضوعية، تتوخى تصوير الأشياء أو وصفها كما هي، ومن ثم فهي صورة مطابقة لواقع الأشياء، وهذا ما يكرّس مبدأ مهمّاً من مباديء الرؤية الشعرية (الواقعية)، التي تضع حدوداً للخيال الشعري، الذي ينحو – في طبيعته – إلى تجاوز ظواهر الأشياء واستغوار علاقاتها الخفية، عبر رؤية ذاتية انفعالية تصور الأشياء من خلال إحساس الذات المبدعة بها، وليس باعتبار وجودها من حيث هي ظواهر حسية. وعليه يمكن القول إننا لسنا أمام مجرد تباين مفهومي، انتجته مسيرة العقل العربي عبر قرون من الزمان فحسب، وإنما هو اختلاف جذري على مستوى نظرية (الشعرية)، ذلك أن مفهوم (الكذب) الشعري، يمثل تحول الرؤية الشعرية من الوصف الموضوعي المحايد، إلى مستوى الرؤية الذاتية الإنفعالية للعالم. ولعل هذه الرؤية هي التي أسّست نمطاً من الشعرية، لها وظيفتها المختلفة عن الوظيفة الشعرية، التي كانت تدعو إليها نظرية الشعر قبل قرن من الزمان. فإذا كانت الرؤية الذاتية الإنفعالية التي كرّسها مفهوم (الكذب) الشعري، قد أطاحت بنظام المذهب العقلي المنطقي ونسقة الفكري الموضوعي، الذي جعل الشعرية مرتبطة بالوظيفة النفعية/الإفهامية، فإنّ الرؤية الذاتية التي كرّسها المفهوم الجديد، قد نحت بوظيفة الشعر نحواً جديداً تمثل بنزعة (التجريب)، التي أرست دعائم الرؤية الذاتية ذات الوظيفة الجمالية، التي تراجع – جراءها – عنصر المعنى، الذي كان أهم مرتكزات المذهب العقلي التقليدي. وهذا يعني أن الوظيفة الإفهامية قد أصبحت في المرتبة الثانية، في الوقت الذي احتلت فيه الوظيفة الجمالية والإمتاعية، موقع الصدارة في العمل الشعري، الأمر الذي أثار حفيظة دعاة المذهب العقلي، الذين اعتبروا محاولات التجديد التي حمل لواءها أبو تمام وأقرانه الأعلام، خروجاً على بنية الشعر اللغوية والأسلوبية[1]،

1 انطلق دعاة المذهب العقلي في نقدهم مذهب أبي تمام وأقرانه، من تقاليد الشعر العربي القديم وخصائصه البنائية التي سُميت فيما بعد (عمود الشعر) التي صاغها المرزوقي في سبعة مباديء، مثلت خصائص الشعر العربي اللغوية والأسلوبية، سيأتي بيانها في الفصل الثالث من هذا البحث ان شاء الله.

بينما دافع هؤلاء الأعلام، الذين استوعبوا معطيات عصرهم الثقافية وذوقه الشعري، عن مذهبهم الجديد بوعي شعري على قدر كبير من العمق والنضوج، تجلى في ردودهم على منتقديهم، دفاعاً عن رؤيتهم الشعرية الجديدة.

من ذلك ما يُروى عن البحتري في رده على عبيد الله بن عبد الله بن طاهر، حين سأله المفاضلة بين مسلم وأبي نؤاس وترجيح البحتري للأخير، فاعترض عبيد الله مشيراً الى ترجيح ثعلب مسلماً على أبي نواس بقوله: ((ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ممن يحفظون الشعر ولا يقولونه، فإنما يعرف الشعر من دُفع الى مضايقه))[1].

وكان أبو تمام شاعراً مثقفاً واعياً صنعة الشعر وأساليبه ولم يكن يعوزه الوعي النقدي، وكان حاضر البديهة. فقد روى الصولي من أخباره أنه كان ((إذا كلّمه إنسان أجابه قبل انقضاء كلامه، كأنّه كان علم ما يقول فأعدّ له جوابه، فقال له رجل: يا أبا تمام لم لا تقول من الشعر ما يُعرف؟ فقال: وأنت لم لا تعرف من الشعر ما يُقال؟ فأفحمه))[2].

إن الخطاب الشعري الجديد الذي تبلور على أيدي أبي تمام وأضرابه، كان يسعى الى الخلاص من سلطة منطق الخطاب الشعري التقليدي وأنظمته اللغوية والبلاغية، التي كرست مبدأ الوضوح والتصوير الواقعي الموضوعي المباشر، اللذين يمثلان أهم خصائص الخطاب اللغوي الجماعي، وكان من نتائج مذهب الحداثة الشعري اختلال العلاقة بين الشاعر والمتلقي، بوصفهما مستويين متباينين من الوعي، أولهما يحاول خلع رداء العمومية والألفة من خلال البحث عما هو غرائبي ومفارق للمألوف، في الوقت الذي كان فيه الآخر يتوخى الحفاظ على لغة الخطاب الجماعي، وأساليبها ذات الدلالة الحرفية. ولذا فإن الإحساس المرهف بالعصر ووعي الحداثة كالذي عند أبي تمام وغيره من أعلام هذا المذهب الشعري، جدير بأن يجعل هؤلاء الشعراء نخبة رائدة لحركة شعرية جديدة، تركت أثرها الواضح في مسيرة الشعرية العربية وتطورها.

---

1 ابن رشيق – العمدة – مصدر سابق – 2/ص 104.

2 الصولي – أخبار أبي تمام – تح خليل محمد عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي – القاهرة – 1937 – ص 72. ويروي الآمدي تلك الواقعة مع بعض الإختلاف فيقول: ((ولما أوصلا اليه الجائزة قالا له: لم لا تقول ما يفهم؟ فقال لهما: لم لا تفهمان ما يقال؟ فكان بهذا مما استحسن من جوابه)). الموازنة – 1/ص 21.

الرؤية الشكلية للشعرية/شعرية البلاغة

إن تلك المواقف النقدية ومظاهر الجدل الثقافي في مجال الشعر، قد مهدت لظهور نسق شعري وذوق جمالي جديد طفق يتبلور إبان القرن الثالث للهجرة، ليكشف عن تحول عميق في اتجاه الشعرية العربية، تمثل في تخطي الوعي الشعري مبدأ المعنى بوصفه نتاجاً للرؤية العقلية المنطقية من جهة، وتكريس العناية بالبنية الشكلية من جهة أخرى، باعتبارها صياغة فنية للغة رفدت الشكل الشعري عبر أنظمته اللغوية والبلاغية، بطاقات إبداعية تعبيرية جديدة. فلم تعد الشعرية فن الحكمة والمعاني النوادر والشوارد، وإنما صارت بنية لغوية ذات وظيفة جمالية إمتاعية في المقام الأول، بمعنى أنّ الشكل الشعري بإطاره البلاغي المتقن قد طفا على السطح ليحتل مكان الصدارة، بينما رسب المعنى الى القاع، عبر تقنيات شعرية/بلاغية كرستها (مدرسة البديع) على أيدي روادها: بشار بن برد وأبي نؤاس ومسلم بن الوليد وأبي تمام و لم يكونوا مبدعيها[1]. واذا كان المذهب البديعي قد تجاوز- عبر رؤيته الشعرية - العقل الموضوعي بوصفه مُؤسّساً - بكسر السين الأولى - للمعاني والأفكار، التي هي بمثابة تمثيل للخارج أو إحالة الى المرجعية الموضوعية ومصوراً الأشياء كما تبدو للعيان، فإنه قد أرسى دعائم الرؤية الذاتية تكريساً للفردي مقابل الجمعي العقلاني، والرؤية الذاتية - في طبيعتها - لابد أن تفضي الى معرفة جزئية تعبر عن الذات، بوصفها وعياً ذاتياً للعالم وليس الى نسق عقلي جمعي، ومن هنا بدأت الهوة تتسع بين المبدع والمتلقي بين الإبداع الشعري والجمهور، باعتباره عقلاً جمعياً له رؤيته للعالم ومنطقه الموضوعي، وقد تجلى ذلك في الصراع بين الشاعر والجمهور الذي لم يقتصر على العام منه وإنما

1 شاع آنذاك أن أصحاب (مدرسة البديع) هم أول من ادخل التقنيات البلاغية البديعية على الشكل الشعري، وقد تصدى ابن المعتز(ت 296هـ) لذلك الرأي وسعى الى تفنيذه، بإيراد نماذج من الأساليب البديعية من القرآن وأحاديث الرسول (ص) وكلام الصحابة والأعراب وأشعار المتقدمين ((ليُعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نؤاس ومن تقيّلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا الى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم فعُرف في زمانهم، حتى سُمّي بهذا الإسم فأعرب عنه ودل عليه، ثم أن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم قد شُغف حتى غلب عليه وتفرع فيه واكثر منه فأحسن في بعض وأساء في بعض)). ابن المعتز - البديع - تح كراتشكوفسكي - دار المسيرة - بيروت - 1982 - ص 1.

تعداه الى الخاص، ممن لهم اليد الطولى في اللغة وصنعة الشعر من ذلك ما روي (أن أبا الطيب أنشد سيف الدولة قصيدته التي أولها:

على قدر أهل العزم تأتي العزائمُ

فلما انتهى الى قوله:

وقفتَ وما في المـــوت شـــك لواقـــف

كأنك في جفن الـــردى وهـــو نـــائمُ

تمـــرّ بـــك الأبطـــالُ كلمـــى هزيمـــة

ووجهُـــك وضّـــاح وثغـــرُك باســـمُ

قال له سيف الدولة: ((قد نقدنا عليك يا أبا الطيب ما نقدنا علـــى امـــرئ القيس في قوله:

كـــأنّي لم أركـــب جـــواداً للـــذّة

و لم أتـــبطنْ كاعبـــاً ذات خلخـــال

و لم أســـبا الـــزق الـــروي و لم أقـــل

لخيلي كُـــرّي كـــرة بعـــد إجفـــال))

فقال له المتنبـــي: ((أيها الأمير إنّ البزاز لا يعرف الثوب معرفة الحائك، وإذا صحّ النقد على امرئ القيس صحّ عليّ، وإنما أراد امرؤ القيس أن يقـــرن ركـــوب اللذة بركوب اللذة في بيت، وأن يجمع بين الشجاعة والكرم في بيت)) فأستحســـن سيف الدولة ما قاله ووصله)[1].

إن ما يلمح اليه المتنبـــي في مقاربته بين (البزاز) و(الحائـــك) هـــو المتلقـــي والشاعر، فمثلما يتلقى البزاز القماش ويسوّقه دون أن يعرف معرفة تامة بأســـرار صناعته وخفاياها، فإن المتلقي لا يعرف صنعة الشعر وخفاياها كما يعرفها الشاعر. وهذه فكرة ليست بجديدة فابن سلام هو أول من أشار الى ذلك في قوله: ((وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات))[2]، وعليه فـــإن

1 حازم القرطاجني- منهاج البلغاء وسراج الادباء – تح محمد الحبيب بن الخوجـــة – دار الغرب الاسلامي- بيروت – 1986- ص 159، 160.

2 ابن سلام الجمحي – طبقات فحول الشعراء – تح محمود محمد شـــاكر – دار المـــدني بجدة – د. ت – 1/ص 5.

ظهور هذا المستوى من الوعي الشعري لدى هؤلاء الشعراء، قد زاد الهوّة اتساعاً بين الشاعر والمتلقي، فلم يعد الشعر عملية انتاج للمعاني والأفكار الشائعة المألوفة السطحية الدلالة، وإنما أصبح الشعر تعبيراً عن رؤية ذاتية تجسد – في المقام الأول – فكر الشاعر وذوقه الجمالي الذي شحذته ثقافة عصر يعجّ بروافد معرفية متنوعة، الأمر الذي قلب العلاقة بين الشاعر والمتلقي رأساً على عقب، فبعد أن كان الشاعر– في القرنين الأولين للهجرة – معنياً بإرضاء الذوق الشعري أصبح منهمكاً في التعبير عن ذوقه الشعري ورؤيته للعالم. وقد نجم عن ذلك أن كان على المتلقي أن يجاري الشاعر وليس العكس، وهو موقف عبر عنه أبو تمام في عبارته السابقة التي ترى أنّ على المتلقي أنْ يفهم ما يقال. فالمشكلة إذن ليست في المقول وإنما في قدرة المتلقي على الفهم والإستيعاب.

و لم تكن الإشكالية التي عبر عنها رد المتنبي ببعيدة عن ذلك السياق، لكنه كان أكثر لياقة وأقل صراحة في تعامله مع منتقديه، فقد قدّم ردّه المنطقي صورة شديدة الإقناع لإشكالية العلاقة بين الشاعر والمتلقي، الذي قد يستجيد نصاً شعرياً دون علم أو معرفة كافية بأنظمة الشعر وقواعد الصنعة، وقد لا يستحسن نصاً آخر للسبب نفسه. وهذا ما تجلى في وضوح تام في تذبذب موقف سيف الدولة بوصفه متلقياً إزاء ردود بعض الحاضرين، حول بعض القضايا الشعرية التي تتطلب إلماماً واسعاً بصنعة الشعر وأدواته، من ذلك ما راوه ابن رشيق بشأن النظم وتناسب المعاني في قوله: ((ورد على سيف الدولة رجل بغدادي يُعرف بالمنتخب، لا يكاد يسلم منه أحد من القدماء والمحدثين، ولا يُذكر شعر بحضرته إلا عابه وظهر على صاحبه بالحجة الواضحة)) فأنشد قول امريء القيس:

(كأني لم أركبْ جواداً للذة
و لم أتبطّنْ كاعباً ذات خلخالِ
و لم أسبأ الزقّ الرويّ و لم أقلْ
لخيلي كرّي كرّة بعد إجفالِ

((فقال: قد خالف فيهما وأفسد ولو قال:

كأني لم أركبْ جواداً و لم أقلْ
لخيلي كرّي كرّة بعد أجفالِ

ولم أســـبأ الـــزق الـــرويّ للـــذةٍ

ولم أتـــبطنْ كاعبـــاً ذات خلخـــالِ

لكان قد جمع بين الشيء وشكله فذكر الجواد والكر في بيت وذكر النســـاء والخمر في بيت، فالتبس الأمر بين يدي سيف الدولة وسلموا له ما قال. فقال رجل ممن حضر: ولا كرامة لهذا الرأي، الله أصدق منه حيث يقول: ((إنّ لك ألا تجـــوع فيها ولا تعرى وأنك لا تظمأ فيها ولا تضحى)) فأتى بالجوع مع العري ولم يـــأت به مع الظمأ، فسُرّ سيف الدولة وأجازه بصلة حسنة))[1].

وعوداً على موضوع المتنبـــي وموقف سيف الدولة الملتبس إزاء الشعرية، فإن استحسانه ردّ المتنبـــي وقبوله إياه، قد انقلب الى تراجـــع عـــن ذلـــك الموقـــف باستحسان رأي الرجل البغدادي ثم إعراضه عنه وقبوله رأي الرجل الآخر. إنّ رأي سيف الدولة كان يمثل متلقي الشعر المثقف بثقافة تقليدية، رغم انتمائه الى عصـــر كانت تهب عليه رياح ثقافة متعددة الإتجاهات والمشارب فإنّ وعيـــه الشـــعري لم يكن يرقى الى مستوى وعي شاعر مثقف ثقافة واسعة عميقة، كالمتنبـــــي الـــذي ساهم في تحول الشعرية من الرؤية العقلية الموضوعية التي تقوم على مبدأ المشاكلة، الى رؤية ذاتية واعية تكرس مبدأ المفارقة من حيث بنية اللغة الشعرية ووظيفتـــها، التي كان يغلب عليها الطابع الإفهامي، الى لغة شعرية تهيمن عليها الوظيفة الجمالية حتى لكأنّ الشعرية قد انفصلت عن محتواها الدلالي ليصبح للشكل اللغوي غائيتـــه الذاتية. وقد تجلى ذلك في العناية الفائقة بهندسة الشكل المعتمد على غرابة العلاقات اللغوية، التي أمست هيكلاً بنائياً في المقام الأول، من ذلك قول المتنبـــي:

قد كان يمـــنعني الحيـــاءُ مـــن البكـــا

فـــاليوم يمنعُـــهُ البكـــا أنْ يمنعـــا[2]

إن الشعرية هنا تكمن في خلق الغرابة والدهشة بـــالتكرارالفظي وتغريـــب العلاقات اللغوية بين المفردات، لخلق نمط من الغموض الذي يســـعى الشـــاعرالى إيقاظ انتباه المتلقي إزاءه، بغض النظر عن ضآلة المعنى وألفته فهو يريد أن يقـــول:

---

1 ابن رشيق – العمدة – المصدر السابق – 1/ص 258، 259،

2 ديوان أبـــي الطيب المتنبـــي – مصدر سابق – 2/ص 359.

((قد كان حيائي يغلب بكائي، فاليوم بكائي يغلب حيائي، فقد غلب البكاء الحياء)) [1].

إن شاعراً فذاً كالمتنبي لو وضع نصب عينيه معنى من المعاني لما أعجزه ذلك، وهو شاعر الحكمة والمعاني والنوادر، ولو كان معنياً بالمعنى دون الشكل، لعبّرعن موقفه الشعوري كما عبّر عنه ذو الرمّة برؤيته الشعرية التقليدية في قوله:

أمنْ دمنة بين القلاتِ وشارعٍ
تصابيتَ حتى ظلت العينُ تدمعُ
أجلْ عبرة إذا ما وزعتُها
بحلمي أبتْ منها عواصٍ تسرّعُ [2]

ولا فرق بين المعنيين فحلم ذي الرمة هو حياء المتنبي، والفكرة في البيتين واحدة فالشاعران يجاهدان في تغليب العقل على العاطفة لمنع البكاء، لكن عاطفة البكاء تهيمن على الموقف لتترك العنان للدموع للإنهمال. إن المتنبي كان يسعى الى ما وراء ذلك، الى خلق نمط من الشعرية المستحدثة بابتداع علاقات لغوية جديدة، تولد شكلاً تحيط به هالة من الطرافة والغموض، وإنْ لم يكن لها ما يسوّغها لدى بعض الباحثين المعاصرين الذين يرون أن تلك ((الطرافة ليست شيئاً أكثر من اللّف والدوران في التعبير)) [3] ذلك لأنّ مبدأ المعنى هو المهيمن على رؤيتنا الشعرية وكأنّ الشعرية متمركزة في قطب أحادي هوالمعنى فحسب، في حين أن ذائقة الشعراء وإحساسهم اللغوي أعمق أوسع من ذائقة غير الشعراء ووعيهم النقدي، فالشكل الشعري من حيث كونه بنية لغوية لها أنظمتها وعلاقاتها، يمكن أن يكون مبعثاً للشعرية وليس الأمر منوطاً بالقرن الرابع الهجري الذي يرى بعض الدارسين، أن شعره قد جنح الى التعقيد في التصوير والخيال أكثر من عنايته

1 المصدر نفسه – 2/ص 359.
2 ديوان شعر ذي الرمة – مراجعة وتقديم زهير فتح الله – دار صادر – بيروت – 1995 – ص 306.
3 شوقي ضيف – الفن ومذاهبه في الشعر العربي – دار المعارف – مصر – ط 12 – ص 334.

بالأفكار والمشاعر[1]، كما هو الحال عند المتنبي الذي بدأ في بعض شعره كأنّه ((لا يريد أن يعبر عن صوره فقط وأنما يريد قبل كل شيء أن يعقّد في هذه الصور))[2]، بينما كان أبو تمام ((يأتي بالمحسنات البديعية مقرونة بالأفكار الفسلفية))[3]. إن أبا تمام لم يكن دائماً كذلك وكذلك كان المتنبي فكلاهما برع في شعرية المعنى وجماليات الشكل اللغوي. وقد كان أبو تمام سابقاً على المتنبي في الميل الى التعقيد الشكلي، الذي جعله مركز استقطاب لوعي المتلقي في عصره، وكأنّه أراد أن يؤكد أنه شاعر الأشكال الشعرية مثلما هو شاعر الفكر والتأملات الفلسفية. وربما أسرف أكثر من المتنبي في تعويله على الشكل اللغوي والمفارقات الأسلوبية، التي تهدف الى توليد الشعرية من خلال الغرابة والدهشة الكامنة في لعبة اللغة كما في قوله:

يومٌ أفاض جوى أغاض تعزّياً

خاض الهوى بحري حجاهُ المُزبدِ[4]

فيعلق عليه الآمدي: (فجعل اليوم أفاض جوى والجوى أغاض تعزياً والتعزي موصولاً به ((خاض الهوى)) الى آخر البيت، وهذا في غاية ما يكون من التعقيد والإستكراه)[5].

إن الشاعر هنا يسعى الى لفت انتباه المتلقي الى الألوان اللغوية الباهرة التي تولدها علاقات لغوية تشبه الألعاب النارية التي تبهر الناظر بذلك التوالد الطيفي المتعدد الألوان والأشكال، فلا تتيح له مجالا لتأمّل مصدر انطلاق تلك الألعاب. إنه شعور بالإنبهار والدهشة التي تذعن له النفس بعيداً عن تأثيرات العقل أو الفكر.

إن ما يُراد قوله أن ثقافة القرن الثالث وما تلاه قد أنتجت وعياً شعرياً وذوقاً جمالياً، بدا في أول الأمر صادماً للذوق التقليدي، الذي أنتجته ثقافة المرحلة السابقة السابقة واتجاهاتها الشعرية، التي كرست مبدأ المعنى بوصفه وظيفة مهيمنة، وما

---

1 المصدر نفسه – ص 285.
2 المصدر نفسه – ص 286.
3 المصدر نفسه – ص 288.
4 الخطيب التبريزي – شرح ديوان أبي تمام – مصدر سابق – ص 46.
5 الآمدي – الموازنة – مصدر سابق – ج3/ص 296.

ارتبط به من مباديء أخرى لا ينبغي تجاوزها كمبدأي الوضوح على صعيد الدلالة، والمشاكلة على صعيد الصورة الشعرية. على أنّ هذا المذهب الشعري الجديد، ليس من الصواب أن يُفسّرعلى أنه مظهر من مظاهر ((إجداب الحضارة العربية والعقل العربي)) كما يرى بعض الباحثين[1]، وإنما هو نتاج طبيعي لتغير ثقافة العصر ورؤيته للأدب ووظيفته. والأدب العربي – باعتباره نتاجاً لمسيرة العقل العربي وتطوره عبر التاريخ – ليس بمختلف عن آداب الأمم الأخرى وتحولاتها الفكرية والفنية، فالمذاهب الأدبية الأوربية التي أعقبت الكلاسيكية، قد عبّرت عن رؤى أدبية متباينة من الناحيتين الفكرية والجمالية، وهي مذاهب تركت تراثاً أدبياً لم يستطع الأدب الاوربي الحديث أن يكون في منأى عن تأثيراته الفكرية وتقنياته التعبيرية، وربما أسرف بعضها – كالصورية – في التعويل على الشكل اللغوي والصورة الشعرية الفسيفسائية[2] على يد بعض شعرائها، فإن ذلك لم يقلل من أهمية هذا المذهب أو ذاك على صعيد تطور مسيرة الإبداع الشعري، وفق تغير معطيات العصرالفكرية والجمالية. وقد بين ابن سينا – في معرض كلامه على تباين وظائف الشعر بين العرب واليونانيين – أهمية الوظيفة الجمالية/الإمتاعية التي قد يتمحورالشعر العربي حولها، فتحتل موقع الصدارة في العمل الشعري ((فإنّ العرب كانت تقول الشعر لوجهين أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تُعدّ به نحو فعل أو انفعال والثاني للعجب فقط))[3]. وليست الوظيفة الثانية إلا ذلك النمط الشعري الذي تكمن شعريته في جماليات الشكل اللغوي وعلاقاته الغريبة، التي تخلق شعوراً عميقاً بالدهشة والعجب سواء من خلال غرابة الصور الشعرية وطرافتها،

---

1 شوقي ضيف – الفن ومذاهبه – مصدر سابق – ص 288.

2 إن مدرسة البديع التي يعد أبو تمام أبرز أعلامها، تقترب من حيث الرؤية الشعرية من المدرسة الصورية أو التصويرية بزعامة (إزرا باوند) الذي رأى أن الشعر شكل لغوي قوامه الصورة المجازية، التي تنصهر فيها العناصر لتولد احساساً بالتحرر المفاجيء. ويقول باوند: ((إن التصويرية ممارسة للإستعارة المطلقة)). ومن أجل اجتياز الحدود القديمة للشعور فإن على الصورة أن تسمو على الحدود القديمة للتعبير.
جاكوب كورك – اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب – ت ليون يوسف وعزيز عمانؤيل – دار المأمون للترجمة – بغداد – 1989 – ص 239.

3 أرسطو – فن الشعر – ص 170.

أو ابتداع علاقات لغوية غير مألوفة. وقد تجلى ذلك في أشكال البديع وأساليبه المتنوّعة، التي يتقدم فيها الشكل الشعري على محتواه الدلالي[1]، والتي مثلت ميل شعراء هذا المذهب الشعري الجديد، الى ممارسة التجريب الشعري بعد أن أصبح مبدأ (الوضوح) و(الإفهام) وبالاً على القصيدة العربية، وهوميل يماثل ميل بعض شعراء القرن الثالث الهجري، الى كسرالبنية العروضية التي قامت عليها القصيدة العربية خلال القرنين السابقين، بابتداع أشكال شعرية موسيقية جديدة كالمخمّسات والمسمّطات[2]، فضلاً عن الخروج على تقليد القصيدة العربية الإستهلالي، في البكاء على الأطلال الذي دعا اليه أبو نؤاس في قوله:

قل لمن يبكي على رسم درسْ

واقفاً ما ضرّ لو كان جلسْ[3]

فالشاعر هنا يسخر من مقولة الشعراء التقليدين (قفا نبك) و(وقوفاً بها صحبي) وما شابه ذلك، فاذا كان الشاعر التقليدي مولعاً بأن يعوج على رسم دارس عفا عليه الزمن، فانّ أبا نؤاس كان معنياً بأن يعوج سائلاً عن معلم ماثل أسّسته حضارة عصر آخر وثقافة أخرى.

و لم يكن ذلك التحول في وعي الشعرية مقتصراً على جماعة الشعراء من ذوي الإحساس القوي بالعصر وثقافته وذوقه العام، وإنما انتقل الى الذين تجاوزوا نظرية الشعر التي تقوم على أحادية المعنى، التي تبني رؤية ثنائية توائم بين الشكل والمضمون أو اللفظ والمعنى[4]، ظهرت بواكيرها النظرية عند أول ناقد منهجي هو ابن قتيبة

---

1 لم يحظ خطابنا الابداعي القديم بالاهتمام اللازم من لدن نقادنا المعاصرين، فهناك الكثير من الظواهر الإبداعية والإتجاهات الشعرية لم تسلط عليها – كما ينبغي – أضواء النقد التحليلي الوصفي المتعمق، فظلت حبيسة المنهج التاريخي العابر، ومنهج المقارنة غير الموضوعية بين تراثنا النقدي والتراث الأوربي، ولذا فإن المشكلة ليست في خطابنا الإبداعي الموروث وإنما في خطابنا النقدي المعاصر، الذي ما يزال يتخبط بين الهوية المستلبة والذوبان في ثقافة الآخر.

2 ينظر الى: محمد عبد العزيز موافي – حركة التجديد في الشعر العباسي – مكتبة الشباب – القاهرة – 1992 – ص 148 – 150.

3 (4) ديوان أبي نواس – دار صادر – بيروت – 1998 – ص 366.

4 من مظاهر إساءة قراءة تراثنا النقدي، اختزال ننظريتنا النقدية القديمة في قطبين: إما قطب اللفظ أو قطب المعنى كما فعل عبدالله الغذامي، دون ان يدرك أن ما يشير اليه لا يمثل الا

وبعض معاصريه ومن تلاهم من النقاد حتى ظهور عبد القاهر الجرجـــاني، الـــذي أذاب ثنائية البنية الشعرية في وحدة لسانية/أسلوبية عرفت بـــ (نظرية النظم). وقد مثلت تلك الإتجاهات النقدية تحولات نظرية الشعرية العربية، الـــتي أسّســـتها آراء النقاد العرب ووجهات نظرهم الفكرية والجمالية، التي تضمنتها مصنفاتهم المنهجية عبر سبعة قرون من الجهود النقدية المتواصلة.

***

بداية نشوء هذه الأزمة، وهي سابقة على مرحلة النقد المنهجي التي شـــهدت ظهـــور مصنفات نقدية بالغة الأهمية في مجال الشعرية، قد تجاهلها أمام سحر الخطاب النقـــدي الحداثي الغربـــي، الذي كان مبهوراً بفكره وآلياته المنهجية، فهو يقول: ((ولقد جهد نقادنا منذ مطلع تاريخ النقد عندنا، في تأكيد الفصل بين اللفظ والمعنى في الشعر فعزلوا المعنى وأبعدوه، ولكن تياراً مضاداً جهد على عكس المعادلة مما رجح جانب المعنى وغلبه على اللفظ، فتمت محاصرة القطب الصوتي في مختنق الوزن والنظم، وتعلى التصور الذهني المحدد، وجعل التذوق الجمالـــي مجـــرد شرح للمفردات، وبهذا ضاعت القيمة الجمالية للنص الأدبـــي)). عبد الله الغذامي – تشـــريح النص – دار الطليعـــة – بـــيروت – 1987 – ص 13. وهذه قراءة بالغة التعسف لتراث نقدي يمتد على مدى عشرة قرون أو يزيد.