الفصل الثالث

تجليات الشعريّة

وحدة النسيج

وحدة بنية القصيدة

إن الكلام سواء أكان شعراً أم نثراً – لكي يؤدي وظيفته الإفهامية أو الأغراض الموضوعة له – لابد أن ينتظم في إطار بنية منطقية، تحدد علاقاته النحوية التي تناط بها وظيفته الدلالية. ومن هنا نلاحظ قوة القرابة بين (علم النحو) و(علم المنطق)، فإذا كان الأول يعنى بوضع القوانين والقواعد، التي تعصم اللسان من الوقوع في أخطاء الكلام، فإن الثاني معني بوضع القوانين التي تعصم العقل من الوقوع في أخطاء الفكر. ذلك أن موضوع المنطق كما يرى بعض المناطقة العرب القدماء هو ((الألفاظ من حيث أنها تدل على المعاني))[1]، والمعاني إن هي إلا الأفكار والانطباعات المخزونة في الذهن، وهي بمثابة الصور الذهنية المجردة للأشياء المدركة حسياً، فضلاً عن المفاهيم الكلية التي هي بدائل لفظية رمزية للمفاهيم المجردة. وإذا كانت الأفكار كامنة في الذهن على غير نظام معين، فإن عملية إخراج الكلام ليست عشوائية، وإنما هي تخضع الى قوانين المنطق ومباديء العقل التي سبقت اليها الاشارة. ومن ثم فإن الإخلال بتلك القوانين لابد أن يؤدي الى اضطراب الكلام وتفككه، الأمر الذي يعيق وظيفته الافهامية. وهذا ما يصدق على الكلام العلمي/النثري الذي تتمركز وظيفة اللغة فيه على الوظيفة التوصيلية/الافهامية. وكذلك يصدق على الكلام الأدبي والشعر خاصة، لأنه في حقيقته كلام. غير أنه يوصف من الناحية الوظيفية بأنه ذو وظيفة مزدوجة، يتضامن فيه

1 د. عادل فاخوري – منطق العرب من وجهة نظر المنطق الحديث – دار الطليعة بيروت – ط 1 – 1980ص 37.

التوصيلي/الافهامي مع الجمالي/الامتاعي. وهما وظيفتان متداخلتان على نحو يصعب الفصل بينهما، إلا من الناحية المنهجية، كما في الأساليب البيانية التي يكتسي فيها المعنى مسحة جمالية، تساهم في تشكيل صورة المعنى وتتسرب في ثناياها.

إن خضوع الكلام لبنية منطقية/عقلية ليس منوطاً باتجاه شعري معين أو نظرية أدبية معينة، وإنما هو ضرورة لابد منها من أجل أن يكون الكلام مفهوماً، وإن أية محاولة لكسر البنية المنطقية للكلام من شأنه أن يغرق الكلام في خضمّ التعقيد المعنوي، الذي يمثل اختلالاً في وظيفة الكلام. واذا كان ثمة اختلاف بين وجهات نظر النقاد حول (الغموض)، الذي يؤيده فريق من النقاد ويرفضه فريق آخر، فإن ثمة إجماعاً – بين تلك الأوساط – حول رفض (التعقيد المعنوي)، لأن الفرق بين الظاهرتين فرق نوعي هو الفرق نفسه بين إختلال البنية النحوية للكلام، وبين إستخدام اللغة إستخداماً مجازياً يفضي الى تكثيف المعنى واتساعه، وهذا الأساس هو الذي قامت عليه قواعد البلاغة لدى الأمم كافة، لأنّ بنية العقل البشري واحدة، وأن الكلام هو وليد تلك البنية. ومن هنا فإن علم النحو وعلم البلاغة يلتقيان عند غائية واحدة هي تماسك التراكيب اللغوية وسلامتها، لكن البلاغة تأخذ في اعتبارها غائية أخرى هي إجتراح الأساليب والاليات التعبيرية، التي تضفي على الكلام طابعاً جمالياً، ومن ثم فإن الكلام على قواعد البلاغة وآلياتها، إنما هو الكلام عن الشعرية بكل ما تعنيه من أساليب وتقنيات جمالية، تتعدى الغايات التوصيلية أو الإفهامية.

وإذا كانت البنية النحوية – في حقيقتها – مرتبطة ببنية العقل ومبادئه المنطقية، التي تعنى بالأنشطة الذهنية المجردة والمقولات الكلية، فإن البنية البلاغية هي أكثر إرتباطا بالبنية النفسية، لأن الجمالي في – جوهره – شعوري/ذاتي. على أن هذا الاعتبار لا يجعله في منأىً عن مرجعيته العقلية، وإنما نعني بالشعوري كونه ذا تماس مباشر بالادراك الحسي الشعوري، الذي يمثل الأساس الغريزي للإستجابة الجمالية، من حيث تقبّل بعض الظواهر والاستمتاع بها، ورفض أخرى والنفور منها.

والكلام لا يختلف عن ذلك في تلك المقولة، فمنه ما تأنس به النفس وتشعر بالأريحية ومنه ما لا تقبله وتستوحش منه. ولما كانت بنية الشعر بنية مركبة من

مستويات بنائية عديدة، منها ما يتعلق بالتركيب ومنها ما يتعلق بالالفاظ أنفسها، ومنها ما يتعلق بأساليب التعبير وتقنياته ومنها ما يتعلق بالمعنى، فإن الشعرية تصبح نتاجاً كلياً لفاعلية تلك المستويات، التي يخضع كل واحد منها الى معايير واعتبارات معينة تتعلق بطبيعته.

وقد تناول النقاد العرب تلك التجليات الشعرية على انفراد- لأغراض منهجية - نظراً لأهمية كل عنصر من تلك العناصر، في إطار وحدة البنية الشعرية، وهي تجليات متباينة فمنها ما يتعلق بالجانب البنيوي كـ (وحدة النسيج) أو (السبك) و(التأليف)، ومنها ما يتعلق بأساليب البيان وهو عنصر وظيفي، سواء على صعيد التعبير والأداء أم على المستوى الجمالي، وهو ما يتمحور حوله هذا الفصل.

نسيج الشعر/تلاحم الأجزاء

لعلّ الجاحظ هو أول من تنبّه الى خصوصية نسيج الشعر وقوة علاقاته اللغوية، ونوّه الى أهمية تلاحم أجزائه، إذ جعل ذلك من مكوناته البنائية، وخصائصه الأسلوبية الى جانب (التصوير) ذلك أن الشعر ((ضرب من النسج وجنس من التصوير)).[1] ويستشهد الجاحظ بعضاً من أقوال العلماء التي تجمع على أهمية تماسك نسيج الشعر وقوة سبكه، وما خالف ذلك فإنه يفقد شعريته، ومن تلك الآراء قول خلف:

* وبعضُ قريض القوم أولاد عَلة *

الذي يريد به أنه ((اذا كان الشعر مُستكرهاً وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلاً لبعض، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها الى جنب أختها مرضياً موافقاً، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة، قال: وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً وسُبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان))[2].

---

1 الحيوان - تح عبد السلام هارون - مصدر سابق - 3/ص 132.
2 البيان والتبيين - مصدر سابق - 1/ص 67.

ويتضمن النص خاصيتين من خصائص اللغة الشعرية، الأولى تتعلق بعذوبة الألفاظ وهي خاصة بالبنية الصوتية للالفاظ وموسيقاها، سواء أكانت لفظة مفردة أم ألفاظاً مركبة، وعذوبة الالفاظ ورقتها مظهر من مظاهر انسجام الأصوات اللغوية وتباعد مخارجها، أما إذا كانت خلاف ذلك فإن عملية التفوّه اللفظي تصبح مما يكدّ اللسان ويثقله، والخاصية الثانية هي قوة تماسك العلاقات النحوية بين الألفاظ، بحيث تصبح كل كلمة لفقاً لاختها ويأخذ بعض الالفاظ برقاب بعض عن ضرورة واقتضاء.

وقد تتخذ عملية تأليف الكلام ونسجه طابعاً جمالياً أرقى عند ابن طباطبا، إذ يشبّه الشاعر بـ (النسّاج الحاذق) و(النقّاش الرفيق) و(ناظم الجواهر)، الذي يجتمع في صنعته الجانبان العملي والجمالي. فالشاعر يمخض المعاني التي في ذهنه، ويختار لها من الالفاظ ما يناسبها ((فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفّق بينها بأبيات تكون نظاماً لها، وسلكاً جامعاً لما تشتت منها... ويكون كالنسّاج الحاذق الذي يُفوّف وشيه بأحسن التفويف ويسدّيه وينيره، ولا يُهلهل شيئاً منه فيشينه، وكالنقاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان، وكناظم الجوهر الذي يؤلّف بين النفيس منها والثمين الرائق، ولا يشين عقوده بأن يُفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها))[1].

إن مدار كلام ابن طباطبا – هنا – على وحدة القصيدة وترابط أجزائها، على نحو منطقي، فمثلما يكوّن البيت الشعري وحدة دلالية، وهذا يقتضي ترابط أجزائه ترابطاً منطقياً كما سبق القول، فإن القصيدة – بوصفها تمثيلاً لوحدات دلالية متعددة – لا تستغني عن وحدة أجزائها التي هي الوجه الآخر لوحدة النسيج، بحيث يكون الانتقال من معنى الى معنى محكوماً بنظام منطقي على أساس الضرورة العقلية، من أجل تحقيق تماسك بنية الشعر وقوة علاقاته اللغوية، وإلا جاء الكلام مهلهلاً ممجوجاً.

وكما أسلفنا القول إن الشعر ليس هو وحده الذي تخضع أجزاؤه لوحدة منطقية وإنما النثر هو كذلك، فابن طباطبا يجعل الشعر كالرسائل من حيث حاجته الى الترابط المنطقي، فكما أن للرسائل فصولاً تتوالى على وفق مقتضيات بنية

1 عيار الشعر – مصدر سابق – ص 43، 44.

الجنس الأدبي وخصائصه الأسلوبية، فإن بنية القصيدة تؤلفها أغراض معنوية درجت عليها القصيدة العربية، منذ العصر الجاهلي حتى القرن الثالث الهجري، الأمر الذي استدعى وجود نظام معين يتم الانتقال – حسب مقتضياته – من معنى الى معنى ومن غرض الى غرض على نحو منطقي، بحيث تحافظ القصيدة على وحدتها البنائية والأسلوبية، وإلا جاءت القصيدة مهلهلة النسج واهنة العرى، ذلك أن الشاعر المجيد هو الذي يضع في اعتباره تلك الخطوات ((ويسلك منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم وتصرّفهم في مكاتباتهم، فإن للشعر فصولاً كفصول الرسائل فيحتاج الشاعر الى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل الى المديح ومن المديح الى الشكوى...))[1].

إن بناء القصيدة وتأليف الكلام الشعري، ليس عملية عفوية ذات طبيعة انفعالية فحسب – وإن كانت لحظة الابداع كذلك – وإنما هما عمليتان يحكمهما نشاط عقلي قوامه (التأمّل) الذي يعبّر عن وعي الشاعر أفكاره ومضامينه والعلاقات اللغوية، التي تمثل نسيجها البنائي وصوره الشعرية وما الى ذلك، و(التأمل) عملية ذهنية/غير إنفعالية تتوخى تنسيق الأفكار والمعاني، واختيار ما يلائمها من الألفاظ والصور والأساليب، وهي تهدف الى بلوغ القصيدة غايتها القصوى من حيث قوة التأليف واستقامة النظم وحسن الأداء، وفي ذلك يقول ابن طباطبا: ((وينبغي للشاعر أنْ يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه، وبين تمامه فضلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول فيه))[2].

إن (وحدة النسيج) أو مبدأ (ترابط الأفكار والمعاني) في الشعر، الذي يتخذ مظهر (تأليف) الألفاظ و(تنسيق) الأبيات، إنماهو نتاج فاعلية النشاط العقلي المتأمل الذي تمارسه ملكة الحكم، التي تُعزى اليها عملية تطبيق المعاييرالنقدية/المنطقية، على مجمل الأنشطة الفكرية والجمالية، بما في ذلك الكلام بوصفه نشاطاً عقلياً يهدف الى إدامة عملية التواصل بين الذات والمجتمع. وهذا ما يصدق على الشعر بوصفه

1 المصدر السابق – ص 44.
2 المصدر نفسه – ص 165.

كلاماً في المقام الأول. ولما كان الأمر كذلك فإن الانتقال – عبر القصيدة – من معنى الى معنى، ينبغي أن يراعي مقولات العقل وقواعده المنطقية، من خلال ترابط معانيه وتوافق أفكاره، وإلا فإنه يكون محض هذيان. وقد جعل ابن طباطبا هذا المبدأ معياراً للشعرية ومستوياتها الجمالية، ولعل أفضل ضروب الشعر وأعلاها مزيّة، ما ارتبطت أفكاره ومعانيه في وحدة بنائية، تصبح فيها القصيدة كلاً متجانساً يؤازر بعضه بعضاً، بحيث أن تقديم بيت فيه على آخر أو اجتزاء بيت منه، يصيبه باختلال واضح.

وبناء على ذلك فإن ابن طباطبا يرى أن ((أحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدّم بيتاً على بيت دخله الخلل، كما يدخل الرسائل والخطب، إذا ما نقض تأليفها... بل يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة، في اشتباه أولها بآخرها نسجاً وحسناً وفصاحة، وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه الى غيره من المعاني، خروجاً لطيفاً... حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً... تقتضي كلَ كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقاً بها مفتقراً إليها))[1].

إن فهم ابن طباطبا لـ (وحدة النسيج) و(وحدة بنية القصيدة)، على أساس الترابط المنطقي بين أجزائها حتى تصبح ((كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها))، هو فهم متقدم، لظاهرة تلاحم أجزاء النص الشعري على مستوى القصيدة، ومن ثم فهو يحتل موقع الريادة، ليس على صعيد النقد العربي بل النقد الأوربي، ذلك أن كوليردج (1772 – 1834 م) الذي يُعدّ منظّر المذهب الرومانسي الانجليزي، لما له من دور في مجال التأسيس النظري في الشعر والنقد، ولا سيما ماهية الشعر ولغته وأثر الخيال في العمل الشعري، لم يُضف شيئاً على مفهوم القصيدة أكثر مما قاله ابن طباطبا فيها، ففي معرض حديثه عن الجدل الدائر حول مفهوم القصيدة بين النقاد الاوربيين، ومحاولته تصحيح بعض ما هوم سائد، من أن كل تأليف له قافية أو وزن أو كلاهما معا يُسمى قصيدة فيقول: ((فإنني أجيب بأنه لابد أن تكون بحيث تتساند أجزاؤها فيما بينها، ويُفسّر بعضها بعضاً،

1 المصدر السابق – ص 167.

وتتساند جميعها وتنسجم كل على قدره، مع الغرض والتأثيرات المعروفة للنظام العروضي))[1].

إن تماسك (النسيج) وقوة (السبك) يقتضي اختيار الألفاظ، لتكون موافقة لما وضعت له من المعاني، ومراعاة نظام العلاقات اللغوية، كعلاقات الإسناد التي يستدعيها المعنى بلا تعسف ولا إخلال بقواعد الفصاحة والبلاغة، وما جاء من الكلام مخالفاً لذلك، فإنه لا يخلو من مظهر من مظاهر هلهلة النسج واضطرابه، ويورد ابن طباطبا أمثلة للأبيات المستكرهة الالفاظ الرديئة النسج ((كقول أبي العيال الهذلي:

ذكرتُ أخي فعاودني
صداعُ الرأس والوصبُ

فذكر الرأس مع الصداع فضلٌ.

وقول أوس بن حجر:

وهم لمقلِّ المال أولادُ علةٍ
وإنْ كان محضاً في العُمومة مُخولا

فقول المال مع مقلّ فضلٌ))[2].

والمقصود بذلك أن هناك من الشعر ما يرد فيه بعض الألفاظ، ما لا يقتضيه المعنى فيصبح فضلاً يحدث إختلالاً في نسيج الشعر فيأتي ضعيفاً مهلهلاً، وهذا ما يفقده شعريته أو يهبط به الى مستوى الشعرية الرديئة، وإن كان معناه من المعاني الجياد.

إن (وحدة نسيج) الشعر هي أهم دعائم صناعة الشعر، فبصحّتها يصحّ الشعر وبفسادها يفسد، وهذا ما ينعكس على (صحة المعنى) كذلك، والى ذلك ذهب الآمدي بقوله: ((فصحة التأليف في الشعر وفي كل صناعة، هي أقوى دعائمه بعد صحة المعنى، فكل من كان أصح تأليفاً، كان أقوم بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه))[3].

---

1 كوليردج – النظرية الرومانتيكية في الشعر – مصدر سابق – ص 249.
2 عيار الشعر – ص 140.
3 الموازنة – مصدر سابق – 3/ص 428، 429.

ويبدو أن مبدأ (وحدة النسيج) أو (ترابط أجزاء القصيدة)، من القضايا الشائكة التي لم يتسنَ للكثيرين من العامة – وربما الخاصة – ممن لم يتمرسوا في الشعر وصناعته ونقده – أن يدركوا أهميتها في صياغة المعاني، وفي تشكيل هيئة الشعر وبنائه اللغوي وأساليبه البلاغية وغموض معانيه، دون أن يتنبهوا الى ما في (نظمه) من اضطراب وما في علاقاته اللغوية من اختلال، ومن هنا يؤكد القاضي الجرجاني على ما للنظم والتأليف من أهمية في إستقامة الشعر أو انحرافه فيقول: ((وأقلّ الناس حظاً في هذه الصناعة من اقتصر في اختياره ونفيه وفي استجادته واستسقاطه، على سلامة الوزن وإقامة الإعراب وأداء اللغة، ثم كان همّه وبغيته أن يجد لفظاً مُرَوَّقاً وكلاماً مُزّوقاً، قد حُشي تجنيساً وترصيعاً وشُحن مطابقة وبديعاً، أو معنىً غامضاً قد تعمق فيه مستخرجه، وتغلغل اليه مستنبطه، ثم لا يعبأ باختلاف الترتيب واضطراب النظم وسوء التأليف وهلهلة النسج، ولا يقابل بين الألفاظ ومعانيها ولا يعبر ما بينهما من نسب، ولا يمتحن ما يجتمعان من سبب))[1].

فما يفهم من نص الجرجاني – هنا – أن سلامة التأليف وقوة النسج، تقتضي ترابط الالفاظ من حيث دلالتها على المعاني، ترابطاً منطقياً علياً تقترن اللفظة بما قبلها وما بعدها اقتراناً ضرورياً يقتضيه سياق المعنى، فيأتي النسج محكماً والتأليف رصيناً، ولعل غياب الترابط العلّي/السببي بين الالفاظ والمعاني، هو الذي يكمن وراء ضعف التأليف ورداءة النسيج، وهو ما يلمح اليه الجرجاني في نصه السابق.

ولا يختلف أبو هلال العسكري عن غيره من النقاد، في التعويل على (وحدة النسيج) وارتباط أجزاء القصيدة ببعضها، غير أنه يطلق قوله في ذلك ليعم الشعر في كل اللغات وعند جميع الأمم، ثم يجعل تلك الخاصة مزيّة للشعر دون غيره من فنون القول، ويعزو اليها بقاء الشعر على أفواه الرواة على امتداد العصور ((وذلك لارتباط بعض أجزائه ببعض، وهذه خاصةٌ له في كل لغة وعند كل أمة))[2]. فإيلاء العسكري تلك الخاصية البنائية للشعر ذلك القدر من الأهمية، نابع من اعتقاده بأنها علة صحة المعاني، فإذا تردّى نسيج الشعر وساء بناؤه، فإنه يؤدي الى إضطراب

---

1 الوساطة – تح وشرح محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي – المكتبة العصرية – بيروت – د. ت – ص 413.

2 الصناعتين – مصدر سابق – ص 137.

المعاني. ذلك أن ((حُسْن التأليف يزيد المعنى وضوحاً وشرحاً، ومع سوء التأليف ورداءة الرصف والتركيب شعبة من التعمية)).[1]

ويورد العسكري بيان ذلك في أن (حُسن الرصف)، هو وضع الالفاظ في أماكنها انسجاماً مع قواعد الكلام وبنيته النحوية، فيقدّم الشاعر ويؤخّر ويحذف ويزيد، على نحو ما تقتضيه المعاني، وما تستلزمه مقومات البلاغة ((وتضمّ كل لفظة منها الى شكلها، وتضاف الى لفقها))[2].

أما (سوء الرصف) ورداءة التأليف اللذان يتجليان في الإخلال بالبنية النحوية، كتقديم ما ينبغي تأخيره وصرف العلاقات النحوية عن وجوهها، ومخالفة الاستعمال في التركيب والتأليف، فإن ذلك من شأنه إفساد الكلام وتعمية المعنى[3].

ويستعير العسكري قول العتابي في تشبيه تناسق عناصر القصيدة وأجزائها، بتناسق أعضاء الجسم وانتظامها في إطار تكامل صورة الجسم الكلية، فمثلما أن للجسم البشري أعضاءه التي تتضامن جميعها في خلق حالة الجمال الكلي، في ضوء انسجام تلك الإعضاء مع بعض من جهة، واتساقها على نحو كلي، فكذلك شكل القصيدة الذي يكتسب جماليته من توافق الألفاظ مع بعضها، وتناسق المعاني في إطار وحدة القصيدة.

ولما كانت صحة الروح وسلامتها مرهونة بصحة الأعضاء وسوائها، وكانت الألفاظ أعضاء والمعاني بمثابة الأرواح، فإنّ أي اختلال في عضو من الأعضاء، لابد أن يفضي الى تشوّه الروح، مثلما أن اكتناف العيوب الألفاظ – من حيث علاقتها اللغوية – لابد أن يؤدي الى اختلال بنية القصيدة واضطراب معانيها، وذلك هو قول العتابي – كما ينقل العسكري – ونصه أن ((الألفاظ أجساد والمعاني أرواح، وإنما تراها بعيون القلوب، فإذا قدّمت منها مؤخراً أو أخرّت منها مقدّماً، أفسدت الصورة وغيّرت المعنى، كما لو حُوّل رأس الى موضع يد، أو يدٌ الى موضع رجل، لتحوّلت الخلقة وتغيرت الحِلية))[4].

---

1 المصدر السابق – ص 161.
2 المصدر نفسه – ص 161.
3 المصدر نفسه – ص 161.
4 المصدر نفسه – ص 161.

إن في النص التفاتة ذكية عميقة، فعلى الرغم من أن المشابهة بين بنية القصيدة وبنية الجسم البشري مشابهة حسية، فإن إدراك جمال القصيدة ومظاهر انسجام عناصرها هو من المدركات العقلية/الشعورية، لأنه انسجام يُرى ((بعيون القلوب))، ذلك أن الشكل الجميل يدرك - بوصفه كذلك - على أساس انحراط عناصره في علاقات كلية ذات طابع تجريدي، وإن كانت عناصره ذات طبيعة حسية.

إن العسكري لم يكتفِ بإيراد آرائه على نحو نظري، وإنما عزّز تلك الآراء ببعض النماذج الشعرية، التي اضطرب نظمها واختلّ تأليفها، موضحاً ذلك الإختلال بـ (سوء النظم) الناجمة عن ((المعاظلة))، وهي ((في أصل الكلام إنما هي ركوب الشيء بعضه بعضاً، وسمي الكلام به إذا لم ينضد نضداً مستوياً، وأركب بعض ألفاظه رقاب بعض وتداخلت أجزاؤه))[1]، ومن ذلك قول الفرزدق:

تعالَ فإن عاهدتني لا تخونني

تكنْ مثل مَن يا ذئبُ يصطحبانِ[2]

يريد تعال عاهدني ولا تخنّي، فإن عاهدتني وخنتني تكن صحبتك، كمن يصاحب ذئباً لأن الذئب لاعهد له.

ومنه قول النابغة الذبياني:

يُثرن الثرى حتى يباشرْن برده

إذا الشمسُ مجّت ريقها بالكلاكلِ

((معناه: يثرن الثرى حتى يباشرن برده بالكلاكل إذا الشمس مجّت ريقها، وهذا مستهجن جداً لأن المعنى تعمّى فيه))[3].

وكقول ذي الرمة:

كأنّ أصواتَ مِن إيغالهنَ بنا

أواخرِ الميس أصواتُ الفاريجِ*

---

1 الصناعتين - ص 163.

2 المصدر نفسه - ص 162.

3 المصدر نفسه - ص 164.

* الميس: الرحل. والإيغال: السير السريع.

((يريد كأن أصوات أواخر الميس أصوات الفراريج من إيغالهن))[1].

وكذلك قول أبـــي حية النميري:

كما خُـــطّ الكتـــاب بكـــفّ يومـــاً

يهـــــوديّ يقـــــارب أو يزيـــــلُ

((يريد كما خُطّ الكتاب بكفٍّ يهودي يوماً يقارب أو يزيل))[2].

وعلى الرغم من أن أبا هلال العسكري، قد اكتفى – في نقده – ببيـــان مـــا ينبغي أن يكون عليه معنى البيت، دون أن يحدد موضع اختلال المعنى، فإن موضـــع الإختلال غيرخفي، فهو واقع في الفصل بين المضاف والمضاف إليه بأجنبـــي، وهو ما أفسد نسيج الشعر وأخل بنظمه، فجاء رديء اللفظ مضطرب المعنى.

بواكير التنظي رلهيكلية القصيدة/غموض المصطلح

إن النقاد الذين سبق ذكرهم، قد تناولوا قضية (وحدة النســـيج) أو (بنـــاء القصيدة) على نحو مجمل أو كإطار عام، دون الدخول في تفاصـــيل التقســـيمات الداخلية الدقيقة، إلا أن أهم ما أشير إليه بشأن أجزاء القصـــيدة، هـــو (المطلـــع) و(الآخر) أو (أوائل) القصائد و(أواخرها) من حيث إستئثارها بالاهتمام والعناية.

وقد غلب على تلك الآراء، التصور النظري العام الذي يرى ضرورة تـــرابط أجزاء القصيدة، شأنها في ذلك شأن أي خطاب لغوي، أو مماثلتها بالرسائل كمـــا عند ابن طباطبا، من حيث إشتمالها على فصول، أو مقارنتها بالخطب – من حيث البنية – كما عند أبـــي هلال العسكري، ولم يكن ابن رشيق – في هذا الشأن – ليختلف عمن سبقه من النقاد – في تصوّره لما ينبغي أن تكون عليه القصيدة، مـــن حيث ترابط أجزائها، وإن زاد عليهم في توسّعه في تناول أجزاء القصيدة ومسمياتها الاصطلاحية، بقدر ماتناهى إليه من آراء من سبقه ومن عاصره من النقاد والمهتمين بقضايا الشعر، ففي شأن ترابط أجزاء القصيدة واتصال بعض أغراضها ومعانيهـــا ببعض، يورد ابن رشيق نصاً للحاتمي يتبنى دلالاته ومضـــامينه فيقـــول: ((وقـــال

1 المصدر نفسه – ص 164.

2 المصدر نفسه – ص 165.

الحاتمي: من حكم النسيب الذي يفتح به الشاعر كلامه، أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أوذم متصلاً به، غير منفصل عنه، فإنّ القصيدة مثلها مثل خلق الانسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهة تتخوّن محاسنه وتعفي معالم جماله، ووجدت حذّاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين، يحترسون من مثل هذه الحال احتراساً يحميهم من شوائب النقصان، ويقف بهم عن محجة الاحسان))[1].

إن النص يتضمن فكرتين مهمتين هما: (امتزاج) أجزاء القصيدة، و(مشابهة) بنية القصيدة بنية الجسم البشري، من حيث ترابط أجزائه وتناسبها، وهما فكرتان جديرتان بالوقوف عندهما، ذلك أن مفهوم (الإمتزاج) أعمق دلالة من (الترابط) فالعناصر الممتزجة مع بعضها تصبح في حالة من التجانس التام، لا تتأتى للعناصر المترابطة، وذلك يعني تجانس أغراض القصيدة وعناصرها تجانساً لفظياً ودلالياً، أما (مشابهة) أجزء القصيدة وّمكوناتها بأعضاء الجسم البشري، فإنه ليس القصد منه الناحية الوظيفية – كما أساء فهم النص بعض الباحثين المعاصرين[2] – وإنما جهة التناسب والإنسجام في صورة كلية، تمثل هيئة الجسم مقترناً بأعضائه من جهة، وتناسب الأعضاء مع بعضها من جهة أخرى.

فكما هو معروف أن الصورة الطبيعية السوية لأعضاء الجسم البشري، تتسم بنوع من التناسب بحسب مواضعها من الجسم، فالأذنان والعينان والأنف والفم – من حيث هي أعضاء – لكي تبدو جميلة – ينبغي أن تكون في حجم معين، فإذا اختلّ حجم أحدها أحدث اختلالاً في صورة الوجه، فلكل عضو من هذه الأعضاء خصائصه التشريحية، التي يبدو من خلالها طبيعياً أو غير طبيعي، ولا تختلف في ذلك أجزاء الجسم أو أقسامه الرئيسة، كالرأس والرقبة وباقي الأقسام، من حيث حجم كل واحد منها وتناسبه، مع الأقسام الأخرى وهكذا. إن فهم دلالة النصّ على ذلك النحو، أقرب الى مضمون النص وسياقه، إذ ليس من المعقول أن يعني الحاتمي – في نصه السابق – ومن شايعه في الرأي – الترابط أو (الإمتزاج) الوظيفي بين الأعضاء، لأن كثيراً من أعضاء الجسم البشري، لا علاقة عضوية أو وظيفية

1 ابن رشيق – العمدة – 2/ص 117.
2 ينظر الى محمد غنيمي هلال – النقد الأدبي الحديث – ص 211، 212 هامش رقم (3).

بينها، فلكل عضو وظيفة معينة ومحددّة يؤديها في ضوء حاجات الجسم ووظائفه الكلية، وإلا كيف ترتبط العين بالأنف أو الفم من الناحية الوظيفية؟ إن تلك الأعضاء يميزها التباين والإختلاف الوظيفي أكثر مما يجمعها الترابط والتجانس من الناحية نفسها، وخلاف تلك الدلالة يعني إساءة قراءة للنص، وهو ما وقع فيه الباحث المذكور كما نوّه آنفاً.

إن استشهاد ابن رشيق نص الحاتمي السابق في موضع (النسيب) يبدو ضعيفاً، إذ من الأولى أن يكون في (باب المقاطع والمطالع) أو (باب المبدأ والخروج والنهاية)، لأنه يتعلق ببنية القصيدة – وهو ما أراد الحاتمي كما نوّهنا – وليس يخصّ غرض النسيب، وقد نجم عن ذلك أن جاءت النصوص الشعرية، التي أوردها ابن رشيق ذات صلة مباشرة بغرض النسيب وحده، دون الخروج منه الى غرض آخر[1].

وإذا تتبعنا الآراء التي تناولت أجزاء القصيدة، نلاحظ أن أقدم رأي في هذا الشأن، نص ينسبه ابن رشيق الى الجاحظ إذ يقول: ((وروى الجاحظ أن شبيب بن شيبة كان يقول: الناس موكلون بتفضيل جودة الإبتداء وبمدح صاحبه، وأنا مُوكل بتفضيل جودة المقطع وبمدح صاحبه))[2]. أما ابن رشيق فهو أول من تناول أجزاء القصيدة ومفاهيمها الإصطلاحية، إذ حشد العديد من آراء النقاد والمهتمين بشؤون الشعر وقضاياه، وروايته لنص الجاحظ السابق يأتي في هذا الإطار. وبالنظر الى منهجية ابن رشيق الوصفية وعدم محاولته تحديد رؤية خاصة به، فقد بدا ما جمعه من الآراء خليطاً متنافراً من النصوص التي لم يخرج دارسها بشيء، على الرغم من محاولته جعل عناصر القصيدة ومكوناتها، في أبواب مثل (باب في المقاطع والمطالع) و(باب المبدأ والخروج والنهاية)[3]، ففي الباب الأول يقول: ((إختلف أهل المعرفة في المقاطع والمطالع فقال بعضهم: هي الفصول والوصول بعينها، فالمقاطع: أواخر الفصول والمطالع أوائل الفصول، وهذا القول هو الظاهر من فحوى الكلام، والفصل: آخر جزء من القسيم الأول، كما قدمت وهي العروض أيضاً. والوصل:

---

1 العمدة – 2/ص 118 وما بعدها.
2 المصدر نفسه – 1/ص 215.
3 المصدر نفسه – 1/ص 215، 216.

أول جزء يليه من القسيم الثاني. وقال غيرهم: المقاطع منقطع الأبيات وهي القوافي والمطالع أوائل الأبيات))[1].

وإلى جانب الفوضى الإصطلاحية التي نجدها في التعريفات المختلفة للمقاطع، يزداد المفهوم غموضاً بإيراد قول قدامة بن جعفر في (الترصيع)[2] ليستنتج منه ((أن المقاطع أواخر أجزاء البيت))[3]. وعلى الرغم من ضربه مثلاً لذلك قول أم معدان الإعرابية:

فعلُ الجميل وتفريجُ الجليل وإعـ

ـطاءُ الجزيل الذي لم يعطه أحدُ

فإنه لم يميز بين هذا الفن البديعي الذي هو حالة خاصة، وبين بنية القصيدة التي ينبغي أن تكون بنية ثابتة تنتظم القصيدة العربية، فالترصيع – كما هو واضح – يقوم على تقسيم البيت الشعري الى مقطعين أو ثلاثة مقاطع تكون نهاياتها متجانسة صوتياً في الوزن والقافية، كما هو مبين في المثال السابق. وقد أورد قدامة بن جعفر نماذج كثيرة لتلك الظاهرة الفنية فذكر منها بيتاً قسم الى مقطعين متجانسين كقول زهير بن أبي سلمى:

كبداءُ مقبلة وركاءُ مدبرة

قوداءُ فيها إذا استعرضتها خَضَعُ[4]

وعليه فإن ما يستخلصه ابن رشيق من تعريف قدامة للترصيع ليس دقيقاً، لأن المقاطع – كما يفهم من ظاهر المثالين السابقين – ليست (أواخر أجزاء البيت).

ويزداد مفهوماً (المطلع) و(المقطع) اضطراباً، حين يواصل ابن رشيق ذكره بعض الآراء في ذلك الشأن فيكون: ((المطلع والمقطع أول القصيدة وآخرها))[5]، ثم يقول: ((المقاطع أواخر الأبيات والمطالع أولها))[6]. ثم يصبح (المقطع) – استنتاجاً من

---

1 المصدر السابق – 1/ص 215.
2 نقد الشعر – ص 80.
3 العمدة – 1/ص 215.
4 نقد الشعر – ص 81.
الكبداء: المرآة الضخمة الوسط البطيئة السير، والقوداء: الثنية العالية.
5 العمدة – 1/ص 215.
6 المصدر نفسه – 1/ص 216.

قول الجاحظ السابق – هو ((آخرالبيت او القصيدة وهو بالبيت أليق لذكر حظ القافية))[1]. ثم ينتهي – من قول العتابي – الى ((أن المقاطع أواخر الفصول ((2].

وإذا كان الأمر كذلك فيما يتعلق بـ (المطالع والمقاطع)، فإنّ مفاهيم (المبدأ) و(الخروج) و(النهاية) تبدو أكثر وضوحاً واستقراراً من الناحية الإصطلاحية، لأنها مفهومات أدركها العرب – نقاداً وبلاغيين – منذ وقت مبكر، فهي بمثابة المقولات البديهية التي تتعلق بالكلام بصورة عامة وليس بالأدب وحده، فذلك مما له ارتباط مباشر بعملية التلقي، التي تخضع الى بنية نفسية ذات صلة بالميول الفطرية، في تقبّل الكلام أو الإعراض عنه ذلك ((لأن حسن الإفتتاح داعية الأنشراح، ومطيّة النجاح، ولطافة الخروج الى المديح سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى في السمع وألصق بالنفس لقرب العهد بها، فإن حسنت حسن وإن قبحت قبح))[3].

أما ما يتعلق بـ (الإبتداء) فإن ابن رشيق – شأنه في ذلك شأن غيره من النقاد – يوليه عناية كبيرة إذ يقول: ((وينبغي للشاعر أن يُجوّد ابتداء شعره فإنه أول ما يقرعُ السمع، وبه يستدل على ماعنده من أول وهلة))[4]. وهذا يقتضي أن يميل الشاعر الى الوضوح ((وليرغب عن التعقيد في الإبتداء فإنه أول العيّ ودليل الفهّة))[5].

وينتقل ابن رشيق الى ذكر تقاليد القصيدة العربية وأغراضها، فيشير الى تقليد الشاعر العربي بابتداء قصيدته بذكر الديار[6]، ثم الانتقال الى الغرض الثاني وهو المديح، وهذا يستوجب بسطاً في الكلام وتمهيداً، إلا أن هناك من الشعراء ((من لا يجعل لكلامه بسطاً من النسيب، بل يهجم على ما يريده مكافحة ويتناوله مصافحة، وذلك عندهم هو: الوثب والبتر والقطع والكسع والإقتضاب، كل ذلك يقال... والقصيدة إذا كانت على تلك الحال بتراء كالخطبة البتراء والقطعاء))[7].

---

1 المصدر نفسه – 1/ص 216.
2 المصدر نفسه – 1/ص 216.
3 المصدر السابق – 1/ص 217.
4 المصدر نفسه – 1/ص 218.
5 المصدر نفسه – 1/ص 219.
6 المصدر نفسه – 1/ص 226.
7 المصدر نفسه – 1/ص 231.

والإنتقال من الإبتداء الى الغرض الذي يليه يسمى (خروجاً)، ويذكر ابن رشيق أن الخروج عند البعض، شبيه بالإستطراد وهو ليس كذلك ((لأن الخروج إنما هو أن تخرج من نسيب الى مدح أو غيره بلطف تحيّل، ثم تتمادى فيما خرجت اليه)).[1] أما الاستطراد فهو: ((أن يبني الشاعر كلاماً كثيراً على لفظة من غير ذلك النوع، يقطع عليها الكلام وهي مراده دون جميع ما تقدم، ويعود الى كلامه الأول، وكأنما عثر بتلك اللفظة عن غير قصد ولا اعتقاد نيّة))[2].

وهذا يعني أن مفهوم الاستطراد عند ابن رشيق – كما يرد هنا – يكاد يكون إياه عند القرطاجني كما سيأتي. أما (التخلّص) – عند ابن رشيق – فهو ((ما تخلّص فيه الشاعر من معنىً الى معنى، ثم عاد الى الأول وأخذ في غيره ثم رجع الى ما كان فيه، كقول النابغة الذبياني:

وكفكفتُ مني عبرةً فرددتُها
الى النحر منها مستهلٌ ودامعُ
على حينَ عاتبتُ المشيبَ على الصبا
وقلت ألّما أصحُ والشيبُ وازعُ؟

ثم تخلّص الى الاعتذار فقال:

ولكنّ هماً دون ذلك شاغلٌ
مكانَ الشغاف تبتغيه الأصابعُ
وعيدُ أبي قابوس في غير كنهه
أتاني ودوني راكسٌ فالضواجعُ

ثم وصف حاله عندما سمع من ذلك فقال:

فبتُّ كأني ساورتني ضئيلةٌ
من الرّقشِ في أنيابها السمّ ناقعُ

---

1 المصدر نفسه – 1/ص 234.
2 المصدر نفسه – 1/ص 231.

يُســـهَّد في ليـــل التمـــام ســـليمُها

لحلـــي النســـاءِ في يديـــهِ قعـــاقعُ

تناذرها الراقَون مـــن ســـوء سُـــمِّها

تطلّقـــه طـــوراً وطـــوراً تراجـــعُ

فوصف الحيّة والسليم الذي شبه به نفسه ما شاء، ثم تخلص الى الاعتذار الذي كان فيه فقال:

أتـــاني أبيـــتَ اللعـــن أنـــك لمـــتني

وتلك التي تســـتكُّ منـــها المســـامعُ))[1]

إن ابن رشيق – على الرغم من جهده الكبير، في جمع آراء النقاد واستعراضـــها ومناقشة بعضها – لم يؤسس تصوره لبنية القصيدة على نظرية محددة، وإنما إكتفـــى بإيراد ما هو سائد – حينذاك – من آراء عامة، حول (إبتداء) القصيدة و(الانتقـــال) من غرضه الى الغرض اللاحق بآلية (التخلص)، وقد أحسنَ إيضاح مفهومـــه لتـــك الآلية باعتماد نموذج تطبيقي، كان كافياً لبيان مرماه في ذلك الشأن، غير أنه لم يُشر الى فكرة ترابط أجزاء القصيدة بما يكفي من الوجهة النظرية، حتى ينتقل الى القســـم الأخير من القصيدة وهو (الانتهاء)، فيبيّن أهم سمة من سماته، وهـــي (الاحكـــام) إذ يقول: ((وأما الإنتهاء فهو قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون محكماً، ولا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحاً له وجب أن يكون الآخر قفلاً عليه))[2]، وربما قصد ابن رشيق بقوله: ((وجب أن يكون الآخر قفلاً عليه)) أن يكون (الانتهاء) واقعاً بعد تمام المعنى، أي أن يكـــون الشاعر قد وفّى غرضه من القصيدة بلا نقص، وخلافه غير مستحسن، فإن هناك من الشعراء من يختم قصيدته ختاماً، تبدو فيه القصيدة مقطوعة، فيبقى الكلام مبتـــوراً، كأنه لم يقصد جعله خاتمة، رغبة منه في إظهار أن عمله كان عفو الخاطر، وأنه جـــاء بلا تكلف ولا تعمّل[3]، وذلك ما ينبغي للشاعر أن يتحاشاه.

---

1 المصدر السابق – 1/ص 237، 238.

2 المصدر نفسه – 1/ص 239.

3 المصدر نفسه – 1/ص 240.

وحدة القصيدة/ترابط بنية الشكل

إن ما سبق من آراء للنقاد العرب بشأن القصيدة ووحدة نسيجها، يشير الى أن تلك الآراء قد تناولت تلك القضية تناولاً نظرياً عاماً، بإستثناء ابن طباطبا الذي تميزت آراؤه بالدقة والموضوعية والوضوح، أما عبد القاهر الجرجاني فإن رؤيته الى وحدة النسيج، قد اعتمدت نظرية أسلوبية اقتصرت على مستوى العبارة، غير أن تلك النظرية قابلة للإتساع لتشمل وحدة القصيدة برمتها، على أساس أن القصيدة هي نص يتألف من أجزاء، تقتضي الضرورة المنطقية تماسك أجزائه.

وقد تبلور مفهوم (بنية القصيدة) على يد القرطاجني، وبلغ صياغته النظرية النهائية في خضم الموروث النقدي، الذي أنتجه العديد من النقاد الذين سبقوه، وكان لهم الفضل في تنبيه القرطاجني الى قضايا هامة على الصعيد النظري والاجرائي، فيما يتعلق بوحدة القصيدة وترابط أجزائها، وخصائص تلك الأجزاء من النواحي اللغوية والأسلوبية والجمالية، والملاحظ أن آراء حازم القرطاجني – في طابعها العام – هي نتاج تفاعلها مع مجمل آراء النقاد والمهتمين بقضايا الشعر، غير أن الفضل الكبير الذي ينسب اليه، أنه قد نهج نهجاً علمياً موضوعياً اكتسبت نظريته – من خلالها – هيكلية نظرية محددة المعالم والغايات، وإذا كان المرزوقي قد عُرف بنظرية (عمود الشعر)، التي لخّصت خصائص الشعر العربي البنائية والجمالية، فإنها لم ترق الى مستوى التأسيس المنهجي المنظم، الذي بلغته على يد القرطاجني، فقد حدّد بنية القصيدة بـ (المطلع) وما يتعلق به من مقاطع فالفصول ثم الخاتمة أو الإختتام.

وقد أولى القرطاجني – شأنه شأن النقاد العرب – عناية قصوى بـ (المطالع) أو ما يسميه البعض (الاستهلال)، وذلك لأن ((النفس تكون متطلعة لما يستفتح لها الكلام به، فهي تنبسط لاستقبالها الحسن أولاً، وتنقبض لاستقبالها القبيح أولاً أيضاً))[1]، والمطلع هو البيت الأول من القصيدة، والبيت الشعري – كما هو معروف في تقسيمات العروضيين – يتألف من مصراعين: الأول وهو ما يسمى (الصدر) والثاني (العجز)، وميّز بين (حشو) المصراع الأول ومقطعه الذي هو

1 منهاج البلغاء/ص 282.

الكلمة الأخيرة منه، وهي تقابل القافية في المصراع الثاني من حيث الأهمية، نظراً الى أن المقطع يمثل نهاية المصراع ونقطة ارتكازه الصوتي، ومن هنا فقد تناول دراسة المطلع من نقطتين هما: ((ما يرجع الى جملة المصراع))، و((ما يرجع الى الكلمة الواقعة في مقطع المصراع))[1].

فما يتعلق بـ (جملة المصراع) فينبغي ((أن تكون العبارة فيه حسنة جزلة، وأن يكون المعنى شريفاً تاماً، وأن تكون الدلالة على المعنى واضحة، وأن تكون الالفاظ... مستحسنة غير كريهة من جهة مسموعها ومفهومها))[2].

وأما صفات الكلمة الواقعة في مقطع المصراع، فيجب ((أن تكون مختارة متمكّنة حسنة الدلالة على المعنى تابعة له، ويحسن أن يكون مقطعها مماثلاً، لمقطع الكلمة التي في القافية))[3]، ويعني بذلك ((التصريع))[4] الذي كان يمثل سمة من سمات الشعر الراقي، الذي كان يقوم على تلك الظاهرة الصوتية، التي هي دليل مهارة بل غاية في الإجادة والإقتدار. وينطلق القرطاجني في تأكيد أهمية ((التصريع))، من فهمه ميل النفس الى التأثر ايجابياً، بتناسب الأصوات اللغوية وانسجامها وفي ذلك يقول: ((فانّ للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعاً من النفس، لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء اليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها لا (تحصل) لها دون ذلك))[5]. وإذا كان المصراع الأول، مما ينبغي إيلاؤه تلك العناية من الخصائص اللغوية والصوتية، فانّ المصراع الثاني ينبغي ألا يقلّ عنه عناية، لكي يكون ((مناسباً للمصراع الأول في حسن عبارته وتمامها، وشرف معناه بالجملة))[6].

ويلاحظ من كلام القرطاجني – بشأن العناية بالمطلع من حيث مقطعيه (نهاية المصراع الاول والقافية) – أن ذلك لا يقتصر على المطلع وحده، وإنما يشمل

---

1 المصدر نفسه – ص 282.
2 المصدر السابق – ص 282.
3 المصدر نفسه – ص 282.
4 تناول ثعلب قبل ذلك (التصريع) بوصفه مظهراً من مظاهر الشعرية الراقية، وكذلك قدامة بن جعفر. يراجع الفصل الثاني من هذا البحث.
5 منهاج البلغاء – ص 283. ورد في الأصل (تحصل) والسياق يقتضي (يحصل).
6 المصدر نفسه – ص 283.

مقاطع القصيدة كلها، إذ يجعل تحرّي الكلام فيها يفوق ما يكون من ذلك لحشو الأبيات، لأن المقاطع تمثل منقطع الكلام وخاتمته، ولذا يقول: ((فأما ما يجب في المقاطع على ذلك الاعتبار وهي أواخر القصائد، فأن يتحرّى أن يكون ما وقع فيها من الكلام، كأحسن ما اندرج في حشو القصيدة، وأن يُتحرّز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه أو معنى منفّر للنفس، عما قصدت إمالتها اليه، أو مميل لها الى ما قصدت تنفرّها عنه))[1].

إن تقسيمات بنية القصيدة التي يشتغل عليها حازم القرطاجني، هي تقسيمات يضعها هو ولم تستقر في ميدان التداول الاصطلاحي للشعر، ولذلك يجد من يتعاطاها بعض الغموض الذي يتلاشى بعد مقابلة تلك المصطلحات مع بعضها في ضوء بنية القصيدة، فعلى سبيل المثال نلاحظ أن مفهوم (المقطع) لم يعد يعني آخر المصراع فحسب، وإنما يعني كل بيت من أبيات القصيدة، بمعنى أن البيت الشعري هو مقطع بالنسبة للقصيدة، مثلما أن الكلمة الأخيرة في كل مصراع، هي مقطع كذلك، وهذا ما يلاحظ في كلامه على تحديد خصائص أبيات القصيدة، من حيث الالفاظ والاسلوب والدلالة، حيث يقول: ((وكذلك يُتحفظ في أول البيت الواقع مقطعاً للقصيدة، من كل ما يُكره ولو ظاهره وما توهمه دلالة العبارة أولاً، وإنْ رفعتَ الايهام آخراً ودلّت على معنىً حسن، ومن هذا قول المتنبي:

فلا بلغتَ بها إلا الى ظفرٍ

ولا وصلتَ بها إلا إلى أملِ

وإنما وجب الاعتناء بهذا الموضع، لأنه منقطع الكلام وخاتمته، فالإساءة فيه معفية على كثير من تأثير الإحسان المتقدم عليه في النفس، ولا شيء أقبح من كدر بعد صفو وترميد بعد أنضاج))[2]. فالمقصود من النص – هنا – أن المتنبي لم يول هذا المقطع من القصيدة ما ينبغي من العناية، فقد جاء كلامه موهماً بالدعاء على المخاطب وليس بالدعاء له. والصيغة – هنا – توحي بما يماثل أسلوب (المدح بما يشبه الذم)، وإن كانت العبارة قد بددت ذلك الوهم آخراً. وهذا النمط من

1 المصدر نفسه – ص 285.

2 المصدر السابق – ص 285.

التأليف من شأنه أن يودي بوحدة القصيدة وتماسك بنيتها الأسلوبية، وذلك مما له أثر سلبـــي على مستواها الدلالي.

إن القصيدة العربية – منذ عصورها الأولى – قد قامت على وحـــدة البيـــت الدلالية، أو ما سمي باستقلالية البيت الشعري في الغالب الأعم، ولعل المزيّة في ذلك مرجعها الى (الإيجاز) الذي يعبّر عن مقدرة الشاعر، على التكثيف اللغوي الـــذي يعني اختزال الدلالة في أقل ما يمكن من الالفاظ[1]، وهذا ما يجعله القرطاجني قاعدة من قواعد الشعر الضرورية، ذلك أن ((مطالع الأبيات يجب أن تكون ســـالمة مـــن الخرم، غير مفتقرة الى ما قبلها افتقاراً يجعلها غير مســـتقلة بأنفســـها أو في قـــوة المستقلة))[2]، فإطلاق مفهوم (الخرم) على عدم استقلال البيت، هـــو مـــن بـــاب التأسيس الاصطلاحي فيما يتعلق ببنية القصيدة، وهو – على ما تقـــدم – يعـــده القرطاجني عيباً من عيوب النظم، الذي يمت بصلة مباشرة الى البنية الدلالية. أمـــا البنية اللغوية لمطالع الأبيات فإن مراعاة خصائص الألفـــاظ فيهـــا ((مـــن جهـــتي المسموعات والمفهومات مستحبة، لأنها أول ما يقرع السمع، فهي رائد ما بعـــدها الى القلب، فاذا قبلتها النفس تحركت لقبول ما بعدها، وإن لم تقبلها كانت خليقة أن تنقبض عما بعدها))[3].

إن عناية القرطاجني الفائقة بمطالع القصائد – بوصفها أهم العناصر البنائية في هيكلية القصيدة العربية التقليدية، تصدر عن إدراك لأهميتها مـــن جهـــتين: الأولى موضوعية/منطقية، باعتبارها الأساس الذي تقوم عليه القصيدة، لأنها بمثابة النســـق اللغوي الذي تنسج القصيدة أجزاءها على مقتضاه، والجهة الثانيـــة: أنهـــا – أي المطالع – تحدد استجابة المتلقي للقصيدة برمتها إن سلباً أو أيجاباً ((فإذا قبلتها النفس تحركتْ لقبول ما بعدها)) بتعبير القرطاجني، وإن انقبضتْ منها انقبضتْ لما بعدها. وهذه حقيقة نفسية لا تقتصر على الاستجابة الشعرية وحدها، وإنما تصدق علـــى كل ما له علاقة بالخطاب اللغوي، فالمتكلم يحدد إستجابة المتلقي لكلامه منذ الوهلة الأولى التي يشرع فيها بالكلام، إن إعجاباً أو ازدراءً، وفي منقول أدبنا العربـــــي

---

1 يعدُّ ثعلب ذلك من مزايا الشعرية الراقية، ينظر الى الفصل الثاني من هذا البحث.
2 المصدر نفسه – ص 286.
3 المصدر نفسه – ص 286.

شواهد كثيرة على ذلك، وإن سيقت في مقامات أخرى، إذ فُسرت على أنها نمـــط من أنماط خضوع الشاعر لشروط اللياقة الأدبية، في مخاطبة الملوك أو الخلفاء أو من على شاكلتهم[1]، أو أنها مظهر من مظاهر تأثر النقد بالقيم الاجتماعية، التي كيفت القصيدة العربية لمقتضياتها[2] غير أنها – في الحقيقة – تخضع لآليات نفسية لها أثر في الإستجابة للخطاب الشعري، ولذا فإننا لا نرى ضيراً من استشهاد بعضـــها – في هذا الموضع – لإيضاح الفكرة التي نحن بصددها. فقد ذكر ابن رشيق أن جريـــراً دخل على عبد الملك بن مروان فأنشده:

أتصحو أم فؤادُك غيرُ صاحِ

(فقال له عبد الملك: ((بل فؤادك يا ابن الفاعلـــة))! فكأنـــه اســـتثقل هـــذه المواجهة، وإلا فقد علم أن الشاعر إنما خاطب نفسه. ومن هذه الجهة عابوا علـــى أبـــي الطيب قوله لكافور أول لقائه مبتدئاً، وإن كان يخاطب نفسه لا كافوراً:

كفى بك داءً أن ترى المـــوت شـــافيا
وحســـبُ المنايـــا أن يكـــنَّ أمانيـــا)[3]

وكذلك شأن ذي الرمة حين دخل على عبد الملك بن مـــروان ((فاستنشـــده شيئاً من شعره، فأنشده قصيدته:

* ما بالُ عينيك منها الماءُ ينسكبُ *

وكانت بعين عبد الملك ريشة، وهي تدمع أبداً، فتوهم أنه خاطبه أو عـــرّض به، فقال: وما سؤالك عن هذا يا جاهل؟ فمقته وأمر بإخراجه))[4].

إن تلك الوقائع تدل دلالة واضحة على أن استجابة المتلقي فيهـــا، ليســـت مرتبطة بالمقام الاجتماعي أو السياسي، بقدر ما هـــي مرتبطـــة بالبنيـــة النفســـية الإنسانية، ولا سيما في مبتدأ الكلام أو استهلال القصائد، لعدم وضـــوح الدلالـــة السياقية من جهة، ولنفور النفس مما يستقبح من المعاني والصور، لكونها مما يـــتطير

1 أو أنها من باب التأدب في مخاطبة الملوك، بتعبير ابـــن رشـــيق. ينظـــر الى العمـــدة – 1/ص 222.
2 ينظر الى: عز الدين اسماعيل – الاسس الجمالية للنقد العربـــي – دار الشؤون الثقافية – بغداد – 1986 ص 196.
3 العمدة – 1/ص 222.
4 المصدر نفسه – 1/ص 222.

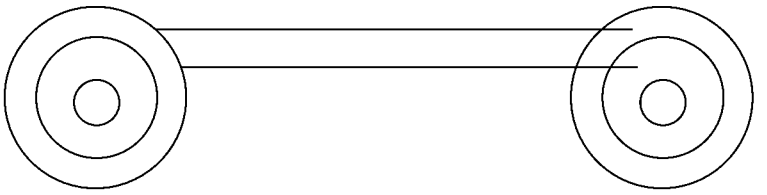
منه أو يبعث على التشاؤم والاكتئاب، أو قد يكون مما له علاقة بشخصية المتلقي أو عيوبه الجسدية، ومن ثم فإن أسوأ أساليب الخطاب استخدام أسلوب الخطاب المباشر أي كاف المخاطب، إذ يتوهم المخاطب وكأنه هو المقصود بتلك المعاني والصور، وهو ما ليس مقصوراً على المروي من الأحداث والوقائع الأدبية وإنما هو واقع في حياتنا اليومية.

إن رؤية ابن طباطبا في – هذا الشأن – أقرب الى الصواب من غيرها، فقد استوعب البعد النفسي للإستجابة الشعرية لمطالع القصائد[1]. ومن ثم فإن وضع المعايير النقدية لبنية القصيدة ولا سيما خصائص مطالعها من الناحيتين اللغوية والمعنوية، يكتسب سمة موضوعية لها ما يبررها على الصعيد العقلي، وهذا هو المبدأ نفسه الذي سار عليه حازم القرطاجني في نظريته في بنية القصيدة، وما ينبغي أن يكون عليه مطلعها الشعري.

وبعد أن ينتهي القرطاجني من بيان خصائص المطالع اللغوية والأسلوبية والمعنوية، يشرع في الكلام على المكوّن الثاني لبنية القصيدة وهو (الفصول)، وعلى الرغم من أن ابن طباطبا كان أول من شبه بنية القصيدة ببنية الرسائل – من حيث اعتمادها على (الفصول)[2]، وشدة أرتباط بعضها ببعض، ارتباطاً يوحّد نسيج القصيدة ويشد أزر أجزائها – فإنه لم يتوسع في إيضاح العلاقات اللغوية، التي تؤلف النسيج اللغوي الشعري بحيث تصبح نصاً واحداً متماسك العرى والأواصر، وهذا ما فعله القرطاجني، الى جانب إستغراقه الدلالة الاصطلاحية لمفهوم (الفصول)، الذي أصبح – عنده – مجموعة الأبيات التي توحدها بنية معنوية، ومن ثم فقد ابتدأ القرطاجني كلامه على (الفصول) بقوله: ((إعلم أن الأبيات بالنسبة الى الشعر المنظوم، نظائر الحروف المقطعة من الكلام المؤلف، والفصول المؤلفة من الأبيات نظائر الكلم المؤلفة من الحروف، والقصائد المؤلفة من الفصول نظائر العبارات المؤلفة من الألفاظ))[3]. وهذه المقاربة بين بنية القصيدة وبنية الكلام توحي بفهم ناضج للترابط المنطقي، الذي ينبغي أن يكون عليه نسيج الشعر وبنية

1 ينظر الى عيار الشعر – ص 162، 163.
2 ينظر الى: عيار الشعر – ص 44.
3 المنهاج – ص 287.

القصيدة، ومن ناحية أخرى فإنه ينطوي على تمييز واضح بين الشعر والقصيدة، انطلاقاً من بنية كل منهما، فهما يفترقان مثلما تختلف المفردات المعجمية عن الكلام بسبب البنية، فالابيات الشعرية لا تكون قصيدة، إلا إذا انتظمت في وحدة بنائية معينة مؤلفة من أجزاء معلومة مرتبطة مع بعضها منطقياً، ومن هنا أشبهت الأبيات الشعرية الحروف اللغوية المتناثرة بوصفها أصواتاً لغوية، أما الفصول فهي بمثابة الكلمات، فكل فصل شعري يناظر كلمة. وأما القصيدة فهي بمثابة العبارة التي تتألف من مجموعة من الكلمات، ويمكن ايضاح تلك العلاقات بالصورة الآتية:



ومثلما يحسن الكلام وتجمل العبارة إذا ما أحسن ترتيب مفرداتها وأجيد تأليف تلك المفردات، فإن القصيدة يحسن نظمها إذا ما أحسن نظم فصولها وائتلاف أجزائها، من حيث المباني والمعاني، ولا يتحقق ذلك إلا بوضع ضوابط وشروط يتم بمقتضاها بناء الفصول ونظمها، وقد سمى القرطاجني تلك الضوابط والشروط بـ (القوانين) التي يرجع بعضها الى مواد الفصول ذاتها، والى هيئتها وترتيب بعضها من بعض، وأوصاف الجهات التي تنحو اليها الأقاويل الشعرية من حيث التخييل والتصديق، وقد حدها بأربعة قوانين وهي:

القانون الأول: في استجادة مواد الفصول وانتقاء جوهرها.

القانون الثاني: في ترتيب الفصول وموالاة بعضها بعضاً.

القانون الثالث: في ترتيب ما يقع في الفصول.

القانون الرابع: في ما يجب أن يقدم في الفصول وما يجب أن يؤخر فيها وتختم به[1].

ويتضمن القانون الأول مادة الفصل نفسها من حيث الألفاظ والمعاني، التي ينبغي أن تكون متناسبة ((حسنة الإطّراد غير متخاذلة النسج غير متميز بعضها عن

1 منهاج البلغاء – ص 288 – 290.

بعض، التمييز الذي يجعل كل بيت كأنه منحاز بنفسه، لا يشـــمله وغـــيره مـــن الأبيات بنية لفظية أو معنوية))[1].

إن مفهوم ((البنية اللفظية والمعنوية)) الذي يستخدمه القرطاجني، يوضح مغزى هذا القانون، إذ يجعل الابيات التي يتألف منها الفصل، منظومة من العلاقات اللغوية والدلالية التي يرتبط بعضها ببعض، على نحو يحول دون إمكانية إستقلال البيت عما سبقه وعما يليه، أما علاقة الفصول ببعضها فينظمها (القانون الثاني) الذي يتطلب تراتب الفصول على أساسين هما: أهمية الفصل وعلاقته بالغرض العام للقصيدة من جهة، والجانب الكمي للفصل ذاته من حيث القصر أو الطول، إذ يستحسن تقديم الفصول القصار على الفصول الطوال[2]. وإذا كان تأليف الفصول يقتضي التناسب اللفظي والدلالي بينها، فإن أبيات الفصول من الأولى أن يحكمها نظام التناســـب ولا سيما (التناسب المعنوي)، الذي يقوم عليه (القانون الثالث) الذي يـــنظّم علاقـــة الفصل بما قبله وما بعده، وإلا جاءت الفصول واهية مفككة لا يربطهـــا رابـــط، ولكي يأتي التأليف بين الفصول محكماً قوياً، لا بد من أن تتركز العناية في بدايات الفصول ((فيجب أن يبدأ منها بالمعنى المناسب لما قبله))[3]، وبذلك تشـــتد أواصـــر القربى بين الفصول، من خلال تناسب بداية الفصل اللاحق مع نهاية الفصل السابق من الناحيتين المعنوية واللفظية، على أن مبدأ التناسب أو (التعلق) لا يقتصر علـــى رؤوس الفصول وما قبلها، وإنما ينبغي تحري ذلك المبـــدأ في علاقـــات مبتـــدآت الفصول، بما يليها في نطاق الفصل ذاته، إذ ((يجب أن يردف البيـــت الأول مـــن الفصل، بما يكون لائقاً به من باقي معاني الفصل مثل أن يكون مقابلاً له على جهة من جهات التقابل، أو بعضه مقابلاً لبعضه أو يكون مقتضى له مثـــل أن يكـــون مسبباً عنه، أو تفسيراً له أو محاكي بعض ما فيه ببعض ما في الآخر، أو غير ذلـــك من الوجوه التي تقتضي ذكر شيء بعد شيء آخر))[4]. فالتناسب بين معاني أبيـــات الفصول هو التجلي الأهم لوحدة النسيج ومفهوم البنية، الـــذي يميّـــز القصـــيدة

1 المصدر نفسه – ص 288.
2 المصدر نفسه – ص 289.
3 المصدر نفسه – ص 289.
4 المصدر السابق – ص 290.

بوصفها بنية كلية تضم وحدات بنائية صغرى تؤلف هيكلها العام، وبقدر ما تتعلق تلك الوحدات ببعضها يشتد تآزر بنية القصيدة برمتها، ولعل أهم مقومات التآزر بين أجزاء الفصول – كما يشير اليه النص السابق – هي علاقات التقابل أو السببية أو المحاكاة، التي تنظم تراتب أبيات الفصل إبتداءً من الأول فالثاني فالثالث حتى آخره، وربما كان آخر الفصل مما يمهد – من حيث الغرض – الى الفصل الذي يليه، توخياً لانتماء الفصول الى بعضها، وتناسبها من الناحية البنائية. إن وصل بعض الفصول ببعضها هو مدار (القانون الرابع) الذي يتناول أساليب الترابط بين الفصول، كما هو واقع في الشعر العربي فيقسمها على أربعة أضرب:

((1- ضرب متصل العبارة والغرض 2- وضرب متصل العبارة دون الغرض 3- وضرب متصل الغرض دون العبارة 4- وضرب منفصل الغرض والعبارة))[1].

إن الضرب الأول هو أرقى حالات الترابط البنيوي بين الفصول، فهو يربط آخر الفصل بما يليه ربطاً نسيجياً، يتناسب فيه الفصلان من الناحيتين الأسلوبية والغرضية، إذ تكون بعض الألفاظ في الفصل السابق، على علاقة ببعض ألفاظ الفصل اللاحق من جهة الإسناد أو الربط[2]. أما الضرب الثاني فهو الذي يتصل فيه الفصلان من جهة الغرض فحسب، أما من جهة العبارة/الأسلوب فإنهما منفصلان، وهذا يعني أن ارتباط الفصلين مع بعضهما إنما هو أرتباط معنوي وليس لغوياً[3]. ويرى القرطاجني أن هذا الضرب أفضل الضروب الأربعة، ولا سيما إذا ((نيط برأس الفصل فيه معنىً تعجيبي أو دعائي أو غير ذلك... لكون النفوس تنبسط ويتجدد نشاطها، بإشعارها الخروج من شيء الى شيء، واستئناف كلام جديد))[4]. فما يريده القرطاجني أن تنوع الأساليب والعبارات – وإن كان المعنى واحداً – يحرك النفس ويشعرها بالانبساط إزاء تنوع الأساليب وإختلافها، والإنتقال من حال الى حال، وكسر حالة الرتابة والجمود، التي تولدها رتابة الأساليب والعبارات.

---

1 المصدر نفسه – ص 290.
2 المصدر نفسه – ص 290.
3 المصدر نفسه – ص 290.
4 المصدر نفسه – ص 291.

أما إذا انفصل الفصل عما قبله من جهة الغـــرض – وإن اتصـــلت العبـــارة بينهما – فإن ذلك من مظاهر إختلال النسج والتأليف، ولذا ((فإنه مُـــنحطّ عـــن الضربين اللذين قبله))[1]. وهذا الضرب هو الضرب الثالث.

وأما الضرب الرابع فهو الذي تنعدم فيه علاقة الفصل، بما قبله مـــن نـــاحيتي العبارة والغرض، أي من الناحيتين الأسلوبية والمعنوية ((بل يهجم علـــى الفصـــل هجوماً من غير إشعار به مما قبله، ولا مناسبة بين أحدهما والآخر، فإن النظم الذي بهذه الصفة مشتت من كل وجه))[2]. وعلى الرغم من ذلك فإن القرطاجني يشير الى أن بعض المجيدين، قد تسامح مع هذا النمط من القصائد، في حال الانتقـــال مـــن النسيب الى المديح، أو الخروج منه الى الذم، والقرطاجني هنا يبدو – هو الآخر – متسامحاً مع هذا الضرب من نظم القصائد، الذي يتسم بالتشتت والثغرات البنائية، في الوقت الذي عاب الضرب الثالث – الذي سبق ذكره – وعدّه ((منحطّاً))، رغم التعلّق المعنوي الذي يربط بعض الفصول ببعض، وكـــان مـــن الأولى أن يكـــون الضرب الرابع من التأليف هو الأردأ، لأن انفصال أحد أجزاء القصيدة عما سواه، من حيث الغرض والعبارة، يجعله طارئاً وغريباً عنها، ومعزولاً عن وحدتها البنيوية. وإذا تذكرنا أن القرطاجني يشبّه القصيدة – في تماسك أجزائها وقـــوة ســـبكها – بالعبارة والبيت الشعري بالمفردة، فإن وجود كلمة واحدة في العبارة لا يســـتدعيها المعنى، من شأنه أن يَسمَها برداءة التأليف وسوء النظم ومن ثم الذهاب بشـــعريتها، فما بالك بانفصال فصل شعري عن بنية القصيدة، وعدم مناسبته إياهـــا غرضـــاً وعبارة؟

وحينما تستكمل القصيدة بناء فصولها على وفق ما تقتضيه وحـــدة بنيتـــها وتماسك نسيجها، فإن اختتام القصيدة لابد أن تنتظمه خصائص أسلوبية ومعنويـــة مناسبة، لما سبق من الأغراض والأساليب، ومن هنا يضع القرطاجني حدوداً للقسم الأخير من القصيدة، وهو (الإختتام) الذي ينبغي ((أن يكون بمعانٍ سارّة فيما قصد به التهاني والمديح، ومعانٍ مؤسية فيما قصد به التعزّي والرثاء، وكـــذلك يكـــون الإختتام في كل غرض يناسبه، وينبغي أن يكون اللفظ فيه مستعذباً والتأليف جزلاً

1 المصدر السابق – ص 291.
2 المصدر نفسه – ص 291.

متناسباً، فإن النفس عند منقطع الكلام تكون متفرغة لتفقّد ما وقع فيه، غير منشغلة باستئناف شيء آخر))[1].

استقصاء جهات المعاني حسب مباني القصائد

بعد أن يفرغ من كلامه على بنية القصائد، يشرع القرطاجني في تناول قضية استقصاء جهات المعاني وفق مباني القصائد، وقبل تناول تلك القضية لابد من إيضاح أنواع القصائد في ضوء تنوع مبانيها، لأن استقصاء المعاني وجهاتها مرتبط بمباني القصائد، التي تنقسم الى أنواع على أساس الناحية الكمية للأغراض، التي تتمحور حولها القصائد وهي:

1 – القصيدة القصيرة

2 – القصيدة المتوسطة

3 – القصيدة الطويلة

وفي ذلك يقول: ((إن من القصائد ما يقصد فيه التقصير، ومنها ما يقصد فيها التطويل، ومنها ما يقصد فيه التوسط بين الطول والقصر))[2].

ويشير إلى أهم سمات القصيدة (القصيرة)، أنها ذات غرض واحد، يتيح للشاعر إمكانية استيفاء جوانب المعنى، وبلوغ المقصد الذي تتوخاه القصيدة. ونظراً لقصر هذا النوع من القصائد فإنه لا يتسع الى أكثر من غرض، إذ يصعب فيه استيفاء التئام القصيدة في أفضل هيئاتها وإحكام مبناها، وهذا ما لا يتاح إلا لمن يسميهم القرطاجني (الحذّاق) من الشعراء، وذلك ((باقتضاب أوصافها الضرورية في الجهات، بالنسبة الى الغرض، والتلطف في ابداع النقلة من بعضها الى بعض، على الوجوه الملائمة الموجزة))[3].

أما (المتوسطات) و(المطولات)، فإنّ القرطاجني لم يوضّح ما يتعلق بشأنهما، من خصائص ذات صلة بالأغراض أو المعاني، وإنما اكتفى بالقول: إن المجال فيها متسع[4]. فربما رأى أنهما ليستا بحاجة الى إيضاح في هذا الموضع، لأنه أشار اليهما إشارة

---

1 المصدر نفسه – ص 306.

2 المصدر نفسه – ص 303.

3 المصدر نفسه – ص 303.

4 المصدر نفسه – ص 303.

مفصّلة، في معرض كلامه على قضية استقصاء جهات المعاني، في ضوء مباني القصائد في موضع سابق.

وانطلاقاً من التقسيم السابق للقصائد يميّز بين نوعين من المباني، بحسب الأغراض كذلك وهما:

1 – القصيدة البسيطة

2 – القصيدة المركّبة

ويتخذ هذا التقسيم منحىً إكثر وضوحاً من سابقه، لاعتماده على أحادية الغرض أو تعدديّته، وعليه تكون القصيدة البسيطة هي ((التي تكون مدحاً صرفاً أو رثاءً صرفاً، والمركّبة هي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين، مثل أن تكون مشتملة على نسيب ومديح))[1].

إن المتأمل لتقسيم القرطاجني السابق للقصائد، يلاحظ أنه على الرغم من وضوح الأسس التي ينطلق منها ذلك التقسيم، فإنه يفتقر الى الشمول، ولذا فإنه لا يمكن تطبيقه إلا على بعض القصائد العربية وليس جميعها، ويبدو أن القرطاجني قد اعتمد – في ذلك التقسيم – على الشعر الإسلامي والعباسي ولاسيما شعرالمحدثين، ولذلك فهو كثيراً ما يستشهد شعر المتنبي وأبي تمام وابن الرومي، أمثلة ونماذج تطبيقية لكثيرمن القضايا الفنية والبنائية التي تتعلق بالقصيدة وخصائصها اللغوية والمعنوية[2]، وهي نماذج ينطبق عليها – حقيقة – ذلك التقسيم، لأنها إما أن تكون متمحورة حول غرض واحد ومن ثم فهي ((بسيطة))، أو أن مدارها غرضان وغالباً ما تستهل بالنسيب او المطلع الغزلي، ثم يأتي الغرض الأساس وهو المدح أو الهجاء أو الرثاء، وبذلك تكون هذه القصائد (مركّبة). وعليه فانّ القصائد الطوال التي عرفت بـ (المعلقات) ستبقى خارج التقسيم، لأنّ بناءها يتضمّن اكثرمن غرضين. إن القرطاجنّي لو اعتمد تقسيمه الأول، الذي تقسّم القصائد بمقتضاه الى: (قصيرة) و(متوسطة) و(طويلة) على أساس الأغراض كما في التقسيم الثاني، لكان تقسيمه أعم وأشمل وأكثر مطابقة لواقع القصيدة العربية، إذ تصبح القصائد من الناحية البنائية كالآتي:

---

1 المصدر السابق – ص 303.

2 المصدر نفسه – ص 283، 284، 289، 293، 297، 298، 299.

1- القصيدة القصيرة – وهي المعتمدة على غرض واحد فتكون (بسيطة).
2- القصيدة المتوسطة – وهي التي تعتمد على غرضين فتكون (مركبة).
3- القصيدة الطويلة – وهي التي تتناول أكثر من غرضين فتكون (مركبة) كذلك – وهذا ما يجعل القصائد الطوال المسماة (المعلقات) تندرج ضمن هذه التسمية.

وعلى أية حال فقد تبين ما أراده القرطاجني بتقسيمه الثلاثي للقصائد، الذي يميّز ثلاثة أنواع من القصائد وهي: القصيرة والمتوسطة والطويلة، وعليه فإن قضية استقصاء جهات المعاني، في ضوء بنية القصائد من حيث القصر والتوسط والطول تبدو ممهدة، ذلك أن بنية القصيدة – من حيث الأغراض – هي التي تحدّد المعاني واستغراق جهاتها أو خلاف ذلك، انطلاقا من كون بعض المعاني (شريفة) وبعضها الآخر ليس كذلك. ومن هنا يرى القرطاجني أن القصائد الطوال يحسن فيها تناول المعاني الشريفة، واستقصاء الجهات التي تكثر معانيها الى المعاني التي ليست بشريفة، أما القصائد القصار والمتوسطة ((فلا يحسن الا التخطّي الى الأشرف فالأشرف منها))[1]. أما اذا كثرت تلك المعاني فإن التخطّي ينبغي أن يكون على أساس التناظر، لكي تحافظ القصيدة على اتصال معانيها، ومن ثم على وحدة نسيجها وتماسك بنيتها، غير أن ذلك مما يتساغ في القصائد الطوال أيضاً[2].

المعاني الجزئيّة والمعاني الكليّة

يتنبه القرطاجني – في هذا المقام – الى قضية على درجة كبرى من الأهمية، وهي حدود أو مديات المعاني والأفكار، التي تتناولها القصيدة من حيث علاقتها بالمقولات العقلية، وما لذلك من أثر في تقدير أهمية القصيدة وعلاقتها بواقع التجربة الإنسانية، ومن ثم علاقتها بعملية التلقي الشعري، فهناك من القصائد ما يعتمد فيها الشاعر، على معاني جزئية ذات طبيعة شخصية/فردية، ومنها ما يعتمد على معاني كلية/ذات طبيعة جنسية أو نوعية. وثمة قصائد تتضمن كلا النوعين من المعاني ((وهذا هو الذي يجب اعتماده لحسن موقع الكلام به من النفس، وأحسن ما

1 المصدر نفسه – ص 294.
2 المصدر السابق – ص 294.

يكون عليه هيأة الكلام في ذلك، أن تصدّر الفصول بالمعاني الجزئية وتُردف بالمعاني الكلية، على جهة تمثل بأمر عام على أمرٍ خاص، أو استدلال على الشيء بما هو أعم منه أو نحو ذلك))[1] والقرطاجني – هنا – يُلمّح الى ما يسمّى في النقد الحديث (التجربة الشعرية)، فعلى الرغم من أن تجربة الشاعر – في حقيقتها – تجربة فردية، تعبر عن موقف الشاعر ورؤيته للواقع، فانّ الشاعر يستطيع أن يتجاوز البعد الفردي في تلك التجربة، بتناوله أفكاراً كلية، تجعل تجربته ذات طابع إنساني/كلّي، وبذلك يمتد تاثيرها الى آفاق أرحب وفضاءات أبعد. والشعر العربي يحفل بتلك النماذج الشعرية ذات البعد الانساني، الذي يسمو من خلاله الجزئي/الآني الى مستوى الكلّي/المطلق، حيث تتعمق التجربة الفردية وتتسع لتصبح اختزالاً لتجارب الآخرين. إنّ قدرة الشاعر على التحكم بتجربته الشعورية/الإنفعالية، في إطار رؤيته الإنسانية، هي التي تقف وراء اتساع تلك التجربة وارتقائها الى آفاق لا متناهية، حيث تصبح تجربة كلية عميقة الأثر لما لها من ((تعجيب للنفس وانقياد الى مقتضى الكلام، لكون المعاني الكلية مظنّةٌ لوقوع الاقتداء والائتساء بها للسامع أو عدمها، حيث يقصد التأنيس بوجودهما))[2].

الأسس النفسية لبنية القصيدة المركبة

لعل القرطاجني هو أول من أدرك الأسس النفسية الكامنة، وراء نشأة القصيدة ذات البنية المركبة، التي تتعدّد فصولها بتعدّد الأغراض والمقاصد، والقصيدة المركبة – كما هو معروف – أكثر تعقيداً من الناحية البنائية للسبب المذكور، واتساع جهات المعاني فيها، وما تتضمّنه من مذاهب بلاغية، سواء على مستوى الوصف وأساليبه من حيث المبالغة والاقتصاد، أم على مستوى الأساليب البديعية من (ترصيع) و(تصريع)، فضلاً عن الإيجاز وتكثيف المعاني، على هيئة حكم أو أمثال. وهذه الخصائص البنائية واللغوية والأسلوبية، لم تأت عن طريق الإتفاق العرضي أو المصادفة، وإنما صدرت عن ملكة إبداعية قوامها الحذق والذوق وإعمال الفكر. وقد أدّت تلك الأصول العقليّة والجماليّة الى تكريس تقاليد

1 المصدر نفسه – ص 295.
2 المصدر نفسه – ص 295.

القصيدة العربية، في عصر الإزدهار الأدبي في العصر الجاهلي، وقد سارت القصيدة العربية على تلك التقاليد، حتى ظهور تيار الحداثة الشعرية العربية في القرنيين الثالث والرابع الهجريين، التي مثّلها خير تمثيل أبو تمام والمتنبي. وعليه فإنّ صياغة الأشكال الشعرية وبناها اللغوية والأسلوبية، إنما هي وليدة مسيرة تطورية، مرّت بها القصيدة العربية، نتيجة لتطور العقل العربي ونضوج الذائقة الفنية، وذلك هو مغزى قول القرطاجني: ((إن الحذّاق من الشعراء – المهتدين بطباعهم المسدّدة الى ضروب الهيئات، التي يحسن بها موقع الكلام من النفس، من جهة لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب – لّما وجدوا النفوس تسأم التمادي على حال واحدة، وتؤثر الإنتقال من حال الى حال، ووجدوها تستريح الى استئناف الأمر بعد الأمر واستجداد الشيء بعد الشيء، ووجدوها تنفر من الشيء الذي لم يتناه في الكثرة، إذا أخذ مأخذاً واحداً ساذجاً، ولم يتحيّل فيما يستجدّ نشاط النفس لقبوله بتنويعه والإفتنان في أنحاء الإعتماد به، وتسكن الى الشيء وإن كان متناهياً في الكثرة إذا أخذ من شتى مآخذه، التي من شأنها أن يخرج الكلام بها في معاريض مختلفة، واحتيلَ في ما يستجد نشاط النفس، لقبوله من تنويعه والإفتتان في أنحاء الإعتماد به، أعتمدوا في القصائد أن يقسموا الكلام فيها الى فصول، ينحى بكل فصل منها منحى من المقاصد، ليكون للنفس في قسمة الكلام الى تلك الفصول، والميل بالأقاويل فيها الى جهات شتى من المقاصد، وانحاء شتى من المآخذ إستراحة واستجداد نشاط، بانتقالها من بعض الفصول الى بعض، وترامي الكلام بها الى أنحاء مختلفة من المقاصد)).[1]

وإذا كان نظم القصائد المركّبة في عصر ما قبل الإسلام، يجري على الطبع والبديهة العقلية السليمة، بعيداً عن التنظير بحكم الوضع الحضاري والثقافي حينذاك، فإن ذلك لا يعني العشوائية وغياب النشاط العقلي المنظّم، فما كان يفعله فحول الشعراء في ذلك العصر بشأن القصيدة الغنائية، هو نفسه ما كان يتعاطاه هوميروس بشأن الشعر الملحمي، فالنزوع الى إحكام بنية الحكاية وترابط أجزائها منطقياً، والإنتقال من حدث الى حدث وأسلوب الوصف والمبالغة في عنصر الخيال، كل ذلك كان نابعاً عن طبع وملكة إبداعية، ومن ثم فإن أرسطو لم يزد شيئاً يذكر

1 المصدر السابق – ص 295، 296.

على بنية الحكاية، لأنها أصلاً متطابقة مع البنية المنطقية للعقل، فيما يتعلق بترابط الكلام وترابط الأحداث، وقد أفاد أرسطو من معرفته قوانين النفس في تقبّل بعض الأشياء ونفورها من البعض الآخر، وتنظيره لعلم الجمال الفني، في وضع قواعد العمل الشعري ومقوّمات جودته أو رداءته، وكذلك فعل القرطاجني الذي كان يتبع منهجاً وصفياً موضوعياً في صياغة القوانين العامة، والمباديء التي تتحكم في بنية القصيدة العربية، وتقاليدها الموروثة منذ ثلاثة قرون أو يزيد، أما فيما يتعلق ببيان الأسس النفسية لبنية القصيدة العربية ولا سيما المركبة، فإنّ القرطاجني قد قدّم نظرية غير مسبوقة، تكشف على نحو عميق آليات البنية الشعرية، وتنوع مكوناتها وخصائصها اللغوية والأسلوبية بوصفها نتاجاً للشخصية العربية وذوقها الفني والجمالي، وإن كانت تلك الأسس النفسية في إطارها العام ذات طبيعة كلية، فتجدّد نشاط النفس بالتنوع وانتقال الشيء من حال الى حال، وامتعاضها من الركود والآلية، هي قوانين كلية تخصّ النفس البشرية بصورة عامة. ومن هنا كان افتتان النفس بالقصيدة المركبة أعظم منه بالقصيدة البسيطة، ولذلك فقد اهتم الشعراء المبدعون – في هذه القصائد – بتنوّع أساليب الكلام، وضروب معانيه ومبانيه ((واعتنوا باستفتاحات الفصول وجهدوا في أن يهيؤها، بهيئات تحسن بها مواقعها من النفوس وتوقظ نشاطها لتلقي ما يتبعها ويتصل بها، وصدروها بالأقاويل الدالة على الهيئات التي من شأن النفوس، أن تتهيأ بها عند الإنفعالات والتأثيرات، لأمور سارة أو فاجعة أو شجية أو معجبة، بحسب ما يليق بغرض الكلام من ذلك))[1].

إن عناية الشعراء ببنية قصائدهم، لم تقتصر على الحرص على ترابط فصولها، والإنتقال عبر الفصول انتقالاً سلساً ومنطقياً وإنما اعتنوا بمطالع الفصول أو رؤوسها – كما يسميها القرطاجني – بوصفها وجوهاً لها وأعلاماً عليها، باعتبارها مداخل لمغزى الشاعر، وقد أطلق القرطاجني على ذلك مصطلح (التسويم)، وهو أن تجعل للشيء علامة تدل عليه ((وتجعل له سيمى يتميز بها، وقد كثر ذلك في الوجوه والغرر))[2]. و لم تكن أعقاب الفصول بمعزل عن تلك العناية وذلك الاهتمام، إذ

1 المصدر السابق – ص 296.
2 المصدر نفسه – ص 297.

كثيراً ما يختم الشعراء المبرّزين فصول قصائدهم بالأبيات الحكمية والاستدلالية، وهو ما سمّاه القرطاجني (التحجيل)[1]، ((ليكون اقتران صنعة رأس الفصل وصنعة عجزه نحواً من اقتران الغرّة بالتحجيل في الفرس))[2]. ويجعل القرطاجني أبا الطيب المتنبي مثلاً لحسن الإطراد، في تسويم رؤوس الفصول في قصيدته البائية:

أغالبُ فيك الشوق والشوقُ أغلبُ

وأعجبُ من ذا الهجرِ والوصلُ أعجبُ

التي يقسمها الى خمسة فصولٌ، تميّزت بحسن الإنتقال من غرض الى غرض، واستهلال الفصول بما يناسب معانيه وأغراضه من الأساليب والأوصاف، ((فاطّرد له الكلام في جميع ذلك أحسن اطرّاد، وانتقل في جميع ذلك من الشيء، الى ما يناسبه والى ما هو منه بسبب، ويجمعه وإياه غرض، فكان الكلام بذلك مرتباً ترتيباً ومفصلاً أحسن تفصيل وموضوعاً بعضه من بعض أحكم وضع))[3].

بنية القصيدة وآليتا التخلص/الإستطراد

إستكمالاً لما تقدم من كلام على بنية القصيدة المركبة وضرورة ترابطها المنطقي، الذي يتجلى في تناسب فصولها وتجانس أغراضها من حيث المعاني والأساليب، فقد تنبّه النقاد العرب الى أن وحدة بنية القصيدة، لا تتحقق إلا من خلال آلية بنيوية، تعمل على تماسك عناصر القصيدة ومكوناتها الدلالية، وقد سموا تلك الآلية (التخلص) التي يُعزى اليها تمثل النشاط الذهني/المنطقي، الذي يقوم بعمليات الربط بين الأجزاء، والمحافظة على تجانس وحدة البنية، وعليه فإن هذه الآلية تقترب – في وظيفتها – من مفهوم (الحبكة) في النصوص المسرحية والسردية[4]. فمثلما تحتاج وحدة الحدث في تلك النصوص، الى ما ينتظم عناصره ومكوناته البنائية انتظاماً منطقياً/علياً، فكذلك وحدة (القصيدة المركبة) إذ يصبح

---

1 سبق أن استخدم ثعلب مصطلح (التحجيل)، وعدّ الأبيات المحجّلة من مظاهر الشعرية الراقية. يراجع الفصل الثاني من هذا البحث.

2 المصدر نفسه – ص 297.

3 المصدر السابق – ص 299.

4 سبق بيان مفهوم (الحبكة) في الفصل الأول من هذه الدراسة ص 25.

كل من (الحدث) و(الفصل)، عنصراً بنيوياً يستمد علاقته المنطقية من داخل النص ذاته، وذلك من شأنه أن يحُول دون دخول العناصر الطارئة الى بنية النص، وإلا أصاب تلك البنية التفكك والإضطراب، ومن هنا فإن حُسْن (التخلص) يقتضي الخروج من غرض الى آخر، خروجاً ضرورياً يراعى فيه التجانس اللفظي والمعنوي، وهذا يقتضي ((أن يكون الكلام غير منفصل بعضه عن بعض، وإن يُحتال في ما يصل بين حاشيتي الكلام ويجمع بين طرفي القول، حتى يلتقي طرفا المدح والنسيب أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاءً محكماً، فلا يختلّ نسق الكلام ولا يظهر التباين بين أجزاء النظام))[1]. ويتم اتصال الكلام فيما بين الفصول، على أساس التناظر أو السببية أو ما شاكل ذلك[2]، وهذا يعني أن الإنعطاف من فصل الى فصل تحكمه (قصدية) الشاعر، بحيث تكون مآخذ الكلام في الفصل الأول مناسبة لوقوع الفصل الثاني بعدها، موقعاً لطيفاً ويكون الإنتقال من أحدهما الى الآخر إنتقالاً مستطرفاً[3].

إن (التخلص) يقتضي (القصديّة) و(التدرج) في إقامة الترابط بين أجزاء القصيدة، فلا يكون الانتقال من جزء الى آخر من غير تمهيد ولا توطئة ((وإنما يسنح للخاطر سنوحاً بديهياً ويلاحظ الفكر المتصرف بالتفاتاته الى كل جهة ومنحى من أنحاء الكلام، فما كان من قبيل هذا القسم الثاني فإنه الذي يعرف بالالتفات))[4].

وهذا يعني أن الأساس الذي تقوم عليه آلية (التخلص) هو لفظي في المقام الأول، أما (الإلتفات) فإنه يقوم على أساس معنوي، ومن هنا فقد كثرت أساليبه وتنوعت – كما يقول القرطاجني – لكن أشهرها ثلاثة ضروب وهي أكثر ما تعني المهتمين بالبديع وهي:

1- الأول: مما أوهم ظاهره أنه كريه وهو مستحبّ في الحقيقة، فيلتفت الشاعر الى ذكر ما يزيل ذلك، نحو قول عوف بن محلّم:

إن الثمانين وبُلّغتَها

قد أحوجتْ سمعي الى ترجمانْ

---

1 المصدر نفسه – ص 318، 319.
2 ينظر الى ص 207 من هذا المبحث.
3 المصدر نفسه – ص 314.
4 المصدر السابق – ص 314.

2- الثاني: أن يلتفت الشاعر عند ذكر شيء، الى ما له في نفسه من غرض جميل أو غير ذلك، نحو قول جرير:

طرب الحمام بذي الأراك فهاجني

لا زلت في غُلَل وأيكٍ ناظرِ

3- الثالث: أن يلتفت الى نقض خفي داخل عليه في مقصد كلامه، أو يخشى تطرّق النقض إليه، فيحتال في مايرفع النقض ويزيل التطرّق، ويشير الى ذلك ملتفتاً كقول طرفة:

فسقى ديارك غير مفسدها

صوبُ الربيع وديمةٌ تهمي

وقول ابن المعتز:

صببنا عليها، ظالمين، سياطَنا

فطارتْ بها أيدٍ سراعٌ وأرجلُ))[1]

ويلتقي (الإستطراد) مع (التخلص) و(الإلتفات) من الناحية الوظيفية، أي من حيث كونه آلية تتولى ربط أجزاء الكلام المتعدّد المعاني والأغراض، غير أنه لا يعتمد على أساس لفظي منطقي كما في (التخلّص)، ولا أساس (معنوي) كما في (الإلتفات)، وإنما يعتمد نمطاً أسلوبياً يوهم بالإعراض عن معنى ثم سرعان ما يعود الى ذكره، ولذلك يشبّه القرطاجني هذه الآلية الأسلوبية باستطراد الفارس وأنها مأخوذة منه إذ يقول: ((وإنما أخذ هذا اللقب من استطراد الفارس، وهو أن يريك أنه فرّ وإنما يريد بذلك اغترار من ينقطع في طلبه، فيسرع الكرّ إذ ذاك عليه))[2]. ويورد القرطاجني مثالاً يجتمع فيه (التخلّص) و(الإستطراد)، وهو قول مسلم بن الوليد:

((أَجدَّكِ لا تدرين أنْ رُبَّ ليلةٍ

كأن دجاها من قُرونكِ تنشرُ

أرقتُ لها حتى تجلّتْ بغُرةٍ

كغرَّةِ (يحيى) حين يُذكَرُ جعفرُ

1 المصدر نفسه – ص 315، 316.

2 المصدر نفسه – ص 317.

فتخلص الى مدح يحيى واستطرد منه الى ذكر جعفر))[1].

ويعني بذلك أن التخلّص قد وقع في البيت الثاني، بالانتقال من صدره الى عجزه إتكاء على لفظة (غُرة)، التي انتقل فيها من ذكر غرّة الفجر أو بياضه، الى (غرة) يحيى وهي (الجبين) ثم إستطرد من ذكر يحيى الى ذكر جعفر، مرتكزاً على بنية أسلوبية تقوم على الشرط، إذ جعل ذكر الأول مقروناً بذكر الثاني.

والخلاصة إن رؤية القرطاجني الى (وحدة القصيدة) أو هيكليتها البنائية، قد مثّلتْ جهداً نقدياً رياديا على صعيد التأسيس النظري، فقد إستطاع أن يضع نظرية متكاملة استوعبت خصائص القصيدة العربية اللغوية والمعنوية، بحسب مقتضيات أجزائها البنائية بحيث، أصبحت القصيدة – في ترابط أجزائها وتناسب أغراضها – نسيجاً من العلاقات اللغوية، يمتزج فيه الشكل الشعري بمحتواه الدلالي، في وحدة بنيوية غير قابلة للإنفصام.

وحدة نسيج القصيدة/وهم الوحدة العضوية

إن ما سبق من آراء ووجهات نظر النقاد العرب، بشأن وحدة النسيج أو تماسك أجزاء الكلام، يكشف – بوضوح – عن أن النقد العربي القديم قد تناول تلك الأفكار على مستوى العبارة/الكلام الشعري، ومستوى القصيدة بوصفها نصاً شعرياً، يتألف من أفكار ومعان هي أجزاء النص، التي تكوّن وحدته البنائية ونسيج علاقاته اللغوية، وللشعرالعربي – شأنه شأن الشعر عند جميع الأمم – بنيته اللغوية وأساليبه وصوره الشعرية وبنيته العروضية، التي ترسّخت عبر تاريخه الطويل، فأكتسب – عبره – خصائصه وأساليبه التي ميزته عن غيره مما لدى الأمم الأخرى، تلك الخصائص والأساليب التي تناولتها نظرية الأدب العربية والتي مثلتها آراء النقاد العرب، في مصنفاتهم النقدية ذات الطابع المنهجي، مضافاً إليها الآراء المختصرة لبعض النقاد والبلاغيين واللغويين، ممن عنوا بالشعر العربي وقضاياه اللغوية والفنية.

والمتتبع لنظرية الأدب العربية يجد أنها قد تطوّرت تطوراً تدريجياً، عبر إختلاف الآراء حيناً واتفاقها حيناً آخر، بحسب وضوح القضايا النقدية أو غموضها، الأمر

---

1 المصدر نفسه – ص 317.

الذي يوحي بأن تلك النظرية قد انطلقت من واقع الثقافة الأدبية العربية، وترعرعت في كنف العقل العربي، حتى في العصور التي شهدت هبوب رياح ثقافات أجنبية، كالثقافة اليونانية بفعل حركة الترجمة التي نشطت منذ مبتدأ القرن الثالث الهجري.

غير أن الاطلاع – مجرد الاطلاع – على ثقافة الآخر لا يعني – بالضرورة – التأثّر الى حدّ وقوع الحافر على الحافر، ولا سيما في القضايا المعرفية التي هي من صلب الثقافة العربية، كالشعر الذي ميّز العرب عن غيرهم من الأمم بعنايتهم به واقتصار نشاطهم الأدبي عليه[1]، وهو ما شُغل النقد والنقاد بدراسة ظواهره وتقنينها، ووضع القواعد والمباديء التي تحكمها وتوجهها، ولعل من القضايا الشعرية التي يكاد النقاد جميعاً يتفقون على مفهومها وقوانينها وأهميتها في الشعر، هي قضية (وحدة النسيج) أو (وحدة القصيدة) كما لم يتفقوا على شيء سواها، لأنّ (ترابط) أجزاء الكلام، مقولة عقلية/منطقية ضرورية يقتضيها الخطاب اللغوي، ليؤدي وظيفته الأساس وهي (الافهام)، وهي ليست بحاجة الى التأثر بثقافة أجنبية، وإنما هي معرفة أولية يستنبطها العقل ذاتياً، لكي يسبغ صفة النظام على بنيته المعرفية. ومن هنا يجد الباحث الموضوعي – أي باحث – نفسه ملزماً بالتصدّي لبعض الآراء، التي قرأت تراثنا النقدي قراءة إسقاطية، تسعى الى إرجاع أغلب أطروحات النقد العربي ومبادئه الاساسية الى أرسطو والنقد اليوناني، ولا سيما قضية (وحدة النسيج) و(وحدة القصيدة) التي هي مدار هذا المبحث.

إنطلق بعض الباحثين[2] – في دراسته النقد عند العرب – من أسس غير موضوعية، عند تناوله ما يسميه (الوحدة العضوية) في الشعر، متصدياً الى آراء بعض النقاد العرب في هذا الشأن، فرسم صورة مزرية لتراثنا النقدي، في قضية نقدية على درجة كبيرة من الأهمية، وعلى مستوى عال من النضوج والدقة،

1 ما نعنيه أن العرب لم يشغلوا بجنس أدبي مثلما شغلوا بالشعر، فالخطب والرسائل ليست من التعقيد – من حيث اللغة والبنية – اذا ما قورنت بالشعر، ولذلك فقد احتل الشعر المساحة الأعظم من النقد العربي.

2 أشارالبحث إشارة عابرة الى هذه القضية في الفصل الأول منه ص 32.

سبقت التنظير النقدي الأوربـــي بقرون عديدة، ولبيان ذلك لابد من تحديد النقاط المنهجية التي ارتكز عليها الباحث، في موقفه المذكور وتلك النقاط هي:

1- إساءة قراءة النص الأرسطي بشأن ما يسميه (الوحدة العضوية)، إذ نسب الى أرسطو ما لم يقل به في ذلك الشأن، في الوقت الذي تناول نقادنا هذه القضية على نحو موضوعي/علمي، فكانوا سابقين - في ذلك - النقـــد الغربـــي بقرون.

2- إعتماد منهجية إسقاطية تفضي الى استفراغ مـــا في ذهـــن الباحـــث مـــن تصورات، بدلاً من القراءة التحليلية/الإستنباطية لدلالات النصوص المقروءة.

3- إعتماد منهجية تاريخية مقارنة، تعتمد على مقارنة مقولات التراث العربـــي النقدية بمقولات النقد الغربـــي المعاصر[1].

4- الاستناد الى نظرية (التأثر) في قراءته تراثنا النقدي، الأمر الذي جعل الظـــلال الأرسطية مخيمة على أغلب مقولات هذا التراث وأطروحاته الفكرية، وكان من نتيجة ذلك أن فقد تراثنا النقدي قيمته العلمية والعملية.

5- إعتماد قراءة مجتزأة لبعض النقاد العرب كابن طبا طبا وابن رشيق، و لم يتناول تلك القضية تناولاً يشمل آراء جميع النقاد الذين أدلوا بدلوهم فيها، فأغفـــل أهم تأسيس نظري فيها مثله حازم القرطاجني إغفالاً تاماً، في الوقت الـــذي كان يمثّل الصياغة النهائية المتكاملة لمبدأ (وحدة القصيدة) العربية.

إن سلبية النتائج التي توصل إليها الباحث المذكور - هي بمثابة تصديقات غير صحيحة لمنطوق واهم، قامت عليه دراسة الباحث ولا سيما النقاط الأربع الأولى، لأنّ النقطة الخامسة هي جزء من إستراتيجية قرائية - مقصودة أو غير مقصـــودة - تلتقي مع النقاط السابقة، لتصبّ في الموقف النهائي للباحث من التراث، ولا سيما النظرية النقدية، ولذا فإنّ دحض محتوى النقطة الأولى من شأنه أن يجعل مضـــمون النقاط الأخرى يتصدّع ويتهافت.

تناول أرسطو - في معرض كلامه على التراجيديا وتعريفها - مفهوم الفعـــل التام ومداه، وقارب بين الفعل التام الذي له بداية ووسط نهاية ومـــدى معلـــوم،

---

1 محمـــد غنيمـــي هـــلال - النقـــد الأدبـــي الحـــديث - مصـــدر ســـابق - ص 210، 212، 218.

بالشيء الجميل الذي لم يكن جميلاً لو لم يكن له (عظم) معقول و(نظام)، ولـذا يقول: ((وكذلك الجميل سواء أكان كائناً حياً أم شيئاً مكوناً من أجزاء، بالضرورة ينطوي على نظام يقوم بين أجزائه هذه، وله عظم يخضع لشروط معلومة، فالجمال يقوم على العظم والنظام، ولهذا فإنّ الكائن العضوي الحيّ إذا كان صغيراً جـداً لا يمكن أن يكون جميلاً، لأنّ إدراكنا يصبح غامضاً وكأنّه يقع في برهـة لا يمكـن إدراكها، كذلك إن كان عظيماً جداً، بأن كان طوله عشرة الآف ميدان مثلاً، إذاً في هذه الحالة لا يمكن أن يحيط به النظر، بل تندّ الوحدة والمجموع عن نظر الناظر، فإذا ما تقرّر هذا، فإنه كما أن الأجسام والأحياء يجب أن يكون لها عظـم يمكـن تناوله بالادراك، فكذلك الأمر في الخرافات يجب أن يكون لها من الإمتـداد، مـا تقوى الذاكرة على وعيه بسهولة))[1].

إن النص – كما هو واضح – يشير الى قضيتين أساسـيين همـا: (العظـم) و(النظام) بالنسبة للأشياء والكائنات الحية، التي توصف بالجمال، و(العظم) واضح الدلالة إذ أنّ لكل نوع أو جنس من الوجودات، حجم معين يجعله جميلاً بالنسـبة لأفراد جنسه أو نوعه، أما (النظام) فيعني به تناسب الأجزاء وانتظامها في شكل أو هيئة معلومة، أما فيما يتعلق بالخرافة أو الحكاية – بوصفها فعلاً تاماً – فإنها تخضع الى القانون نفسه، ذلك أن الفعل أو الحدث ينبغي أن يكون لـه طـول معلـوم ومعقول متوسطاً بين الطول والقصر، فلا يكون طويلاً جـداً ولا قصـيراً جـداً، للأسباب التي يذكرها أرسطو، كما أن أجزاء الحكاية/الفعل ينبغي – كذلك – أن تخضع الى نظام بنائي، قوامه الترابط المنطقي/السببـي بين تلك الأجزاء، بحيث أن البداية تفضي الى الوسط، وأن الوسط يفضي الى النهاية على نحو سببـي، وهذا ما يُعرف عند أرسطو بـ (قانون الضرورة أو الإحتمال). فوحدة الفعـل أو وحـدة الحكاية هي وحدة منطقية خاضعة للضرورة أو الإحتمـال المنطقـيين، و لم يشـر أرسطو – بأي وجه من الوجوه – الى (وحدة عضوية). وعليه فإن هذا المصـطلح هو مصطلح مختلق لا علاقة لأرسطو به، وإنما هو حصيلة إسـاءة قـراءة للـنص الأرسطي، وقع فيه الباحث المذكور، أو ربما يكون قد استعاره من بعض قـراءات شراح المتن الأرسطي، دون أن يذكر ذلك.

---

1 أرسطو – فن الشعر – ص 23، 24.

إن ذلك الوهم قد قاد الباحث المذكور الى الوقـــوع في إشـــكاليات علميـــة ومنهجية، أفضت به الى توهم تأثر النقد العربـــي – منذ نشأته وليس في مرحلـــة تطوره ونضوجه فحسب – بأرسطو على نحو أنتهى فيه الى مصادرة التراث النقدي العربـــي برمته، من خلال إغراق حتى الملاحظات النقدية البسيطة والأحكام غـــير المعللة، إزاء بعض النصوص الشعرية التي يطلقها بعض اللغويين العرب أو الرواة، في المرحلة الشفاهية للنقد العربـــي – في خضمّ التأثير الأرسطي، كما فعل مع أبـــي عمرو الشيباني في إستحسانه بيتين من الشعر[1] اســـتهجنهما الجـــاحظ وذكرهمـــا وقصتهما، في رواية مشهورة كشفت عن رؤية الجاحظ الجمالية للشعر، إزاء رؤية بعض اللغويين والرواة ممن يقيّمون الشعر بمعانيه دون ألفاظـــه فيقـــول الباحـــث: ((ورأي أبـــي عمرو – على هذه الصورة – مطابق لمـــا حكـــاه أرســـطو عـــن السوفسطائي بريزون، من أنه لا حسن ولا قبيح في اللغـــة، ففـــي أي الكلمـــات وضعت الفكرة فالمعنى سواء))[2]، والغريب في الأمر أنّ أبا عمرو الشيباني لم يـــبرر استحسانه للبيتين وانما كلّف رجلاً ليحضر له دواة وقرطاساً حتى كتبهما له.

اما تعليق الجاحظ المتحفظ، على استحسان أبـــي عمرو لهما فقائم على أنـــه كان لمعناهما فحسب. وكما هو بين فإن الأمر لا يقتضي اســـتدعاء أرســـطو ولا السفسطائي بريزون أو غيره، لأن أبا عمرو الشيباني لم يكـــن إلا صـــاحب ذوق شعري، ولم يكن صاحب مذهب نقدي ولا نظرية شعرية، ومن ثم فإن اســـتدعاء مثل تلك الشخصيات في هذا المقام، لا يفسر إلا بكونه إسقاطاً ذاتياً وليس تحلـــيلاً موضوعياً.

وإذا كان هذا الباحث يسعى الى محاصرة النقد العربـــي، في أبسط حلقاتـــه النظرية، وإن إقتصرت على الذوق والاستحسان فحسب، فلـــيس بمســـتغرب أن يصادر مقوماته العقلية في الابتكار والتأسيس النظري، ذلك ((أن أهم الاتجاهـــات التي وضحت في النقد في العصر العباسي – والكلام للباحث – قد ظهر فيها أثـــر

---

1 البيتان هما:

لا تحسبن الموت موت البلى وإنما الموت سؤال الرجال

كلاهما موت ولكن ذا أفظع مـــن ذاك لذلّ الســـؤال

2 محمد غنيمي هلال – النقد الأدبـــي الحديث. ص 254.

النقد اليوناني قليلاً أو كثيراً، في حدود ما استطاع نقاد العرب فهمه، ونمت هذه الاتجاهات فيما بعد وكثرت مظاهرها))[1]. وهذا الحكم الذي يطلقه الباحث يشمل المصنفات النقدية العربية جميعها، وهوحكم لا يخلو من إسراف وتعسف وإن كان لا يخلو – كذلك – من التناقض في المواقف والأحكام، حيال نصوص نقدية لبعض النقاد العرب، ولعل ذلك مرده الى عدم تبلور رؤية واضحة إزاء التراث، تجلّتْ في حالة التذبذب بين إصدار الحكم حيناً ونفيه حيناً آخر، كما فعل في تقييمه لآراء ابن طباطبا النقدية فيما يتعلق بما يُسمّيه (الوحدة العضوية)، التي لا أساس لها في النقد الأرسطي، وإنما في ذهنه هو، إذ يقول: ((ولعل أروع ما تنعكس فيه نظرية الوحدة العضوية لأرسطو، في النقد العربي هو قول ابن طباطبا...))[2]، غير أنه سرعان ما يتنكر لهذا الحكم ليسطّح فهم ابن طباطبا لذلك المبدأ– في نص آخر – فيقول: ((وفي هذا يرى ابن طباطبا أن مجرد وصل أجزاء القصيدة على نظامها الجاهلي، في جمعها بين الغزل والمدح أو وصف الديار والآثار والنوق – وحدة لها...))[3].

إن الحكم الموضوعي على موقف ناقد ما من قضية نقدية معينة، يتطلب استخلاص صورة كاملة لذلك الموقف برمته، لا بتجزئته الى نصوص والحكم على كل نص من تلك النصوص معزولاً عن الآخر، وهذا هو سبب اضطراب أحكام الباحث وتناقضها. وهي ظاهرة ليست مقتصرة على قراءة الباحث لناقد بعينه فحسب، وإنما تعدّى ذلك الى موقفه من النقاد العرب عامة، سواء فيما يتعلق بما يسمّيه (الوحدة العضوية)، أم كما يزعمه من تأثر نقدنا بالنقد الأرسطي كما تقدّم. ففي الوقت الذي يرى أن ما يطرحه النقاد العرب من آراء حول (وحدة القصيدة)، أو ما يسمّيه (الوحدة العضوية)، قد جاء تحت تأثير أرسطو – كما قدمنا – يذهب الى ما يناقض ذلك، بزعمه أن هؤلاء النقاد قد ناقضوا فهم أرسطو (الوحدة العضوية) مناقضة تامة، فيقول: ((وكأني بهؤلاء حين يدركون أن الوحدة العضوية، ليست سوى وصل كل جزء من القصيدة بما عداه، على ما بين الأجزاء

---

1 المصدر نفسه – ص 160.
2 المصدر نفسه – ص 209.
3 المصدر السابق – ص 211.

من تنافر بعضها مع بعضها الآخر، يقيسون هنا بشأن أعضاء الإنسان[1]... وإذا كان هذا هو مدى فهمهم للوحدة العضوية، فإنها تكون تعلة لربط أجزاء لا صلة بينها، وتكون مناقضة- تمام المناقضة – لما فهم أرسطو))[2]. وإذا كان الباحث – هنا – قد وصف فهم نقادنا لـ (الوحدة العضوية) بأنه مناقض تمام المناقضة لفهم أرسطو، فإنه قد وصف ابن رشيق في تعامله مع الفكرة نفسها بأنه كان ((متأثراً – خطأ – بأرسطو و لم يفهمه حق الفهم))[3]، فإذا كان الأمر كذلك فمن أين يأتي تأثير أرسطو إذن؟ إن التاثّر يقتضي المطابقة، أو التشابه وليس المخالفة والتناقض!

إن الباحث قد تجشّم ما لا طائل وراءه من عناء البحث، ولاقى من العنت في استزراع ما لا ثمرة له، لينتهي بعد ذلك كله الى أنه (لم يكن لكتاب ((فن الشعر)) أثر يذكر في الأدب العربي ونقده لأن العرب لم يفهموه، ذلك أن أرسطو كتب الكتاب يعالج فيه الشعر الموضوعي شعر المسرحيات والملاحم، وهو ما لم يعرفه الشعر العربي القديم)[4]. وهي حقيقة يؤكدها الباحث نفسه في نص لاحق فيقول: ((ولا شك أن لغلبة الشعر الغنائي على الأدب العربي، أثراً في عجز نقاد العرب عن الإفادة من نظرية المحاكاة، على نحو ما أفاد إفلاطون وأرسطو))[5]، وهذه نتيجة منطقية وحتمية نظراً لتباين طبيعة الأدبين اليوناني والعربي من جهة، ووعي العقل العربي التراثي خصوصيته الحضارية، وغيريّة ثقافته وذوقه الجمالي من جهة أخرى، غير أن الجدير بالإشارة أن الإنتقائية في التعامل مع نصوص التراث، لابد أن تؤدّي الى نتائج خاطئة من شأنها أن تشوّه صورة التراث، وتصادر قيمته الحضارية والعلمية، لأنها تتعامل مع إشلاء متناثرة لا حياة فيها، ولا تكوّن إلا صورة ناقصة لا معنى لها، بسبب إغفالها نصوصاً قد تتمتع بما لا تتمتع به نصوص أخرى من قيمة علمية، وهذه هنة بحثية اقترفتها منهجية الباحث المذكور، بتجاهلها

---

1 يشير بذلك الى قول ابن رشيق نقلاً عن العتابي، في تشبيه القصيدة بخلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض فإذا انفصل عضو عن الآخر وخالفه في صحة التركيب، ترك بالجسم عاهة تذهب بحسنه وتمحو معالم جماله.

2 محمد غنيمي هلال – النقد الأدبي الحديث – ص 211، 212، هامش الصفحتين.

3 المصدر نفسه – ص 209.

4 المصدر نفسه – ص 154.

5 المصدر نفسه – ص 164.

نظرية حازم القرطاجني النقدية، التي تمثل صياغة نهائية متكاملة لأهم قضـــية مـــن قضايا النقد، التي قامت عليها النظرية النقدية العربية كما أسلفنا.

* * *

التصوير

الصورة الشعرية

إن عنصر (التصوير) من العناصر الجوهرية المولّدة للصورة الشعرية، إن لم يكن أهم عناصرها طراً، وهو يشكل ركناً بنائياً من أركان نظرية الشعر، ومن ثم فإنه يتغيّر بتغيّر منطلقات تلك النظرية وتحولاتها، في ضوء تغير ثقافة العصر وذوقه الجمالي، ولعل هذا ما يفسّر حقيقة الصراع بين القدامة والحداثة، الذي هو – في الحقيقة – صراع بين الأفكار والأذواق والرؤى الشعرية، لا يقف عند حدود بنية الشعر في مستوياتها اللغوية والدلالية فحسب، وإنما يطول عملية التلقي، التي تمثل العلاقة بين الشاعر ومن حوله من المتلقين، سواء أكانوا نقاداً أم من متذوقي الشعر، وهي علاقة تتأثر على نحو مباشر بتحولات الشعرية، من مرحلة الى أخرى ومن عصر الى عصر.

ففي المرحلة التقليدية للنقد العربي، التي امتدت حتى نهاية القرن الثاني للهجرة، نلاحظ انسجاماً وتوافقاً بين مذاهب الشعراء ومذاهب النقاد فيما يتعلق بالمباديء الأساسية، التي قامت عليها نظرية الأدب، نظراً الى وحدة الثقافة الأدبية وانسجامها، وهذا ما انعكس على موقف المتلقي الذي لم يكن بمعزل عن حالة الانسجام والتوافق، فكأنّ هناك ذوقاً شعرياً عاماً يشترك فيه مثلث عملية الابداع، وهو (الشاعر) و(الناقد) و(المتلقي)، الذي كان قائماً في مرحلة سيادة نظرية الشعر التقليدية، التي من أبرز سماتها: وضوح الدلالة وسهولة الألفاظ، وتجانس عناصر الصورة الشعرية، وهو ما سمّاه النقاد العرب في هذه المرحلة، (المقاربة) بين طرفي التشبيه و(المناسبة) بين طرفي الاستعارة، على نحو يجعل الصورة الشعرية، أقرب الى الواقعية/الموضوعية.

أما في القرون التي أعقبت ذلك، فقد تغيرت نظرية الشعر بتغير ثقافة العصر ومعطياته الحضارية، كما انتاب التغير كثيراً من المسلمات، التي قامت عليها نظرية الشعر التقليدية، إذ أضحت موضع تساؤل بالنسبة لشعراء هذا العصر، بما في ذلك ماهية الشعر ووظيفته، وعملية التلقي التي كانت تقوم على ثلاثة أركان – كما سبق ذكرها – والتي فَقَدَ مثلثها أحدَ أركانه واستبدل أحدها بآخر، لتصبح عملية الإبداع متمركزة في الشاعر ومتجهة الى النص فحسب، إذ اندمج (المتلقي) بـ (الناقد) و لم يفرّق الشاعر بين الاثنين، لأنّ عليهما كليهما الإنصياع لمقتضيات النص، بالإرتقاء الى مستوى ثقافة الشاعر ورؤيته الابداعية، إذا ما أريد للخطاب الشعري أن يحقق وظائفه الإفهامية والجمالية[1]، فليس على الشاعر إلا أن يقول وعلى المتلقي – سواء أكان ناقداً أم غير ناقد – أن (يفهم ما يقال)[2].

وقد انعكست تلك الرؤية على الصورة الشعرية، التي خرجت على مبدأ (المشاكلة) أو (المقاربة) في التشبيه، و(المناسبة) في الاستعارة، وسعت الى البحث عن الصور الشعرية التي تحكمها علاقات تتسم بالغرابة والمفارقة وتخطّي المألوف، وهي صور يساهم فيها الفكر والخيال البعيد، أكثر من اعتمادها على الادراك الحسي المباشر وعلاقات الشبه القريبة. وقبل الشروع في تناول تقنية (التصوير) أو (الصورة الشعرية) وأنماطها، لابد من التعرّض لمفهوم (الوصف)، الذي يقترن به مفهومان آخران هما: (الصدق) و(الكذب)[3]، اللذان يمثلان مقتربات ممهّدة لـ (الصورة الشعرية).

---

1 بدأت الهوّة بين الشاعر والمتلقي بالظهور على يد الفرزدق(61 – 153 هـ)، الذي وصف بعض شعره بالتعقيد المعنوي، وقد مثلت تلك الظاهرة تبايناً ملحوظاً في مستوى الوعي الشعري، الذي عبّر عنه الفرزدق في ردّه على بعض المعترضين على شعره بقوله: ((علي أن أقول وعليكم أن تحتجّوا)).
الشعر والشعراء – مصدر سابق – 1/ص 33.

2 وقد بلغت تلك الهوة غاية اتساعها على يد أبي تمام وبعده المتنبي، ذلك أن على المتلقي أن يرتقى الى مستوى وعي الشاعر، لا أن ينزل الشاعر الى مستوى وعي المتلقي، أو بتعبير أبي تمام أن على المتلقي أن يفهم ما يقال، لا على الشاعر أن يقول ما يفهم دائما! يراجع الفصل الأول من هذا البحث.

3 إن قضية انطلاق الوصف الشعري من الطبيعة أو الواقع، وخضوعه الى معايير عقلية/منطقية، من القضايا الأساسية في النظرية النقدية الكلاسيكية المحدثة في أوروبا إبان القرن الثامن عشر، وقد كان لها مؤيدوها والمدافعون عنها، أمام اتجاه آخر يميل الى الصورة الخيالية المبتكرة، لكنه كان اتجاهاً ضئيل الأثر، ويلخّص جورج كرافيل تلك

مستويات الوصف الشعري/إشكالية الصدق والكذب

كان ابن طباطبا من أوائل من تناول مستويات الوصف الشعري، في ضوء ما جرت عادة الشعراء العرب القدامى على إستخدامه في أشعارهم، وقد احتلّ مفهوم (الصدق) في الوصف مساحة واسعة من الدراسات النقدية العربية، جعله الإتجـــاه الغالب في نظرية الشعر بصورة عامة، ويرى ابن طباطبا أن الإتجاه السائد في عصر صدر الإسلام، كان يعتمد الصدق في الوصف ويتحاشى ما يعدّ من قبيل الكـــذب فيقول: ((وفي صدر الإسلام من الشعراء كانوا يؤسسون أشعارهم على المعاني، التي ركّبوها على القصد للصدق فيها مديحاً وهجاءً وافتخاراً ووصفاً وترغيباً وترهيبـــاً، إلا ما قد احتمل الكذب فيه في حكم الشعر من الإغراق في الوصف والإفـــراط في التشبيه))[1].

ويعني ابن طباطبا بـــ (الكذب) مستويي (الإغراق) و(الإفراط)، وهما يعنيان التنائي الى حدود غير معقولة في الوصف أو التصوير، ولكي يتحاشى الشـــعراء أن تأتي أوصافهم مألوفة باردة، فقد لجأوا – في أشعارهم – الى المآخذ اللطيفة والمعاني المبتدعة الغريبة، وما يفهم من كلام ابن طباطبا بشـــأن الوصـــف الشـــعري، أن (الصدق) لا يتنافى مع (تغريب) المعاني و(ابتداع) الصور ولكن في حدود المحتمـــل العقلي، فإن تجاوز الوصف تلك الحدود يفضي الى الإحالة، كمـــا في (الإغـــراق) الذي يضرب له بعض الأمثال، كقول النابغة الجعدي:

بلغنـــا الســـماء نجـــدةً وتكرّمـــاً

وإنّا لنرجـــو فـــوق ذلـــك مظهـــرا

القضية في ((مقالة في التحليق غير الطبيعي في الشعر)) عام (1701 م) يقول فيها: ((ليس عالم الشعر سوى تخيل فالبرناس وبيغاسوس وآلهة الشعر هي خيالات صرف وخيالات، ولكن على كل حال، بما أن هذا المنهج مقبول في كل أنحاء العالم، فكل ما يُختـــرع أو يبتدع على هذا الأساس بحسب الطبيعة سيعدّ حقيقة، وكل ما يستبعد أو يتجاوز النسبة المعقولة في الطبيعة سيرفض باعتباره كذباً، وسيعد شططاً وإسرافاً)).

وليم. ك. ويمزات وكلينيث بروكس – النقد الأدبـــي، تاريخ موجز – مصدر سابق – 2/ص 249.

1 عيار الشعر – ص 47.

فالمبالغة الزائدة – هنا – واضحة، فالسماء بالنسبة للعربي – آنذاك – هي أقصى ما يتصور ولا شيء وراءها، وهذا ما أثار تساؤل الرسول (ص): ((الى أين يا أبا ليلى؟))[1]، وهذه كنية الشاعر.

وكقول زهير بن أبي سلمى:

أوْ كان يقعد فوق الشمس من كرمٍ

قومٌ بأولهم أو مجدهم قعدوا[2]

فعلى الرغم من أن أسلوب الوصف – هنا – يقوم على الإحتمال أو الإفتراض لأنه أسلوب شرط، فإنه احتمال أو افتراض مرتبط بـ (فوق الشمس)، وكأنّ الشاعر أراد أن يقول: إن هؤلاء القوم – في حقيقتهم – قاعدون عند الشمس كرماً ومجداً، والإغراق – هنا– يكون إذا ما أخذت العبارة على دلالتها اللغوية أي على الحقيقة، أما اذا نظرإليها من جهة المجاز– ومن باب التعمق والتأويل – فإن الشاعر ربما يكون قد أراد بالشمس، دلالة (الوضوح) و(الشهرة) و(سمو المقام) أو (الرفعة)، فهؤلاء القوم – من الكرم والمجد – مما لا يخفى على أحد، أو أنهم – في ذلك – قد بلغوا مبلغاً لم يبلغه أحد. وإذا كانت مثل تلك النعوت قابلة للتأويل على وفق قواعد العقل ومبادئه المنطقية، التي يعبر عنها ابن طباطبا بـ (المجاز الذي يقارب الحقيقة)، فإن هناك من أساليب الوصف ما أسرف فيها أصحابها، حتى جاءت بعيدة مجافية للمنطق كتحميل (الإشارة) ما لا تحتمل من دلالات، وهذا ما ينبغي للشاعر اجتنابه وفي ذلك يقول: ((وينبغي للشاعر أن يتجنّب الإشارات البعيدة، والحكايات الغلقة والإيماء المشكل ويتعمد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها، ومن الإستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها، فمن الحكايات الغلقة والإشارات البعيدة، قول المثقب في وصف ناقته:

تقولُ وقد درأتُ لها وضيني

أهذا دينهُ أبداً وديني

1 ينظر الى: الفصل الأول من هذا البحث، ص 61.

2 عيار الشعر – ص 86.

أكـــلّ الـــدهر حـــلّ وارتحـــالٌ

أمـــا يبقـــي علـــيّ ولا يقـــيني

فهذه حكاية كلهاعن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة، وانمـــا أراد الشـــاعر أن ناقته لو تكلمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول. والذي يقارب الحقيقة قول عنترة بن شداد في وصف فرسه:

فـــأزورّ مـــن وقـــع القنـــا بلبانـــهِ

وشـــكا إليّ بعـــبرةٍ وتحمحـــمِ))[1]

يريد ابن طباطبا أن بعض الإشارات تكون معقولة ومنسجمة مـــع المنطـــق، وبعضها يكون مجافياً له كقول المثقب وما شاكله. وهذا موقف منبثق عن الرؤيـــة النقدية التي يتبناها الناقد، وهو يقوم على مبدأ منطقي/واقعي يُقرّه العقل ويؤيـــده الواقع، فالإشارات التي تطلقها الحواس والإيماءات، لها دلالات ذهنية ونفسية شائعة في التداول الاجتماعي، كالاشارات بالأيدي والإيماءات بالعين والرأس، وهي تحمل دلالات إجتماعية/عرفية كدلالات الألفاظ على حد سواء، غير أنهـــا ذات دلالات إيحائية مقتضبة، توحي بـــ (القبول) أو (الرفض) أو (التعجـــب) أو (الدهشـــة) أو (الإستفهام) أو (عدم الرضا) و(الإمتعاض) وما الى ذلك مـــن دلالات، لكنـــها لا تحتمل الشرح والتفصيل كما ذهب المثقب، لأن المعاني التي أتى بهـــا في شـــعره لا تحتملها الاّ اللغة، وهذا ما أوحى به ابن طباطبا مقارناً بين هذا القول، وقول عنترة الذي تضمن دلالة (الشكوى) بكلمتين (وشكا إليّ)، في الوقت الذي تضمن قـــول المثقب (حواراً) لغوياً استغرق بيتين كما هو الحوار بين عاقلين، وهذا – بطبيعـــة الحال – يختلف عما عُرف في الشعر بـــ (استنطاق الجماد) أو غير العاقل، لأن هذا النمط الشعري يقوم على افتراض أن ما لا يعقل له موقف شعوري مـــا، يعمـــد الشاعر الى إيضاحه أو بيانه على نحو يشبه تقنية (الإرصاد) في العمل السردي، التي يعبّر الشاعر بها عن تجربته الشعورية أو عالمه النفسي الداخلي، كحكايـــة امـــرىء القيس عن الليل[2]، إذ يخاطبه ويتعجّب من مبالغته في الإستطالة والثقـــل، وكأنـــه

---

1 المصدر السابق – ص 158.

2 الأبيات التي تبدأ بقوله:

فقلت له لما تمطّى بصلبهِ وأردف أعجازاً وناء بكلكلِ

يحثه – موبخاً إياه – على الإنقضاء والإيذان بانبلاج الصبح. أما أن يجعل الليل يخاطبه ويلومه على هيئة حوار يستغرق بضعة أبيات، فذلك مما يتنافى مع مقتضيات العقل.

أما قدامة بن جعفر فيذهب مذهباً آخر مختلفاً، في قضية (الصدق) و(الكذب)، إذ يميّز تمييزاً دقيقاً بين المبالغة – أياً كان مستواها – و(الصدق)، ولا يرى تعارضاً بين المبدأين، فالصدق يعني: ((أنه إذا كان من الواجب أن لا يمدح الرجال، إلا بما يكون لهم وفيهم، فكذا يجب أن لا يمدح شيء غيره إلا بما يكون له وفيه، وبما يليق به أو لا ينافره))[1]. فالصدق هو وصف نعت موجود فعلاً في الموصوف، وأن يوصف الشيء بما يناسبه من الصفات بلا منافرة أو تناقض، أما درجة ذلك النعت أو مقداره فهو مدار المبالغة ومن ثم فإن الفرق بين (الصدق) و(المبالغة) أو (الكذب)، هو الفرق بين (الوجود) و(المقدار)، فإذا وجد النعت في الشيء فلا ضير من المبالغة أو الغلو، لأن الغرض من ذلك هو((بلوغ النهاية في النعت))، وهذا أمر مستحسن في الشعر، لأن الشعر ليس مما يُراد به الصدق في حد ذاته، وإنما إحداث الأثر النفسي الملائم، الذي يثبت ذلك النعت ويقوّيه، عن طريق تفخيم النعت والخروج به عن الحقيقة، وهذا ما يشير إليه قدامة في باب الغلو في الشعر ((من أن الذي يُراد به إنما هو المبالغة والتمثيل، لا حقيقة الشيء))[2].

وبناءً على ذلك فإنه يستنكر مذهب من أخذ على بعض الشعراء، مبالغتهم في الوصف وخطّأهم في أشعارهم، بسبب مجافاتها المعقول فيقول: ((وقد شهدتُ أنا من هذه – وله سبب – قوماً يقولون إن قول مهلهل بن ربيعة:

فلولا الريحُ أسمع من بحجر
صليلَ البيض تقرعُ بالذكورِ

خطأٌ من أجل أنه كان بين موضع الرقة التي ذكرها، وبين حجر مسافة بعيدة جداً، وكذلك يقولون في قول النمر بن تولب:

---

1 نقد الشعر – ص 99.
2 نقد الشعر – ص 99.

أبقى الحـــوادثُ والأيـــامُ مـــن نمـــرٍ
أشـــباه ســـيفٍ قـــديمٍ أثـــرُهُ بـــادي
تظـــل تحفـــرُ عنـــه إن ضـــربتَ بـــهِ
بُعد الـــذراعين والســـاقين والهـــادي

وكذلك قول أبـــي نواس:

وأخفت أهـــل الشـــرك حـــتى أنـــهُ
لتخافـــك النطـــفُ الـــتي لم تخلـــقِ))[1]

فإذا كان النقاد منقسمين في مواقفهم إزاء آلية الوصف الشعري، الى مذهبين ((وهما الغلو في المعنى... وإلاقتصار على الحد الأوسط في ما يقال منـــه))[2]، كمـــا يشيرقدامة، فإنه – أي قدامة – يميل الى المبالغة وإن كانت في مستوى الغلـــوّ، إذ يقول: ((إنّ الغلوّ عندي أجود المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهـــم بالشـــعر والشعراء قديماً، وقد بلغني عن بعضهم أنه قال: أحسن الشعر أكذبه، وكذا نـــرى فلاسفة اليونايين في الشعر على مذهب لغتهم، ومن أنكر علـــى مهلـــهل والنمـــر وأبـــي نواس قولهم المتقدم ذكره، فهو مخطيء لأنهم وغيرهم ممن ذهب الى الغلـــو، إنما أرادوا به المبالغة والغلو، بما يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعدوم[3]، فإنمـــا يريد به المثل وبلوغ النهاية في النعت، وهذا أحسن من المذهب الآخر))[4].

إن قدامة يبدو – في هذا النص – إتباعياً على خلاف ما رأينـــاه، في موقفـــه الجمالي الخالص من الشعر، وهو موقف راديكالي يسعى الى تكريس رؤية شـــعرية محدثة، لا تكترث بما يراه أهل العلم بالشعر والشعراء، فعلى الرغم مـــن أن فكـــر قدامة النقدي يحكمه نسق عقلي/منطقي في أغلب أطروحات النظرية، فإنه في مجال الوصف يغلّب الجانب الفني على العقلي، بمعنى أنه يجعل حدود الوصف الشـــعري

1 المصدر نفسه – ص 91، 92.
2 المصدر نفسه – ص 99.
3 هذه الفكرة بلفظها ومحتواها يأخذها عبد القاهر الجرجاني ويعتمدها معيـــاراً للتشـــبيه المبتدع، الذي يتمتع بأثر جمالي كبير يفوق ما عداه، كما سيأتي بيانه في صفحات قادمة من هذا البحث.
4 يعني به مذهب (الاقتصار على الحد الأوسط) وهو ما يسميه القرطاجني (الاقتصـــاد في الوصف) وترك المبالغة.

ومستوياته مطلقة دون قيود، حتى وإن تجاوز الوصف حد المبالغة الى الإغراق والغلو، وهو ما يمتنع حدوثه واقعاً، ولكن يمكن تصوره عقلاً، ولعل ذلك هو ما أراده قدامة بـ (الخروج عن الموجود والدخول في باب المعدوم) وتبرير ذلك – عنده – أن ((كل غالٍ مفرط في الغلو إذا أتى بما يخرج عن الموجود، فإنما يذهب فيه إلى تصييره مثلاً))[1]. وما يعنيه قدامة بذلك هو تجاوز صفات الموصوف وخصائصه الواقعية، بإضفاء صفات وخصائص ليست له في الواقع، وهي صفات متخيلة، وإن لم يستخدم قدامة هذا المصطلح الذي اعتمده عبد القاهر الجرجاني على نحو موسع، للتمييز بين مفهومي (الصدق) و(الكذب) كما سيأتي. ذلك أن قدامة كان قد لمّح الى الفرق بين هذين المفهومين، من الناحية الوظيفية والآلية الذهنية التي تحكم كلا منهما، لكنه لم يوضح ذلك توضيحاً كافياً، فظل مفهوم (الكذب) تحيطه هالة من الغموض فـ (المثل) و(التمثيل) غير كافيين، للكشف عن الفرق في الطاقة الذهنية وآلية التصور، التي تحكم كلا المفهومين.

وقد تنبّه عبد القاهر الجرجاني الى ذلك، وشرع في تبرير تباين وجهات نظر النقاد والمهتمين بالشعر حول ذينك المفهومين، مبيناً فلسفة كل مذهب ومنطلقاته الفنية والوظيفية، ذلك أن دعاة مذهب (الصدق) يسعون الى (التحقيق) و(التصحيح)، انطلاقاً من مقولات العقل ومبادئه المنطقية/الواقعية، بينما يسعى دعاة مذهب (الكذب) إلى (الإتساع) و(التخييل)، وفي ذلك يقول: (فمن قال: ((خيرُهُ أصدقه)) كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوّز الى التحقيق والتصحيح، واعتماد ما يجري من العقل على أصل صحيح، أحب اليه وآثر عنده، إذ كان ثمره أحلى وأثره أبقى وفائدته أظهر وحاصله أكثر، ومن قال: ((أكذبه)) ذهب الى أن الصفة إنما تمدّ باعها وتنشر شعاعها، ويتسع ميدانها وتتفرع أفنانها حيث يعتمد الإتساع والتخييل، ويُدّعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يُقصد التلطف والتأويل، ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق، في المدح والذم والوصف والفن والفخر والمباهاة، وسائر المقاصد والأغراض، وهناك يجد الشاعر سبيلاً الى أن يبدع ويزيد ويبدي في اختراع الصور ويعيد))[2]. إن الجرجاني – هنا – يميّز بين المذهبين

1 المصدر السابق – ص 95.
2 أسرار البلاغة – ص 272.

المذكورين على أساس مبدأين جوهرين لكل مذهب، هما (حقيقة) الموصوف الواقعية كما تبدو للعيان، و(الفائدة) أو (المنفعة) التعليمية في مذهب (الصدق)، و(حقيقة) الموصوف المتخيلة، و(الإتساع) في الصفة في المذهب الآخر. واذا كان المذهب الأول يدعي الحقيقة في (المقاربة) و(المماثلة)، فإنّ المذهب الآخر يقصد (التلّطف) و(التأويل). وفكرة (التأويل) هنا تعكس فهم الجرجاني الوظيفي، لآلية الوصف الشعري المغاير لما يطرحه قدامة بن جعفر، من تأسيس نظري في هذا الشأن، فالتأويل يقتضي العدول عن الدلالة السطحية للعبارة للكشف عن الدلالة العميقة، وبذلك ينتفي التناقض بين المذهبين المذكورين ليصبح المذهبان تعبيراً عن مستويين من مستويات الوصف الشعري، لكل منها مبرراته النظرية والجمالية. فإذا كان مذهب (الصدق) يقيّد الوصف عند حدود الواقع العياني، ويقصره على ما هو معتاد ومشهور من المعاني، فإنّ مذهب (الكذب) يفتح أفقاً رحباً للمخيلة، بابتداع الصور والمعاني اللطيفة المبتكرة، وكأنّ الجرجاني يريد التفريق بين المذهبين على ما يقوم – في بناء المعاني – على الحسي الواقعي المباشر، وما يعتمد (التخييل) والإبداع والإبتكار، وفي ذلك يقول: ((وأما القبيل الأول فهو فيه كالمقصور المدانى قيده، والذي لا تتّسع كيف شاءَ يده وأيده، ثم هو في الأكثر يسرد على السامعين معاني معروفة وصوراً مشهورة. ويتّصرف في أصول هي وإنْ كانت شريفة، فإنها كالجواهر تحفظ أعدادها ولا يُرجى ازديادها، وكالأعيان الجامدة التي لا تنمي ولا تزيد، ولا تربحُ ولا تفيد، وكالحسناء العقيم والشجرة الرائقة لا تُمتّع بجنى كريم))[1].

إن انحياز الجرجاني للمذهب الثاني لاغبار عليه، لاعتبارات فنية وجمالية، فالمعاني التي يتوخاها تتسّم بالجدة واللطافة والإبتكار، لاعتمادها على ملكة (الخيال) بوصفها طاقة خلاقة من شأنها توليد المعاني والصور، وهذا هو سر تأثيرها، لأن النفس تعجب بما هو جديد ومبتكر من المعاني، ويداخلها البرود مما هو معروف ومشهور، ويتجلى هذا الفهم لمفهوم (التخييل) عند الجرجاني في قوله: ((وجملة الحديث أن الذي أريده بالتخييل ههنا، ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدّعي دعوة لا طريق الى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه

1 أسرار البلاغة – ص 272، 273.

ويريها ما لا ترى))[1]. ويكون ذلك على سبيل (الإيهام)، بتصوير الشيء على غير ما هو عليه في الواقع، سواء من حيث الصفة أو الماهية، كما في قول أشجع في رثاء الرشيد:

غربت بالمشرق الشمـ
مسُ فقلْ للعينِ تدمعْ
ما رأينا قط شمساً
غربتْ من حيثُ تطلعْ

فيعلّق الجرجاني على ذلك بقوله: (فقوله: ((غربت بالمشرق الشمس)) على حد تعبير بشار ((أتتني الشمس زائرة)) في أنه خيل إليك شمس السماء، وقوله بعد: ((ما رأينا قط شمساً)) يُفتّر أمر هذا التخييل، ويميل بك الى أن تكون الشمس في قوله: ((غربت بالمشرق الشمس)) غير شمس السماء، غير مدعى أنها هي)[2]. وقد أريد بـ (التخييل) هنا (الإيهام) كما قدمنا، فقوله: ((أنه خيّل إليك شمس السماء)) يعني أن الشاعر يبدو وكأنه يريد أن يوهم المتلقي بأن مدار العبارة على شمس السماء على الحقيقة. ومن هنا فإنّ قوة أثر (التخييل) مصدرها إصرار الشاعر على أن يظلّ الإيهام قائماً، والإبتعاد عن الواقع مستمراً، حتى وإن خيّمتْ على المعنى ظلال التناقض، فالشمس التي يريدها الشاعر ليست الشمس المألوفة، لأنها ((غربت من حيث تطلع)).

ويدعم مفهوم (التخييل) عند الجرجاني باعتباره (إيهاماً)، ما يذهب إليه على أنه إظهار الشيء على غير حقيقته قوله: (وأكثر ما يمكن أن يُدّعى تخيلّه في هذا: أن يقع في نفسه من قولك: ((زيد أسد)) حال الأسد في جراءته وإقدامه وبطشه، فأما أن يقع في وهمه أنه رجل وأسد معا بالصورة والشخص فمحال)[3]، ومثلما يقع التخييل على الأشياء فيغيّر حقائقها الى حقائق أخرى مغايرة لها، فهو يقع كذلك على الشخوص فيوهم المتلقّي، باكتسابها حقائق جديدة، ((وكما لو أنك خلعتَ

1 المصدر نفسه – ص 275.
2 المصدر نفسه – ص 311.
3 أسرار البلاغة – ص 322.

من الرجل أثواب السوقة، ونفيت عنه كل شيء يختصّ بالسوقة وألبسته زيّ الملوك، فأبدعْته للناس في صورة الملوك، حتى يتوهموه ملكاً))[1].

إن مفهوم التخييل في ضوء هذا النص مقارب لمفهوم (الخيال) المعاصر، من حيث كونه وظيفة ذهنية يناط بها النشاط الإبداعي المسؤول عن خلق الصور وتوليد المعاني. وهو نشاط قوامه (الإيهام) كأن يدّعي الشاعر أمراً لا وجود له في الحقيقة، لكنه يُثبته عن طريق التأثير النفسي فيوهم المتلقي بوجوده. ومن هنا تنبع فكرة (الخداع) الكامنة في صلب التخييل لكنه ((خداع واقعٍ أرفع))[2]، ولا فرق في ذلك بين ما يبتدعه الشاعر وما يخلقه الروائي بل ما يخلقه الفن بصورة عامة، فالنماذج التي يبتدعها الفنان تفرض نفسها بقوة تعادل قوة إقناع الحقيقة وقد تفوقها في بعض الأحيان، فهي تقدّم لنا ما هو أكثر صلابة وأكثر بريقاً من مخلوقات الطبيعة. والحقيقة أن تلك الخصائص المؤثرة، التي تتسّم بها تلك النماذج الخيالية، إنما ترجع عظمتها وقوتها الفاعلة، الى تلك الموهبة العظمى التي يتمتع بها الفنانون والأدباء خاصة والتي يُعزى اليها خلق عالم أجمل وأصدق من عالم الحياة اليومية[3]. يقول فلوبير بشأن شخصية مدام بوفاري الروائية: ((تأكّدْ أن كل ما تخترع شيء حقيقي، لا شك أنّ مدام بوفاري تتألم وتبكي في عشرين قرية من قرى فرنسا، في آن واحد وفي هذه اللحظة بالذات))[4]. ويقول دي لاكرو: ((إن الشيء الوحيد الذي أكثر حقيقة – بالنسبة لي – هو هذا السراب الذي أبدِعُه في لوحاتي المصورة، أما الباقي فما هو الاّ بمثابة رمال تتحرك))[5]. وهذا يعني أن التأثير النفسي للفن والشعر خاصة، يشغل العقل عن النظر الى الحقائق إذ يظل أسير الأثر الجمالي الخيالي للعمل الأدبي، وكأنه هو الواقع بعينه.

---

1 المصدر نفسه – ص 323.
2 ويلبر. س. سكوت – خمسة مداخل الى النقد الأدبي – ص 46.
3 ينظر الى: جماليات النص الأدبي، للكاتب، دار السياب – لندن – 2007 – ص 32.
4 جان برتليمي – بحث في علم الجمال – مصدر سابق – ص 404.
5 المصدر نفسه – ص 404.

المعاني الشعرية والتخييل

إن أثر التخييل لا تقتصر فاعليته على الصور الشعرية، من حيث كونه مصدراً للخلق والإبداع، وإنما يتعدى ذلك الى المعاني الشعرية التي تكتسب شعريتها، على قدر اعتمادها على مستوىً ما من مستوياته الخلاقة، وبناء على ذلك يميز الجرجاني بين نوعين من المعاني الشعرية، وهما: المعاني (العقلية) والمعاني (التخييلية)، ويعني بالأولى التي تعبّر عنها الحقائق المسلّم بها والتي تخضع لضوابط المنطق وقواعده، أو بتعبير الجرجاني هي التي تجري ((مجرى الأدلة التي تستنبطها العقلاء والفوائد التي تثيرها الحكماء))[1]، كأقوال الرسول (ص) وكلام الصحابة ومنقول آثار السلف، وكذلك الأمثال والحكم المأثورة عن القدماء. والمعاني العقلية هي معانٍ صريحة يشهد العقل بصحتها، وتأخذ بها العقلاء، ومنها قوله تعالى: ((إن أكرمكم عند الله أتقاكم))[2] وقول الرسول (ص): ((كلّكم لآدم وآدم من التراب))[3] وقول الشاعر:

لا يسلمُ الشرفُ الرفيعُ من الأذى
حتى يُراقَ على جوانبهِ الدّمُ[4]

أما المعاني (التخييلية) فهي التي لا يُقال فيها أنها صدق، وأن ما تُثبته مُثبت وما تنفيه منفي[5]. وإذا كانت المعاني (العقلية) يقصد بها بيان حقائق، تخضع لمحاكمة العقل ويقال فيها صادقة أو كاذبة، ومن ثم فهي تعبّر عن حقائق موضوعية، فإنّ المعاني (التخييلية) تعبّر عن رؤية ذاتية لأمور ومعانٍ، منها ما يتعلّق بالحياة الإنسانية وحالات النفس والعواطف والإنفعالات، ومنها ما هو على ارتباط بعالم الأشياء والظواهر الكونية، وهي كثيرة المسالك والمسارب، تقوم على اختلاق عِلة غير حقيقية لظاهرة إنسانية أو طبيعية، وهو ما يسمى في البلاغة (حسن التعليل). واذا كان ثمة منطق يبرّر مثل تلك الأساليب، فإنه منطق (الشعر) نفسه وليس منطق (العقل)، وفي ذلك يقول الجرجاني: ((ولا يؤخذ الشاعر بأن يصحّح كون ما جعله

1 أسرار البلاغة – ص 263.
2 سورة الحجرات: الآية 13.
3 أسرار البلاغة – ص 246.
4 ديوان المتنبي – مصدر سابق – 4/ص 125.
5 أسرار البلاغة – ص 267.

أصلاً وعلة لِما أدّعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية، وأن يأتي على ما صيرّه قاعدة وأساساً بيّنة عقلية، بل تُسلّم مقدمته التي اعتمدها بيّنة))[1]، ذلك أن جوهر الشعر هو (التخييل) الذي يحدّد رؤية الشاعر الى الأشياء، ويوجهها توجيهاً نفسياً انفعالياً، انطلاقاً من تجربته الذاتية أو موقفه الوجداني/العاطفي من موضوع ما. ومثلما كانت الصورة الشعرية التخييلية ضرباً من الإيهام كما مر بنا، فإن المعاني التخييلية إنما هي ضرب من (الخداع)، على تنوع ضروب التخييل واتساع مسالكه، وهذا ما عبّر عنه الجرجاني بقوله: هناك ((ضروب من التخييل هي أظهر أمراً في البعد عن الحقيقة وأكشف وجهاً في أنه خداع للعقل وضربٌ من التزويق))[2]. من ذلك مثلاً تأول الشعراء في الأمراض والحميات أنها ليست أمراضاً، ولكنها فِطَنٌ ثاقبة وأذهان متوّقدة وعزمات كقوله:

وحوشيتَ أن تضرى بجسمكَ عِلةٌ
إلاّ أنها تلك العزوم الثواقبُ

ولكشاجم قوله في علي بن سليمان الأخفش:

ولقد أخطأ قومٌ زعموا
أنها من فضلِ بردٍ في العصبْ
هو ذاكَ الذهنُ أذكى نارَهُ
والمزاجُ المفرِط الحّرّ التهبْ[3]

ويقارن الجرجاني بين ذلك النمط من التخييل وقول المتنبي:

ومنازلُ الحمى الجسومُ فقل لنا
ما عُذرُها في تركها خيراتها
أعجبتها شرفاً فطالَ وقوفها
لتأمّلِ الأعضاءِ لا لأذاتها

1 المصدر نفسه – ص 270.
2 أسرار البلاغة – ص 275.
3 المصدر نفسه – ص 282.

فينتهي الى ((أن ذلك الإيهام أحسنُ من هذا البيان))[1] ولـيس ذلـك إلا لأنّ (البيان) يقارب الحقيقة ويلامسها، فالمتنبـي لم ينكر أن ما أصاب الممدوح هـو الحمى، وإنما جعلها مأخوذة بشرف الممدوح، فوقفت لتتأمـل أعضـاءه ولـيس لإيذائها. أما النص السابق فإنه أنكر أن يكون ما يجده الممدوح حمى، بل هي توقدّ الذهن والتهاب المزاج المُفرط الحَرَ. ومغزى كلام الجرجاني أن النص المذكور قـد أوغل في التخييل، الى حد أن جعل المعنى يغترب عن الواقع ويفارق الحقيقة، ومـن هنا كانت شعريته أرقى وأثره أعمق.

وقد أساء بعض الباحثين المعاصرين، فهم موقف الجرجاني من (التخييل) أو (المعاني المخيلة)، حين ذهب الى الزعم بأن الجرجاني يفضّـل المعـاني العقليـة المباشرة على المعاني التخييلية فيقول: ((وإذا كان المعنى الحقيقي هو الذي اتفـق العقلاء، على الأخذ به والحكم بموجبه في كل جيل وأمة، فمـن البـديهي أن يكون أفضل من المعنى التخييلي وأقوم منه))[2]، وهو استنتاج مجانـب للحقيقـة بسبب اختلال منهجي في قراءة نصوص الجرجاني، وقراءة انتقائية جزئية تفتقر الى التعمق والشمول. وربما لم يطلع هذا الباحث على أحد آراء الجرجـاني – وهو بصدد الكلام على المعاني العقلية، وإيراده بعض أحاديث الرسول (ﷺ) – الذي يكرّس الجانب العقلي، في أقوال بعض الشعراء أمثال محمد بـن الربيـع الموصلي:

النـاسُ في صـورة التشـبيه أكفـاءُ
أبـوهمُ آدمٌ والأمُّ حـوّاءُ

وهو مستهلّ أربعة أبيات للشاعر، يعلّق عليها الجرجاني بقوله: ((فهذا كمـا ترى باب من المعاني التي تُجمع فيها النظائر، وتذكر الأبيات الدالة عليهـا فإنهـا تتلاقى وتتناظر وتتشابه وتتشاكل، ومكانه من العقل ما ظهر لـك واسـتبان))[3]. ويورد قولاً للمتنبـي:

* وكل امريء يولي الجميلَ محبَّبُ *

---

1 المصدر نفسه – ص 283.
2 جابر عصفور – الصورة الفنية، دراسة في التراث النقدي والبلاغي – ص 81.
3 أسرار البلاغة – ص 265.

فيعلّق عليه فيقول: إن ذلك ((صريحُ معنىً ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب، وإنما له ما يُلبسُه من اللفظ ويكسوه من العبارة، وكيفية التأدية من الإختصار وخلافه))[1]. ويعني بذلك أن مثل تلك الأقوال ليست من الشعر في شيء، وإنما هي أقوال لها من الأسلوب والبناء اللغوي والإيجاز، ما للحكم والأمثال التي معيارها العقل والفكر، وليس الحس الجمالي. وهذا يؤكد ميل الجرجاني الى العنصر التخييلي في الشعر وليس العقلي، وهذا ما سيتجلّى على نحو أكثر وضوحاً في نصوص أخرى سيتناولها البحث.

التخييل وآلية الخلق والإبداع

يتأمل الجرجاني شجرة (التخييل) وعظمها في واقع الشعر العربي، فيجد أنها من التفرّع وتنوّع الأفنان مما: ((لا يكاد تجيء فيه قسمة تستوعبه وتفصيل يستغرقه))[2]، غير أن تقصّي تلك الأساليب واستقراءها، يفضي الى نوعين من التخييل:

1– النوع الأول: هو ما لا يقصد منه ظاهره، ولا تُستقصى خفاياه وسرائره ((وهو النمط العدْل والنمرقة الوسطى، وهو شيء تراه كثيراً بالآداب والحكم البريئة من الكذب، ومن الأمثلة فيه قول أبي تمام:

إن ريب الزمانِ يُحسن أن يُهدي الرزايا إلى ذوي الأحسابِ

فلهذا يجفُّ بعد اخضرارٍ قبل روض الوهادِ روضُ الروابي))[3]

ثم يعقب الجرجاني على ذلك بقوله: ((ومن هذا النمط في أنه تخييل شبيه بالحقيقة لاعتدال أمره، وأن ما تعلق به من العلة موجود على ظاهر ما ادعى))[4]. ومؤدى فكرة الجرجاني – هنا – أن هذا المعنى من قوة (الإيهام) أن جعل دعوى

1 المصدر نفسه – ص 265.
2 المصدر نفسه – ص 275.
3 المصدر نفسه – ص 276.
4 المصدر نفسه – ص 276، 277.

الشاعر – وهي دعوى مختلقة لا وجود لها في الواقع – تبدو حقيقة لا جدال فيها، لما لها من قوة الإقناع الناجمة عن اختلاق علاقات متخيلّة مبتدعة، كان لهـــا أثـــر واضح في تحريك كوامن النفس، وتهيئتها لتقبل منطق الشعر، وتجاهل منطق العقـــل والواقع.

2– النوع الثاني: ((وهو أن يدّعي في الصفة الثابتة الشيء، أنه إنما لعلةٍ يضعها الشاعر ويختلقها، إما لأمر يرجع الى تعظيم الممدوح أو تعظيم أمر من الأمـــور))[1]. وهذا النوع أصله تشبيه، لكنه أريد به ((التناهي في المبالغة والإغراق والإغـــراب[2]، ومنه قول المتنبـــي:

لم تحـــكِ نائلـــكَ الســـحابُ وإنمـــا
حُمّـــتْ بـــهِ فصـــبيبُها الرُحَضـــاءُ))[3]

فهذا النوع من التخييل وإن كان أصله التشبيه، لأن المبدأ هو تشبيه الجـــواد بالغيث، لكن الشاعر ((وضع المعنى وضعاً وصوّره في صورة، خرجَ معها الى ما لا أصل له في التشبيه... ثم باعده بالصنعة في تشبيهه، وخلع عنه صورته خلعاً))[4].

إن فاعلية (التخييل) في هذين النوعين، تتبدّى في مظهـــرين شـــعريين همـــا: (الإبتكار) و(المجاز) بمفهومه العام، فالشاعر ينطلق – في بناء معانيه – مـــن فكـــرة واقعية أو حقيقة موضوعية يقرّها العقل، ثم يأتي دور التخييل بـــ (اختلاق) علّـــة متخيلة لذلك المعنى، مُستلة من الواقع الحسّي، فقول أبـــي تمام السابق يقوم علـــى حقيقة موضوعية، وهي أن ريب الزمان يعتام الكرام ويغيّب الفضلاء من النـــاس، وهي فكرة كثيرة الورود في شعرنا منذ عصر ما قبل الإسلام، بمعنى أنهـــا حقيقـــة متعارف عليها ومتداولة بين الشعراء، غير أن الحجة الـــتي تـــدعمها هـــي مـــدار (التخييل)، وعليها يقع (الإيهام) أو (الخداع) بتعبير الجرجاني، فقد أراد أبو تمام أن يجعل قصر عُمر (روض الروابـــي)، وطول بقاء (روض الوهاد) نتيجـــة حتميـــة لقانون الحياة، الذي يفتقر الى القَصْد، فالإيهام قد وقع – هنا – في استدعاء فكرة

1 أسرار البلاغة – ص 278.
2 المصدر نفسه – ص 278.
3 ديوان المتنبـــي – مصدر سابق – 1/ص 30.
4 أسرار البلاغة – ص 278.

سرعة ذبول روض الروابـــي، وإقحامها في سياق إزراء الزمان بذوي الأحســـاب وكرام الناس، بمعنى أن (التخييل) كامن في ابتكار علاقات غير واقعية وغير منطقية، بين معنيين أو معاني واقعية/موضوعية، على أساس (المجاز)، الـــذي يجعـــل تلـــك العلاقات لا تؤخذ على ظاهرها وإنما بتأويل، لأن الظاهر يخالف مبـــاديء العقـــل والمنطق. وبناءً على ذلك فإن عملية تلقي مثل تلك الأنماط من العلاقات المتخيلـــة، لا يكون على أساس منطق (العقل)، وإنما بموجب مقتضى منطق (الشعر)، الـــذي تستجيب له النفس وتذعن له بانفعالها الغريزي التلقائي.

إن ما يصدق على قول أبـــي تمام، يصدق كذلك على قول أبـــي الطيـــب المتنبـــي، غير أن في قول الأخير (تخييلاً مركباً) أو قل تخييلات متعددة أولهـــا: أن السحاب لم يمطر بقوانين الطبيعة المعروفة، وإنما كان ذلك (محاكاة) لجود الممدوح وسعة نواله، ثم (عجز) السحاب عن ذلك وأصابته بالحمى، ثم (صبيب الرُحضاء)، وكلها معانٍ مُتخيلة تهدف الى (الإيهام) بأن ما يدّعيه الشاعر حقيقة موضـــوعية. وهنا تكمن قوة الشعر وسلطة (التخييل)، الذي تذعن له النفس بمقتضى استعدادها الفطري، للانفعال بجماليات اللغة الشعرية، وهذا ما يشغلها عن الإحتكام الى منطق العقل.

الشعرية بين الاقتصاد والمبالغة

إذا كان فهم عبد القاهر الجرجاني لمفهوم (الكذب) الشعري، قد نأى به من دلالته الموضوعية الى الدلالة الفنية، التي أصبح فيها هـــذا المفهـــوم يحمـــل دلالـــة (التخييل) المقترن بـــ (الإبداع) و(الإبتكار)، على صعيد المعاني والصور العقليـــة، وهذا ما جعله يحظى بأهمية كبرى في خلق الأثر الشعري، بل أنه مثّل – عنـــده – أرقى مستويات الشعرية، ذلك أن (المعاني التخييلية) هي دليل قوة الشاعرية وعلـــوّ ملكة الإبداع، فإن مذهب القرطـــاجني قـــد أعـــاد هـــذا المفهـــوم الى حيـــزه الموضوعي/الواقعي، ليحمل دلالة (المبالغة) التي تمثل نـــزعة مستكرهة، وهذا مـــا جعل الشعرية ترتبط بـــ (الصدق)، بوصفه معياراً لـــ (الاقتصـــاد) في الوصـــف والتصوير، أي مطابقة الوصف للموصوف من الناحية الواقعية، وهـــذا يعـــني أن القرطاجني يتبنى مبدأ (المشاكلة) أكثر من تبنيه مبدأ (الاختلاف)، ويتجلى مذهبـــه

هذا في تصدّيه لمبدأ (أعذب الشعر أكذبه)، وكأنه يوحي بأن ثمة وهماً يسود غالب الأوساط النقدية – في تراثنا النقدي – يتجه نحو ذلك الإتجاه، الذي بدا كأنه يتعارض مع مبدأ (التخييل)، الذي مثل صلب نظريته الشعرية ولذلك يقول: ((وكان التخييل لا ينافي اليقين... لأن الشيء قد يُخيّل على ما هو عليه، وقد يُخيّل على غير ما هو عليه))[1]، وهذا من الناحية النظرية، لأن القرطاجني سوف يضع معايير نقدية لتلك الأنماط الشعرية، التي تعتمد تخييل الشيء على غير ما هو عليه، بتحديده مستويات الواقع (الكائن) والممتنع والمحال، والمستويان الأخيران يمثلان التدنيّ المتدرج لمستويات التخييل أي الأثر الشعري، انطلاقاً من مبدأ (الصدق) أو (الواقعية)، الذي جعله حجّة على دعاة (الإختلاف) أو (الكذب)، الذين يرجحون كفة المفارقة، التي تقوم على (المبالغة) أياً كان مستواها، ولهذا يقول: ((وإنما احتجتُ الى إثبات وقوع الأقاويل الصادقة في الشعر، لأرفع الشبهة الداخلة في ذلك على قوم، حين ظنوا أن الأقاويل الشعرية لا تكون الاّ كاذبة، وهذا قول فاسد قد ردّه أبو علي ابن سينا، في غير ما موضع من كتبه، لأن الاعتبار في الشعر إنما هو التخييل في أي مادة اتفق، لا يشترط في ذلك صدق أو كذب، بل أيهما أئتلفت الأقاويل المخيلة منه فبالعَرَض، لأن صنعة الشاعر هي جودة التأليف وحسن المحاكاة، وموضوعها الألفاظ وما تدّل عليه))[2].

ويعرّف القرطاجني مفهوم (الصدق) و(الكذب) ليبني عليه مقولاته النظرية، ذلك أن الأقاويل الشعرية تكون ((صادقة أو كاذبة بحسب ما يعتمده الشاعر من اقتصاد في الوصف أو المبالغة، فما وقع من الأوصاف والمحاكاة مقتصداً فيه غير متجاوز فهو قول صدق))[3]، أما (الكذب) فلا يكون ((إلاّ بالإفراط وترك الإقتصاد))[4]. ويضرب للمحاكاة الصادقة أمثلة من القرآن الكريم، كتشبيه الماء بالسراب والهلال بالعرجون القديم[5]. ويبيّن القرطاجني مذهبه الشعري – في هذا

1 المصدر السابق – ص 62.
2 المصدر نفسه – ص 81.
3 المصدر السابق – ص 73.
4 المصدر نفسه – ص 75.
5 المصدر نفسه – ص 75. ويعني بذلك الآية 39 من سورة النور، والآية 39 من سورة يس.

السياق – في ترجيح شعرية المحاكاة الصادقة، على نحو إيقاني حاسم بقوله: ((ويتبين من هذا أن من قال: إن مقدمات الشعر لا تكون الاّ كاذبة كاذب، وأنه بمنزلة من يقول: إن الألفاظ الشعرية لا تكون الاّ حوشية، ولا تكون مستعملة لأنّ الألفاظ المستعملة والمقدمات الصادقة، أولى ما يستعمل في الشعر حيث يمكن ذلك، ويكون الوضع والغرض لائقاً به)).

إن ما يتوخاه القرطاجني القول أن الوصف أو المحاكاة الشعرية، ليس ينبغي لها أن تكون كاذبة لكي تحدث أثرها الشعري، وإنما الشعرية قد تكون كذلك باعتمادها على الأوصاف والمحاكاة الصادقة، ويخلص من ذلك الى تحديد مستويين متباينين من الشعرية، يقعان بين غاية الجودة وغاية الرداءة ((فأفضل الشعر ما حَسُنت محاكاته وهيأته، وقويتْ شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه وقامت غرابته))[1]، وبذلك يكون عنصرا (قوة الصدق) و(الغرابة) معياراً للشعرية التي في غاية الجودة، أما غاية الرداءة في الشعرية فإنها تكون في سلب القول هذين العنصرين، ذلك أن ((أردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب خلياً من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة الاّ يسمى شعراً، وإن كان موزوناً مقفّى إذ المقصود بالشعر معدوم منه))[2]. ويقرن القرطاجني المقصود بالشعر بأثره في النفس، فالكلام الذي لا يحدث ذلك الأثر ليس بشعر، نظراً لاختلال البنية الأسلوبية وما ينبغي أن يكون عليه التصوير ((لأن قبح الهيئة يحول بين الكلام وتمكنه من القلب، وقبح المحاكاة يغطّي على كثير من حسن المحاكى أو قبحه، ويشغل عن تخيل ذلك فتجمد النفس عن التأثر له، ووضوح الكذب يزعُها عن التأثر بالجملة))[3]. فجليٌّ من فحوى العبارة أن ((وضوح الكذب)) يكون له أثر غاية في السلبية، في عزوف النفس عن الاستجابة لذلك القول الذي يكون كذبه واضحاً، بحيث ينفي إمكانية انخداع النفس ببعض الحيل الأسلوبية، التي يمكن أن تغطي ما تعتقده من الكذب ((فإنْ حسنت الهيئة والمحاكاة و لم يكن الكذب شديد الوضوح، خادعاً النفس عما تستشعره أو تعتقده من الكذب، وحرّكاها الى اعتماد

1 المصدر نفسه – ص 71.
2 المصدر نفسه – ص 72.
3 المصدر نفسه – ص 72.

الشيء بفعل أو اعتقاد، أو التخلّي عنه تحريك مغالطة فهذا أدنى مراتب الشعر، إذا لم يعتدّ بما ذكرناه أولاً))[1].

التخييل واستدعاء الصور الذهنية

ينحو القرطاجني بمفهوم (التخييل) منحىً آخر مغايراً لما مر بنا عند الجرجاني، ففي الوقت الذي يرى الأخير أن (التخييل)، نشاط عقلي يقوم على (اختلاق) عِلّة عقلية مبتدعة لظاهرة طبيعية غير علتها الحقيقية، تهدف الى (الإيهام) بأن ما يدّعيه الشاعر حقيقة موضوعية، على أن معيارها هو منطق (الشعر) وليس منطق (العقل)، يذهب القرطاجني الى اعتبار(التخييل) نشاطاً ذهنياً، تُناط به عملية استدعاء الصور والانفعالات المختزنة في الذاكرة جراء الأثر الشعري، أو بتعبير القرطاجني أن (التخييل) هو ((أن تتمثّل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها إنفعالاً من غير رويّة الى جهة من الانبساط أو الإنقباض))[2].

وهذا يعني أن مفهوم (التخييل) يتطابق مع مفهوم (التصوّر)، الذي يصبح أثراً لشعرية الكلام التي يولدها اللفظ أو المعاني أو الأسلوب أو النظام، وهذه العناصر منفردة أو مجتمعة أو مجتمعٌ بعضها مع بعض، هي التي تُحدِث (التخييل) بوصفة نشاطاً ذهنياً لاحقاً لعملية التلقي، وهو آلية تقوم على إثارة مخزون الذاكرة، بما فيها من صور بصرية أو تداعيات سمعية، تنفعل لها النفس على نحو لا إرادي، ومعنى ذلك أن الخاصيّة المميزة للقول الشعري، تكمن في قدرته على تحفيز الذهن، وتحريك كوامن النفس على سبيل (التداعي الحر)، جرّاء الإثارة الحاصلة من قوة تأثير المعاني، أو الأسلوب ونظامه اللغوي. وهذا يعني أن (التخييل) نشاط ذهني يمارسه المتلقي وليس المبدع، ومن ثم فهو بمثابة الأثر الشعري الذي تولّده بنية الشعر بمستوياتها المتعددة، سواء أكانت مجتمعة أم منفردة، ويسمّي القرطاجني تلك المستويات (الأنحاء)، التي يقع فيها (التخييل) أو (التصور)، وهي أربعة أنحاء:

---

1 المصدر السابق – ص 72.

2 المصدر نفسه – ص 89.

1 – من جهة المعنى

2 – من جهة الأسلوب

3 – من جهة اللفظ

4 – من جهة النظم والوزن[1]

والمقصود بذلك أن التخييل (بوصفه انفعالاً للشعر)، قد يكون ناجماً عن المعنى للطافته أو غرابته أو صدقه أو حسن هيئته، أو عن الألفاظ من حيث رقتها وعذوبتها، وانسجامها مع ما تؤديه من معانٍ، أو عن موسيقى الشعر الصادرة عن سهولة الوزن ورقته، أو موسيقى الألفاظ وعذوبة جرسها، وهذه الأنحاء من (التخييل) كما هو واضح، ليست لها علاقة بالتصوير الشعري، وإنما هي مرتبطة بعمليات ذهنية مجردة باستثناء النظم والوزن، فهو مرتبط بمثيرات صوتية/إيقاعية ذات صلة بموسيقى الشعر، كالبنية العروضية أو موسيقى الألفاظ.

إن تلك الأنحاء – على اختلافها – تولّد في الذهن تصورات متباينة، بحسب طبيعة هذا النحو أو ذلك، فتثير كوامن الذاكرة بما فيها من صور ومدركات حسية، تتخذ أشكالاً وهيئات تتناسب مع طبيعة تلك المُحفزات عبر عمليات التداعي الذهني الحسي، التي تسلك طرقاً متعددة تفضي إلى إثارة انفعال النفس، الذي يحفّز فيها تلك التداعيات ((أما أن تكون بأنْ يُتصوّر في الذهن شيءٌ من طريق الفكر وخطرات البال، أو بأنْ تُشاهد شيئاً فتذكر به شيئاً، أو بأنْ يُحاكى لها الشيء بتصوير نحتي أو خطّي أو ما يجري مجرى ذلك، أو يُحاكى لها صوته أو فعله أو هيأته، بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيأة، أو بأن يُحاكى معنى بقول يخيّله لها... أو بأنْ يُوضع لها علامة من الخط تدل على القول المخيّل، أو بأن تفهم ذلك بالإشارة))[2].

وبناء على ذلك فإن مفهوم (التخييل) عند القرطاجني، يتضمن بُعدين: الأول يخصّ المتلقي – كما سبق القول – والثاني يخصّ المبدع، ومن ثم فإن هذا المفهوم يتداخل مع (المحاكاة)[3]، وبذلك يكون مرادفاً في الحالة الأولى لـ (التصوير)، وهذه الدلالة يشير إليها قوله: ((فكذلك الشاعر تارة يُخيّل لك صورة الشيء بصفاته

---

1 المصدر نفسه – ص 89.

2 المصدر السابق – ص 90.

3 ينظر الى الفصل الثاني من هذا البحث، ص 115.

نفسه، وتارة يُخيّلها لك بصفات شيء آخر هي مماثلة لصفات ذلك الشيء))[1]. وهذا خلط اصطلاحي لا مبرر له، لا سيما إذا عرفنا أن (المحاكاة) هي التشبيه أو الإستعارة فتكون بمثابة التصوير، الذي يمارسه الشاعر حيال الأفكار والمعاني والحالات الشعورية عن طريق اللغة، أما المتلقي فهو موضوع (التخييل) الذي يولّده العمل الشعري، وبفعله يُستثار النشاط الذهني في حيز الذاكرة، فتتداعى الصور الحسية، بحسب قوة الصورة الشعرية وأنحائها المختلفة.

ومهما يكن من أمر فإن (التخييل)، عملية ذهنية مشتركة بين (المبدع) و(المتلقي)، والقاسم المشترك بينهما هو (الإنفعال)، فالشاعر حين يصّور فكرة أو حالة شعورية ما، تتجاوز المألوف لتكون مبتكرة وعلى غير مثال سابق، فلا بد أن يكون لعنصر الخيال الدور الأعظم في ذلك، ولذلك فإن المتلقي – لكي يتصوّر أو يتخيّل تلك الصورة أو المعنى، فعليه أن يشحذ مخيّلته بقدر الطاقة الذهنية، التي استثمرها الشاعر في ابتداع تلك الصورة، وإذا ما عجز المتلقي عن بلوغ ذلك المستوى من الخيال، فإن ذلك من شأنه إضعاف عملية (التصوّر)، ومن ثم تعطيل عملية التلقي برمتها. ويرتبط بقوة الخيال – عند المتلقي – قوة الانفعال الذي تستثيره جودة التصوير، التي تخلقها براعة الشاعر وحسن اختياره لعناصر الصورة الشعرية، التي هي – في الحقيقة – صورة منعكسة عن تجربته الشعورية/الإنفعالية، وعلى نحو ما تكون عملية التلقي – التي قوامها التخيّل – تكون الإستجابة الانفعالية، ذلك أن ما يحكم علاقة المتلقي بالمبدع في هذا المجال، إنما هو عدوى الإنفعال[2]، التي تثيرها الصورة الشعرية في نفس المتلقّي، إذا ما أُحكم بناؤها.

مستويات التخييل باعتبار مصادره

سبق أن قدمنا أن (التخييل) هو حصول صورة ذهنية مفعمة بانفعال نفساني، بتأثير مستوىً معين من مستويات البنية الشعرية أو بجميعها في آن واحد، وهذا ما

1 المصدر نفسه – ص 94.

2 يرى تولستوي ان الفن الرفيع هو الذي يتمتع بالقدرة على إثارة انفعال المتلقي، الذي يشعر كأنه إزاء تجربته الخاصة. ينظر الى: إحسان عباس – فن الشعر – دار الثقافة – بيروت سلسلة الفنون الأدبية – 3، د. ت – ص 36.

يضفي عليه قيمة شعرية كبرى، بحيث يصبح بحسب رأي القرطاجني، نقطة ارتكاز الشعر ومصدر وظيفته الجمالية، ذلك أن الصناعة الشعرية تعتمد ((على تخييل الأشياء التي يعبّر عنها بالأقاويل، وبإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة))[1]. ولكي تقوم صورة ما في الذهن ينبغي أن يتم إخراجها على نحو حسي، ليتسنى إدراكها إدراكاً حسياً مشخّصاً، وعليه فإن المعوّل عليه – هنا – هو (صورة) المعنى، التي تساهم في صياغتها الألفاظ والأسلوب وغيرها. على أن القرطاجني يتوسّع في مفهوم (التخييل)، و لم يقصره على عنصر واحد من عناصر بنية الشعر، فكما مر بنا آنفاً أن عناصر الشعر هي: المعنى واللفظ والوزن والقافية، ولكل عنصرٍ من تلك العناصر أثره في تكامل الوظيفة الشعرية، لكنها ليست متساوية الأثر والقيمة الوظيفية، إذ ثمة تخييل (ضروري) وتخييلٌ (مستحبّ) أو (مؤكدٌ) للأول ((والتخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، والأكيدة والمستحبة تخاييل اللفظ نفسه، وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم وآكدُ ذلك تخييل الأسلوب))[2]

إن التخاييل (الضرورية) هي قوام الشعر، لأنها بمثابة صور المعاني، التي تحدّد ملامحها وشكلها الألفاظ، وهذا يمسّ صلب بنية الشعر التي يرى القرطاجني أنها تتمحور حول المعنى، أما العناصر الأخرى التكوينية فإن أثرها يكون مسانداً لأثر المعاني، ذلك أن لبعض الألفاظ في أنفسها من حيث بنيتها الصوتية، وانسجام حروفها وعذوبتها ورقّتها، من الأثر الشعري ما لا يُستهان به، وكذلك الحال بالنسبة للأسلوب والأوزان والنظم، واستكمالاً لما مهّد له القرطاجني في هذا النص، يعود إلى إيضاح جهات التخييل وبيان أهميتها ودورها في الوظيفة الشعرية، بطريقة يقارب فيها بين عناصر البنية وعناصر التصوير، التي تمثّل الصياغة التشكيلية، فيجعل التخييل – باعتبار متعلقاته – قسمين: ((تخييل المقول فيه بالقول، وتخييل أشياء في المقول فيه وفي القول، من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسلوبه، فالتخييل الأول يجري مجرى تخطيط الصور وتشكيلها، والتخييلات الثواني تجري مجرى النقوش في الصور والتوشية في الأثواب والتفصيل في فرائد العقود وأحجارها))[3].

---

1 منهاج البلغاء – ص 62.
2 المصدر نفسه – ص 89.
3 المصدر السابق – ص 93.

فالمعوّل عليه في الصناعة الشعرية – إذن – هو خلق صورة ذهنية حسية للمقـــول فيه – أي الشيء – بالقول، أما التخييلات المتعلقة بالمقول فيه، الحاصلة بتأثير القول من جهة ألفاظه ونظمه وأسلوبه، فهي تخييلات تزيينية مســـاندة للتخييـــل الأولي الضروري. على أن هذا النوع من التخاييل – وإن كان من شأنه تقوية التخاييـــل الضرورية – فإنها تتمتع في ذاتها – أحياناً – بأثر شعري لا يستهان بـــه، إذا مـــا وردت بمعزل عن التخاييل الأولية، التي مدارها التصوير ذلك أن ((النفوس تتخيّل بما يخيّل لها الشاعر، من ذلك محاسن ضروب الزينة فتبتهج لذلك، ولهذا نقلوا الى بعض الهيئات اللفظية التي من هذا القبيل، أسماء الصـــناعات الـــتي هـــي تنميقـــات في المصنوعات، فقالوا الترصيع والتوشيح والتسهيم من تسهيم البرود، وكـــثير مـــن الكلام الذي ليس بشعريّ باعتبار التخييل الأول، يكون شعراً باعتبـــار التخاييـــل الثواني، وإن غاب هذا عن كثير من الناس))[1] ومغزى كلام القرطاجني أن التخاييل الضرورية هي التخاييل الناجمة عن التصوير، أما الثانوية فهي التي تتأتى من استعمال الصيغ البلاغية الأخرى ولا سيما البديعية منها، فإن كانت هذه الأســـاليب غـــير شعرية من جهة التصوير، فإنها تكون شعرية باعتبار أثرها الجمالي المتأتي عن تلـــك الصيغ البديعية. وربما تضمنت التفاتة القرطاجني هذه التلميح المبطن، لمذهب ابـــن سينا وابن رشد في أن الشعرية لا تقتصر على المحاكاة وحدها، وانما قد تكـــون في استخدام أساليب البديع، التي سبق ذكرها في مبحث سابق[2].

إن التخييل – عند القرطاجني – لا يمثل مستوى ثابتاً للشعرية، وإنما هو يخضع الى المنهج المعياري نفسه الذي تخضع له المحاكاة بوصفها آلية للتصوير الحسي، فما دام الأداء الشعري موضع تفاوت واختلاف فـــإن التخييـــل – بوصـــفه انفعـــالاً لجماليات اللغة والصياغة المتقنة للمعاني – سيكون موضع تفاوت واختلاف، ولعل أرقى مستويات التخييل تكون حين يقترن التصوير بـــ (الغرابـــة) و(التعجيـــب)، فكلما عظُمت غرابة الكلام قويَ موقع التخييل من النفس، وذلـــك يقتضـــي ((أن يترامى بالكلام الى أنحاء من التعجيب، فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكـــلام، والتعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر، من لطائف الكلام التي يقلّ التهدّي الى

1 المصدر نفسه – ص 94.
2 ينظر الى المبحث الثاني من الفصل الأول من هذا البحث.

مثلها، فورودها مستندر مستطرف لذلك، كالتهدّي الى ما يقل التهدّي إليه من سبب الشيء تخفى سببيته أو غاية له، أو شاهد عليه أو شبيه له أو معاند، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما الى الآخر، وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها))[1].

وعلى الرغم من التقاء القرطاجني مع عبد القاهر في فكرة (الغرابة)، التي تمثل أهم مقومات الشعرية، لكنهما يختلفان في مفهوم (التخييل) الذي يقتصر – عند عبد القاهر – على ابتكار الأفكار والمعاني التي قوامها الفكر المجرد، دون أن تمسّ عملية التصوير الشعري، لأنه يتمركز في اختلاق علّة منطقية افتراضية، لظاهرة طبيعية أو نفسية غير علّتها الحقيقية، وهي الآلية البديعية نفسها التي عرفت في البلاغة العربية المتأخرة بـ (حسن التعليل)، على خلاف ما يذهب إليه القرطاجني من التعويل على هذه الآلية، بوصفها نشاطاً ذهنياً تناط به عمليات التصوير الشعري الذي يمارسه الشاعر، و(التصوّر) الذي يمارسه المتلقي خلال عملية التلقي الشعري، وهذا الفهم الدقيق لمفهوم (التخييل) عند القرطاجني، يجعله متميزاً عن سواه من النقاد العرب، لاقترابه الشديد من مفهوم (الخيال) بدلالته المعروفة في النقد المعاصر، فضلاً عن إدراكه مبدأ (التداعي الحر)، الذي تتوارد بموجبه الأفكار والصور، والذي يمثل جوهر الإستجابة الشعرية.

***

1 المصدر السابق – ص 90.
ويلاحظ – في هذا النص – أن القرطاجني يستلهم أفكار عبد القاهر الجرجاني، في أسباب قوة أثر الصورة الشعرية، كما سيأتي في هذا الفصل.

أنماط
الصورة الشعرية

إن تقصّي حركة تطور الخطاب الإبداعي العربي – عبر عصوره المختلفة – وحركة الخطاب النقدي حيالها، الذي شكلّ الخطوط العامة لنظرية الشعر العربية، يكشف عن اتجاهين أساسين في مذاهب الشعراء، في (التصوير) أو (الصورة الشعرية)، لكل واحد منهما أطره الفكرية والفنية ورؤيته الجمالية، انطلاقاً من ثقافة العصر ومعطياته الفلسفية السائدة، التي تحدّد منطلقات نظرية الشعر بوصفه نشاطاً إنسانياً له وظائف وغايات معينة، أو أنه ممارسة لغوية تحتلّ فيها الوظيفة الجمالية/الإمتاعية، مكان الصدارة على حساب الوظيفة الإفهامية/التعليمية.

وهذان الاتجاهان هما: الاتجاه العقلي والإتجاه الجمالي اللذان تمخضا عن نمطين للصورة الشعرية، لكل خصائصه الأسلوبية والفنية، فقد أنتج الإتجاه الأول نمط الصورة الشعرية ذات الطبيعة الواقعية الموضوعية، التي تقوم على مبدأ الصورة (المشاكلة) أو (المقاربة) لواقع الأشياء ومنطق العقل، بينما أنتج الإتجاه الثاني نمطاً مغايراً، يمكن تسميته نمط الصورة (المفارقة) ذات الطبيعة الذاتية، التي تبدأ من (الإختلاف) عن واقع الأشياء وتنتهي عند الإغراب، ومن هنا فإنه نمط شعري يعتمد التخييل القائم على الخلق والإبداع، أكثر مما يعتمد على الوصف كما هو حال النمط الأول.

إن اختلاف آراء النقاد حول طبيعة الصورة الشعرية، وما ينبغي أن تكون عليه من حيث قربها من الواقع أو بعدها عنه، ظاهرة مألوفة بل هي حتمية نظراً الى تباين الأفكار والأذواق والرؤى الشعرية، الذي يؤدي الى اختلاف المذاهب

والإتجاهات، وهذه الظاهرة ليست مقتصرة على النقد العربي، وإنما هي من القضايا المهمة التي شغل بها النقد الغربي في عصوره القديمة والحديثة، غير أنها في النقد العربي أسبق منها في النقد الأوربي، الذي كان الصراع فيه محتدماً حول قضية التصوير الشعري، فبين مدافع عن الصورة القريبة المألوفة، وداع الى الصورة البعيدة الغريبة، ذلك أن عبارة (بعيدة المنال) كانت كثيرة الورود، في مناقشات القرن السابع عشر الميلادي في أوروبا، فهناك من الشعراء من هو مولعٌ بالاستعارات الصعبة والبعيدة المنال، لأنه يعتقد أن ((هذه هي جواهر الفصاحة، كلما زادت صلابتها توجب أن تزداد قيمة))[1]. وفي مقابل ذلك كان دعاة (العبارة المفرطة الأناقة)، في عصر النهضة الذين يعارضون (الإستعارات العويصة) التي كان يأتي بها الشاعران ليلي وجون دن[2]، وهي من الاستعارات التي تدخل ضمن مصطلح (بعيد المنال)، الذي يوحي بـ (الإنتقاص)، والمعاني غير المحببة حتى بالنسبة الى كتّاب عُرف عنهم، شدة الولوع بالإستعارات المستغربة مثل كولي[3].

وهناك شعراء آخرون كانوا معجبين بالإستعارات البعيدة المنال، لأنهم كانوا يقولون ((إنك تعرف الشاعر الجيد من الرديء، بقدرته على تناول التشبيهات المستغربة))، ويفسّر سبنكارن الميل الى تلك التشبيهات، بسعة المعرفة إذ ((من المعرفة الواسعة تصدر ضروب عجيبة وجديدة من الاستعارات والتشبيهات، مما لا يمكن العثور عليه في مجال المعرفة الضيّقة))[4].

ويشير باحث آخر الى الظاهرة نفسها، ليؤكد أن الإتجاه السائد – في الشعر الأوربي القديم – ولا سيما في مجال التصوير الشعري – هو الإتجاه الذي يميل الى تصوير الواقع ومحاكاته فيقول: (وفي الغرب – على الأقل – نجد أن تقليد الطبيعة هو المبدأ الرئيسي في جميع ((فنون الشعر))، مهما صعدنا الى العصور السابقة، غير

---

1 ك. ك. رثفن – المجاز الذهني – ت عبد الواحد لؤلؤة –موسوعة المصطلح النقدي وزارة الثقافة – بغداد – 1982 – مج 1 ص 430.

2 جون ليلي (1554 – 1606 م) كاتب ومسرحي انجليزي، وجون دون (1571 – 1631 م) مؤسس المدرسة الميتافيزيقية في شعر الحب، في الأدب الأنجليزي.

3 ك. ك. رثفن – المجاز الذهني – ت عبد الواحد لؤلؤة – مصدر سابق – مج 1/ص 431.

4 المصدر نفسه – ص 432.

أن هذا التقليد الذي طالما أوصى به الموصون لا يتضمن أن يكون الفنان عبداً للأصل، وأنه لا يرمي إطلاقاً الى إعادة تصوير الأشياء تصويراً آلياً، فمبدأ التشابه يجري تصويبه دائماً بمساعدة مبدأ آخر له نفوذه، ويتلخص في ضرورة الذهاب الى ما بعد الطبيعة كما تراها أعين عادية)[1].

وإذا كانت مثل هذه الظواهر النقدية تدل على خصب العقل النقدي وغنى التراث، فإن نقدنا العربي له قصب السبق في هذا المضمار، لما فيه من مظاهر تنوع الاتجاهات النقدية والمذاهب الشعرية، التي توحي بحيوية العقل الذي أنتجها، واستنبت قواعدها في تربة الثقافة العربية، باتجاهاتها الفكرية وفلسفتها الجمالية.

الصورة الشعرية المقاربة

كرّس الاتجاه العقلي الذي وجه حركة النقد العربي، إبان القرون الهجرية الأربعة الأولى، معطيات ومباديء فكرية وجمالية، هي حصيلة استقراء التراث الشعري العربي، منذ العصر الجاهلي وما تبعه من عصور. وقد نجم عن ذلك ظهور تيار نقدي يمجّد القديم ويرى فيه نموذجاً شعرياً ينبغي أن يُحتذى، انسجاماً مع الاتجاه النقدي النظري العام الذي يقوم على الاعتقاد بأن الشعر نشاط لغوي، من شأنه أن يعلّم ويمتع. ولما كان الشعر شكلاً من أشكال الخطاب اللغوي الذي يهدف الى الإفهام، فإن عليه أن يخضع الى قواعد ومباديء تفضي الى ذلك الغرض، وقد أنتج هذا الإتجاه الشعري الذي كان معنياً باكتشاف الواقع، بما فيه من علاقات سواء أكانت جليّة أم خفيّة، مبدأ الواقعيّة الموضوعيّة في (الوصف) و(التصوير)، وقد أفضى ذلك المبدأ الى مبدأ آخر شكّل ركناً مهماً في البنية الفكرية، لهذا المذهب وهو مبدأ (الوضوح)، الذي يشمل (وصف) المعاني والأحاسيس، وتصويرها على نحو يحقق الانسجام مع الواقع وعلاقاته المنطقية، التي تقتضيها مبادىء العقل. وقد حددّت هذه المنطلقات الفكرية الرؤى الشعرية للأشياء والعالم، في إطار الخصائص والسمات، التي تميز بها هذا النمط من الصورة الشعرية، الذي ساهم في بلورة مبادئه النظرية، نخبة من أعلام النقد العربي الذين شغلت آراؤهم النقدية، الحيز الأعظم من مساحة النظرية النقدية، وفي مقدمتهم ابن

1 جان برتليمي – مبحث في علم الجمال – مصدر سابق – ص 220.

طباطبا وقدامة بن جعفر، وأبو هلال العسكري والآمدي والقاضي الجرجاني، وامتدت ظلاله الى القرون التالية، إذ لاقت نظريته الشعرية قبولاً من لدن نقاد كبار أمثال ابن رشيق والقرطاجني وابن الأثير.

وقد أجمع هؤلاء النقاد – في مجال (التصوير) الشعري – على ضرورة مراعاة خصائص الأشياء وعلاقاتها الموضوعية/الواقعية، لتكون الصورة الشعرية مقاربة أو مشاكلة لواقع الأشياء، ففي التشبيه ينبغي أن يكون ثمة مقاربة بين المشبه والمشبه به، أما الإستعارة فيشترط فيها المناسبة بين طرفيها، وهذه الخاصية ينبغي أن تكون قائمة سواء من الناحية الواقعية أم المنطقية، وتتضمن الناحية المنطقية عنصر (التخييل) في حدوده الواقعية، بوصفه النشاط الذهني الذي يُناط بهِ خلقُ العلاقات المناسبة بين أشياء مختلفة، وهذا يصدق على التشبيه مثلما يصدق على الإستعارة، ضماناً لمبدأ (الوضوح) الذي يؤدي الشعر – عن طريقه – وظيفته الإفهامية.

إن تلك المبادىء هي غاية النقاد الذين يمثّلون الإتجاه الأول وهو الإتجاه العقلي، الذي تعود جذوره الأولى الى أبي العباس المبردّ (ت 285 هـ)، الذي كان أوّل من تناول مستويات الوصف الشعري والتصوير المعتمد على التشبيه، وعلى الرغم من عدم اعتماده مباديء نقدية/جمالية محددة، في تصنيفه تلك المستويات من الوصف والتصوير الشعريين، فإنه كان يعتمد على الذوق والخبرة اللغوية، كما كان من مؤسسي الواقعية الموضوعية في الشعر، فقد كان يرى أن ((أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبّه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة))[1]. وهذا يعني أن أحسن الشعر ما قارب في تصويره الواقع وأحسن منه ما عبّر عن حقائق الأشياء وصوّرها كما هي. وعلى ذلك الأساس يبني المبرّد تقسيمه التشبيه الى أربعة أنماط:

الأول: التشبيه المصيب: وهو ما جاء مقارباً للصورة الواقعية للموصوف، ويتميز بأنه ((مفهوم المعنى)) وأنموذجه الأعلى قول أمريء القيس:

---

1 المرزباني – الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء – تح علي محمد البجاوي – نهضة مصر – القاهرة – 1965 – ص 243.

كأنّ قلـــوب الطـــير رطبـــاً ويابســـاً

لدى وكرها العنّابُ والحشفُ البـــالي[1]

الثاني: التشبيه المحمود[2].

الثالث: التشبيه المتجاوز المفرِط، ومنه قول الشاعر:

وإنّ صـــــخراً لتـــأتمُّ الهـــداةُ بـــهِ

كأنـــــهُ علـــــمٌ في رأســـــهِ نـــــارُ

((فجعلتْ المهتدي يأتمّ به وجعلته كنار في رأس علم، والعلم الجبل))[3].

ومنه قول الحطيئة:

وانْ نظـــرتْ يومـــاً بمـــؤخر عينـــها

الى عَلَمٍ بـــالغَورِ قالـــت لـــه ابعُـــدِ[4]

الرابع: التشبيه البعيد: وهو ((الذي لا يقوم بنفسه))[5]، ويعني بذلك أن دلالتـــه لا تعرف من السياق، لأن الشاعر لم يرد الدلالة الأظهر، وإنما أراد المعنى البعيـــد، كما في استخدام كلمة (الحمار)[6]، فقد أراد بها دلالة الصبر وقوة التحمّل.

إن ما يلاحظ على ذلك التصنيف، أن النوعين الأول والثاني من التشـــبيه همـــا المقاربان للواقع، فهما يعكسان صور الأشياء كما تبدو للعيان بلا زيادة ولا نقصان. أما النوع الثالث الذي رأى فيه تجاوزاً لحدود الواقع وإفراطاً في التصوير، فإنّ الحكم فيه يفتقر الى الدقة والتعمق، فالمثالان اللذان حشرهما في إطاره ليسا متجانسين، ذلك أن قول الحطيئة ينطوي – حقاً – على مبالغة زائدة، حين جعل النظر بمؤخر العـــين يزول منه الجبل، فما بالك لو نظرت بملء عينها؟ فتلك الصورة الشـــعرية لا تشـــابه الصورة التي ترسمها الخنساء، والتي لم يولها المبرد من العناية النقدية ما تستحق، فقـــد

---

1 المبرد – الكامل – 2/ص 40.

2 يشير المبرد الى المصطلح دون ايراد امثلة.

3 المصدر نفسه – 2/ص 40.

4 المصدر نفسه – ص 88.

5 المصدر نفسه – 2/ص 103.

6 قول الشاعر:

بل لو رأتني أختُ جيراننا إذ أنا في الدار كأني حمار

شبهّت أخاها باهتداء الناس بالجبل الذي في رأسه نار، و لم تشبهّه بنار في رأس جبل كما يشير المبرد، وربما كان هذا سبب نعته ذلك التشبيه بالتجاوز والإفراط، غير أن قراءة متعمقة للصورة الشعرية المذكورة، تكشف عن دلالات إيحائية أخرى هي أقرب الى الواقعية منها الى الإفراط، فقد كان في إمكان الشاعرة أن تكتفي بوصف أخيها بأنه علم دون أن تذيّل قولها بشيء، غير أن المعنى سيكون مرتبطاً بدلالة زمنية محددة، فالجبل يكون مثابة في النهار، أما في الليل فإن الظلام يغيّبه كما يغيّب السهول والوديان، وربما أدركت الشاعرة ذلك فجاءت بالنار في رأس العلم، ليكون مثابة في الاهتداء في عتمات الليل، وعليه فإن الشاعرة قد تكون أرادت دلالة الاهتداء الدائمة، ومعنى المثول المتواصل للعيان على كرّ الليل والنهار.

وإذا انتقلنا الى آراء ابن طباطبا العلوي في الصورة الشعرية، فإننا نجد وعياً نقدياً متقدماً للعلاقة بين الصورة الشعرية وطبيعة العصر والثقافة، التي حددّت ملامح الصورة ووجهّت رؤية الشعراء والنقاد من الوجهتين الفكرية والجمالية، ذلك ((أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم، ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها ومرت به تجاربها، وهم أهل وبرٍ صحوهم البوادي وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوا منها وفيها))[1].

وفي ضوء إدراك ابن طباطبا، لواقعية تجارب الشاعر العربي، إبان هذه الحقبة من التاريخ، يحاول تفسير طبيعة الصورة الشعرية، التي تمثل انعكاساً مباشراً لبيئة الشاعر، التي شكلّت ذاكرته وخياله الشعري ووسمته بسمات معينة، أبرزها (الواقعية) في التشبيه، إذ شبهّت العرب ((الشيء بمثله تشبيهاً صادقاً، على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها))[2]. فجاءت تشبيهاتها على ضروب مختلفة بعضها أحسن من بعض ((فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض، بل يكون كل مشبّه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشتبهاً به صورة ومعنى، وربما أشبه الشيء الشيء صورة وخالفه معنى، وربما أشبهه معنى وخالفه صورة، وربما قاربه وداناه أو شامّه وأشبهه مجازاً لا حقيقة))[3].

---

1 عيار الشعر – ص 48.
2 المصدر نفسه – ص 49.
3 المصدر نفسه – ص 49.

إن ابن طباطبا قد ضمّن النص السابق جميع أساليب التشبيه، التي تعبّر عن علاقات متعدّدة بين الأشياء، تمثل جوامع مشتركة بينها، فهي قد تتباعد من جهة أو جهات لكنها تقترب من جهة ما، وهذا هو المسّوغ الواقعي أو المنطقي المتخيّل، الذي تقوم عليه الصور التشبيهية، والذي يعرف في علم البلاغة بـ (وجه الشبه)، إذ لولاه لما أمكن إقامة مشابهة بين شيئين، فكلما كان وجه الشبه قوياً وواضحاً كان التشبيه أكثر وضوحاً وأقوى أثراً، ولعل هذه الفكرة هي مؤدى عبارته الأولى في نصه السابق، التي عارضها بعض الباحثين المحدثين[1]، بحجة أنها تقضي على عنصر الخيال في الصورة الشعرية، لأنها تجعل الشاعر مجرد ناقل لصورة الأشياء الواقعية، ناسياً أو متناسياً أن قوة العمل الفني شعراً أو تصويراً، لا تقتصرعلى خلق علاقات جديدة أو مبتدعة بين الأشياء، وإنما بتجسيد قوة الصلة بين العمل الفني والواقع، بين التجربة الفنية والتجربة الواقعية. وهذان اتجاهان سائدان في آداب جميع الأمم، وهما مرتبطان بطبيعة العصر والثقافة، التي تؤسس نظرية الشعر بمرتكزاتها الفكرية والجمالية. والرؤية العقلية/الواقعية – في النقد عامة ومنه النقد الأوربي – هي أولى مراحل نشأة الأدب والفن، على صعيد التاريخ الأدبي الإنساني، والأدب العربي هو جزء من هذا التاريخ، فالنظرية الكلاسيكية في الأدب الغربي، قد كرّست تلك الرؤية العقلية/الواقعية، حتى نهاية القرن الثامن عشر الميلادي، وكانت تأخذ في اعتبارها المبدأ النفعي أو التعليمي في الأدب والشعر خاصة، الذي تمخّض عن مبدأ شعريّ آخر ملازم له هو مبدأ (الوضوح)، إذ بمقتضاه ساد الإعتقاد بضرورة أن يكون الشعر مفهوماً، وعلى درجة كافية من الوضوح، وهذا ما دافع عنه العديد من النقاد والكتاب الكلاسيكيين أمثال السير توماس إليوت، الذي كان يعتقد أن الشعر يعلّم أكثر من الدروس الأخلاقية، إذ يقول: ((إن هومر وفرجيل يستطيعان لا أن يعلما الناشيء دروساً خلقية فقط، بل دروساً في الحرب والسياسة وتربية الخيل))[2]. أما السير فيليب سدني (1554– 1586)، فقد كان يرى أن عظمة

---

1 ينظر الى جابر عصفور – الصورة الفنية – ص 337.

2 وليام ويمزات وكينيت بروكس – النقد الأدبي – تاريخ موجز – ت حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي – المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب – دمشق – 1974، 2/ص 2 249.

الشاعر تكمن في تصويره الفضائل والرذائل، وليس في قدرته على التقفية والـــنظم، فيقول: ((التقفية والنظم لا يصنعان الشاعر، بل تصنعه تلـــك الصـــور المصـــطنعة الملحوضة اللفضائل والرذائل وما سواهما، مع التعليم الممتع، الذي قد يكون أصـــح وصف نعرّف به الشاعر))[1].

ولم يكن الإتجاه الواقعي/الموضوعي في النقد الأوربـــي في تلـــك المرحلـــة، مقصوراً على الشعر – كما سبق القول – وانما تعداه الى فن التصوير، الذي كـــان يوجهه ذلك الأتجاه منذ عصر النهضة حتى القرن التاسع عشر المـــيلادي، ســـواء بالنسبة للفنانين أم متذوقي هذا الفن، فدقّة التصوير والحذق في نقل الصورة الواقعية الى الفن، كان الهاجس المهيمن على الذوق العام قديماً وحديثاً، كما يقول جـــان برتليمي الذي يقول بنبرة الاستفهام الإنكاري: (ألا يعتبر العمل مكـــتملاً إن هـــو أعاد إخراج النموذج الأصلي، كما هو في الطبيعة قدر المستطاع، ولدرجة يـــوهم معها الناظر بأنه هو الحقيقة الواقعة؟ يحكي سينيك أن النـــاس كـــانوا يمتـــدحون زوكيس ((لأنه صوّر أعناباً تشبه الأعناب الطبيعية، لدرجة أن الطيور كانت تـــأتي لتلتقطها))[2]، ويذكر برتليمي (أن عصر النهضة والعصـــر الكلاســـيكي وكـــذلك الكلاسيكية الحديثة، كانت تتميز بالخضوع التام للطبيعة، وكان ((أنجر)) وهو أحد اتباع الكلاسيكية الحديثة يقول: ((أنظر... إن القدامى لم يصحّحوا في نمـــاذجهم، وأقصد بها أنهم لم يغيّروها الى ما هو مخالف للطبيعة)))[3].

إن النـــزعة العقلية تسود حين يكون المجتمع في حالة انســـجام وتوافـــق، إذ يشعر الفرد أنه جزء من الكل يحمل خصائصه الثقافية وقيمه العامة، أما على صعيد النقد والشعر فإن الناقد والشاعر باعتبار كل منهما فرداً في إطار بنية إجتماعيـــة، يصبحان معبرين عن تلك الثقافة والقيم، وداعيين الى الحفاظ عليها، ومن هنا تنبثق وظيفة الأدب الإنسانية، إذ يصبح الأدب أداة لتكريس القيم البناءة العامة، ويكون المبدع معبّراً عن هموم الناس وآمالهم، في الوقت الذي يعبر فيه عما يجيش في نفسه من مشاعر وانفعالات، وما يجول في خاطره من رؤى وآمال، والشاعر الحق هـــو

1 المصدر نفسه – 2/ص 254.
2 جان برتليمي – مبحث في عام الجمال – ص 217.
3 المصدر نفسه – ص 224.

الذي يسمو بتجربته الفردية فيمنحها بعداً إنسانياً، ولعل هذا هو سر خلود بعض الأعمال الأدبية، وتلاشي أعمال أخرى.

إن تحديد وظيفة الشعر يعني تحديد إطاره الفكري وتقنياته الفنية، وما يرتبط بها من أساليب التعبير والتصوير، فمبدأ المنفعة أو التعليم يقتضي الوضوح والإقتراب من الواقع، وهذا المبدأ الذي قامت عليه نظرية الشعر العربية، هو الذي يفسّر اتفاق أغلب النقاد العرب القدامى، على أن تكون الصور الشعرية وأساليب الوصف الشعري مقاربة للواقع. وإذا كان ابن طباطبا في الموضع السابق، قد أكد مبدأ المشاكلة أو اقتراب الصورة الشعرية، من الصورة الواقعية أو المعقولة للأشياء، فإن ذلك لا يعني النسخ والتكرار، لأن إعادة انتاج الشيء كصورته السابقة لا يعدّ فناً، فالفن أساسه الإبداع والإبتكار و(الشعر صناعة)، وبذلك فقد ترك ابن طباطبا مساحة واسعة امام الشاعر، لكي يبتدع ما شاء من الأوصاف والصور، ولكن في حدود المنطق وقواعد العقل، التي تستلزم توافق المشبّهات وتناسبها فيقول: من جيد الشعر ما تتوافق تشبيهاته ((وتلطف في تقريب البعيد منها، فيؤنس النافر الوحشي، حتى يعود مألوفاً محبوباً، ويبعّد المألوف المأنوس به، حتى يصير وحشياً غريباً))[1]، وهذا يعني أن الشاعر الحاذق الذي يدرك بلطافة فكره، العلاقات البعيدة الخفية بين المتابينين، فيجعلهما متشابهين في وجه من الوجوه، على الرغم من اختلافهما الظاهر، يكون قد قرّب البعيد وآنس الوحشي فجعله مألوفاً، أما تبعيد المألوف وإدخاله في علاقة الشبه بين المشبهين، أو تصوير الشيء المألوف، على نحو لم يتناوله غيره فيبدو غريباً. وهكذا فإن فكرة النص السابق، محورها الإبتكار والإبداع، وبغير ذلك فلن يكون للشعر قيمة أو أثر جمالي، لأن النفس تملّ الصور والمعاني المكررة ولا تعبأ بها، أو بتعبير ابن طباطبا: ((فإن السمع إذا ورد عليه ما قد ملّهُ من المعاني المكّررة، والصفات المشهورة، التي كثر ورودها عليه، مجّه وثقل عليه وعيه))[2].

وعلى الرغم من قوة الجانب النظري في موقف ابن طباطبا النقدي، الذي يعبّر عن فهم دقيق لفن الشعر والتصوير خاصة، بوصفه نشاطاً إبداعياً، وما لذلك من

1 عيار الشعر – ص 160.
2 المصدر نفسه – ص 160.

أثر في عملية تلقي الشعر، التي تخضع إلى أسس نفسية واضحة كما في النص السابق، فإن الجانب التطبيقي يكشف عن تجاهله لبعض أطروحاته النظرية، كما في موقفه من قول خفاف بن ندبة:

أبقى لها التعداءُ من عتداها

ومتونها كخيوطة الكتانِ

إذ يعدّه ((من التشبيهات البعيدة التي لم يلطف أصحابها فيها))[1]، بمعنى أن تشبيه القوائم – في دقتها – بالخيوط تشبيه بعيد، وكأنه قد نسيَ قوله السابق إن العرب تشبّه الشيء بمثله إذا ((قاربه وأدناه أو شامه وأشبهه مجازاً لا حقيقة))، فالشاعر – هنا – لم يرد المعنى الحقيقي، حين شبه القوائم – في دقتها – بخيوط الكتان وإنما على المجاز، مبالغة في تصوير شدة الهزال، الذي أصاب ناقته جراء التعداء المتواصل. وهو موقف يختلف عن موقف العسكري، الذي يبدو أكثر مرونة في تفكيره النقدي، إذ ينقل بعض ألفاظ عبارة ابن طباطبا الشارحة للصورة، لكنه يعلّق بقوله: ((وهذا محمود غير معيب عند أصحاب الغلو))[2].

ويتجلى معيار ابن طباطبا في جودة الصورة الشعرية، في إيراده قول مسلم بن الوليد، الذي يصفه بـ (المعنى الصحيح البارع الحسن):

وإني واسماعيل بعد فراقهِ

لكالغمدِ يوم الروعِ فارقهُ النصلُ

فإنْ أغشَ قوماً بعده وأزورهم

فكالوحشِ يدينها منَ الإنسِ المحلُ

فعلى الرغم من أنه لم يفصح عن مصدر (براعة الحسن) فيها، فإن الصورة الشعرية في البيت الثاني، هي سر لطافة المعنى ودقة التصوير، وهي صورة شعرية عميقة الدلالة من الناحية النفسية، على خلاف الصورة الأولى في البيت الأول، إذ هي صورة سطحية ومضطربة، لأنها تقوم على علاقة مشابهة بين من له شعور وعاطفة، بما يفتقر إلى ذلك. وربما شغلت الصورة الثانية انتباه ابن طباطبا فلم يتأمل

1 المصدر نفسه – ص 126.

2 الصناعتين – ص 247.

الصورة الأولى، التي خرجت عما ينظّر له هذا الناقد – في موضع آخر – في مجال التشبيه، إذ يرى أن من الواجب أن يكون المشبه به مثالاً أو أنموذجاً في المعنى المراد وصفه[1].

وهذا يعني أن المشبه به ينبغي أن يكون مشهوراً في الدلالة على المعنى الذي يحيل إليه، فكأنّ ابن طباطبا قد تناسى ذلك التنظير وعدل عنه، في تقييمه النقدي للبيتين السابقين. غير أن ما يلاحظ أن رؤيته النقدية، تتسم بالمرونة والإتساع في مجال التصوير الشعري، خلافاً لقدامة بن جعفر، الذي وضع حدوداً صارمة أمام الشاعر، تكريساً لمبدأ المشاكلة بين الصورة الشعرية والواقع، إذ يقول: ((ولما كان أكثر وصف الشعراء، إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني، كان أحسنه من أتى في شعره بأكثر المعاني، التي الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه وأولاها، حتى يحكيه بشعره، ويمثّله للحسّ بنعته))[2]. فالتركيز على أظهر الصفات والخصائص وأولاها، يكفل مبدأ (الوضوح) والتجلّي الحسي للموصوف بحيث يجعله ماثلاً في الإدراك الحسي دون مواربة.

ولا يكاد أبو هلال العسكري يختلف كثيراً عن ابن طباطبا من حيث الدقة النظرية، فقد أفاد من آراء من سبقه ومن عاصره من النقاد، فيما يتعلق بالتصوير الشعري، ولا سيما الصورة التشبيهية، التي حاول وضع قواعدها البيانية، وإيضاح أهميتها ووظيفتها في التصوير الشعري، وتتجلى تلك الوظيفة في أن ((التشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً، ولهذا ما أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغنِ أحدٌ منهم عنه))[3]. فما يعنيه العسكري بذلك، أن المعاني العقلية والمعاني ذات الأصول الحسية، تظل ذات طبيعة مجردة لا تقوى اللغة المعيارية، على أدائها على نحو دقيق، وهذا ما يصدق كذلك على العواطف والإنفعالات بنوعيها السار والمؤلم، إذ لا يتسنى التعبير عنها على نحو دقيق إلا عن طريق التشبيه، والتشبيه آلية تعبيرية فطرية استخدمها الشعر منذ نشأته، وأعني بالفطرية أن قدماء الشعراء كهوميروس عند اليونان، وشعراء عصر ما قبل الإسلام –

1 عيار الشعر – ص 61.
2 نقد الشعر – ص 130.
3 الصناعتين – ص 243.

عندنا – لم يعرفوا علم البلاغة، و لم يدركوا كنه التشبيه والإستعارة، وإنما كان استخدامهم لتلك الآليات البيانية، استخداماً غريزياً تقتضيه ضرورات عقلية ونفسية. وقد حدّد أبو هلال العسكري أربعة وظائف للتشبيه سمّاها (أوجه التشبيه):

الأول: إخراج ما لا تقع عليه الحاسّة الى ما تقع عليه.

الثاني: إخراج ما لم تجر به العادة الى ما جرتْ به العادة.

الثالث: إخراج ما لا يعرف بالبديهة الى ما يعرف بها.

الرابع: إخراج ما لا قوة له في الصفة الى ما له قوة فيها[1].

إن تلك الوظائف تمثل الأساس النظري، لما يراد من التشبيه في مجال التعبير الشعري وهي تمثل جهات جامعة للصور الشعرية التشبيهية، ولعل الوظيفة الأولى هي أهم تلك الوظائف، لأنها تمسّ جوهر الصورة الشعرية وعمودها البياني، بكل ما لها من أساليب وتقنيات، ذلك أن الصورة الشعرية سواء أكانت قائمة على التشبيه أم الإستعارة أم الكناية فإن غايتها الأساس هي التصوير الحسي للأفكار والعواطف والإنفعالات. ولما كانت تلك الكيفيات متفاوتة من حيث الكم أو المقدار فإنه يكون ضرورياً بيان مقدارها أو شدتها، وهذا هو مدار الوظيفة الرابعة التي تأتي في المقام الثاني بعد التصوير الحسي.

إن تحديد تلك الوظائف يشكل جانباً مهماً في التنظير النقدي للصورة الشعرية، ومن ثم فإنه يمكن أن يشكل معياراً نقدياً، في تقييم الصور الشعرية وتلقيها، غير أن ما يلاحظ على الجانب التطبيقي، أن العسكري يمارس منهجاً شكلياً محضاً، يفتقر الى العمق التحليلي لعناصر الصورة ودلالاتها الإيحائية، إذ يقتصر في اختياره الصور والحكم عليها، على بنية التشبيه من حيث تعدّد عناصره، كأن يكون التشبيه قائماً على تشبيه شيئين بشيئين وما إلى ذلك، وهذا ما يلاحظ في إيراده بعض النماذج من التشبيهات، التي ينعتها بـ (الغريبة) و(البديعة)، دون أن يبين مصدر تلك النعوت، فيقول: ((ثم نورد ههنا شيئاً من غرائب التشبيهات وبدائعها... فمن بديع التشبيه قول امريء القيس:

---

1 المصدر نفسه – ص 240، 242.

كأن قلـــوب الطـــير رطبـــاً ويابســـاً

لدى وكرها العنابُ والحشـــفُ البـــالي

فشبّه شيئين بشيئين مفصّلاً: الرطب بالعنّاب واليابس بالحشف فجاء في غاية الجودة، ومثله قول بشار:

كأنّ مثـــار النقـــعِ فـــوق رؤوســـنا

وأســـيافنا ليـــلٌ تهـــاوى كواكبُـــهْ

فشبّه ظلمة الليل بمثار النقع والسيوف بالكواكب، وبيت امـــريء القـــيس أجود لأن قلوب الطير رطباً ويابساً، أشبه بالعنّاب والحشـــف مـــن الســـيوف بالكواكب))[1].

إن معيار القيمة الفنية من وجهة نظر العسكري كما يكشف عنها النص، هو مقاربة المشبّه للمشبّه به، فكلما اقترب الشيء من الشيء وشابهه في صفاته، فهـــو جيد أو (بديع)، ولذا فهو يفضّل صورة امريء القيس على صورة بشار على أساس قرب الشبه، وإذا كان لعدم تمييز العسكري بين التشبيه المتعدد والتمثيل، ما يـــبرره من وجهة تاريخية وعلمية – لأنّ الدرس البلاغي في عصره، لم ينضـــج الى درجـــة تصنيف أساليب التشبيه وتقعيدها، فإن إخفاقه في المفاضلة بين الصورتين، نـــاجم عن خلط واضح بين عناصر الصورة التشبيهية لدى بشار، وأساءة فهم علاقة الشبه بين تلك العناصر، فبشار لم يُرد تشبيه السيوف بالكواكب وإنما شبّه هيئة السيوف في غبار المعركة بهيئة الليل الذي تتهاوى كواكبه، وعليه فلا وجه للمقارنـــة بـــين تشبيه امريء القيس المتعدّد وتشبيه بشّار التمثيلي.

وإذا كان العسكري يرى جودة التشبيه وبداعته، في قوة الشبه بـــين المشـــبَّه والمشبّه به من الناحية الواقعية، فإن حسّية التشبيه تمثل المعيار الثاني، انطلاقـــاً مـــن وظيفة التشبيه الأولى، وهي إخراج ما لا تقع عليه الحاسة الى ما تقع عليه، وهذا ما جعله يزدري تشبيه الحسي بالعقلي/المجرّد ويعّده رديئاً، إذ يقول: ((وقـــد جـــاء في أشعار المحدثين تشبيه ما يُرى بالعيان بما ينال بالفكر وهو رديء، وإن كان بعـــض الناس يستحسنه، لما فيه من اللطافة والدقة، وهو مثل قول الشاعر:

---

1 المصدر السابق – ص 250.

وكنـــتَ أعـــزَّ عِـــزًّا مـــن قنـــوعٍ
يعوّضـــه صـــفوحٌ مـــن ملـــولِ
فصـــرتَ أذلَّ مـــن معـــنىً دقيـــقٍ
بـــه فقـــرٌ الى فهـــمٍ جليـــلِ

فأخرج ما تقع عليه الحاسة الى ما لا تقع عليه، وما يعرف بالعيـان الى مـا يعرف بالفكر))[1].

إن لطافة المعنى ودقته التي يشير إليها العسكري – لبيان حال من يستحسـن هذا النمط من التشبيه – حقيقة قائمة، غير أن الشاعر هنا لم يشبّه و لم يأت بشيء يعتدّ به، فالغموض ما زال قائماً، لأن المتلقي عليه أن يتصوّر دلالة الذل، من خلال معنىً دقيق لم يقيّض له فهمٌ جليل، لكي يدركه ويستوعبه، ولذا فإنّ تلك الصورة قد تكون لها قيمة من جهة الهزل أو الدعابـة، ولا نظـن أن متلقيـاً يسـتجيب باستحسان الى مثلِ تلك التشبيهات.

إن النقاد الذين مرّ ذكرهم، يمثلون نخبة النقاد الذين مهّدوا لمعاييرهم النقدية، بمرجعيات نظرية سواء أكانت مستفيضة أم مقتضبة، غير أن هناك من النقاد مـن تناول الصورة الشعرية في ضوء منهج تطبيقي، دون التمهيد لنظرية نقدية محـددة الملامح، فجاءت آراؤهم النظرية متناثرة بين ثنايا المنهج التطبيقي، وهذا ما نلاحظه في (موازنة) الآمدي بين أبـي تمام والبحتري، أو (وساطة) عبد العزيز الجرجـاني بين المتنبـي وخصومه، وشرح المرزوقي لحماسة أبـي تمام، أو تعّرضـوا لهـا في معرض تناولهم آراء نقادٍ آخرين، ضمن مصنفات نقدية عامة ليست متخصصـة، كما نجد ذلك عند ابن رشيق والمرزباني وابن الأثير. وكل اؤلئك ذو نـزعة اتباعية يتبنّى الاتجاه العقلي/الواقعي بشأن الصورة الشعرية، وينحو نحو مـذهب الصـورة المقاربة أو المشاكلة، فالآمدي يجاري جمهور الشـعراء فيمـا اعتـادوا عليـه في الاستعارة، إذ كانت العرب تستعير المعنى ((إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يُشـبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه، نحو قول امريء القيس:

1 المصدر نفسه – ص 242.

فقلـــتُ لـــه لّمـــا تمطّـــى بصُـــلبه

وأردفَ أعجـــازاً ونـــاءَ بكلكـــلِ

((... وهو في غاية الحسن والجودة والصحة))[1]، ثم ينعت تلك الإستعارة فيقول: ((وهذه أقرب الإستعارت من الحقيقة، لشدّة ملائمة معناها لمعنى ما استعيرت له))[2].

إن هذا النص يعبّر – بوضوح – عن موقف الآمدي النقدي ورؤيته الجمالية، فالصورة الاستعارية عنده ينبغي أن تتضمن علاقة المشابهة أو السببية بين عنصـــري الصورة، بحيث يكون هناك مسوّغ واقعي/منطقي، وإلا جاءت الصورة متنـــافرة، وعليه فإنّ الصورة الشعرية التي يرسمها امرؤ القيس، هي كما وصـــفها الآمـــدي لاقترابها من (الحقيقة)، ومناسبة لما استعيرت له (استطالة الليل وتبـــاطؤه وثقلـــه)، و(تمطّي الجَمَل وتثاقله تحت حمله الثقيل) وهي صورة حسية شـــديدة الشـــبه بمـــا استعيرت له، أما (حركة الليل البطيء) و(حركة الجَمَل المثقل)، فهي صورة ابتدعها خيال الشاعر، ليجسّد تجربة شعورية مؤلمة تجسيداً حسياً دقيقاً. والآمدي يرى ((أن حدود الإستعارة معلومة))[3]، و((أن للأستعارة حداً تصلح فيه، فإذا تجاوزته فسدت وقبحت))[4]. ويعني الآمدي بـــ (الحدود المعلومة) للاستعارة ما ذكـــره في نصـــه السابق، وهو ما جرت عليه العرب في أشعارها، فما تجاوز ذلك من الاســـتعارات فهو رديء، ولذلك يرى قول أبـــي تمام من رديء الإستعارات وقبيحها:

لم تسقَ بعد الهوى مـــاءً أقـــلّ قـــذى

من ماء قافيةٍ يسقيكهُ فهمُ

ويعلّق على تلك الصورة بقوله: (فجعل للقافية ماءً على الإستعارة، فلـــو أراد الرونق لصلح ولكنه قال: ((يسقيكه)) ففسد معنى الرونق)[5].

ويسترسل الآمدي في تقليب الوجوه المقبولة، في ضـــوء المرجعيـــة اللغويـــة والاجتماعية وما تعارف عليه العرب من استعارات ومجازات لغويـــة، لينتـــهي الى

---

1 الموازنة بين شعر ابـــي تمام والبحتري – 3/ص 266.
2 المصدر نفسه – 3/ص 266.
3 المصدر نفسه – 3/ص 276.
4 المصدر نفسه – 3/ص 276.
5 المصدر نفسه – 3/ص 275.

فساد مثل تلك الاستعارات، لافتقارها الى الحدود العقلية/المنطقية الضرورية، التي تنتظم العلاقات بين الأشياء والمعاني.

وتتطابق رؤية عبد العزيز الجرجاني مع آراء النقاد السابقين، بشأن الصورة الإستعارية إذ يرى ضرورة أن يكون ثمة مناسبة بين عناصر الصورة الشعرية، وأنْ تكون على شاكلة قريبة ومشابهة ظاهرة[1]، وهذه هي القاعدة الذهبية في التصوير، التي جرى عليها الشعراء، والتي سمّاها الجرجاني (النهج القريب من الاقتصاد)، في قوله: ((فقد كانت الشعراء تجري على نهج قريب من الاقتصاد، حتى استرسل فيه أبو تمام ومال الى الرخصة فأخرجه الى التعدي))[2]. وإذا كان مبدأ (الاقتصاد) في التصوير، يستند الى مرجعية تراثية، قوامها أساليب الشعراء وطرائقها في تصوير الأشياء والمعاني، التي تشكّل معياراً بنائياً وجمالياً، في الحكم على مذاهب الشعراء في هذا الشأن، فإنّ (التعدّي) الذي مارسه أبو تمام وأقرانه من شعراء عصره، ليس له من مرجعية سوى الذوق الفردي والرؤية الشعرية الخاصة، فما هو معيار جودة الشعرية أو رداءتها في مثل هذه الحال؟

إن عبد العزيز الجرجاني يحتكم الى ذوق الناقد أو المتلقي نفسه، واستجابته الشعورية في لحظة التلقي ذاتها فيقول: ((وأكثر هذا الصنف من الباب الذي قدمت لك القول فيه[3] وأقمت لك الشواهد عليه، وأعلمتك أنه يُميّز بقبول النفس ونفورها، ويُنتقد بسكون القلب ونبوّه))[4]. وهذا يعني اعتماد الحدس والشعور الذاتي المحض. غير أن هذا لا يعني أن يكون بعض منه، مما تناله الحجة العقلية ويُحتكم فيه الى منطق، وهذا ما يراه الجرجاني في قوله: ((وربما تمكنت الحجج من إظهار بعضه، واهتدت الى الكشف عن صوابه أو غلطه))[5].

إن القاضي الجرجاني يعرض – في نصه السابق – إشكالية نقدية، تتعلق بالإحكتام الى قبول النفس ونفورها في تلقي الصور الشعرية، ناجمة عن تغير ثقافة العصر وذوقه الشعري. وهي إشكالية ترتبط برسوخ تقاليد وأساليب شعرية،

---

1 الوساطة – مصدر سابق – ص 429.
2 المصدر نفسه – ص 432.
3 يعني بذلك الصنف الذي يتجاوز نهج الاقتصاد في التصوير.
4 المصدر نفسه – ص 429.
5 المصدر نفسه – ص 429.

يصعب تخطيها وقبول ما يخالفها، ومن ثم فإنّ (المعيار النفسي) في الحكم على الصور الشعرية، هو نتاج فاعلية نشاط عقلي وجمالي/لا إرادي، يتقبل بعض القيم الجديدة أو يرفضها على ذلك النحو، دونما حجة أو مبرر معقول، وكثيراً ما يحدث ذلك في مرحلة التحول الحضاري والثقافي، التي تمرّ بها المجتمعات، ولا يقتصر ذلك الموقف على العامة بل يتعداه إلى الخاصة. ويوضّح الجرجاني تلك الإشكالية بإيراده خبراً عن بعض أصحابه، الذي كان يجاريه أبياتاً لأبي الطيب المتنبي، رأى فيها إسرافاً في التصوير، وبعداً في الاستعارة، وتجاوزاً لحد المألوف والعادة كقوله:

مسرّة في قلوب الطيب مفرقُها

وحسرةٌ في قلوب البَيض واليَلبِ

وقوله:

تجمّعتْ في فؤاده همٌ

ملءُ فؤاد الزمان إحداها

فقال: ((جعل للطيب والبيض واليلب قلوباً وللزمان فؤاداً، وهذه استعارة لم تجر على شبه قريب ولا بعيد))[1]، فيجيبه القاضي الجرجاني بإيراد أقوال عديدة، لشعراء بنوا استعاراتهم على نحو مماثل، فجعلوا الدهر شخصاً تام الأعضاء والجوارح، فكيف قبل ذلك من أولئك الشعراء وأنكر على المتنبي أن جعل له فؤاداً؟ ويقول القاضي الجرجاني: ((فلم يحر جواباً غير أن قال أنا استبرتُ، ووجدتُ بين استعارة ابن أحمر للريح لبّاً، واستعارة أبي الطيّب للطيْب قلباً بَوناً بعيداً، وأصبت بين استعمال ساعد الدهر في بيت ابن رميلة[2]، واستعمال فؤاد للزمان في بيت أبي الطيب فصلاً جلياً، وربما قصّر اللسان عن مجاراة الخاطر، و لم يبلغ الكلام مبلغ الهاجس))[3].

إن تلك الرواية تتضمن ملاحظات مهمة، منها ما يتعلق بالمعيار النفسي للاستجابة الشعرية، الذي يُعزى إليه قبول الصورة الشعرية أو رفضها، على أساس الهاجس وليس الفكر والرويّة والحجة العقلية، ومنها ما يتعلق بمرونة المنهج النقدي،

1 المصدر السابق – ص 429.

2 قوله: هم ساعد الدهر الذي يتقى به وما خير كف لا تنوءُ بساعدِ

3 الوساطة – ص 420.

الذي يعتمده القاضي الجرجاني في تعامله مع النصوص الشعرية، وقدرته على التأويل والتماس الوجوه الدلالية المحتملة، وهو ما كان يفتقر إليه صاحبه المذكور، فقد مكّنته ثقافته النقدية واللغوية من إيجاد تفسير لتمييز صاحبه، بين الصور الشعرية وقبول بعضها ورفض الآخر، إذ يقول: ((وما أقرب ما قاله من الصواب وأخلقه بالسداد، وقد أجد لهذا الفصل الذي تخيّل له بعض البيان، وذلك أن الريح لما خرجت بعصوفها عن الاستقامة وزالت عن الترتيب، شُبّهت بالأهوج الذي لا مسكة في عقله ولا زبر للبّه، ولما كان مدار الأهوج على التباس العقل، حَسُن من هذا الوجه أن يجعل للريح عقلاً، فأما الدهر فإنما يُراد بذكره أهله، فإذا جعل للدهر ساعداً وعضداً ومنكباً، فقد أقيم أهله مقام هذه الجوارح من الإنسان، وليس للطيب والبيض واليلب ما يشبه القلب، ولا ما يجري مع هذه الإستعارة في طريق)).[1]

إن موضوعية القاضي الجرجاني لم تحل دون النظر المتعمق، في طبيعة الصور الشعرية وعلاقاتها اللغوية وتقليبها على وجوه عدة، لبيان الدلالات والعلاقات الممكنة في تلك الصور، سواء أكانت للمتنبي أم غيره، مما تقتضيه الحيادية والرؤية الموضوعية في التعامل مع النصوص. وإذا كان قد وجد وجهاً منطقياً معقولاً، لاستعارتي ابن أحمر وأبي رميلة، ينتظم العلاقة بين عنصري الصورة الشعرية، فإن استعارتي أبي الطيب ليس لهما وجه منطقي، تستند إليه علاقة (القلب) بـ (الطيب والبيض واليلب)، ولا علاقة (الفؤاد) بـ (الزمان)، وكأن الجرجاني – هنا يريد أن يقول إن مثل تلك الإستعارات لم يفد بشيء، إذ لم يضف أية دلالة جديدة الى المستعار له، ولم تزده وضوحاً ولا تأكيداً، كما هو معروف في وظائف الاستعارة، وربما كان الأمر سيان في قولي المتنبي السابقين:

(مسرّة في قلوب الطيب مفرقها) أو (مسرّة في الطيب مفرقها)، و(ملء فؤاد الزمان إحداها) أو (ملء الزمان إحداها). وتتجلى رؤية القاضي الجرجاني العقلية/المنطقية القائمة على مبدأ المناسبة، بين عنصري الصورة الاستعارية ووقوع الشبه بينهما، في تحليله قول امريء القيس المشهور:

---

1 المصدر نفسه – ص 340، 432.

فقلـــتُ لـــه لمـــا تمطّـــى بصُـــلبهِ

وأردف أعجـــازاً ونـــاءَ بكلكـــلِ

فقد ((جعل له صُلباً وعجزاً وكلكلاً، لما كان ذا أول وآخر وأوســط، ممــا يوصف بثقل الحركة إذا استطيل، وبخفة السير إذا استقر، وكل هذه من الألفــاظ مقبولة غير مستكرهة وقريبة الشاكلة ظاهرة المشابهة))[1]. هذا بشأن شعر القــدماء، أما المحدثون أو المولدون – كما يرى القاضي الجرجاني – فإن كلامهم لم يجرعلــى سنن القدماء من الشعراء، فقد كانت صورهم واستعارهم مما تبعد فيــه الشــاكلة وتخفى المشابهة، غير أن ذلك لا يمنع ناقداً حصيفاً موضوعياً مثله، من حمل كلامهم على ما يقرّبه من الصواب، والتماس العذر لهم إذ يقول: ((وإنما يُحمل ما جاء من ألفاظ المحدثين وكلام المولدين، زائلاً عن هذا الموضع وغير مستمر على هذا السنن، على وجوه تقرّبهم من الإصابة، وتقيم لهم بعض العذر، وتلــك الوجــوه تختلــف بحسب اختلاف مواضعه، وتتباين على قدر تباين المعاني المتضمنة له))[2].

و لم يضف ابن رشيق شيئاً ذا أهمية، فيما يتعلق بالصورة الشــعرية بنوعيهــا التشبيهية والاستعارية، على الرغم من تأخّرعصره والتراكم المعرفي النقدي، الــذي شهده ذلك العصر، فقد بدا في أطروحته النقدية ناقلاً واسع الاطلاع، على ثقافــة من سبقه من النقاد المشارقة، أما عبد القاهر الجرجاني فكأنه لم يسمع به و لم يقرأ له شيئاً، ولذلك فقد جاء تناوله للتشبيه والاستعارة تناولاً شكلياً سطحياً، يفتقــر الى التحليل العميق لعناصر الصور الشعرية وعلاقاتها الدلالية، ففي مجال التشبيه يتــبنى رأي الرماني وينقله بكل تفاصيله النظرية، ليقرر أنّ التشبيه نوعان: حسن وقبــيح، والتشبيه الحسن هو ما أخرج الأغمض الى الأوضح فأفاد بياناً، أما القبيح فهو مــا كان على خلاف ذلك، وعليه فإن ما يقع في دائرة الحواس أوضح مما لا يقع فيــه، ومن هنا فقد عاب على بعض شعراء عصره قوله:

صدغه ضدّ خدّه مثــل مــا الوعــــ

د – اذا ما اعتبرتَ – ضــدّ الوعيــدِ

1 المصدر السابق – ص 431، 432.

2 المصدر نفسه – ص 432.

لأنه شبّه الواضح بالغامض، وماتقع عليه الحاسة بما لا تقع عليه[1].

أما من الناحية التطبيقية فإن ابن رشيق لم يقدم إلا تعليقات مقتضبة، على بعض الصور التشبيهية دون أن يميز بين أساليب التشبيه، وكأنها نمط أسلوبي واحد باستثناء تعدّد عناصر طرفي التشبيه، كأن يشبه الشاعر شيئين بشيئين أو ثلاثة بثلاثة وما الى ذلك، ويرى أن ذلك التعدد من مزايا قوة الشاعرية، ولذلك فهو يبدي إعجابه بقول امريء القيس:

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً

لدى وكرها العنّاب والحشف البالي

لأنّ الشعراء كانت تشبه شيئاً بشيء الى أن صنع امرؤ القيس ذلك. ثم يأتي الى ذكر بشار بن برد ويروي عنه قال: (ما قرّ بي القرار مذ سمعت قول امريء القيس) المذكور، حتى صنع بيته المشهور:

كأنّ مثار النقع فوق روؤسنا

وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبُهْ

فيعلّق عليه بقوله: ((فإذا كان مراده الترتيب فصدق، ولم يقع بعد بيت امريء القيس في ترتيبه كبيته، وإن كان المراد تشبيهين في بيت واحد، فقد قال الطرمّاح في صفة ثور وحشي:

يبدو وتضمرُهُ البلادُ كأنّه

سيفٌ على شرفٍ يُسلّ ويُغمدُ

وهذا نهاية الجودة))[2].

ولا يرى المتأمل شيئاً جديداً في رؤية ابن رشيق للصورة الاستعارية، فهو يبدو إتباعياً متبنياً آراء من سبقه من النقاد، في الرؤية العقلية المنطقية في التصوير الشعري، فحين يأتي الى الجيد من الإستعارة ينقل ما اختاره ابن الأعرابي، وغيره من الاستعارات الجيدة، كقول أرطأة بن سهية:

---

1 ابن رشيق – العمدة – مصدر سابق – 1/ص 287.

2 المصدر نفسه – 1/ص 291.

فقلـــتُ لهـــا يـــا أم بيضـــاءَ إنـــني

هُريـــق شبابـــــي واستُشـــنّ أديمـــي

فيعلق عليه بقوله: (فقال: (هُريق شبابـــي) لمـــا في الشـــباب مـــن الرونـــق والطراوة، التي هي كالماء ثم قال: (استشن أديمي) لأنّ الشنّ هو القربـــة اليابســـة، فكأن أديمة صار شناً لما هريق ماء شبابه، فصحت له الإستعارة من كل وجـــه و لم تبعد)[1]. ثم يورد ما اختاره ثعلب وفضله جماعة ممن قبله من جيد الإستعارة، وهـــو قول طفيل الغنوي:

فوضـــعتُ رحلـــي فـــوق ناجيـــةٍ

يقتـــاتُ شـــحمَ ســـنامها الرحـــلُ

((فجعل شحم سنامها قوتاً للرحل، وهذه استعارة كما تراها كأنها الحقيقـــة لتمكّنها وقربها))[2] الا أن ما يؤثر عن ابن رشيق أنه لم يعتمد نمطاً شـــعرياً محـــدداً، ينبغي على الشاعر أن ينسج على منواله صوره الشعرية، سواء أكانت تشـــبيهاً أم استعارة، وإنما كان يعوّل على النمط الشعري (المخترع) و(البديع)، فيمـــا يتعلـــق بالمعاني والصور، وقد أفرد لذلك باباً سمّاه (باب المخترع والبديع)، ويعني بالمخترع من الشعر: ((ما لم يُسبق إليه قائله، ولاعمل أحد من الشعراء قبله، نظـــيره أو مـــا يقرب منه، كقول امريء القيس:

سموتُ اليها بعـــد مـــا نـــام أهلـــها

سموّ حُباب الماء حـــالاً علـــى حـــالِ

فإنه أول من طرق هذا المعنى وابتكره، وسلّم الشعراء إليه فلم ينازعـــه أحـــد إياه))[3]. ويضرب أمثلة أخرى للمخترع من المعاني والصورالشعرية لشعراء آخرين، ويميّز بين مصطلحي (الإختراع) و(الإبداع)، علـــى أســـاس علاقتـــهما بالمعـــاني أوالألفاظ ((إذ صار الإختراع للمعنى والإبداع للفظ، فإذا تمّ للشاعر أن يأتي بمعـــنى مخترع في لفظ بديع، فقد استولى على الأمد وحاز قصب السبق))[4]. وابن رشيق –

1 المصدر نفسه – 1/ص 274.
2 المصدر السابق – 1/ص 274، 275.
3 المصدر نفسه – 1/ص 262.
4 المصدر نفسه – 1/ص 265.

في ذلك – يتبنى وجهة نظر ابن المعتز في تصنيفه أساليب البديع[1]، ولعل ذلك ما أفاد منه في أحكامه على الصور الإستعارية التي مر ذكرها.

أما ابن الأثير فإنه يتميز باستقلالية علمية، تجعل له تفرّداً خاصاً في الأحكام الجمالية على الصور الشعرية، ولاسيما التشبيهية منها، فقد كان له فهمه المغاير لمن سبقه من النقاد والبلاغيين، بشأن وظيفة التشبيه أو فائدته كما يسميها هو، إذ يقول: ((وأما فائدة التشبيه من الكلام، فهي أنك إذا مثّلت الشيء بالشيء، فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به أو بمعناه، وذلك أوكد في طرق الترغيب فيه أو التنفير عنه))[2]. ويتبدّى تفرّده النقدي – كذلك – في ميله الى التشبيه العقلي، واعتباره من مظاهر الشعرية الراقية، وهو القسم الرابع – حسب رأيه – من أقسام التشبيه الذي يضرب له مثلاً قول أبي تمام:

وفتكت بالمال الجزيل وبالعدا

فتك الصّبابة بالمحبّ المُغرمِ

فيقول: ((فشبّه فتكه بالمال وبالعدا – وذلك صورة مرئية – بفتك الصبابة، وهو فتك معنوي وهذا القسم ألطف الأقسام الأربعة، لأنه نقل صورة إلى غير صورة))[3]. فتفضيل ابن الأثير لهذا النمط من التشبيه الذي يخرج الحسي الى المجرد، أو ما تقع عليه الحاسة الى ما لا تقع عليه الحاسة، واعتباره ألطف أقسام التشبيه وأرقاها، يجعله على نقيض من سبقه من النقاد باستثناء عبد القاهر الجرجاني، إذ يُجمع هؤلاء على أن غاية التشبيه الأساسية، تكمن في إظهار الخفي وإيضاح الغامض، وهذا يقتضي حسيّة التشبيه لا تجريديته.

أما فيما يتعلق بالاستعارة – عند ابن الأثير – فلا نكاد نجد ما يثير الإهتمام، ماعدا تناوله (فلسفة) الإستعارة في سياق مناقشته قضية خلافية بين ابن سنان الخفاجي والآمدي، إذ يذهب الأول الى الحكم على الاستعارة، في بيت امريء القيس في وصف الليل[4]، بأنها ليست بالجيدة ولا بالبريئة، وإنما هي وسط بين هذا

---

1 ينظر الى: البديع لابن المعتز – تح كراتشكوفسكي – ص 3 وما بعدها.

2 المثل السائر – 2/ص 130، 131.

3 المصدر نفسه – 2/ص 136.

4 قوله: ((فقلت له لما تمطى بصلبه...)).

وذاك، ثم يعترض على رأي الآمدي وابن سنان في (مفهوم) الإستعارة، إذ رأيا أنها: ((نقل المعنى من لفظ الى لفظ بسبب مشاركة بينهما))[1] فيقول إن ((المذهب الصحيح في حدّ الاستعارة غير ذلك))[2]، لكنه يتفق معهما جدلاً في ذلك، لينتهي الى تحديد موقفه من بيت امريء القيس المذكور، فيقرّر أن ((بيت امريء القيس من الإستعارات المرضية، لأنه لو لم يكن لليل صدر أعني أولاً، ولو لم يكن له وسط وآخر، لما حسنت هذه الاستعارة))[3]. وهذا هو تحليل الآمدي للبيت كما مرّ بنا سابقاً.

وإذا كان ابن الأثير قد خرج على منطوق الرؤية العقلية، الى الصورة الشعرية ومرتكزها الأساس، الداعي الى أن يكون التصوير حسياً، توخياً لمبدأ الوضوح، حين ذهب الى القول بشعرية المجرد في مجال التشبيه كما مربنا، فإنه في الاستعارة يتفق مع سياق تلك الرؤية، وهذا ما يتجلى في حكمه النقدي على الصورة الاستعارية السابقة، الذي يتضمن إقراره بضروره (التناسب) أو (المناسبة بين المستعار والمستعار له)، وإلا لما صلحت الاستعارة. وهذه الخاصية في الصورة الشعرية، تحيلنا الى الخلاصة النهائية لهذا النمط من التصوير، الذي يمثّل الاتجاه العقلي المهيمن في النقد العربي، الذي يكرّس ملامح الصورة الواقعية/المشاكلة، التي تحكمها مقولات المنطق العقلي/الموضوعي، الذي يقوم على مبدأي (المقاربة) في التشبيه و(المناسبة) في الإستعارة، سواء أكان ذلك واقعياً أم منطقياً قابلاً للتأويل، على أنّ ذلك لا يتنافى مع مبدأ (الإبداع) أو (الإبتكار) في الصور الشعرية، بل إنه يمثل معياراً لعلو مكانة الشاعر وقوة شاعريته.

1 المصدر السايق – 2/ص 117.
2 المصدر نفسه – 2/ص 117.
3 المصدر نفسه – 2/ص 118.

التقنين النظري العام للصورة للشعرية/نظرية عمود الشعر[1]

كان جهد المرزوقي (ت 421هـ) النقدي، يهدف الى تحديد بنيه الشعر تحديداً موضوعياً دقيقاً، وبيان خصائصه البنائية والأسلوبية، ليتسنى التمييز بينه وبين النثر أولاً. ثم لتمييز الشعر القديم عن الشعر المحدث، ويأتي ذلك باستقراء الشعر العربي في نماذجه العليا ومستوياته الراقية، التي تتضمن أهم سماته البنائية واللغوية والفنية، التي يقوم عليها ما سماه (عمود الشعر المعروف عند العرب)، ومعرفة ذلك يحقق من الغايات ما سبق ذكره، الى جانب معرفة معايير النقاد في اختيارهم ما اختاروا من الشعر فيقول: ((فإذا كان الأمر على هذا النحو، فالواجب أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب، ليتميز تليد الصنعة من الطريف وقديم نظام القريض عن الحديث، ولتعرف مواطيء أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم أقدام المزيفين على ما زيفوه، ويُعلم أيضاً فرقٌ ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الأتيّ السمْح على الأبيّ الصعْب))[2].

فالمرزوقي ناقد يسعى إلى اختطاط أسس نظرية شعرية، تنطلق من واقع الشعر العربي بخصائصه اللغوية والأسلوبية وظواهره الفنية، واقتفاء المبادئ النقدية التي اعتمدها النقاد والمهتمون بالشعر، في اختيارهم ما اختاروا من الأشعار، مما كانوا يعدّونه نماذج رفيعة ينبغي احتذاؤها. وهذه هي الخطوة الأولى على طريق وضع الأسس النظرية، لتعقبها مرحلة استنباط المباديء والقواعد، وتصنيفها بحسب أهميتها وموقعها في النظرية النقدية، وهذا ما فعله المرزوقي لينتهي الى ما سماه (عمود الشعر) العربي، الذي يمثل الخلاصة النهائية للنظرية النقدية[3]، التي هيمنت

---

1 إقتضت الضرورة المنهجية أن يأتي جهد المرزوقي النقدي في غير سياقه التاريخي، ليتسنى للقاريء مقارنة ما ورد في نظرية عمود الشعر مع مجمل آراء النقاد العرب، الذين يمثلون الإتجاه الشعري الأول الذي يتبنى نمط الصورة الشعرية المقاربة. وليتبين مدى دقة نظرية المرزوقي في التعبير عن واقع نظرية الشعر العربية، ومنطلقات النقاد الفكرية المستمدة من قواعد تلك النظرية ومبادئها.

2 شرح ديوان الحماسة – تح احمد امين وعبد السلام هارون – لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة – 1951 – 1/ص 8، 9.

3 يذهب بعض الباحثين الى قلب العلاقة بين تنظير المرزوقي في (عمود الشعر) والنظرية النقدية العربية، إذ يجعلها تفصيلاً لعمود الشعر. وبذلك يكون كمن يجعل المرآة انعكاساً

على النقد حتى القرن الرابع الهجري، كما أشير سابقاً، وظلت ظلالها النقدية قائمة في القرون اللاحقة، كما لاحظنا ذلك في آراء ابن رشيق وابن الأثير. وقد تضمن (عمود الشعر) سبعة مبادئ أساسية، تتناول قضايا الشعر العربي من حيث البناء اللغوي والأسلوبي، والصياغة الفنية وآليات التعبير البياني، ممثلة بالصورة الشعرية، وهو ما يهمنا في هذا الموضع من البحث، إذ يندرج في إطارها (الوصف) والتشبيه والاستعارة، التي ورد ذكرها - جميعاً- في المبادئ الأول والرابع والسادس. وقد بين المرزوقي شروط كل واحد من تلك القضايا، في ضوء ما تعارف عليه العرب في أشعارهم، وهي (الإصابة في الوصف) و(المقاربة في التشبيه)، و(مناسبة المستعار منه للمستعار له)[1]. ثم وضع معياراً لكل منها فـ ((عيار الإصابة في الوصف الذكاء وحسن التمييز، فما وجداه صادقاً في العلوق ممازجاً في اللصوق، يتعسّر الخروج عنه والتبرؤ منه، فذاك سيماء الإصابة فيه))[2]. ويورد عبارة عمر بن الخطاب المعروفة في امتداح زهير بن أبي سلمى، ليوحي بدلالة قوله اشتراط واقعية الصفة، وأنها موجودة في الموصوف على وجه الحقيقة.

وأما عيار المقاربة في التشبيه فهو ((الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس، وأحسن ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما، ليبين وجه التشبيه بلا كلفة، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكها له، لأنه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس، وقد قيل أقسام الشعر ثلاثة: مثل سائر وتشبيه نادر واستعارة قريبة))[3].

وعلى الرغم من أن المرزوقي لم يتوسع في إيضاح تلك المبادئ، بما في ذلك المبادئ التي نحن بصددها، وهي (الوصف) و(التصوير) بنوعيه التشبيهي والإستعاري، فإنها تبدو واضحة معروفة عند المهتمين بالشعر ونقده، وربما كان هو

على الصورة، إذ يقول: ((ونحن نذهب الى أن جل ما جاء في التراث النقدي متعلقاً بدراسة البنية، إنما هو تفصيل وتدقيق متواصل لمكونات العمود)).
شكري المبخوت - شعرية الألفة، النص ومتقبله في التراث النقدي - المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون - تونس - 1993 - ص 81.

1 شرح ديوان الحماسة - مصدر سابق - 1/ص 8، 9.
2 المصدر السابق - 1/ص 9.
3 المصدر السابق - 1/ص 9، 10.

سبب اقتصار كلام المرزوقي على تلك العبارات الشديدة الإختصار. والملاحظ على تلك المعايير التي تحكم هاتين القضيتين، أنها تعتمد على (الذوق الفردي) والخبرة في تعاطي الشعر، ولأنه كان يعتقد أن التشبيه والاستعارة يشتركان في وظيفة واحدة، فقد اكتفى بذكر التشبيه فجعل شرطه (المقاربة)، وشرط الاستعارة (المناسبة)، وهما مصطلحان لا يختلفان في الدلالة كثيراً لأن جوهرهما واحد.

إن المتعمق في ديباجة المرزوقي السابقة لعمود الشعر العربي، يجد أنه كان حيادياً موضوعياً يسعى الى وضع ما جرى عليه العرب، في تعامله مع النصوص الشعرية، على هيئة أنساق فكرية وجمالية، اتخذت ما يمكن تسميته نظرية شعرية، فقد جمعت كل خصائص الشعر العربي وأساليبه، وأهمها (الوصف) و(التصوير)، في ضوء ما تعارف عليه النقاد وأهل العلم، ومن ثم فقد أصبحت معايير لجودة الشعر أو رداءته، ولعلوّ منزلة الشاعر أوتدنّيها، ولذا يقول ((فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها فهو عندهم المفلق المعظّم والمحسن المتقدّم، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها، يكون نصيبه من التقدم والاحسان، وهذا إجماع مأخوذ به ومتبع نهجه حتى الآن))[1].

و لم يكن (الوصف) و(التصوير) بعيدين عن تلك المعيارية، ذلك أن عيار الوصف الذي أشار اليه المرزوقي، يمثّل نموذجاً أعلى لما ينبغي أن يكون عليه (الوصف) و(التصوير)، إذ تحدّد في ضوئه مستوياتها، التي تتفاوت بين (الصدق) و(الاقتصاد) و(الغلو)، وهي المستويات التي قام عليها اختيار النقاد، لما اختاروا من الأشعار ((واعلمْ أن لهذه الخصال وسائط وأطراف، فيها ظهر صدق الواصف وغلو الغالي واقتصاد المقتصد، وقد اقتفرها اختيار الناقدين))[2]. ثم يلخّص سمات الشعر الجيد الجدير بالإيثار والإختيار في مجال الوصف والتصوير، فيقول: ((فما استوفى أقسام البراعة والتجويد، أو جعلها من غير غلوّ في القول ولا إحالة في المعنى، و لم يخرج الموصوف الى أن لا يؤمن لشيء من أوصافه لظهور السرف في آياته، وشمول التزيد لأقواله، كان بالإيثار والإنتخاب أولى))[3]. فما يفهم من هذا النص أن مفهوم

1 المصدر السابق – 1/ص 10.
2 المصدر نفسه – 1/ص 10.
3 المصدر نفسه – 1/ص 12.

(الاصابة في الوصف)، لا يتعارض مع مبدأ (البراعة والتجويد) بل إنه يسانده ويقوّيه، لأنّ (الاصابة في الوصف) في مجال الصورة الشعرية، يقابل (صحة المعنى) في مجال وصف المعاني، فهما يمثلان الحدود الدنيا للصور الشعرية والمعاني، فكلاهما ينطلق من أسس عقلية معروفة، فالصفة التي يراد وصفها ينبغي أن تكون موجودة فعلاً في الشيء، لأن علاقة الشبه التي تعتمدها الصورة الشعرية تعتمد عليها، أما (البراعة والتجويد) فهو المستوى الأدائي الذي يبلغه الشاعر في دقة التصوير وإجادته، وكل ذلك مما ينبغي أن يُراعى في هذا الشأن، فضلاً عن اجتناب الغلو في الوصف، الذي يبلغ درجة (الإحالة)، التي عندها يتعذر تصوّر المعنى أو تخيّل علاقات الشبه، الأمر الذي يذهب بشعرية الكلام، ويجعله أقرب الى التنفير والإنكار منه الى الإستحسان والقبول.

إن الديباجة السابقة هي بمثابة البيان الشعري والنقدي، الذي سعى المرزوقي الى تحديد مبادئه وقواعده، التي تمثل خطوطاً عامة لكنها أساسية وجوهرية، اخترلت آراء النقاد والمهتمين بالشعر في صياغة نظرية رصينة، وإن كانت مدعاة للنقاش والجدل في بعض جوانبها.

أما من الناحية التطبيقية فإنّ المرزوقي يفيد من آراء أبي هلال العسكري، في وظائف التشبيه باعتبارها معايير للحكم على الصورة الشعرية. وتتجلى رؤيته النقدية في تعليقاته على بعض أقوال الشعراء، لبيان ملامح الصورة الشعرية المثلى لاشتمالها على خصائص التصوير، التي يقتضيها عمود الشعر، منها قول سهل بن شيبان:

مشينا مشية الليثِ
غدا والليثُ غضبانُ

((وهذا التشبيه أخرج ما لا قوة له في التصوّر، الى ما له قوة فيه))[1].

وقول ربيعة بن مقروم:

وألدّ ذي حنق عليّ كأنما
تغلي عداوةُ صدرهِ في مِرجلِ

1 المصدر السابق – 1/ص 36.

إذ ((أخرج التشبيه ما لا يدرك من العداوة بالحس، الى ما يدرك من غليان القدر، حتى تجلّى فصار كالمشاهد))[1]، وقول الشاعر:

والحربُ يلحق فيها الكارهون كما

تدنو الصحاحُ الى الجربى فتعديها

((وفي هذا التشبيه خروج المشبه من الكمون الى الظهور، ومن الخفاء الى البروز، حتى يتجلى لمتأمله والمفكر فيه على بُعده في التصوّر، تجلّي الغريب في العرف والإعتياد، وهذا هو غاية المراد من التشبيهات))[2]، وقول حاتم الطائي:

وعاذلةٍ قامت عليّ تلومني

كأني إذا أعطيت مالي أضيعها

وهو ((تشبيه يجري مجرى تصوير الحال في إخراج الخافي الى البيان))[3].

والملاحظ مما تقدم أن الصور الشعرية السابقة، قد أدّت وظائف أساسية هي تجسيم المعاني المجردة، ببيان مقدارها في المثالين الأول والثاني، أو بيان كيفياتها كما في المثالين الأخيرين. ولما كانت كذلك فإنها تعدّ نماذج راقية للصورة الشعرية، التي تستجيب لمقتضيات التصوير الشعري التي يحدّدها عمود الشعر، في الوضوح وإقامة علاقات شبه موضوعية، قابلة للادراك الحسي والعقلي، المجرد في الحاضر المشخص الماثل للعيان.

غير أن ما يؤاخذ عليه المرزوقي في بيانه النقدي، نزعته الى التعميم التي توحي بتجانس آراء النقاد، واتفاقها التام على مجمل القضايا التي تضمنها عمود الشعر، بينما يشير واقع الخطاب النقدي الى تباين وجهات نظر النقاد، فيما يتعلق بالوصف والتصوير الشعري ففي الوقت الذي يستهجن فيه أغلب النقاد المبالغة والغلو في الوصف، يميل قدامة بن جعفر الى استحسان المبالغة على اختلاف مستوياتها، بما في ذلك الغلو، لأنّ معياره في ذلك هو (بلوغ الجودة في التصوير)، بغض النظر عن أي اعتبار آخر[4]. وفي الوقت الذي يجعل فيه المرزوقي، من

---

1 المصدر نفسه – 1/ص 63، 64. الألدّ: الشديد الخصومة، الحنق: شدة الغيظ.

2 المصدر نفسه – 1/ص 408.

3 المصدر نفسه – 4/ص 1711.

4 ينظر الى الفصل الثاني، المبحث الثاني من هذا البحث.

متطلبات الصورة الشعرية التي تعتمد التشبيه، أن يتضمن التشبيه (أشهر صفات المشبه به وأملكها له)، تجنباً للوقوع في (الغموض والالتباس)، يذهب ابن طباطبا الى استحسان الغموض، واعتباره أفضل من الواضح المكشوف، الذي لا ستر دونه[1].

إن نزعة التعميم هذه لم تربك رؤية المرزوقي – على صعيد التنظير النقدي – فحسب، وإنما أوقعت في الإشكالية نفسها باحثاً معاصراً، جراء اعتماده المطلق على تنظير المرزوقي، بشأن قضية (الغموض) الشعري، وإن كان هذا الباحث لم يميز تمييزاً دقيقاً بين هذه القضية و(التعقيد)، حين ذهب الى تعليل رفض (التعقيد) وإنكار (التأويل)، الذي كان يسعى إليهما (أصحاب المعاني)، والذي كان بيديه عامة النقاد أو قل (أصحاب الوضوح)، بأنه ((يقضي على الألفة القائمة على الذكاء، قضاء يمنع الفهم من أن يسابق السمع، ويدفع القارئ الى تجشّم عناء تشقيق اللفظ لاستخراج المعنى))[2]. فالباحث المذكور – في هذا النص – يريد أن يوحي بسذاجة التفكير النقدي لدى دعاة (الوضوح)، وهم يمثلون الاتجاه الغالب في حركة النقد العربي، وكأنّ (الوضوح) الشعري المقصود، يعني تعاطي لغة شعرية كالتي (يتعاطاها الصبيان في السوق) بعبارة عبد القاهر الجرجاني! وإذا كان الباحث يعتمد عبارتي المرزوقي وابن طباطبا في نهاية نصه السابق، ليوحي بدعوتهما الى الوضوح الطاغي، فإن ذلك ينمّ عن قراءة جزئية انتقائية، لا تعبّرعن حقيقة هذا الاتجاه النقدي، ولاعن واقع النقد العربي. فإذا كانت الشعرية العربية في إطارها العام، تميل الى (الوضوح) و(الواقعية) في التصوير، فإن ثمة اتجاها نقدياً آخر يرى الشعرية كامنة في الغموض، وهو ما سميناه (شعرية الغموض) الذي يشفّ عن دلالات عميقة، على غير ما يوحى به ظاهر اللفظ. أما (تشقيق اللفظ لاستخراج المعنى)، الذي يسوقه استهجاناً لستراتيجية الوضوح، التي يتبناها عمود الشعر، فما من ناقد عربي يستهجن إعمال الفكر وإمعان النظر والتأمل لاستخراج دلالات النص الشعري، باشتراط أن يكون المعنى مما وراءه طائل. وهذا هو الفرق الجوهري بين (الغموض) و(التعقيد)، الذي يمثل اختلالاً بنيوياً في العلاقات اللغوية، واغتصاباً

1 ينظر الى المواضع السابقة نفسها.
2 شكري المبخوت – مصدر سابق – ص 146.

للألفاظ ووضعها في غير ما يليق بها من المواضع. ولو استحضر الباحث المذكور آراء عبد القاهر الجرجاني في هذا الشأن، لأدرك أن شعرية (الغموض) أعظم شأناً من شعرية التجلي السافر، و(الوضوح الذي لاستر دونه) بتعبير ابن طباطبا، ولأيقن أن ما يسمّيه (جمالية الألفة) الناجمة عن ((النص الذي لا يخاتل القارئ مخاتلة تتيه به في محلات اللبس ومظان الإغلاق))[1]، ليس إلا مظهراً من مظاهر الشعرية العربية، ونحواً من أنحائها وليس ((النحو الذي تصوّره القدماء))[2].

وعلى الرغم من أن المرزوقي، قد تناول مستويات الوصف والتصوير الثلاثة التي سبق ذكرها، لتكتسب صياغته النظرية قدراً معقولاً من المرونة، فإنها في إطارها العام تمثل قواعد واشتراطات على قدر كبير من الدقة والصرامة، لا تضاهيها الاّ دقّة حازم القرطاجني وصرامته في التنظير النقدي. ومن ناحية أخرى فإنّ المرزوقي في (عموده) الشعري بدا ناقداً اتباعياً ذا نزعة عقلية منضبطة ومقننة، تتجاهل تغيرات العصر وتحوّلات الذوق والثقافة، وكأنه قد أغلق على نفسه نوافذ القرن الخامس الهجري، بكل ما يعجّ به من رياح ثقافية وشعرية، ليظلّ مشدوداً الى ثقافة القرون السابقة.

الصورة الشعرية المفارقة

اذا كان النقاد العرب حتى القرن الرابع الهجري قد اسسوا – بآرائهم ومواقفهم النقدية النظرية ومناهجهم التطبيقية – الخطوط الفكرية العامة للمذهب العقلي في الشعر، الذي كرس ملامح الصورة الشعرية ذات الطابع الواقعي/الموضوعي واجمعوا على حسية الصورة بوصفها مبدأ اساساً من مبادئ النظرية النقدية، التي تتبنى الوظيفة التعليمية/الامتاعية التي تقتضي وضوح المعنى، وظهور علاقاته حسية مجسدة بالصور الشعرية القريبة المأخذ، ذات المناسبة المنطقية بين عناصرها البنائية، فإنّ عبد القاهر الجرجاني قد اتجه اتجاهاً آخر في مجال الصور الشعرية، مخالفاً لما قامت عليه نظرية الشعر العربية في القرون الأربعة السابقة، ليضع أسس اتجاه آخر ينحو منحى المفارقة في الصورة الشعرية، التي تقوم على التنائي عن

1 المصدر نفسه – ص 144.
2 المصدر نفسه – ص 144.

العلاقات الظاهرة المألوفة، والتركيز المكثف على الكشف عن العلاقات الخفية بين الأشياء، واعتبار عنصر الابداع والابتكار في الصورة الشعرية، معياراً للشاعرية.

إن جوهر الشعر يقوم على التصوير الحسي للأفكار والانفعالات، وهي خصيصة بنيوية لازمته منذ نشأته حتى الآن، فمثلما يجد الشاعر حاجة ماسّة الى إخراج تجربته الذهنية أو الشعورية إخراجاً حسياً، فإن المتلقي كذلك يستجيب لتلك الخاصية الحسية نفسها، وينفعل لها نظراً لاعتمادها على الآليات النفسية ذاتها في الإدراك والتصور. ومن هنا يأتي وعي الجرجاني لأهمية التصوير الحسي في الشعر إذ يقول: ((ومعلوم أنّ العلم الأول أتى النفس أولاً، من طريق الحواس والطباع ثم من جهة النظر والرؤية، فهو إذن أمسّ بها رحماً وأقوى لديها ذماماً، وأقدم لها صحبة وآكد عندها حرمة، وإذا نقلتها في الشيء بمثله عن المدرك بالعقل المحض وبالفكرة في القلب، الى ما يدرك بالحواس أو يعلم بالطبع وعلى حد الضرورة، فأنت كمن يتوسل اليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم، فأنت إذن مع الشاعر وغير الشاعر إذا وقع المعنى في نفسك غير ممثل ثم مثلته، كمن يخبر عن شيء من وراء حجاب، ثم يكشف عنه الحجاب))[1].

إن النص يتضمن قضايا على درجة كبيرة من الأهمية، على صعيد نظرية المعرفة وتلقي الشعر. ذلك أن المعرفة تبدأ من المقولات الحسية الأولية، على هيئة انطباعات حسية تتركها الأشياء على الحواس التي تنقلها الى العقل، فيقوم بتنظيمها على وفق قوانينه ومبادئه الذاتية إذ تتجرّد تلك الانطباعات الحسية – التي هي صور الأشياء وهيئاتها – من خصائصها الحسية، لتصبح ما تعارف عليه الناس (أفكاراً)، وكذلك هو حال العواطف والانفعالات التي تعتمل في القلب والشعور. فكيف يعبّر الشاعر عن مكنونه الذهني، من المعاني والأفكار وما يجيش في نفسه من عواطف وانفعالات؟

إن أداة الشعر الأولى في التعبير هي التصوير، الذي يمثل ميلاً غريزياً فطرياً في النفس البشرية، يشترك فيه الشاعر وغير الشاعر كما يقول الجرجاني، وهي حقيقة لاجدال فيها. والتصوير الشعري هو بمثابة كشف الحجاب عن المعاني والعواطف المجردة – غير المحددة، من حيث الكيفية والمقدار، لتتراءى أمام الحواس بكيفيات

1 أسرار البلاغة – ص 122.

وهيئات جديدة، وذلك بفعل النشاط التخييلي الذي تناط به عملية انتقاء الصور المختزنة في الذهن، وتشكيلها بما يتلاءم مع الأفكار والانفعالات. ومن هنا تنبع فكرة المناسبة أو المقاربة بين عناصر الصور التشبيهية والاستعارية، والأساس العقلي الذي تقوم عليه نظرية الشعر العربية، والتي يتبناها النقاد العرب عامة وبلا استثناء، لأنها الحد الأدنى للعلاقات المنطقية بين الأشياء، ذلك أن عدم مراعاة ذلك المبدأ، لابد أن يؤدي الى اضطراب الصورة الشعرية، أو إحداث تناقض أو تنافر بين عناصرها وعلاقاتها، وهذا ما أشار اليه الجرجاني بأنّ الصورة ينبغي أن تصور ما يمكن تصوره من الأفكار والمعاني، فضلاً عن مبدأ المناسبة والمقاربة بين المشبهات، وإلا كان عمل الشاعر كعمل ((الصانع الأخرق يضع في تأليفه وصوغه الشكل بين شكلين لا يلائمانه ولا يقبلانه، حتى تخرج الصورة مضطربة وتجيء فيها نتوّ، ويكون للعين عنها من تفاوتها نبوّ)).[1] والصورة الشعرية ينبغي أن تراعي حقائق الأشياء وما بينها من علاقات موضوعية، فإنك ((تكون مشبهاً بالحقيقة بأن ترى الشبه وتبينه، ولا يمكنك بيان ما لا يكون، وتمثيل ما لا تتمثله الأوهام والظنون)).[2]

إن اعتماد الصورة الشعرية في علاقاتها على ماهو كائن، من علاقات شبه بين الأشياء لا يعني تحول التصوير الشعري الى عملية نقل حرفي للواقع، فذلك مما لا تفاضل فيه بين الشعراء، لأنه عمل ساذج لا صنعة فيه، وإنما العبرة فيما يبتدعه الشاعر من هيئات وصور وعلاقات جديدة بين الأشياء، وهذا مغزى قول الجرجاني: ((فأما إذا ركّب عليه معنى ووصل به لطيفة، ودخل عليه من باب الكناية والتعريض والرمز والتلويح، فقد صار بما غيّر من طريقته، واستؤنف من صورته واستجدّ في المعرض، وكسي من دلّ التعرّض داخلاً من قبيل الخاص الذي يتملك بالفكرة والتعمّل، ويتوصل اليه بالتدبّر والتأمّل))[3].

إن مدار النص يتمحور حول ما يبدعه الشاعر من صور وعلاقات، وما يبذله من نشاط ذهني ونفسي متمثلاً بما يحدثه من تغيير في صور الواقع وعلاقاته، ليخلق

---

1 أسرار البلاغة – ص 151.
2 المصدر نفسه – ص 152.
3 المصدر نفسه – ص 340، 341.

عالماً جديداً هو في الحقيقة أكثر جمالاً وإثارة من الواقع، وهنا تكمن عظمة الشاعر وموهبته الخلاقة. ويضرب الجرجاني لذلك مثلاً لذلك قول الشاعر:

إنّ السحابَ لتستحيي إذا نظرتْ

الى نداك فقاسته بما فيها[1]

إن صورة السحاب المستحيي من ندى الممدوح، صورة شعرية قوامها الخيال الخلاق الذي ألّف بين موضوعين حسيين، هما (السحاب الماطر) و(ندى الممدوح) وهما موضوعان واقعيان، غير أن الشعرية – هنا – تمكن في خلق علاقة متخيلة بينهما، تقوم على الصورة الاستعارية في (تستحيي)، إذ لولاها لما كان هناك شعر أصلاً، لأنّ الفكرة في حد ذاتها مألوفة وعامية بتعبير الجرجاني، لكونها متاحة للجميع، ففي إمكان أي قائل أن يقول: (إن نداك يفوق ندى السحاب)، أو: (إن ندى السحاب لا يبلغ ما بلغه نداك)، وهو معنى يقع خارج نطاق الشعرية. ولكن حين يُقيّض لتلك الفكرة خيال شاعري، فإنه سوف يغير تلك الفكرة ويضفي عليها صورة مبتدعة ويلبسها ثوباً من الاستعارة، فتصبح حينها معنى خاصاً يستدل عليه بالفكر والتأمل.

وتستمدّ الصورة – عند الجرجاني – شعريتها من مصادر ثلاثة، هي من إنتاج فاعلية الخيال الابداعي الخلاق وهي:

1 – شدّة التباعد بين الشيئين: وهو نمط من المفارقة الناجمة عن التأليف بين شيئين مختلفين، فيبدوان متماثلين في صورة واحدة، هي من أكثر الصور إثارة لمشاعر الاعجاب والأريحية، أو بتعبير الجرجاني: إنك ((اذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشدّ، كانت الى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان الاستطراف والمثير للدفين من الارتياح والمتألف للنافر من المسرّة، والمؤلف لأطراف البهجة، أنك ترى بها الشيين مثلين متباينين ومؤلفين مختلفين، وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض))[2]، ويضرب لذلك مثلاً قول الشاعر:

---

1 المصدر السابق – ص 341..

2 المصدر نفسه – ص 130.

ولازورديّـــــة تزهـــــو بزرقتـــــها

بين الرياض علـــى حُمـــر اليواقيـــتِ

كأنهـــا فـــوق قامـــات ضـــعفن بهـــا

أوائـــلُ النـــار في أطـــراف كبريـــت

فهو من التشبيهات الأكثر إغراباً وإعجاباً والأحق بالولوع ((لأنه أراكَ شـــبهاً لنبات غض يرف وأوراق رطبة ترى الماء منها يشفّ، بلهب نار في جسم مستول عليه اليبس وباد فيه الكلف))[1]. وليس ما يبتدعه الشاعر من صور وعلاقات وحده، يخضع لتلك الآلية النفسية التي تقوم عليها استجابة المتلقي، لتأليف أشـــياء متباينـــة وجعلها مؤتلفة، وإنما ما تراه في سائر الصناعات وسائر الأعمال، التي تتسم بالدقة واللطافة ((فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافـــاً في الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتمّ والائتلاف أبـــين، كـــان شـــأنها أعجب والحذق لمصورها أوجب))[2].

إن هذا النمط من الصور الشعرية، لاشك في أنه يقتضي فكراً لطيفاً وخيالاً له من ملكة الابداع، ما يجعله قادراً على إذابة عناصر الاختلاف والتباعد بين الأشياء، في إطار الصورة الشعرية، لتبدو مؤتلفة ومتماثلة الى درجة أنهـــا تحـــرّك مكـــامن الاستحسان، وتثير مواضع الاعجاب. على أنّ ذلك ليس مما هو في مكنـــة كـــل الشعراء، لأنه مقيد بشرط يشترطه الجرجاني هو ((أن تصيب بـــين المختـــلفين في الجنس وفي ظاهر الأمر، شبهاً صحيحاً معقولاً، وتجد للملاءمة والتأليف الســـوي بينهما مذهباً واليهما سبيلاً، وحتى يكون ائتلافهما الذي يوجب تشـــبيهك مـــن حيث العقل والحدس، في وضوح اختلافهما من حيث العين والحـــسّ، فأمـــا أن تستكره الوصف وتروم أن تصوّره حيث لا يتصوّر فلا))[3].

ومؤدى كلام الجرجاني أن إدراك الشبه بين الأشياء المختلفـــة المتباعـــدة في الظاهر، ليس اعتباطياً، وإنما ينبغي الى يخضع الى قوانين الادراك العقلي، ففي إمكان الشاعر الحاذق أن يتأمل علاقات الأشياء الظاهرة والخفية، وأن يبتدع ما شاء مـــن

1 المصدر نفسه – ص 130، 131.
2 المصدر السابق – ص 148.
3 المصدر نفسه – ص 151.

العلاقات والصور، ليقيم عليها صوره الشعرية، بحيث تبدو ممكنة الإدراك والتصور. أما إذا خالفت ذلك فإنها لن تحدث أثرها المتوخى في المتلقي ولن تبلغ غايتها. ويكرر الجرجاني تلك الفكرة في موضع آخر زيادة في التوكيد، فيقول: ((و لم أرد بقولي إن الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس، أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها، فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل، ولذلك يشبّه المدقّق في المعاني بالغائص على الدُّرر))[1]. ويورد مثالاً لذلك قول ابن المعتز:

وكأنّ البرقَ مصحفُ قارٍ

فانطباقاً مرةً وانفتاحا

ويعلق على تلك الصورة فيقول: ((و لم يكن إعجاب هذا التشبيه لك وإيناسه إياك، لأن الشيئين مختلفان في الجنس أشد الإختلاف فقط، بل لأنْ حصل بإزاء الإختلاف اتفاق كأحسن ما يكون وأتمه، فمجموع الأمرين شدّة ائتلاف في شدّة اختلاف))[2].

إن ما يسعى اليه الجرجاني – في هذا الموضع – هو الإيحاء بأنّ حذق الشاعر وعبقريته، تتجلى فيما يتمتع به من لطافة الفكر وسعة الخيال، بحيث أنه يستطيع أن يدرك ما بين الأشياء المختلفة في الواقع من تباين وتباعد، لكنه يحوّله في إطار الصورة الشعرية الى علاقة تشابه وانسجام، وهذه العلاقة ليست واقعية وإنما هي متخيّلة وفي حدود المعقول ونطاق التصور والادراك، وهذا يعني أن ثمة إمكانية عقلية/منطقية لقبول تلك العلاقة وتصورها، وهذا ما أساء فهمه بعض الباحثيين المعاصرين فساق النص السابق مساقاً خاطئاً، حين انتقد اشتراط الجرجاني لعلاقات التشابه، المستمدة من تباعد الشيئين واختلافهما، بربطها بالأصل العقلي بقوله: ((مثل هذه النظرة تلغي – في تقديري – فعالية الخيال الشعري وتحوّل العملية الشعرية كلها، الى فعل ضحل لا يعدو التعريف بما هو معروف، أو إثارة البهجة لجعل الثابت الأقل وضوحاً أكثر وضوحاً وظهوراً مما كان. ومن البديهي أنْ تصبح مثل هذه النظرة شديدة الحساسية، إزاء أي تغيير واندفاع في إعادة تشكيل علاقات

1 المصدر نفسه – ص 153.

2 المصدر نفسه – ص 153.

العالم الثابتة، أو أي محاولة لكسرها أو تحطيمها، فالعقل والمنطق وثبات الأشياء والعرف أمور صلبة تضع إطاراً صارماً، لا يمكن لأيّ شاعر- مهما كان - أن يخرج عليه أو يحطّمه))[1].

إن اعتراض الباحث يتضمن نقطتين أساسيتين هما: مصادرة الخيال الشعري، والنظرة العقلية الصارمة التي يتبناها الجرجاني، والتي تقمع أية محاولة للتحديث على صعيد الصورة الشعرية. وهذا الاعتراض برمته ناجم عن إساءة قراءة لنظرية الشعر عند الجرجاني، أو عدم إحاطة بتلك النظرية إحاطة شاملة متعمقة، وتجاهله مغزى النصوص الشعرية، التي يستشهدها الجرجاني لتوضيح آفاق تلك النظرية، فابتداء من تمييز الجرجاني بين المعاني العقيلة والتخييلية، نلاحظ أن الباحث قد وقع في سوء فهم نظري وقرأ نص الجرجاني قراءة خاطئة، فانتهى الى أن الجرجاني يرجّح كفة المعاني العقلية، بينما الحقيقة أنه كان أشد ميلاً الى المعاني التخييلية، التي يشبهها بالشجرة المثمرة المتعددة الأفنان، التي يروق للناظر ثمرها الى جانب جمال منظرها، بينما يشبّه المعاني العقلية بالمرأة الحسناء العقيم[2]. أما إدراك علاقات الشبه الخفية بين الأشياء المختلفة المتباعدة، فإنه لا يمكن أن يكون إلا بفعل الخيال الشعري، وإلا ما الذي يجعل ابن المعتز يقيم علاقة شبه بين إيماض البرق واختفائه، بمصحف القارئ الذي تتوالى حركته بين الانطباق والانفتاح؟

إن الصورة هنا برمتها صورة متخيلة مختلقة ليس لها صلة بالواقع، وهي لم تلق استحسان من استحسنها إلا على أنها صورة ذات علاقات معينة، لا يبررها إلا كونها تنتمي الى التجربة الشعرية وعالم الخيال، أما إذا احتكمنا الى الواقع ومقتضياته العقلية فإنها تصبح مجرد هذيان أو هلوسة بصرية! وإلا فما علاقة الشبه بين حركة البرق وحركة الكتاب الذي ينطبق مرة وينفتح أخرى؟ وربما فات هذا الباحث أن الصور الشعرية ذات البنية التشبيهية أو الاستعارية في شعرنا العربي قديمه وحديثه، لا تفهم إلا على أنها صور ابتدعتها أخيلة الشعراء. وليس ثمة ما يؤكد تفضيل الجرجاني للإبداع والإبتكار والإختراع أكثر من قوله: ((إن تصوير الشبه بين المختلفين في الجنس، مما يُحرّك قوى الإستحسان ويثير الكامن من

1 جابر عصفور- الصورة الفنية - ص 215.

2 سبق ورود تلك الفكرة ونص الجرجاني في ص 229 من هذا البحث.

الإستظراف))[1]، فكيف يتسنى للشاعر أنْ يصوّر شبهاً بين المختلفين؟ وكيف يمكن لأيّ باحث أن يفهم هذه العبارة؟

إن المقصود بالإختلاف هو الظاهر/الواقعي، أما الشبه فهو علاقة متخيلة تنبع من فهم الشاعر وتصوراته، وهي قطعاً لا تمت الى الواقع العقلي/الموضوعي بصلة، أما تصوير العلاقات الواقعية الظاهرة بين الأشياء، فهي من قبيل الصور المألوفة المكررة، التي لا تستوجب فضلاً ولا مزيّة، ذلك ((أن الأشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع، تستغني بثبوت الشبه بينها وقيام الاتفاق فيها، عن تعمّل وتأمّل في إيجاب ذلك لها وتثبيته فيها))[2]، وهذا مما يفتقر الى الصنعة والحذق ولطف النظر كما يقول الجرجاني. وخلاصة القول في هذا الجانب من اعتراض الباحث المذكور، أن الجرجاني لم يستخدم مصطلح الخيال لأنه مفهوم معاصر وهو سابق عليه، إلا أن قراءة كلية متعمقة للنصوص النقدية، توحي بأنه يريد ما يُراد بدلالة الخيال بوصفه قوة ذهنية خلاقة، يعزى اليها ابتداع الصور الشعرية وإدراك العلاقات الخفية بين الأشياء، أو ابتداع علاقات جديدة بينها. ومن ثم فإن الخيال بتلك الصفة، يجدّد وعينا وإدراكنا للأشياء اليومية المألوفة، وهذا هو سرّ حركة النفس وانفعالها بالصور المستحدثة المبتدعة.

أما ما يتعلق بـ (النظرة العقلية الصارمة)، التي يزعم الباحث أن آراء الجرجاني تكرّسها، ومن ثم فهي تحول دون أي محاولة تجديد شعري أو تغيير علاقات الأشياء، فإنه ناجم عن إساءة فهم لما هو مقصود بـ (العقل) و(العقلي)، في رؤية الجرجاني للصورة الشعرية، فإنه سبق إيضاح بعض منه في معرض تحليلنا لنصوص الجرجاني السابقة، ولا ضير في بيان موقفنا من هذه القضية لأهميتها بشيء من التفصيل، فكما سبق أن مهدنا في مستهل هذا المبحث، أن المذهب العقلي في نقدنا القديم يقتضي، أن تكون ثمة مناسبة أو علاقة شبه بين عنصري التشبيه وكذلك الاستعارة، وإلا فإنّ الصورة الشعرية ستكون مضطربة أو فاسدة، أما بالنسبة لمذهب الجرجاني النقدي، ولاسيما في مجال الصورة الشعرية، فإنه يزدري التصوير الواقعي الواضح العلاقات، الذي يفتقر الى الصنعة والحذق والتأمل والنظر

1 أسرار البلاغة – ص 131.
2 المصدر نفسه – ص 148.

العميق كما ذكر سابقاً، ويفضّل الصور المفارقة التي تقوم على الغرابة وإثارة العجب، نظراً الى جدتها وبداعتها. إلا أنّ ذلك لا يعني أنْ يُترك حبلُ خيال الشاعر على الغارب، فذلك لابد أن يفضي الى الإحالة والهذيان، فحين يربط الجرجاني حدود الصور الشعرية وعلاقات الأشياء التي تجسّدها بـ (أصل عقلي)، فإنه يعني بذلك أن تكون الصور وعلاقات الأشياء، معقودة بإمكان إدراكها إدراكاً عقلياً وأن تكون قابلة للتصوّر، أما إذا كانت خارج نطاق التصور عصيّة على الإدراك العقلي أي غير معقولة، فإنها تصبح صورة منفّرة ومستكرهة. وأما إذا أراد الباحث المذكور اطّراح العقل، وتجاهل قواعده المنطقية، ليبدع الشاعر صورة شعرية، تتضمن علاقة الشبه بين شدة بأس المقاتل وثمرة اليقطين، فإننا سنكون أمام صورة سريالية لاعهد للجرجاني بها.

2- الغرابة والندرة/الابتعاد عن المألوف

يشير الجرجاني - في أكثر من موضع - الى أن النفس لاتستجيب للمعاني والصور المألوفة - استجابة ايجابية ولا تنفعل لها، لأنّ تكرارها على الذهن والبصر يفقدها أثرها ومن ثم تصبح مألوفة لا طراوة فيها ولا متعة. ومن هنا يأتي تقسيمه للاستعارة - على ذلك الأساس - الى (عاميّة) و(خاصيّة)، فـ (العاميّة) هي ما كثر استعمال الشعراء لها وتردّدت في أشعارهم حتى فقدت بريقها، أما (الخاصيّة) فهي ما تبتدعه الخاصّة من فحول الشعراء من الصور والمعاني، ومن ثم فهي ذات أثر نفسيّ وجماليّ كبير[1]، ليس ذلك إلا لأنها تتميز بالغرابة والندرة، لكونها لم تجر على نسق سابق، بل إنها من خلق خيال الشاعر واتساع أفق تصوره. وعليه فإن الفرق بين المألوف والغريب النادر، هو الفرق بين التقليد والتكرار والنقل على هيئة سابقة، والابداع والخلق والابتكار. والصور التشبيهية والاستعارية تقع ما بين هذين القطبين اللذين يمثلان عتبة معيارية فارقة، للحكم على ما ينتجه الشعراء من معان وصور، وفي ذلك يقول الجرجاني: «إنّ كلّ شبه رجع الى وصف أو صورة أو هيئة، من شأنها أن تُرى وتُبصر أبداً فالتشبيه المعقود عليه نازل مبتذل، وما كان بالضد من هذا وفي الغاية القصوى من مخالفته، فالتشبيه المردود اليه غريب نادر

1 دلائل الاعجاز - ص 74.

بديع. ثم تتفاضل التشبيهات التي تجيء واسطة لهذين الطرفين، بحسب حالها منهما، فما كان منها الى الطرف الأول أقرب، فهو أدنى وأنـــزل، وما كان الى الطـــرف الثاني أذهب فهو أعلى وأفضل، وبوصف الغريب أجدر))[1].

إن الالفة التي يتحدث عنها الجرجاني معروفة معلومة الحدود، إلا أن الغرابـــة ليس لها حدود سوى ما يُسمّيه (الغاية القصوى) في الابتعاد عن المألوف، التي تمثل أعلى مستويات الشعرية التي تأخذ بالتضاؤل، كلما اقتربت من حد المألوف حيث تفقد شعريتها، ذلك أن الشيء إذا كثر دورانُه على العيون، ودام تردّدُه في مواقـــع الأبصار، ثبتتْ صورتُه في النفس ولازم الذكرَ وصار مألوفاً شاخصاً، أما إذا قلّـــت رؤيةُ الشيء أو انعدمتْ، فإنه يدخل في باب الغريب النادر، وهذه الخصيصة الثانية أو (العبرة الثانية)[2]، كما يسمّيها الجرجاني، لقوة أثر الصـــورة التشـــبيهية بعـــد (التفصيل)[3]، التي يَعدّها معياراً لقوة تأثير الصورة الشعرية، ويضرب لذلك أمثلـــة بعض أقوال الشعراء كقوله:

وكـــــأنّ محمـــــرّ الشقيـــــــــ

ـــــــق إذا تصـــــوّب أو تصـــــعّدْ

أعـــــــلام يـــــــاقوت نُشـــــــرْ

ن علـــى رمـــاح مـــن زبرجـــدْ

وقول الآخر:

كلنـــــــا باســـــــطُ اليـــــــدِ

نحـــــو نيلـــــوفرٍ نـــــدي

كـــــــــدبابيس عســـــــــجدٍ

قضـــــبُها مـــــن زبرْجـــــد

فيعلق على ذلك بقوله: ((وتجد العبرة الثانية قد أتت على نهاية القوة، لأنـــه لا مزيد في بُعْد الشيء عن العيون، على أن يكون وجوده ممتنعاً أصلاً حتى لا يُتصوّر

1 أسرار البلاغة – ص 165.
2 المصدر نفسه – ص 165.
3 المصدر نفسه – ص 160.

إلا في الوهم))[1]. ومعنى ذلك أن مزيّة الندرة والغرابة هنا قد بلغت غايتها القصوى، لأنّ الشاعر قد ابتدع واقعاً جديداً لشيء ليس له وجود أصلاً وإنما خلقه خلقاً، ذلك أن أعلام الياقوت ورماح الزبرجد، إنما هما من اختلاق خيال الشاعر، وكذلك دبابيس العسجد التي قضبها من زبرجد، فلا وجود لها إلا في تصوّره أو وهمه، بتعبير الجرجاني.

إن رؤية الجرجاني الجمالية، لم تقف عند حدود بيان أثر تلك الصور الشعرية ومواطن الجمال فيها، وإنما تعدّته الى تفسير الطبيعة النفسية لذلك الأثر، من خلال فهمه لسيرورات النفس ونزعاتها الفطرية، الى الانفعال للصور الغريبة والنادرة فيرى ((أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يُعهد ظهورُه منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له[2]، كانت صبابة النفس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر، فسواء في إثارة التعجب، وإخراجك الى روعة المستغرب، وجودُك الشيءَ من مكان ليس من أمكنته، ووجودُ شيء لم يوجد ولم يُعرفْ من أصله في ذاته وفي صفته))[3]. إن ظهور الشيء من مكان لا يتوقع ظهوره منه، يحرّك دافع الفضول وطلب المعرفة، لتقصّي حقيقة الشيء ومعرفة كنهه، وهذا هو سر غرابة الشيء. وإذا انتقلنا مع الجرجاني الى الصورة الشعرية، فإن وجه الشبه أو علاقة المقاربة، التي تقام بين شيئين لا رابطة بينهما في الواقع، غالباً ما يكون مما لا يناله الذهن لأول وهلة ولا يخطر في التصور، وإنما يقع ذلك ((بعد تثبّت وتذكّر وفلي للنفس، عن الصور التي تعرفها، وتحريك للوهم من استعراض ذلك، واستحضار ما غاب عنه))[4].

إن الجرجاني يوغل أبعد من المتوقع في سايكولوجيا التصور والخيال، ليتجاوز الذاكرة الآلية التي تختزن الصور والانطباعات السطحية القريبة المنال، وهي

---

1 المصدر السابق – ص 173.

2 للجاحظ العبارة نفسها والفكرة نفسها وإن كان يتحدث عن فكرة حدوث ما لم يتوقع من شيء أو شخص حدوثه، فيكون ذلك مدعاة للعجب وشدة الاستحسان فيقول: ((لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع)).
البيان والتبين – مصدر سابق – 1/ص 89.

3 أسرار البلاغة – ص 131.

4 المصدر نفسه – ص 157.

موضوع الصور الشعرية التقليدية ذات الشبه السطحي القريب، ليلج في غيابات الذاكرة العميقة التي لا تنال صورها وانطباعها إلا بعد جهد ذهني ونفسي كبير، في حالة تشبه الاستحضار القسري، لصور وانطباعات عصيّة المنال على النشاط الواعي للمخيلة. ولعل ذلك هو مصدر مشاعر التعجب والاستغراب، التي تبديها النفس إزاء الصور الشعرية، التي تتسم بالغرابة والندرة.

ولا تقتصر الغرابة والندرة في إقامة الشبه بين شيئين ليس بينهما شبه في الواقع، كما مر بنا في الصور التشبيهية السابقة، وإنما قد تكون في خلق علاقات جديدة بإخراج الشيء من حقيقته وإدخاله في حقيقة وماهية أخرى، أو بإسناد صفات وأفعال لأشياء ليست لها في الحقيقة، كما في الصور الاستعارية التي تتفاوت في درجة بداعتها وندرتها، فمن الاستعارات البديعة والنادرة، قول يزيد بن مسلمة بن عبد الملك يصف فرساً له:

عوّدتهُ فيما أزورُ حبائبي إهمالَهُ
وكذاك كلُ مُخاطرِ
وإذا احتبى قربوسَهُ بعنانهِ
علك الشكيمَ الى انصرافِ الزائرِ*

فيقول الجرجاني: ((فالغرابة هنا في الشبه نفسه، وفي أنْ استدرك هيئة العنان في موقعه من قربوس السرج، كالهيئة في موضع الثوب من ركبة المحتبي)) [1].

ثم يورد نموذجاً آخر للصور الشعرية التي تتسم بالغرابة واللطف ودقة النظر قول الشاعر:

* وسالتْ بأعناق المطيّ الأباطحُ *

فيقول: إن الغرابة هنا ليست في الشبه (وذلك أنه لم يُغرّب لأنْ جعل المطيّ في سرعة سيرها وسهولته كالماء يجري في الأبطح، فإنّ هذا شبه معروف ظاهر، ولكنّ الدقة واللطف في خصوصية أفادها، بأن جعل (سال) فعلاً للأباطح)[2].

---

* إحتبى بالثوب: اشتمل أو جمع بين ظهره وساقيه بعمامة ونحوها.

1 دلائل الاعجاز – ص 75.

2 المصدر نفسه – ص 75، 76.

إن ما تتمخض عنه الصورة الشعرية السابقة، أن الشاعر بخياله الخصب، قد خلق واقعاً جديداً أو عالماً جديداً مغايراً للعالم الواقعي، إذ جعل الأباطح تسيل بأعناق المطيّ، بعدما كانت تسيل أعناقها في الأباطح، وهنا تكمن عظمة الشاعر وموهبته الإبداعية، في قدرته على تخطي حدود عالمه اليومي المألوف، ليخلق عالماً آخر تتمتع فيه الكائنات والأشياء بحقائق وجودية، مغايرة لما كانت عليه في عالمها غير الشعري.

إلتئام المتباينين/اجتماع الأضداد

وهناك نمط آخر من الشعرية الراقية تولدها الصور الشعرية، يقوم على أسلوب تأليف المتباينين، أو اجتماع الأضداد في صورة شعرية واحدة، وهذا النمط من التصوير يتمتع بتأثير نفسي عال وقيمة جمالية لا تضاهى، إذ يصفه الجرجاني بأنه (يعمل عمل السحر) لأنّه ((يختصر لك بُعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المُشئم والمُعْرق... ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين والماء والنار مجتمعين))[1].

من ذلك أن يجعل للشيء صفتين أو هيئتين مختلفين في آن واحد، وهذا هو مصدر غرابة الصورة وقوة تأثيرها كقول الشاعر:

أنا نارُ في مرتقى نظر الحا
سد ماءٌ جارٍ مع الإخوانِ

أو أن يجعل الشيء منقلباً الى حقيقة ضده كقوله:

غرّةٌ بُهمةٌ ألا إنما كنـ
تُ أغرّ أيامَ كنتُ بهيماً

فقد ألّف بين شدّة البياض وشدّة السواد في آن واحد، وجعل الصفتين المتناقضتين متلازمتين. وتتنوع تلك الأساليب التي تتميز بقوة الأثر وبلوغها غاية الابداع، من ذلك ((ما يريك العدم وجوداً والوجود عدماً والميت حياً والحي ميتاً))[2]، كجعلهم الرجل إذا كان له ذكر حسن بعد موته كأنه لم يمت، كقول الشاعر:

---

1 أسرار البلاغة – ص 132.
2 المصدر نفسه – ص 134.

* ذكر الفتى عمره الثاني *

ويعني الجرجاني أن ما هو معروف ومسلّم به أن للانسان عمراً واحداً وحياة واحدة، فاذا مات انتفى عمره وانقطعت حياته، لكن الشاعر لـه رؤيتـه وعالمـه الخاص وهي رؤية متخيلة تتجاوز الحقائق الواقعية، لتبني قناعاتها وتصورها علـى وفق مايقتضيه عالم الشاعر الداخلي وانطباعاته وهواجسه.

إن قوة شاعرية مثل تلك الانماط من الصور يكمن في مبدأ أساسـي مـن مبادئ العقل ذات الصبغة المنطقية. وهو مبدأ (عدم التناقض) الذي يقتضي عدم جواز اجتماع نقيضين في شيء واحد في آن واحد، فالشيء لا يمكن أن يكـون أبيض وأسود في الوقت نفسه أو حيّا وميتا في آن. وهـذه هـي قـيم الواقـع الموضوعي وقوانينه، غير أن الشعر له عالمه وواقعه الذي تحكمه قـوانين خاصـة مغايرة، إنه عالم ذاتي مفعم بالانفعالات والعواطف والرغبات يوجهه الخيال بقدر ما يوجه العقل الموضوعي المنطقي عالم الحقيقة، ذلك أن خيال الشاعر ورغباتـه تتخطى قوانين الواقع وتحطمها، لتخلق عالمها الذي تجد فيه توازنهـا وهـدوءها النفسي. وقوام ذلك هو الإيهام إيهام النفس وأيهام المتلقي بأنّ ما يقوله الشـاعر هو الحقيقة بينما واقع الأمر أنه خلاف ذلك تماماً، والا كيف يكون شخص ماءً وناراً معاً؟ وكيف يكون حياً وميتاً معاً؟ إن التناقض الذي يرى في مثـل تلـك الصور الشعرية، ذات الطبيعة المجازية ليس الا تناقضاً ظاهرياً فحسـب، وهـذه التقنية التصويرية مشتركة بين القدماء والمحدثين من الشعراء، ذلـك أن شـاعراً معاصراً، مثل بدر شاكر السياب، لا يجد حرجاً في إثارة همّة (الموتى) ودعـوتهم الى الثورة:

يا مجرمونَ الى الوراء! فسوف تنتفضُ القبورُ

وتقيءُ موتاها ويا موتى على اسم الله ثوروا[1]

على أن الصورة ينبغي ألا تؤخذ بظاهر معناها أي المعنى الحرفي/الواقعي وإنمـا بتأويل، لأنّ الدلالة قد بنيت بناءً مجازياً استعارياً، فإذا قـرأت العبـارة بوصـفها كذلك، فإنّ التناقض سيتلاشى ليعود من جديد إلى سياقه المنطقي.

1 بدر شاكر السياب – الاعمال الكاملة – دارالعودة – 2/ص

التشخيص/أنسنة الطبيعة

ويأتي أسلوب أنسنة الطبيعة في طليعة الصور الشعرية، التي تتميز بقوة تأثيرها الجمالي لما لها من طاقة إبداعية خلاقة، تقوم على إخراج الأشياء والكائنات الحية من طبيعتها الوجودية لتكتسب حقائق وجودية جديدة مغايرة لما هي عليه في الواقع. وتضطلع الصور الاستعارية بتلك المهمة لما لها من طاقات لغوية أسلوبية ترفد اللغة الشعرية بآليات تصويرية لها من المزايا ما يفوق غيرها من أساليب التصوير التي مر ذكرها، ولذلك فقد عوّل عليها الجرجاني كثيراً في رؤيته الشعرية ذات الوظيفة الجمالية، إذ يقول: ((فإنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً والأعجم فصيحاً والأجسام الخرس مبينة والمعاني الخفية بادية جلية))[1].

وفي موضع آخر يشير الجرجاني الى مزية هذا النمط من التصوير الشعري، الذي يصفه بأنه (يعمل عمل السحر) لأنه ((يعطيك البيان من الاعجم، ويريك الحياة في الجماد))[2].

ومؤدّى فكرة الجرجاني – هنا – أن علوّ جمالية هذه الصور الإستعارية، وسرّ تأثيرها وقوة سحرها، في جعل الجماد ناطقاً والصامت مبيناً وبالجملة اضفاء الحياة على ما لا حياة فيه، وهو ما يعرف في النقد الغربي بـ (التشخيص) أو (أنسنة الطبيعة)، وهي رؤية تجعل الطبيعة الجامدة زاخرة بالحياة والحركة. وقد ظهرت هذه الرؤية الشعرية على يد الشعراء الرومانسيين في مبتدأ القرن التاسع عشر الميلادي، وبذلك يكون النقد العربي القديم – على يد الجرجاني – سابقاً الى التنظير لتلك التقنية الشعرية، البالغة الأثر في الإستجابة الجمالية للصور الشعرية. وعلى الرغم من تأكيد الجرجاني على أهمية هذا النمط من الصور الشعرية وأثرها الجمالي، فإنه يضن بنماذجها التطبيقية لبيان رؤيته النقدية إزاءها، لكنها كثيرة الورود في شعرنا القديم ومنذ نشأته في العصر الجاهلي، فها هو عنترة يصور العالم النفسي لجواده وما يجيش فيه من انفعالات ومشاعر، وهو يكابد معه هول القتال وضراوته:

---

1 اسرار البلاغة – ص 43.

2 المصدر نفسه – ص 132.

مـــا زلـــتُ أرمـــيهم بثغـــرة نحـــرهِ

ولبانـــــهِ حـــــتى تســـــربلَ بالـــــدمِ

فـــأزورّ مـــن وقـــع القنـــا بلبانـــهِ

وشـــــكا اليّ بعـــــبرة وتحمحـــــمِ[1]

إن الشاعر قد جعل الجواد في حالة شديدة مـــن التعـــاطف والإنـــدماج، في الموقف النفسي المشترك الذي يجمع الطرفين، وكأنّ الجواد قد أشفق على صاحبه، لهول ما رأى من الدماء والقتلى، وربما خشي عليه من أن يلاقي حتفه في أتون قتال لا يدرك مداه. ومنه قول طفيل الغنوي:

فوضـــعتُ رحلـــي فـــوق ناجيـــةٍ

يقتـــاتُ شـــحمَ ســـنامِها الرحـــلُ[2]

فقد أضفى الحياة على ما لاحيـــاة فيـــه، ونســـب إليـــه فعـــل الإقتيـــات فجعل الرحل كائنا حياً يقتات، فارتســـمت معـــالم صـــورة شـــعرية غايـــة في الإبداع.

ومنه قول زياد الاعجم:

تراهُ إذا مـــا أبصـــرَ الضـــيفَ مُقـــبلاً

يكلّمـــهُ مـــن حبّـــهِ وهـــو أعْجـــمُ[3]

فالغرابة – هنا في أنّ الشاعر لم يجعل الحيوان الأعجم ناطقاً، يكلم الضـــيوف جرّاء اعتياده عليهم فحسب، وإنما في أن جعله كائناً مفعماً بالحب والمودة والألفة، تلك العواطف الثرّة التي يستقبل بها ضيوف صاحبة. والصورة الشعرية – هنـــا – صورة كنائية بديعة يحيل معناها الى جملة من المعاني العميقة، التي تنتهي عند غرض الشاعر ومرماه، فإذا كان الكلب كذلك فما بالك بصاحبه مـــن الالفـــة وكـــرم الضيافة؟

ومنه قول ابن المعتز:

---

1 الزوزني – شرح المعلقات السبع – دار صادر – بيروت – 1963 – ص 152.

2 الصناعتين – ص 283.

3 منهاج البلغاء – ص 140.

يناجيني الاخلافُ مـــن تحـــت مطلـــهِ

فتختصمُ الآمالُ واليـــأسُ في صـــدري[1]

إذ أسبغ على الإخلاف وهو معنى عقلي، من صفات الحي العاقـــل فجعلـــه يناجيه، وفعل مثل ذلك بالآمال واليأس فصورهما شخصين مختلفين يختصمان، وهي صورة غاية في اللطافة والابداع، إذ تبدو وكأنها شكل مـــن أشـــكال الاخـــراج المسرحي، الذي يجسد الأفكار حية وهي في حالة صراع وتناقض.

إن تلك الصور – وهو أمر لا يخفى على المتأمل – مفعمة بالحركـــة والحيـــاة وهي نتاج مخيلة شعرية خصبة لا تقف عند حدود تصوير الواقع، وإنما تعمـــد الى خلق واقع أسمى وأجمل تتمتع فيه الكائنات والأشياء بطبائع وجودية جديدة، تبعث على الشعور بالأريحية والبهجة. أما من الناحية النقدية فإن تحديد مـــواطن التـــأثير الجمالي، في الصور الشعرية على ذلك النحو، يوحي برصـــانة تفكـــير الجرجـــاني النقدي، وتنم عن عقلية فذة جديرة بالوقوف عند آرائها وأطروحاتها، في التحليـــل النقدي/الجمالي والتأسيس النظري العلمي.

بنية الصورة الشعرية/جهاتها وآلياتها

إن استخدام القرطاجني بعض المصطلحات والمفـــاهيم النقديـــة، اســـتخداماً مزدوجاً يترامى الى دلالات متباينة، يجعل فكره النقدي غير قابل للفصل والتجزئة، كما في مصطلح (المحاكاة) الذي يدخل في مفهوم الشعرية، بوصفه مكونـــاً بنائيـــاً فيها، في حين يتسرب مصطلح (التخييل) في ثنايا الجانب الـــوظيفي/الجمـــالي، في الوقت الذي يقترن – عنده – بمفهوم (المحاكاة) الى حد تناوب الأدوار في بعـــض المواضع، ولذلك فإن محاولة استخلاص الرؤية النقدية للقرطاجني بشـــأن الصـــورة الشعرية، يجعل الباحث مضطراً الى استدعاء بعض تلك المصطلحات، الـــتي ســـبق تناولها في مواضع سابقة، لعلاقته المباشرة بالصورة الشعرية من الناحيتين النظريـــة والتطبيقية، وهذا ما يصدق على مفهوم (المحاكاة) بوصفه آلية التصوير الشعري وما يتعلق به من خصائص وسمات، وعليه فإن منهجية البحث ولاسيما في هذا الموضع،

1 دلائل الإعجاز – ص 76.

تستدعي الاشارة الى بعض تلك المصطلحات لعلاقتها الحميمة بما يتناوله هذا المبحث، من قضايا ذات تماس مباشر بتقنية التصوير الشعري، الذي يرى القرطاجني أنه يتخذ اتجاهين أساسين من الناحية الكمية وهما: تصوير الشيء كلاً على (الكمال) أو (التمام)، وتصوير الشيء جزئياً ليقتصر على بعض وجوهه أو هيئاته، ويكون ذلك على أنحاء معينة، ففي الحالة الأولى ينحو تصوير الشيء الى ((ذكر خواصه وأعراضه القريبة اللازمة له، في جميع أحواله أو اللاحقة له في حال ما، من جهة هيئته ومقداره ولونه وملمسه))[1]، وقد يقترن بذلك وصف ((هيئته وحركته أو صوته إنْ كان مما له ذلك)). أما الحالة الثانية وهي تصوير الشيء وأعراضه القريبة الشهيرة فيه، كما يقال الضئيلة الرقشاء فتتخيّل منه الحية، ويستحسن في المحاكاة أن يبدأ بالأصل في الشيء الأشهر فيه))[2].

إن النص يكشف عن قضايا أساسية تتعلق ببنية الصورة الشعرية عند القرطاجني، وفي مقدمتها (التصوير) الذي يمثل جوهر الشعرية وماهيتها، وهذا ما يذكر باختزال الجاحظ مفهوم الشعرية في ذلك المبدأ، باعتباره مبدأ مهيمنا في حقل الشعرية. على أن المبدأ المذكور ليس مطلقاً – كما يبدو في الظاهر – وإنما هو يقع في حدود اشتراط نظري آخر، يحدده القرطاجني بضرورة تمركز التصوير في خواص الشيء وأعراضه ((القريبة اللازمة له في جميع أحواله)) و((الشهيرة فيه))، ليتسنى للمخيلة (تصوره) على الوجه الأكمل والأدق، وهذا ما يجعل القرطاجني واضح الانحياز الى مذهب الصورة الشعرية التقليدية، التي تقوم على مبدأ (المقاربة) أو (المشاكلة) بين طرفي التشبيه[3]، الذي يكفل للكلام الشعري تحقيق وظيفته البلاغية بمراعاة مبدأ الوضوح الدلالي.

ولما كانت الصورة التشبيهية تتباين من حيث العلاقات بين طرفي التشبيه، وطبيعة المشبه به الناحية الادراكية، فإنها تكون على قسمين: حسية ومجردة او عقلية ولما كان الذهن – بطبيعته – أقدر على تخيل الحسيّات لأنّ ((التخييل تابع للحس)) بتعبير القرطاجني، فإن المدركات بغير الحس لا يتسنى للذهن تخيلها، إلا

1 المنهاج – ص 99.
2 المصدر نفسه – ص 99.
3 يؤكد القرطاجني ذلك في اكثر من موضع كما في ص 99. 112.

بتصوير القرائن التي تكون دليلاً عليها، وهي قرائن مرتبطة بها ارتبطاً ضرورياً، بحيث أنها تحيل الى تلك المدركات عند تخيلها، فتكون بذلك بمثابة المعادلات الموضوعية/الحسية لما هو عقلي/مجرد، وعليه فإنّ الصورة الشعرية ينبغي أن تكون حسية، لأنّ الغاية من التصوير هو إيضاح الغامض وجلاء الخفي، أما إذا اقتصر الكلام على وصف الشيء أو المعنى بالالفاظ الدالة عليه، مجرداً من التصوير فإنه لن يكون شعراً البتة[1].

إن رؤية القرطاجني النقدية بشأن حسية الصورة الشعرية، صائبة من الناحيتين الموضوعية والمنطقية، ذلك أن غاية التصوير الشعري الأساسية، هي إضفاء الطابع الحسي على المدركات العقلية والتجارب الشعورية/النفسية، وهذا هو مدار الصورة الشعرية في أشعار جميع الأمم، وليس ثمة أثر لتغير الثقافات ومستويات الحضارة نظراً لثبات البنية العقلية والبنية النفسية، فالبدائي يجسد في شعره ما يجيش في فكره ونفسه من أفكار ومشاعر، والمتحضر يفعل كذلك، فنزوع هوميروس الى التصوير الحسي في شعره هو نفسه نزوع ت. س. اليوت، وما ابتدعه امرؤ القيس من صور شعرية هي أميل الى الحسية منها الى التجريد، يتطابق مع منحى بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي في ذلك الشأن، فما دام الشعر خطاباً لغوياً كالنثر – من حيث الوظيفة – فإن تحقيقه وظيفته التوصيلية يقتضي أن يكون التصوير حسياً، لأنه أعمق أثراً في النفس وأوكد في الذهن. ولذلك فإن القرطاجني – كالعسكري تماماً – في تعويله على حسية الصورة الشعرية، ونفوره من الصور التجريدية، إذ يرى أن ((محاكاة المحسوس بغير المحسوس قبيحة))[2]. وهذا ما يجعله على الطرف النقيض مع عبد القاهر الجرجاني، الذي يرى أن تشبيه الموجود/الحسي بالمعدوم الذي لا أصل حسياً له، هو أعلى مراتب الشعرية كما سبق ذلك.

معيار شعرية الصورة/الابداع والغرابة

يرى القرطاجني أن الصورة تستمد شعريتها من مصدرين هما: (الابداع) و(الغرابة)، ولكل مستوياته ودرجاته من الجودة والتأثير، ذلك أن قوة الأثر الشعري

1 سبقت الإشارة الى هذه الفكرة في الفصل الثاني من هذا البحث.
2 المنهاج – ص 112.

تتباين بتباين الصور التشبيهية من حيث (التقليد) أو (الابداع) ((فالقسم الاول هو التشبيه المتداول بين الناس والقسم الثاني هو التشبيه الذي يقال فيه انه مخترع، وهذا اشد تحريكاً للنفوس اذا قدّرنا تساوي قوة التخييل في المعنيين، لانها أنست بالمعتاد فربما قلّ تأثرها له، وغير المعتاد يفجؤها بما لم يكن به لها اسئناس قط)).[1] فالعبرة – هنا – في الاختراع والابتكار وليس في قوة التصوير، فلو ان هناك تشبيهين على نفس القوة من التصوير من حيث الدقة واللطافة مثلاً واحدهما متداول مشهور والاخر مبتكر مخترع، فان النفس تكون اميل الى الثاني منها إلى الأول لأن المتداول المألوف لاطراوة فيه ولاجدة، ومن ثم فهو لايحرك النفس ولا يثيرها بسبب استئناسها به، على خلاف المعاني المبتكرة المخترعة، التي من شأنها أن تفجيء النفس وتثيرها بغرابتها وجدتها. وعلى ذلك فإن درجة الابداع والابتكار، وما تثيره من انفعالات تصبح معياراً لقوة شعرية الصورة ورقيها، فليس التصوير أو المحاكاة – بتعبير القرطاجني – في كل موضع، تبلغ غايتها القصوى في تحريك النفوس، وإثارة انفعالها ((بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الابداع فيها))[2].

وتمثل (الغرابة) المصدر الثاني الذي تمتاح منه الصور الشعرية، شعريتها أو قوة تأثيرها الجمالي، وللغرابة جهات متعددة متباينة تهتدي إليها الشعراء، من ذوي الملكات الابداعية ومن أوتوا حظاً من دقة النظر ولطافة الفكر. والقرطاجني – في هذا الجانب – يتبنى آراء ابن سينا في الاعتقاد بأنّ قوة الشعرية، تكمن فيما تثيره المعاني والصور الشعرية من مشاعر الغرابة وما يقترن بها من التعجب. وتصدر الغرابة من جهات متباينة تتعلق بالقول الشعري، فالقول الذي يحرك النفس أو يولد أثره الشعري هو القول المقترن بالتعجب منه ((إما لجودة هيأته أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو حسن محاكاته))[3]، ذلك أن الأثر الشعري قد لا يكون ناجماً عن صدق القول وإنما عن قوة محاكاته وصحتها، وإنْ كان القول كاذباً ((فكثيراً ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقاً، وربما كان المتيقن كذبه مخيلاً))[4].

---

1 المصدر السابق – ص 96.
2 المنهاج – ص 96.
3 المصدر نفسه – ص 121.
4 المصدر نفسه – ص 84.

وهنا ينحو القرطاجني منحى ابن سينا في تقسيمه قول الشعر الى قسمين: الأول ويراد به التصديق، والثاني الذي قد يقال للتعجيب، وهنا تكون النفس مأخوذة بقوة الصورة الشعرية أو غرابتها ولطافتها، دون النظر الى المقول فيه، بمعنى أن النفس تكون تحت تأثير الصورة وجماليتها، فيشغلها ذلك عن الاهتمام بمحتواها الدلالي من حيث الصدق والكذب.

وقد تنبع الغرابة ومشاعر التعجب من جهة الجمع بين شيئين مختلفين بعلاقة شبه لطيفة، فالنفس يحسن منها موقع التخييل ((أن يترامى بالكلام الى أنحاء من التعجيب فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام... وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة، قد انتسب بها أحدهما الى الآخر، وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها))[1].

وتمثل (الندرة) و(الاستطراف) نحواً من أنحاء الغرابة التي تثير التعجيب ((بابتداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي الى مثلها، فورودها مستندر مستطرف لذلك، كالتهدي الى ما يقلّ التهدّي اليه من سبب للشيء تخفى سببيته، أو غاية له أو شاهد عليه أو شبيه له أو معاند))[2].

وإذا كان تصوير الشيء بما ألف عنه من صفات وهيئات وخواص، لا يحرك النفوس ولا يثير الشعور بالتعجب منه، حتى وإن كانت المحاكاة على قدر من الدقة واللطافة، فإنّ تصويره على نحو يخالف المألوف والعادة، يدخله في حيز الغرابة وما يقترن بها من المفاجأة والتعجيب. ويوضح القرطاجني ذلك بقوله: ((وأعني بغير المألوف أن تكون حالة مستغربة))[3]، ويضرب لذلك مثلاً قول أبي عمر بن درّاج:

وسلافة الأعناب يشعل نارها
تهدي إليّ بيانع العنّاب

((فالمألوف أن يذوي النبات الناعم بمجاورة النار لا أن ينمو، فأغرب في هذه المحاكاة كما ترى))[4]. وموضع الغرابة هنا هو مخالفة المألوف وكسر أفق التوقع،

1 المصدر نفسه – ص 85.
2 المصدر نفسه – ص 90.
3 المصدر السابق – ص 95.
4 المصدر نفسه – ص 95.

كأن يضع المرء مقدمات رسّخت العادة نتائجها في ضوء علاقات عقلية/منطقية معنية، لكن الشاعر حين يراعي تلك النتائج المنطقية في صورته الشعرية، فإن الصورة تأتي باهتة باردة لأنها قد اضمحلّ رونقها ورواؤها بفعل التداول والتكرار، غير أنه لكي يكسر نطاق العادة والألفة، عليه أن يتخطى قواعد المنطق العقلي المألوف، ليخلق له منطقاً شعرياً وعلاقات مبتكرة فتأتي صورته الشعرية مفعمة بالغرابة، وهذا هو سرّ الشعور بالتعجب والانفعال المفاجيء بمثل تلك الصور الشعرية، فالنفس تتأثر إيجابياً للمحاكاة المستغربة – كما يقول القرطاجني – لأنها ((إذا خيّل لها في الشيء ما لم يكن معهوداً من أمر معجب في مثله، وجدت من استغراب ما خيل لها مما لم تعهده في الشيء، ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل))[1].

إن ما يستلخص من مجمل آراء القرطاجني – بشأن طبيعة الشعر وعلاقته بالمحاكاة أو التخييل، وما يتعلق بأثرالتصوير في تحريك مشاعر الاستحسان والاريحية، جرّاء غرابة الصور الشعرية وما ينجم عن ذلك من التعجب – أن جهد القرطاجني في التنظير الجمالي ضئيل الى حد كبير، إذا ما قورن بجهده في التنظير النقدي فيما يتعلق ببنية الشعر وقضايا معاني الشعر ومبانيه، كما أن أغلب ما تناوله في مجال غرابة المعاني والصور الشعرية، والاستجابة النفسية الفطرية لجماليات الشعر، قد سبقه إليه عبد القاهر الجرجاني. ولا يعني ذلك احتمال تأثره بالأخير بدليل التباين المنهجي الواضح بين الاثنين، واختلاف أفق التحليل واستغوار المعاني العميقة والدلالات الخفية التي تنطوي عليها أساليب الأداء الشعري، كل ذلك في تناول الجرجاني لقضايا شعرية على درجة عالية من الأهمية، يضاف الى ذلك اعتماد القرطاجني الكبير، على التشبيه في مجال الصورة، وإغفاله الغريب أساليب الاستعارة، التي تمثل أهم رافد من روافد جماليات الأسلوب الشعري.

1 المصدر نفسه – ص 96.

الغموض الشعري

إن الأثر الشعري ظاهرة جمالية مركبة، هي نتاج فاعليـــة عـــدة عناصـــر أو مستويات داخلة في بنية الشعر، قد تجتمع في آن واحد وقد تفترق. غير أن عمليـــة التلقي واحدة لاسيما إذا كانت الاستجابة تحدث دفعة واحدة ومن القراءة الأولى. ذلك أن استجابة النفس – كما يبدو – أسرع من اســـتجابة الـــذهن أو الفكـــر لجماليات اللغة الشعرية، وهذا ما يفسره ما مرّ بنا في المبحث السابق من أن النفس قد تشغل بالأثر الجمالي، فتنفعل له قبل أن يمارس العقل دوره في التحليل والتأمل، ليكتشف القدر المطلوب من المنطقية التي ينبغي أن تكون عليها المعـــاني والأفكـــار والعلاقات. ولعل هذا ما يؤكد ما يذهب إليه ابن سينا ومن ثم القرطاجني، من أن الانفعال بقوة المحاكاة قد لا يترك مجالاً للعقل، للبحث عن معيار الصدق والكذب، الذي ينطوي عليه المعنى سواء أكان من حيث الأسلوب أو التصوير، فكأنّ الأثـــر الشعري وطاقته الجمالية تعمل على الحد من نشاط العقل التأملي، ليبقى مـــأخوذاً بسحر اللغة الشعرية وتداعياتها الجمالية. وقد يصدق هـــذا الـــنمط مـــن التلقـــي الشعري، على الناقد الذوقي الذي تنشغل نفسه (بتشمم زهرة الجمـــال)، فيمـــا ينشغل الناقد التحليلي الذي هو أكثر نهماً من الأول، بكثرة التقليب كما يقـــول إمبسون[1].

وإذا كان التعمق في قراءة النصوص الشعرية لبيان مواطن الجمال والتأثير فيها، قد يرتبط بطبيعة منهج الناقد، كما هو الفرق بين عبد القاهر الجرجاني والقرطاجني مثلاً، أو غيره ممن سبقه من النقاد، فإنّ ذلك يعود – من ناحية أخرى – الى طبيعة

1 ستانلي هايمن – النقد الأدبـــي ومدارسه الحديثة – ت احسان عباس ومحمد يوسف نجم دار الثقافة – بيروت – 1981، 2/ص 64.

النص الشعري نفسه، فالشعراء يتباينون – في أعمالهم الإبداعية – من حيث القدرات والملكات والأدوات، إذ ينعكس ذلك على تلك الأعمال من حيث القوة والضعف، ومن حيث العمق والسطحية، أو من حيث سعة الفكر ولطافته أو ضيقه وتجليه، وكل ذلك له معاييره اللغوية والجمالية، على نحو ما تكون عليه المذاهب والاتجاهات النقدية.

إن ذلك ينقلنا الى ظاهرة (الغموض) الشعري، التي هي حالة من حالات اختفاء الدلالة أو كمونها. وأقول (الدلالة) وليس (المعنى) لأن الغموض يقتضي وجود أكثر من معنى يكون أحد هذه المعاني أكثرها ظهوراً وبياناً من غيره، وعادة ما يكون ذلك المعنى هو المعنى النحوي العالق بالبنية السطحية للنص، سواء أكان مقصوداً لذاته – حيث سيكون المعنى محتملاً في ضوء نسق العلاقات اللغوية أو السياق النصي – أم لم يكن المعنى السطحي كذلك، فإن ما يستخفي وراءه هو (الدلالة)، التي هي مرتكز النص ومحوره. وفي كلا الحالين فإن (الغموض) يقتضي تعدد المعاني وإمكانية التأويل. وعلى ذلك فإن (الغموض) يقابل (الوضوح)، مثلما يقابل (تعدد المعاني) (أحادية المعنى). وتتباين مذاهب النقد واتجاهاته بحسب هذين الاعتبارين، وهو واقع قائم في النقد قديمه وحديثه، فمن النقاد من يميل الى الاعتقاد بضرورة أن يكون الشعر ضامناً لمبدأ الوضوح في العلاقات والصور الشعرية، ومنهم من يرى أن (الغموض) يعمّق شعرية القول، ويضفي عليه اتساعاً دلالياً، ومن ثم فإن أثره الجمالي يكون أعظم، لأن ذلك من شأنه أن يحرّك مكامن الاستحسان في النفس، ويحث الذهن على التأمل والتأويل.

وكما لاحظنا في المبحث الثاني السابق، أن المذهب العقلي الذي هيمن على التفكير النقدي العربي حتى القرن الرابع الهجري، كان أحد مبادئه الأساسية هو (وضوح) المعنى والعلاقات اللغوية، الذي ألقى بظلاله على الصورة الشعرية التي تحددت ملامحها في ضوء ذلك المبدأ، حفاظاً على وظيفة الشعر الاساسية وهي الإفهام أو التعليم، التي حظيت باهتمام هذا المذهب، إذ احتلت المقام الأول فيما تراجعت الوظيفة الجمالية الى المرتبة الثانية. وقد غلب على هذا المذهب الطابع الذوقي الشكلي العام الذي يفتقر الى التحليل النظري والتطبيقي على خلاف المذهب الآخر، الذي اختطه الجرجاني ومن جاراه من النقاد كالقرطاجني، إذ عرف

هذا المذهب بالقدرة على التحليل العميق، للظواهر اللغوية وأساليب البيان الشعري، فجاءت مبادؤه مغايرة – الى حد بعيد – لمباديء المذهب السابق، ولاسيما في القضايا الشعرية ذات الطبيعة الجمالية، كاللغة الشعرية وتقنياتها البلاغية والصورة الشعرية، وظاهرة الغموض الشعري. وهي ميادين نقدية تميز بها الجرجاني، بأطروحاته النقدية الأصيلة الفذة، في الوقت الذي توسع فيه القرطاجني في دراسة ظاهرة الغموض الشعري، في ضوء منهجية لسانية راقية، لم يسبقه إليها أحد من النقاد، كما سيتضح لاحقاً.

الغموض الشعري بين الذوق والتنظير

كما سبق أن ألمحنا إلى أن الناقد الذوقي، يعتمد على الاستجابة الانطباعية المفاجئة لجماليات اللغة الشعرية، فيستجيب لبعض النصوص الشعرية بالقبول، وبالإنكار لنصوص أخرى من غير أن تقوم أحكامه على حجج عقلية، وقد يصيب الحقيقة في حكمه النقدي دون أن يقدم تفسيراً نظرياً معيناً، كأن يعلق تعليقات مقتضبة على نصوص شعرية يدرك جماليتها، وعلى نصوص أخرى يدرك فساد معانيها، أو عدم صحة علاقاتها التشبيهية أو الاستعارية، كما نلاحظ ذلك في نصوص تراثنا النقدي في مراحله المبكرة، كما في القرنين الأول والثاني الهجريين وربما القرن الرابع الهجري عند بعض النقاد.

والغموض الشعري من الظواهر النقدية التي أدركها النقد العربي منذ عهد مبكّر، وإن لم تنل من الإهتمام النقدي ما حظيت به قضايا الشعرية الأخرى، إلا أن ما يلفت النظر أن النقاد العرب الذين تناولوا ظاهرة الغموض، كانوا متفقين على أهمية هذه الظاهرة في الاسلوب الشعري وأثرها الجمالي، ولم يختلف حولها إثنان، وكان التمييز بين (الغموض) و(التعقيد) واضحاً، الى حد أن النقاد عامة يعدّون الأول من ملامح عبقرية الشاعر، فيما يعتبرون الثاني ضرباً من اختلال النسيج الشعري واستكراه الالفاظ، بوضعها في غيرمواضعها فيبدوالتكلف والتعسف واضحين. وقد حفلت كتب النقد والبلاغة العربية بالتعرض الى ظاهرة (التعقيد) التي يلجأ الشاعر اليها اختياراً، وكأنه يسعى الى اختبار قدرة المتلقي على الفهم والاستيعاب، أو قد يلجأ اليها اضطراراً بسبب مقتضيات بنية الشعر من وزن

أو قافية وما أشبه ذلك، والتعقيد في كلا الحالين مستكره بحسب أهل العلم بالشعر والبلاغة، لأنه يخفي المعنى وراءعلاقات لغوية لا ترتبط مع بعضها في نسق منطقي واضح، مما يجعل النص ضبابياً قابلاً لأحتمالات دلالية عدة دون إمكانية ترجيح إحداها على الأخرى، ولعل هذا هو الفرق بين (التعقيد) و(الغموض) الذي تتعدد فيه دلالات النص، ويكون الانتقال من دلالة الى أخرى انتقالاً منطقياً يعتمد على قرائن لغوية أو عقلية.

ويعدّ ابن قتيبة أول من تناول قضية (التعقيد)، التي يسمّيها (التكلف) بقوله: ((والمتكلف من الشعر وإن كان جيداً محكماً فليس به خفاءعلى ذوي العلم، لتبينهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكر وشدة العناء، ورشح الجبين وكثرة الضرورات وحذف ما بالمعاني حاجة اليه، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه، كقول الفرزدق في عمر بن هبيرة لبعض الخلفاء:

أولّيتَ العراق ورافديهِ
فزاريـاً أحذّ يد القميصِ))[1]

ويعلق عليه ابن قتيبة ((يريد أولّيتها خفيف اليد، يعني في الخيانة، فاضطرته القافية الى ذكر القميص))[2].

والتعقيد – كما يقول جلال الدين القزويني – هو ((أن لا يكون ظاهر الدلالة على المراد به وله سببان: أحدهما ما يرجع الى اللفظ وهو يختل نظم الكلام، ولا يدري السامع كيف يتوصل منه الى معناه، كقول الفرزدق:

وما مثلهُ في الناس الاّ مملكاً
أبو أمه حيّ أبوهُ يقاربُهْ

---

1 إبن قتيبة – الشعر والشعراء – مصدر سابق – 1/ص 32.

2 المصدر نفسه – ص 30.
ويلاحظ هنا تفسير ابن قتيبة لمعنى البيت، وتخريجات محمود شاكر له في أثناء تحقيقه (طبقات فحول الشعراء) وشرحه شعر الفرزدق، فيقول في شرح هذا البيت: ((رجلٌ أحذّ: سريعُ اليد خفيفها في إخفاء السرقة، وأضاف اليد الى القميص لسرعته في اخفاء ما يسرق كما يخفي السارق ما سرق في كمه، ويقولون الأحذّ: المقطوع اليد كأنه أراد أنه مشهور بالسرقة، كأنه حدَّ فيها وقطعت يده، وإن لم يكن هناك قطع على الحقيقة)). ينظر: المصدر السابق – هامش الصفحة نفسها.

كان حقه أن يقول: وما مثله في الناس حيّ يقاربه إلا مملّك أبو أمه أبـــوه))[1].

والسبب الثاني يرجع الى المعنى ((وهو أن لا يكون انتقال الذهن من المعنى الأول الى المعنى الثاني الذي هو لازمه والمراد به ظاهراً))[2].

ويضرب لذلك مثلاً قول العباس بن الأحنف:

سأطلب بُعد الـــدار عـــنكم لتقربـــوا

وتسكبُ عينـــاي الـــدموع لتجمـــدا

فقد ((كنّى بسكب الدموع عما يوجبه الفراق من الحزن وأصاب... ثم طرد ذلك في نقيضه... لظنه أن الجمود خلو العين من البكاء مطلقاً، من غـــير اعتبـــار شيء آخر وأخطأ، لأن الجمود خلو العين من البكاء في حال إرادة البكاء منها، فلا يكون كناية عن المسرة وإنما يكون كناية عن البخل))[3]، فما يريـــده القـــزويني أن الكلام فيه اختلال في النظم والتأليف، أفضى الى أضطراب في علاقـــات المعـــنى، فجاءت صورته مشوهة وعلى غيرما أراد له الشاعر، فقد قصد بجمود العين ((كناية عما يوجبه التلاقي، من الفرح والسرور بقرب أحبته، وهو خفيّ بعيد))[4].

وينقل ابن رشيق رأي الرمّاني، في ظاهرة (التعقيد) المعنـــوي الـــتي يســـمّيها (الإشكال)، إذ يرى أنها ناجمة عن ثلاثة أسباب هي ((التغييرعن الأغلب كالتقـــديم والتأخير وما أشبه، وسلوك الطريق الأبعد، وإيقاع المشترك))[5]. وهذه الأسباب قد اجتمعت كلها في قول الفرزدق السابق. ويقول الرماني إنك ((إذا تفقدت أبيـــات المعاني، رأيتها لا تخرج عن هذه الأسباب الثلاثة))[6].

وإذا كان (التعقيد) من عيوب الشعر والكلام عامة، بحسب اتفاق أهل العلم بالشعر والبلاغة كما تقدم، فإن (الغموض) مما يستدل به علـــى أفتنـــان الشـــاعر

---

1 الإيضاح في علوم البلاغة – مصدر سابق – ص 30.

2 المصدر نفسه – ص 30.

3 المصدر نفسه – ص 30. وتحليل القزويني لذلك البيت، مستفاد من تحليل عبد القـــاهر الجرجاني، في دلائل الاعجاز – ص 269.

4 السيد احمد الهاشمي – جواهر البلاغة – تح د. محمد التونجي – مؤسســـة المعـــارف – بيروت – 1999 – ص 35.

5 العمدة – 267/2.

6 المصدر نفسه – 267/2.

بأساليب الكلام وقوة شاعريته. فابن طباطبا العلوي يشير الى بلاغة خفاء المعنى وما له من مزيّة التفاضل على المعنى الظاهر الصريح فيقول: ((... والتعريض الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه، فموقع هذين[1] عند الفهم كموقع البشرى عند صاحبها، لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه من معناهما))[2]، ذلك أن خفاء المعنى يستدرج الذهن الى الوقوف المتأمل عند النص، لسبر غور دلالاته الخفية، وهذا ما يقتضي عمل الفكر وبذل الجهد الذهني لكشف ستار المعنى السطحي، للامساك بما خفي من دلالات عميقة، وهذا هو مبعث ما ينتاب الفهم – عند إدراك غايته في اكتشاف المعنى – من البهجة والاريحية، التي تضاهي في أثرها أثر البشرى، التي يستشعرها المرء عندما يحقق غاية، طالما تاق الى تحقيقها.

وإذا كانت الأشياء تعرف بأضدادها فإن من يزدري الوضوح التام، لابد أنه يميل الى أن يكون ثمة ما يخفي المعنى ويحجبه، فذلك من شأنه تحريك نوازع الفضول المعرفي في النفس وحثها على التأمل، فيما وراء ضباب الالفاظ من معان ودلالات، وهذا ما يوحي به موقف أبي هلال العسكري إذ يقول: ((وما كان لفظه سهلاً ومعناه مكشوفاً بيناً، فهو من جملة الرديء المردود كقول الشاعر:

يا ربِ قد قلّ صبري
وضاق بالحب صدري
واشتدّ شوقي ووجدي
وسيّدي ليس يدري

وإذا لان الكلام حتى يصير الى هذا الحد فليس فيه خير))[3].

وقد أدرك ابن الأثير ما لخفاء المعنى من أثر في الإرتقاء بمستوى الأداء اللغوي، الى درجة عالية من قوة البلاغة ولطافة البيان، لكنه يتناوله تحت مفهوم آخر هو (الإبهام) ويأتي على أسلوبين:

---

1 يعني هذين الأسلوبين أحدهما (التعريض الخفي) وقبله أسلوب آخر ذكره في النص، رأينا عدم ذكره لكونه لا يعني البحث في هذا الموضع.

2 عيار الشعر – ص 55.

3 الصناعتين – ص 64.

1 – إبهام بعد تفسير

2 – إبهام من غير تفسير

اعتماداً على إيراد الشواهد والأمثلة من القرآن الكريم والشعر والنثر، موضحاً دلالاتها في سياق تعليقات بسيطة مقتضبة، توحي بعلو شأن هذا الأسلوب وقوة أثره الجمالي، ولاسيما النوع الثاني الذي يجعل الوهم يترامى الى غير حدود، ليتصوّر ما يمكنه تصوّره من المعاني والأفكار، وهذا هو سرّ جماله وعظم شأنه. ويضرب لذلك مثلاً قوله تعالى: ((والمؤتفكة أهوى فغشّاها ماغشّى))[1] فيقول: ((فأبهم الأمر الذي غشاها به وجعله عاماً وذلك أبلغ، لأن السامع يذهب وهمه فيه كل مذهب))[2].

ومنه قول الشاعر:

صبا ما صبا حتى علا الشيبُ رأسهُ

فلما علاهُ قال للباطلِ ابعُدِ

فقوله: ((صبا ما صبا من الابهام الذي لو قدرت ما قدرت في تفسيره، لم تجد له فضيلة البيان ما تجد له من الإبهام))[3]. وهذا الأسلوب البياني مما يكثر وروده في الكلام شعره ونثره، ويكفيه فضيلة أنه كثير الورود في القرآن الكريم، ولاسيما في المواضع التي يراد فيها بيان عظم شأن الموصوف أو التحذير منه، أو تهويل أمره وما شابه ذلك، مما يحرّك خيال المتلقي، ويحفز ذهنه الى تصور ما يعجز البيان عن تصويره.

الرؤية الوصفية للغموض الشعري

لا يختلف القرطاجني كثيراً في رؤيته الى (الغموض) الشعري، عمن سبقه من النقاد إلا في محاولته إحصاء حالات الغموض وتنظيمها على نحو دقيق، وهو ما عرف عنه في مجال التنظير الشعري، الذي يعتمد منهجية التقسيم والتصنيف لظواهر الشعر وأساليبه وقضاياه، على نحو فيه كثير من الدقة والصرامة.

---

1 سورة النجم: الآيتان 53، 54.

2 المثل السائر – 2/ص 223.

3 المصدر نفسه – 2/ص 224.

أما من حيث الرؤية الفنية للغموض الشعري، فإن القرطاجني يدين الى من سبقه من النقاد في تبني الرؤية النقدية التقليدية، التي تجعل وضوح المعنى وقرب المأخذ معياراً لجودة الشعر وعلو شأنه قياساً على شعر القدماء. وتتجلى رؤية القرطاجني تلك في مواضع كثيرة منها ما يحذر منه الشعراء من إحالة معانيهم الى القصص غير المشهورة، إذ يقول: ((وإنْ لم تكن مشهورة فإن ذلك لا يستحسن))[1]، ضماناً لوضوح الدلالة وقربها، وهو ما سيتضح في ثنايا هذا المبحث.

يعزو القرطاجني الغموض الى وجوه عديدة، منها ما يتعلق بالمعاني ومنها ما يتعلق بالالفاظ، ذلك أن كل معنى غامض وعبارة مستغلقة، فغموضه واستغلاق عبارته راجعان الى تلك الوجوه، فما يرجع الى المعاني أنفسها هو:

1- أن يكون المعنى في نفسه دقيقاً بعيد الغور فيحتاج الى فهم وتأمل[2].
2- أن يكون المعنى قد بُني على مقدمة في كلام قد صرف الفهم عن الالتفات اليها بُعد حيزها من حيز ما بني عليها أو تشاغله بمستأنف الكلام[3].
3 - وقد يكون الكلام مبنياً على مقدمة يتوقف فهم الكلام على الاحاطة بها، ويكون ذلك على ضربين: ضربٌ يتوقف فهمه على المعرفة بعلم أو صناعة وهذه المعاني في منزلة استعمال اللفظ الحوشي، الذي لا يفهمه الا القليل من خاصّة الادباء[4]، وضربٌ يتوقف فهمه على معرفة قصة، فسيتحسن أن تكون القصة مشهورة[5].
4- أو يكون المعنى متضمناً إشارة الى مثل أو بيت أو كلام سالف، وغير ذلك من أنحاء التضمين.

---

1 المنهاج – ص 188.
2 المصدر نفسه – ص 172.
3 المصدر نفسه – ص 173.
4 المصدر نفسه – ص 189.
5 المصدر نفسه – ص 188.
وتذكر فكرة القرطاجني هذه بما أشار اليه ابن طباطبا سابقاً، من ضرورة اجتناب الشاعر القصص أو الحكايات الغلقة، لأن ذلك يجعل الشعر غلقاً عسير الفهم. وهذا ما يتناقض مع مبدأ الوضوح. ينظر الى: عيار الشعر – ص 158.

5- وقد يكون المعنى قد قُصد به الدلالة على بعض ما يلزمه من المعاني، ويكون منه بسبب على جهة الإرداف أو الكناية أو الالغاز وما أشبه ذلك[1].

6- أو يكون المعنى قد وضعت صور التركيب الذهني في أجزائه، على غيرما يقتضيه معنى الكلام فتنكره الأفهام لذلك[2].

7- أو أن يكون بعض ما يشتمل عليه المعنى، باعثاً على انصراف الخواطر في فهمه الى وجوه من الاحتمالات[3].

8- أو أن يكون المعنى قد اقتصر في تعريف بعض أجزائه أو تخييلها، على الإشارة إليه بأوصاف تشترك فيها أشياء أخرى معه[4].

9- وقد يكون الكلام قد أخلّ ببعض أجزائه، و لم يستوف أقسامه، وذلك كأن ((يكون المعنى مرتباًعلى معنى آخر لا يمكن فهمه وتصوّره إلاّ به، ومنه أن يكون المعنى منحرفاً بالكلام وغرضه عن مقصده الواضح، معدولاً إليه عما هو أحقّ بالمحل منه))[5].

أما الغموض الذي يرجع الى الألفاظ فيصدر عن وجوه:

1. ((أن تكون الألفاظ الدالة على المعنى، أو اللفظة الواحدة منها حوشية أو غريبة، فيتوقف فهم المعنى عليها، والواجب على الشاعر أن يجتنب من هذا، ما توغل في الحوشية والغرابة ما استطاع، حتى تكون دلالته على المعاني واضحة وعبارته مستعذبة))[6].

2. ((أن تكون اللفظة أو الالفاظ مشتركة فتدل على معنيين أو أكثر في حال واحدة، فيجب على الناظم أن ينوط باللفظة أو الالفاظ التي بهذه الصفة، من القرائن ما يخلص معناها الى المفهوم، الذي قصده حتى يكون المعنى مستبيناً))[7].

---

1 المنهاج – ص 173.
2 المصدر نفسه – ص 173.
3 المصدر نفسه – ص 173.
4 المصدر نفسه – ص 173.
5 المصدر نفسه – ص 177.
6 المصدر نفسه – ص 185.
7 المصدر نفسه – ص 185.

3. «أن يقع في الكلام تقديم وتأخير أو يتخالف وضع الإسناد، فيصير الكلام مقلوباً كقول الفرزدق:

وما مثله في الناس الاّ مملكاً

أبو أمه حيٌّ أبوه يقاربهْ[1]

4. أن يفصل بين أجزاء العبارة بفاصل أجنبي.
5. أو تكون العبارة مفرطة في الطول، فيتراخى بعض أجزائها عما يستند إليه وما هو منه بسبب، فلا يشعر بإستناده إليه واقتضائه إياه، ولاسيما إذا وقع في الكلام اعتراضات وحالات فصل، وكان مشتملاً على أشياء يمكن أن ترجع الى كل واحد منها ذلك الشيء.
6. أن ترد أجزاء العبارة في صورة فصل، بينما يراد بها الوصل أو عكس ذلك، وقد يقع ذلك من فرط الايجاز الذي يكون بقصر أو حذف.

إن ما يلاحظ على تصنيفات القرطاجني، لمثل تلك الحالات من عدم وضوح المعاني الشعرية، أنه لا يفرق بين (الغموض) و(التعقيد) ويعدها شيئاً واحداً، بينما نلاحظ أن خفاء المعنى فيما يتعلق بالوجوه المتعلقة بالمعاني، هو غموض ناجم عن بنية المعنى نفسه، أو أسلوب الشاعر في التعبير، وما يعتمده من تقنيات توسع الدلالة وتعمقها، كما في التضمين والإقتباس والإشارة والتورية (المشترك اللفظي)، وهي تقنيات مصنفة في البلاغة العربية ضمن (علم البديع). أما ما يرجع من وجوه خفاء المعنى إلى الألفاظ، فهي أدخل الى (التعقيد)، وهي من القضايا التي تناولتها كتب البلاغة، ووضعت القواعد التي تضمن الاحتراز مما ينبغي الاحتراز منه، من الاستعمالات غير الصحيحة أو المستكرهة، التي تفضي الى اضطراب المعنى أو فساده، وهذا من شأنه إعاقة عملية تلقي الشعر وإضعاف أثره الجمالي.

والحق أن حالات خفاء المعنى أو غموضه، التي تناولها القرطاجني في تصنيفاته السابقة، هي جامعة مانعة فيما يتعلق بالشعر العربي قديمه وحديثه، غير أن ما تؤاخذ عليه تلك التصنيفات، أنها أقرب الى القواعد البلاغية الفقهية منها الى مبادئ النقد الأدبي ذات الطابع الجمالي، فهي لا تكاد تختلف عن قواعد النحو العربي

1 المصدر نفسه – ص 187.

فيما يجوز ولا يجوز. ومن هنا فقد جاءت آراء القرطاجني مطابقة لما تقوم عليه نظرية الشعر التقليدية، ومرتكزها الاول وهو المبدأ العقلي، الذي يستلزم الوضوح التام – فيما يتعلق بالصورة الشعرية، ووصف المعاني، الذي ينبغي أن يتحاشى – قدر الإمكان – الغموض الذي يبدو – في ضوء ذلك المبدأ – وكأنه حالة غير مستساغة، لأنه يناقض الوظيفة الاساسية لذلك المذهب، التي تتمثل بالوظيفة الافهامية/التعليمية.

شعرية الغموض/شفافية الغامض

على الرغم من أن ابن طباطبا يصنف ضمن نخبة النقاد العرب، الذين يتبنون نظرية الشعر التقليدية في إطارها العام، فإنه يختلف عنهم في آليات الأداء الشعري التي تهدف – جميعها – الى تحقيق الشعر وظيفته الإفهامية، بالتأكيد على مبدأ وضوح الدلالة وقربها، وهذا ما عارضه ابن طباطبا بانحيازه الى مبدأ الغموض، الذي يعدّه أبلغ من الوضوح باستجادته آلية (التعريض الخفيّ)، الذي هو بمثابة (التلويح) أو (الإشارة) البعيدة، التي من شأنها (ستر) المعنى و(إخفاؤه)، نظراً لما في ذلك من استفزاز للنفس والفكر، وفي ذلك يقول: ((ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر، وأشدّها استفزازاً لمن يسمعها... والتعريض الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه، فموقع هذين عند الفهم كموقع البشرى عند صاحبها، لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه من معناها))[1]. فالملاحظ – هنا – أن ميل ابن طباطبا، الى استحسان (غموض) المعنى و(استتاره)، يوحي بوعي جمالي متميز – بالنسبة لمعاصريه – للأسس النفسية للإستجابة الشعرية لجماليات اللغة، التي ترتكز على الاستعداد النفسي للإنفعال لغموض المعنى، وما يرتبط به من إثارة النفس وحفزها على استجلاء الغامض وسبر غوره، حتى يتسنى لها بلوغ المعنى الكامن. وهو ميل غريزي عام يتوخى بلوغ الحقيقة وإدراك المعرفة اليقينية، التي تفضي بالنفس الى الاطمئنان والشعور

1 عيار الشعر – ص 55.
يشير ابن طباطبا – هنا – الى سمتين للشعرية الراقية، عزف البحث عن ذكر الأولى لعدم علاقتها بهذا المقام، أما الثانية فهي التعريض الخفي.

بالأريحية جراء الإنتقال من المجهول الى المعلوم. وربما كانت تلك الإشارة البالغة الأهمية التي تضمنها نصه السابق، بشأن الإستجابة النفسية الأيجابية للغموض الشعري، قد نبهت الجرجاني الى أهميتها في ذلك المجال، فتوسع فيها وأسهب ليكشف عن آلياتها الذهنية والنفسية، التي تفسّر ميل النفس الى الانفعال للغامض الخفي، وشعورها بالاريجية والمتعة جراء انكشاف المعنى وسفوره بعد الجهد في طلبه.

إن التحفيز والإستفزاز – بتعبير ابن طباطباً – ذا الأصول النفسية ليس إلا تراكم الطاقة النفسية عند عائق أسلوبي معين يعترض سبيل المعنى، فيشرع الفكر جاهداً في إدراك موضوعه الذهني، لكنّ الغموض يحول دون ذلك، وهذا ما يستفز الفكر ويستحثه على طلب المعنى. وعليه فإن الأثر النفسي الناجم عن الإحتجاب المؤقت للمعنى، يكون أعظم من الأثر الشعري الناجم عن إدراك الدلالة السافرة أو البالغة الوضوح، وتذكرنا هذه الفكرة برؤية (بيتسون) النقدية التي تعزو الشعرية الى ما يسمّيه (الفجوة المعنوية) التي تفصل بين المعنى السطحي/اللغوي والمعنى العميق/الشعري، وهو يعدّها معياراً للشعرية ذلك أن العبارة تعظم شعريتها كلما اتسعت فيها الفجوة الدلالية[1]، التي لا تعدو كونها المسافة الضبابية التي ينبغي على الفكر اجتيازها، بانتقاله من الشكل اللغوي الى المحتوى الدلالي الكامن، والمسافة الضبابية هي (الغموض) أو (الستر) الأسلوبي، الذي يستخفي وراءه المعنى الشعري، والذي يسعى الفكر الى إماطته في سبيل بلوغ المعنى. وهذا هو مبعث شعور النفس بالإهتزاز والأريحية.

وقد اتخذت ظاهرة الغموض الشعري – عند عبد القاهر الجرجاني – مستوى راقياً على صعيد التنظير والإجراء، لما اتسمت به رؤيته النقدية من عمق التحليل وبعد الأفق الفكري، الذي يكشف عن البنية اللسانية لتلك الظاهرة وآلياتها الاسلوبية، التي يحكمها نظام معقد من العلاقات اللغوية القابلة للتفكيك عبر عملية التأويل، لبلوغ الدلالة الشعرية. وليس من قبيل المبالغة الزعم أن التنظير للغموض الشعري على ذلك النحو، الذي تناوله الجرجاني واعتباره مظهراً من

1 ينظر الى: ك. ك. رثفن – المجاز الذهني – ت عبد الواحد لؤلؤة – موسوعة المصطلح النقدي – دار الشؤون الثقافية – بغداد – 1978 – ص 19.

مظاهر الشعرية الراقية، يمثل تأسيساً نقدياً متقدماً يسبق التفكير النقدي الغربي بقرون[1].

وكما ذكرنا في الفقرة السابقة أن النقاد العرب، الذين استحسنوا ظاهرة الغموض في الشعر، قد تناولوها على أساس ذوقي يفتقر الى المبادئ النظرية، ومن ثم فقد كانت رؤيتهم ذات طابع وصفي بعيد عن التحليل اللغوي، المعتمد على استبطان مستويات الدلالة بالكشف عن الآليات التوليدية، التي تعمل اللغة الشعرية بمقتضاها. وهذا يصدق كذلك على موقف القرطاجني، الذي يعود اليه الفضل في تحديد مظاهر الغموض وتقنينها، في أنساق لفظية ومعنوية دقيقة. غير أن ذلك الجهد النقدي كان بمثابة تأطير صارم، لما هو مقبول أو غير مقبول من مظاهر الغموض تكريساً لمبدأ (الوضوح)، الذي ينبغي أن يكون عليه الشعر بوصفه معياراً لجودة الشعر أو رداءته.

أما عبد القاهر الجرجاني فقد كان ناقداً جمالياً من الطراز الأول، وعارفاً بخفايا النفس وميولها ونوازعها ازاء جماليات اللغة الشعرية، وشدة الاستجابة لتجلي المعاني بعد طول خفاء، ولما كانت المعاني الشعرية متفاوتة من حيث الوضوح والخفاء بحسب أساليب الشعر وأغراضه، فإنّ المعاني الواضحة تحتاج الى مستوى معين من الجهد العقلي، وتحريك الخاطر لفهمها وإدراكها، وهذا ما يصدق على أغلب الشعر الذي تتداوله العامة. أما ما كان من الشعر أكثر دقة ولطافة، فيكون ((امتناعُه عليك أكثر وإباؤه أظهر واحتجابُه أشدّ))[2]. ومن ثم فإن تحفيزه للفكر وتحريكه الهمّة يكون أعظم وأشدّ، لأنّ النفس مفطورة على استكناه الخفي واستجلاء الغامض ((ومن المركوز في الطبع، أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق اليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزيّة أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف))[3] كقوله:

---

1 لم يتعرض النقد الغربي لظاهرة الغموض الشعري، على نحو علمي من حيث الآليات اللغوية والوظيفة الشعرية، إلاّ في أربعينات القرن الماضي، إذ تناولها إمبسون في كتابه المعروف (سبعة أنماط من الغموض)، معتبراً إياها سمة من سمات اللغة الشعرية.
ينظر الى: ستانلي هايمن – النقد الأدبي ومدارسه الحديثة – 2/ص 57، 58.

2 أسرار البلاغة – ص 139.

3 المصدر السابق – ص 139.

وهنّ ينبذن مـــن قـــول يُصـــبْن بـــهِ

مواقع الماءِ مـــن ذي الغُلـــةِ الصـــادي

((وأشباه ذلك مما ينال بعد مكابدة الحاجة اليه، وتقدم المطالبة مـــن الـــنفس به))[1].

ويورد الجرجاني أمثلة تؤيد ما يذهب اليه من علو شأن الغمـــوض، الـــذي يحجب المعاني لما له من مزيّة الدقة واللطافة، كقول المتنبـــي:

فـــإنْ تفُـــق الأنـــامَ وأنـــتَ منـــهمْ

فـــإنّ المســـك بعـــضُ دم الغـــزالِ

وقول النابغة الذبياني:

فإنكَ كالليلِ الـــذي هـــو مُـــدركيْ

وإنْ خلتُ أنّ المنتأى عنـــك واســـعُ[2]

وقول امريء القيس:

وقـــد أغتـــدي والطـــيرُ في وكناتهـــا

بمنجـــردٍ قيـــدِ الأوابـــدِ هيكـــلِ

وقوله:

ثم انصرفتُ وقد أصـــبتُ ولم أصـــبْ

جـــذعَ البصـــيرة قـــارحَ الأقـــدامِ[3]

ويؤكد الجرجاني على نفاسة هذا النمط من الشعر لعمق معانيه، وما تتطلبـــه من شحذ طاقات الذهن لاستكناه المعاني وكشف حجب الخفاء، التي تجعلها أبيّـــة على الفهم عزيزة المنال، فيقول: ((فإنك تعلم على كل حال هذا الضـــرب مـــن المعاني، كالجواهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجـــب لا

---

1 المصدر نفسه – ص 139.

2 المصدر نفسه – ص 140.

3 الجذع: من الخيل الذي بلغ عامين فلا يحتاج الى الرياضة، والتعارج الذي بلغ النهاية من الخيل. وهو من المعاني الغامضة التي اختلف النقاد في تأويلها، ينظـــر الى: المنـــهاج – ص 181 وما بعدها

يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي الى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول اليه فما كل أحد يفلح في شق الصدفة، ويكون ذلك من أهل المعرفة))[1].

ويوضح الجرجاني ما أراده بـ (الغموض)، فيورد اعتراض معترض افتراضي، يزعم أن الغموض قد يتداخل مع التعقيد والتعمية، ومن ثم فإنهما يكتسيان من الفضل والشرف ما يكتسي به (الغموض)، وهذا على خلاف ما يراه الناس من تفضيل المعاني السهلة الواضحة كما هو القول المأثور (إن خير الكلام ما كان معناه الى قلبك، أسبق من لفظه الى سمعك) فيرد الجرجاني بقوله: ((إني لم أرد هذا الحد من الفكر والتعب))، وإن هناك فرقاً واضحاً بين (التعقيد) و(الغموض)، ذلك أن التعقيد كان مذموماً ((لأجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض، حتى احتاج السامع الى أن يطلب المعنى بالحيلة، ويسعى اليه من غير الطريق، كقوله:

ولذا اسمُ أغطيةِ العيونِ جفونُها

من أنها عملَ السيوفِ عواملُ

وإنما ذم هذا الجنس لأنه أحوجك الى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله، وكدّك بسوء الدلالة، وأودع لك في قالب غير مستو ولا مملّس، بل خشن مضرّس، حتى إذا رُمتَ إخراجه منه عسر عليك، وإذا خرج خرج مشوّه الصورة ناقص الحسن))[2]. ومغزى ذلك أن كراهة هذا النمط من التعقيد، مرجعها الى أنه يقتضي إعمال الذهن وإجهاد الفكر، في تقليب الألفاظ على ما أمكن من الوجوه ((حتى إذا طال العناء وكثر الجهد، تكشّف عن غير طائل، وحصلت منه على ندم لتعبك في غير حاصل، وذلك ما تجده لأبي تمام من تعسّفه في اللفظ، وذهاب به في نحو من التركيب لا يهتدي النحو الى إصلاحه، وإغراب في الترتيب، يعمى الإعراب في طريقه ويضل في تعريفه، كقوله:

ثانيهِ في كبدِ السماءِ ولم يكنْ

لاثنين ثانٍ إذ هما في الغارِ

1 أسرار البلاغة – ص 141.
2 أسرار البلاغة – ص 142.

وقوله:

يديْ لمن شاء رهــنٌ لم يــذق جُرَعــاً

من راحتيكَ درى ما الصّابُ والعسلُ))[1]

وهذا مما هو ظاهر الخلل والفساد، بسبب تعاطى الشاعر ((ما تعاطاه من هذا الشأن، على غير الصواب، وصنع في تقديم أو تأخير أو حذف وإظهــار أو غــير ذلك، مما ليس له أن يصنعه، وما لا يسوغ ولا يصحّ على أصول هذا العلم))[2].

ومثلما يكون (الغموض) متفاوتاً من حيث الشدة، فإن (التعقيد) هو كــذلك متفاوت في الشدة وفي درجة الاستكراه والذم، غير أن ((أحق أصناف التعقد بالذم، ما يتعبك ثم لا يجدي عليك، ويؤرقك ولا يروق لك))[3].

وبين هذا وذاك فإن للوضوح مستوياته المقبولة والمستنكرة، وهي تقــع بــين حدود الوضوح البليغ والوضوح المبتذل، وهو ما يريده الجرجاني برده على اعتراض المعترض الافتراضي، الذي يجعل قول العرب في استحسان الكلام الذي يلج معنــاه القلوب أسرع مما تقرع ألفاظه الأسماع، حجة ضد مذهبه في (الغموض) فيقول: إن العرب إنما أرادوا بقولهم المذكور ((أن يجتهد المتكلم في ترتيــب اللفــظ وتهذيبــه وصيانته، من كل ما أخلّ بالدلالة وعاق دون الإبانة، ولم يريدوا أنّ خير الكلام ما كان غفلاً، مثل ما يتراجعه الصبيان ويتكلم به العامة في السوق))[4].

إن الفرق بين (الغموض) و(التعقيد) فضلاً عما سبق بيانه، أن (الغموض) هو اختفاء المعنى وراء آلية من آليات التعبير البلاغي، كالاســتعارة والكنايــة والمجــاز والتورية وما شابه ذلك، إذ تترابط الدلالات ترابطاً منطقياً يحيل بعضها الى بعض، حتى تكشف العبارة عن دلالتها المتوخاة. أما (التعقيد) فإنه شكل مــن أشــكال الانــزياحات الشاذة عن معيار اللغة وبنيتها النحوية، وهذا ما يفقــد الــدلالات ترابطها المنطقي، ويؤدي الى أن يكون الانتقال من معنى الى آخر انتقالاً تعســفياً، يحول دون إمكانية تصور المعنى على ما ينبغي أن يكون عليه من البيان والوضوح.

---

1 المصدر نفسه – ص 142.
2 دلائل الاعجاز – ص 143.
3 أسرار البلاغة – ص 142.
4 أسرار البلاغة – ص 144.

على أن وصف الكلام بأنه في غاية البيان وشدّة الوضوح، لا يعني أنه كلام مستغن عن الفكر ولطافة النظر، ولاسيما إذا كان المعنى مما ينعت بالدقّة واللطافة وبُعد المأخذ، لأن المعاني اللطيفة – كما يقول الجرجاني – هي مما يبنى بعضها على بعض، في سياق من العلاقات المتباينة كالتضادّ والتناظر والسببية، وما الى ذلك من علاقات مما يحتاج الأمر فيها الى بناء (ثان على أول ورد تال الى سابق، أفلستَ تحتاج في الوقوف على الغرض من قوله:

* كالبدر أفرط في العلوّ *[1]

الى أن تعرف البيت الأول فتتصور حقيقة المراد منه، ووجه المجاز في كونه دانياً شاشعاً وترقم ذلك في قلبك، ثم تعود الى ما يعرض البيت الثاني عليك من حال البدر، ثم تقابل إحدى الصورتين بالأخرى، وتردّ البصر من هذه الى تلك، وتنظر اليه كيف شرط في العلوّ الإفراط، ليشاكل قوله: (شاسع) لأن الشسوع هو الشديد في البعد، ثم قابله بما لا يشاكله من مراعاة التناهي في القرب، فقال: (جد قريب)؟ فهذا هو الذي أردت بالحاجة الى الفكر، وبأنّ المعنى لا يحصل لك إلا بعد انبعاث منك في طلبه واجتهاد في نيله)[2].

وإذا كان بعد غور المعنى أو (غموضه) قد تطلب من الشاعر مكابدة المشقة، لإعمال الفكر واجهاد الخاطر وكان مثله كالغائص على الدرّ، يتجشم ما يتجشم من عناء، كي يظفر بدرة نفيسة تستحق كل ذلك النصب، فإن على المتلقي – كذلك – أن يكابد ما كابده الشاعر في ابتداع المعاني واختراع الصور الشعرية، فيكون بذلك ممن يشعر بعظمة ما ظفر به وعلو شأنه، ذلك ((أن الشيء إذا عُلم أنه لم ينل في أصله إلا بعد التعب، و لم يدرك إلا باحتمال النصب، كان للعلم بذلك من أمره من الدعاء الى تعظيمه وأخذ الناس بتفخيمه، ما يكون لمباشرة الجهد فيه وملاقاة الكرب دونه))[3]. والخلاصة في آراء الجرجاني أن (الغموض) يشترك مع عناصر الشعرية الأخرى، وهي: (وحدة نسيج القصيدة) وتماسك بنيتها اللغوية،

---

1 يريد قوله:
دان على أيدي العفاة وشاسعٌ عن كلّ ند في الندى وضريب
كالبدر أفرط في العلوّ وضوؤه للعصبة السارين جد قريب

2 أسرار البلاغة – ص 144، 145.

3 المصدر السابق – ص 145.

و(الصورة الشعرية) في غرابتها وتأليفها العناصر في علاقات شبه غير مألوفة، باستخدام آليات أسلوبية وتقنيات فنية، من شأنها إثارة (العجب) و(الدهشة) و(المفاجأة)، التي تحرك مواطن الاستحسان في النفس، وتبعث على الشعور بالأريحية والبهجة، وكل أولئك من سمات الشعرية الراقية.

إن نظرية الجرجاني في الشعرية ساهمت في تكامل نظرية الشعرية العربية، إذ أرست دعائمها على مبادئ فكرية ذات إطار فلسفي منظم محدد المعالم، يمكن في ضوئه تفسير العديد من الظواهر والقضايا الشعرية ذات الطبيعة الاشكالية، في مقدمتها (النظم) و(الكذب) الشعري الذي جعله مرادفاً لـ (الخيال) الابداعي الخلاق، وخصائص الصورة الشعرية البنائية والوظيفية، فضلاً عن ظاهرة (الغموض) الشعري، بوصفها آلية لغوية أو تقنية أسلوبية ذات طبيعة توليدية، من شأنها تكثيف البنية الدلالية وتوسيعها.

إن إقرار تلك المقولات يستدعي النظر – على نحو شمولي – الى آراء النقاد العرب مجتمعة، وعلى أنها أنساق فكرية وجمالية متباينة، لكنها تصبّ في مجرى الوحدة النظرية، التي تشكل بنية الخطاب النقدي العربي بشقيه النظري والاجرائي، فالسؤال النقدي الذي لا نجد له تفسيراًعند ناقد ما، نجد ذلك التفسيرعند ناقد آخر، وهذا ما يقتضي النظر برؤية تكاملية لذلك الخطاب، بعيداً عن النظرة التجزيئية، التي تجعله شتاتاً من النصوص النقدية المتباينة، غير المؤهلة لتفسير الكثير من القضايا والاشكاليات الشعرية المعاصرة. وهذا ما انتهى اليه بعض الباحثين، حين زعم أن تراثنا النقدي يخلو من التنظير، لظاهرة الغموض الذي أصبح ((أحد أركان الأدبية القارة))[1] في شعرنا المعاصر، وذهب الى تفسير ميل الشاعر العربي المعاصر الطاغي الى الغموض، بغياب التأسيس النظري لتلك الظاهرة فيقول: ((أليس طغيان هذا الركن في الشعر المعاصر الى حد المغالاة، يُردّ الى عدم تأصيله في تراثنا النقدي؟))[2].

ولا يخلو هذا الموقف من إساءة قراءة للتراث وهو يتضمن نقطتين أساسيتين ينبغي الردّ عليهما: الأولى أن تراثنا النقدي لم يخلُ من تأسيس نظري لتلك

---

1 توفيق الزيدي – مفهوم الادبية في التراث النقدي الى نهاية القرن الرابع الهجري – دار سراس للنشر – تونس – 1985 – ص 173.

2 المصدر السابق – ص 173.

الظاهرة، بل إنه كان سابقاً لتناولها وتأصيلها النقد الغربي بقرون، كما أشرنا في موضع سابق من هذا المبحث، ويتجلى ذلك – في وضوح – عند ابن طباطبا وعبد القاهر الجرجاني – اذ عدّ الغموض من تجليات الشعرية الراقية، ومكوناً اساسياً من مكوناتها الوظيفية، وهذا ما لم يتنبّه اليه الباحث المذكور ومن هم على شاكلته المنهجية. أما النقطة الثانية فلا تخلو من إساءة فهم لجدلية الصراع بين القدامة والحداثة، تلك الجدلية التي تحركها آليات التغير الثقافي، وتباين الرؤى الشعرية للغة وأساليبها ووظائفها، وهي آلية فكرية ونفسية تجعل ذلك الصراع يتجدد من عصر الى عصر، لأنّ الأفكار والمفاهيم والأذواق الشعرية في حالة تغير دائم، ولذا فإنّ لبّ الاشكالية يكمن في اختلاف الثقافة وتباين الرؤى، وليس في غياب التأسيس النقدي. ذلك أن الغموض إذا أريد به تعدد طبقات المعاني، وتسلسلها منطقياً بحيث يستدل من بعضها على بعض، استدلالاً عقلياً ضرورياً وصولاً الى الدلالة الشعرية العميقة، فإنّ هذا النمط من الغموض الشعري، يجد له سبيلاً نظرياً ممهداً في تراثنا النقدي، أما إذا كان الغموض شكلاً من أشكال التلاعب اللفظي، الذي يقوم على التكلف واغتصاب الألفاظ والمعاني، واختلاق الصور الغرائبية وسوقها الى معابر السريالية المغالية في الاعتباطية، فإنّ تراثنا النقدي يخلو منه ويتبرأ منه.

إن النتائج المتعسفة التي انتهى اليها الباحث المذكور، مردّها الى غياب الدقة المنهجية الناجم عن حصر نطاق البحث في حدود القرن الرابع الهجري. غير أن هذا التحديد لا يوجب له العذر فيما انتهى اليه من نتائج غير موضوعية ازاء تراثنا النقدي، إذ كان من الأولى أن يخص بأحكامه النقدية السابقة، المرحلة الزمنية التي هو بصددها، من غير أن يلجأ الى التعميم واطلاق الأحكام، لتطول التراث النقدي برمته، وعلى امتداد ثمانية قرون أو يزيد.

***

الخاتمة

وفي ضوء ما تقدم من بحث في نظرية الشعرية العربية – عبر الفصول والمباحث السابقة– يكون البحث قد بلغ غايته في إضاءة جوانب تلك النظرية، وتحديد ملامحها وخصائصها البنائية والجمالية. وانتهى الى نتائج ومعطيات يمكن إجمالها بالنقاط الآتية:

إن الشعرية عنصر لصيق بالأدب – شعره ونثره – لأنها مرتبطة بوظيفة اللغة، التي تنتظم في سياقات وأنساق معينة فتحدث أثراً جمالياً، تستجيب له النفس بالأريحية والمتعة، ولذا فإننا لا نجانب الحقيقة حين نزعم أن وعي الشعرية، ظهر في شعرنا منذ العصر الجاهلي، وإن كان مفتقراً الى التنظير. فالشعرية من حيث كونها الأثر الجمالي لتفاعل عناصر البنية اللغوية بكل مكوناتها الأسلوبية، إنما هي تجربة شعورية مرتبطة بالبنية النفسية، وهي بنية ثابتة ومشتركة بين البشر في كل الأمكنة والعصور، ومن ثم فهي ظاهرة جمالية تحكمها شروط حضارية معينة. وقد تجلى وعي الشعرية في العصر الجاهلي في وقائع كثيرة سبق ذكرها في الفصل الاول.

ولم يكد يختلف مفهوم الشعرية في العصور الاسلامية، ولاسيما القرنان الأول والثاني للهجرة، إلا في احتدام الجدل والخلاف حول مفهومها بين اللغويين والنحاة والنقاد، وإن اقتصر ذلك على بعض الأحكام والآراء المقتضبة الصريحة والايحائية، التي ركزت على الأثر الشعري، بمعزل عن بنية الشعر العروضية.

وطفق مفهوم الشعرية في التبلور في اتجاهات متباينة – في منتصف القرن الثالث الهجري – حاولت عزو الشعرية الى مصادر معينة في بنية الشعر، على وفق ما يراه دعاة تلك الاتجاهات، الذين كانوا يحاولون وضع القواعد والقوانين لهذه

الظاهرة، بتحديد مفهوم الشعر وخصائصه البنائية والاسلوبية، على نحو ما فعل ابن طباطبا وقدامة بن جعفر. كما شهد القرن الرابع الهجري منحىً متقدماً على صعيد التنظير للشعرية، ساهم فيه شعراء هذا العصر الى جانب نقاده، في الوقت الذي شهد بواكير ظهور اتجاه جديد مغاير، لما هو سائد في مجال الشعرية، كرّس رؤية شعرية وذوقاً شعرياً جديدين، إذ اختزلت الشعرية في الوظيفة الجمالية على حساب الوظيفة الافهامية، وهذا يعني نقل مرتكز الشعرية من حيز الدلالة والمحتوى الى حيز الشكل الشعري، باستحداث أساليب لغوية وتقنيات تعبيرية صدمت الذوق العام الذي كان سائداً في القرون الثلاثة السابقة. وكان لشعراء (مدرسة البديع) التجريبية وتجربة أبي الطيب المتنبي الأثر الواضح في ذلك التحول.

إن تلك الوقائع الأدبية توحي لنا بأن نظرية الشعرية، تمثل تطوراً طبيعياً داخلياً للعقل العربي وخصوصيته الثقافية والفكرية، فالشعرية موضوع جمالي في المقام الأول، وهو نتاج للذوق العربي واستجابته لأساليب اللغة الشعرية في مستوياتها الراقية، ومن ثم فهو غير قابل للاستعارة من الخارج، الأمر الذي يبطل نظرية التأثر بثقافة الآخر المغاير حضارة وثقافة أدبية.

وتتجلى استقلالية الفهم العربي للشعرية في آراء النقاد العرب، في إقرارهم بتميز البنية اللغوية للشعر بما عرف بـ (وحدة النسيج)، أو (ترابط أجزاء القصيدة)، بوصفه واحداً من أهم مقومات الخطاب الشعري، وهو يمثل الجانب الوظيفي لآلية الصياغة اللغوية، التي من شأنها إقامة علاقات الترابط بين عناصر النص، في بنية منطقية تجعل الانتقال من فكرة الى أخرى، أو معنى الى آخر انتقالاً ضرورياً وإلا اضطرب الكلام وفسد. وهذا مبدأ عقلي فطري يدركه العقل بالبديهة، وتؤسس له الثقافة في أطر نظرية مقننة.

أما عنصر (التصوير) أو (الصورة الشعرية) فإنه يمثل نزوعاً غريزياً، الى تجسيد المدرك المجرد الذهني أو النفسي تجسيداً حسياً، غير أن تحديد خصائص الصورة الشعرية ومستويات الوصف، مرهون برقي العقل ونشأة الحضارة. والمتفكر في قوانين الصورة الشعرية ومعاييرها في الشعرالعربي، يجد أنها ألصق بالذوق العربي ومنطقه العقلي، ولاسيما في المرحلة الأولى الممتدة على مدى ثلاثة قرون، التي أسست اتجاهاً شعرياً حدد ملامح الصورة الشعرية الواقعية المشاكلة، التي

تصور علاقات الأشياء وخصائصها كما هي في الواقع بلا مبالغة أوغلو، وهو اتجاه اتسم بالعقلانية وهيمنة النـــزعة المنطقية/الموضوعية، التي تقوم على مبدأ (الاعتدال) في الوصف والتصوير، وإقامة علاقات لغوية تتميز بـــ (الوضوح)، ممثلة بالعبـــارة التي يسبق فيها المعنى اللفظ. على أن ذلك لا يعني الهبوط بلغة الشعر الى مســـتوى السطحية والابتذال.

أما النمط الثاني من الصورة الشعرية فيعتمد مبدأ (المفارقـــة) أو (الغرابـــة) أو (الابتعاد عن المألوف)، وهذا من شأنه تحفيز نوازع (الابتكار) و(الابداع)، التي تخلق علاقات جديدة غير مألوفة، وإن كانت مستمدة من الواقع الحسي. على أن ابتـــداع العلاقات الغريبة وغير المألوفة في نطاق الصورة الشعرية، لا يعـــني إطـــلاق العنـــان للخيال الشعري الى ما لا نهاية، وإنما ينبغي أن تكون صورالأشياء وعلاقاتهـــا قابلـــة للتصور والإدراك العقلي، وإلا أصبحت الصورة الشعرية محض محال أو هذيان.

ويكوّن مبدأ (الغموض) التجلي الثالث للشعرية، ويندرج ضمن الآلية العقلية نفسها، وهو يستمد فاعليته من مصادر نفسية، تكوّن الأساس الغريزي للاستجابة الشعرية، التي تجد النفس فيها متعة وأريحية، جراء الانتقال من حالة الغمـــوض الى حالة الوضوح، بعد التأمل وإعمال الفكر والرويّة.

إن القراءة الموضوعية المتعمقة لنصوص الخطاب النقدي العربـــــي المتعلقـــة بالشعرية، تكشف – بجلاء – إمكانية الركون الى معطياتها واســـتلهام مضـــامينها الفكرية والجمالية، لتأسيس نظرية شعرية عربية معاصرة، قابلة لاستيعاب ظـــواهر شعرنا المعاصر وقضاياه المعنوية والفنية، لاسيما أن خطابنا النقدي – شأنه شـــأن الخطاب النقدي الغربـــي – تتنازعه اتجاهات فكرية وجمالية متباينة، يمكن توظيف بعضها وإنضاج البعض الآخر، بالإفادة من الفكر النقدي المعاصر، وهـــو جهـــد يتحمله النقاد والباحثون العرب المعاصرون، إذا ما أريد لهذا التراث التواصل مـــع الحاضر. اما إتجاه الحداثة النقدية العربية الذي يرى ضرورة القطيعة مع التراث، فإنه يسعى الى استنبات بذورغربية، في تربة غير صالحة للاستنبات، وإن أنبتت فنباتـــاً مريضاً لا ثمر فيه.

إن ما يخلص اليه البحث أن الخطيئة لا تكمن في صلب نظرية الشعر العربية، وإنما في الذوات القارئة وستراتيجيات القراءة، فالقضايا والاشكاليات النقدية – في

الفكر النقدي بصورة عامة – هي نفسها منذ أرسطو حتى الآن، ولاسيما ما يتعلق بماهيّة الأدب ووظيفته، وإنما يميل كل عصر من العصور، إلى الاتجاهات والمذاهب التي تناسب ثقافته وحاجاته الانسانية وذوقه الجمالي، في إطار علاقة جدلية بين الابداع الشعري والتأسيس النقدي. ولما كان النص الابداعي يسبق الخطاب النقدي، من حيث الإستجابة للتغيير والتجديد، وأن النقد ليس إلا قراءة للنصوص الابداعية، وتحليلاً لبنيتها اللغوية والأسلوبية وآلياتها الإبداعية، وعلاقتها بالانسان وقضاياه، فإن الخطاب النقدي يستمد شرعيته وأهميته من واقعه الابداعي.

غير أن المتعمق في تلك العلاقة – في نطاق واقعنا المعاصر – يلاحظ اختلال تلك العلاقة واضطرابها، لأن خطابنا النقدي لا ينطلق من واقعنا الابداعي ولا يمثله، فهو يستمد وجوده من واقع الخطاب النقدي الغربي، لعجزه عن استحداث أدواته الفكرية وآلياته المنهجية، فيعمد الى استعارتها من واقع هو غير واقعنا الأدبي، فيتبنى قوالب فكرية ونظريات جاهزة ليطبقها على نصوص إبداعية لا تمت اليها بصلة.

واذا كان النقد الغربي في مناهجه النقدية، يعتمد على نظرية أدب أسسها واقعُه الثقافي، ويستمد منها أدواته وآلياته المنهجية، فإن النقد العربي يستعير النظرية والمنهج على أنها مجرد منهج قابل للتطبيق على جميع النصوص الأدبية، بغض النظر عن المكان والزمان. وهذا ما يسقط خطابنا النقدي في فراغ نظري هائل، واغتراب فكري ونفسي عن واقعنا الإبداعي، وهذا هو سر قطيعة الخطاب النقدي العربي المعاصر مع تراثه النقدي، وهو ما سميناه (الخطيئة) في (الذوات) القارئة وستراتيجيات القراءة، لأن مفهوم الشعرية واتجاهاتها وخصائصها الجمالية في تراثنا، ما يزال يحمل روح الحداثة وسمة التجدد المتواصل. فشعرنا المعاصر ليس إلا امتداداً لنصوصنا الشعرية التراثية، وإنْ تغيرت تلك النصوص – في بعض الحالات – من حيث بنية الشكل الشعري، فبنية القصيدة أو ما يسميه النقاد العرب القدامى (وحدة النسيج)، لا يمكن لأي نص شعري معاصر تجاهلها، فإنْ لم تكن وحدة قصيدة فوحدة مقطع، إذا كانت القصيدة (مركبة) كما يسميها القرطاجني، وكذلك ما يتعلق بـ (الصورة الشعرية)، فإن معيار (الابتكار) أو (الابداع)، ومعيار قابلية الصورة لـ (التصوّر) و(الادراك العقلي)، ومعيار (المقاربة) في

التشبيه، أو (المناسبة) في الإستعارة، إنما هي معايير لا يمكن الإستغناء عنها في أية استجابة شعرية، وهي تشكل مبادئ عامة للصورة الشعرية، يمكن أن يعتمدها الناقد سواء أكان قديماً أم معاصراً، فها هو ذا الناقد وليم إمبسون الذي ذاعت شهرته منذ ثلاثينات القرن الماضي، لم يتخلّ عن مبدأ (المقاربة) أو (المناسبة) في التشبيه والإستعارة، في تفسيره (المجاز) في النصوص الشعرية، ولم يستنكف من اعتماد حدود عقلية/منطقية معينة، في استجابته للصورة الشعرية، التي لا يمكن أن تكون مطلقة.

أما (الغموض) العنصر الثالث من عناصر الشعرية الراقية، فينبغي أن تكون له حدود معينة وأنساق نحوية معروفة، وإلا أصبح النص الشعري ضرباً من الألغاز، أو نوعاً من الهذيان، وهذا ما لا يختلف فيه النقاد – عامة – قدماء ومحدثين.

إن ما يراد توكيده من خلال ذلك، أن تراثنا النقدي ولاسيما نظرية الشعرية التي نحن بصددها، فيها من حيوية المبادئ والقواعد ورصانة الفكر، ما يجعلها مؤهلة للتوظيف النظري على أقل تقدير. أما من جهة المنهج الاجرائي – وإنْ كان على نطاق ضيق – فإنه قابل للتطوير والإنضاج، بالإفادة من معطيات المناهج النقدية الحديثة وآلياتها الإجرائية، إذا ما أريد لأدب هذه الأمة وثقافتها، أنْ يحافظا على هويتهما التاريخية، وخصائصهما الإنسانية.

***

المصادر

أولاً – دواوين الشعر العربي

- ديوان امريء القيس – دار صادر – بيروت – 2000.
- ديوان البحتري – تح كامل الصيرفي – دار المعارف – القاهرة – 1964.
- ديوان شعر ذي الرمّة – مراجعة وتقديم زهير فتح الله – دار صادر – بيروت – 1995.
- ديوان عمر بن أبي ربيعة – دار صادر – بيروت – 1998.
- ديوان عمرو بن كلثوم التغلبي – دار صادر – بيروت – 1996.
- ديوان النابغة الذبياني – صنعة ابن السكّيت – تح شكري فيصل – دار الفكر – بيروت – 1968.
- ديوان النقائض، نقائض جرير والفرزدق – أبو عبيدة معمر بن المثنى – دار صادر – بيروت – 1998.
- شرح ديوان أبي تمام – الخطيب التبريزي – قدّم له راجي الأسمر – دار الكتاب بيروت – 1996
- شرح ديوان أبي الطيب المتنبي – أبو البقاء العكبري – تح مصطفى السقا وإبراهيم الابياري وعبد الحفيظ شلبي – دار الفكر – بيروت – 2003.
- شرح ديوان أبي نواس – دار صادر – بيروت – 1998.
- شرح ديوان حسان بن ثابت – تح عبد الرحمن البرقوقي – دار الكتاب العربي – بيروت – 1990.
- شرح ديوان الحماسة – المرزوقي – تح أحمد أمين وعبد السلام هارون – لجنة التأليف والترجمة – القاهرة – 1951.
- شرح المعلقات السبع – الزوزني دار صادر – بيروت – 1963.

ثانياً – المصادر العربية والمعرّبة

- ابن الأثير – المثل السائر – تح أحمد الحوفي وبدوي طبانة – دار الرفاعي الرياض – 1984.
- ابن جني – الخصائص – تح محمد علي النجار – دار الهدى – بيروت – ط 2 – د. ت.
- ابن رشيق – العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده – تح محيي الدين عبد الحميد – دار الجيل – بيروت – 1981.
- ابن طباطبا العلوي – عيار الشعر – تح محمد زغلول سلام – منشأة المعارف الإسكندرية – ط3 – د. ت.
- ابن سلام الجمحي – طبقات فحول الشعراء – تح محمود محمد شاكر – دار المدني – جدة – د. ت.
- ابن سينا – المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر – تح محمد سليم سالم – مركز تحقيق التراث – القاهرة – 1969.
- ابن قتيبة – الشعر والشعراء – دار الثقافة – بيروت – 1980.
- – تأويل مشكل القرآن – تح السيد أحمد صقر – دار إحياء الكتب العربية – القاهرة – 1971.
- ابن المعتز – البديع – تح كراتشكوفسكي – دار المسيرة – بيروت – 1982.
- أبو العباس ثعلب – قواعد الشعر – تح رمضان عبد التواب – مكتبة الخانجي – القاهرة – 1995.
- أبو العباس المبرد – الكامل في اللغة والأدب – مكتبة المعارف – بيروت – د. ت.
- أبو القاسم الآمدي – الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري – تح السيد أحمد صقر – – دار المعارف – القاهرة – ط4 – د. ت.
- أبو هلال العسكري – كتاب الصناعتين – تح محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم – المكتبة العصرية – بيروت – 1986.
- ابراهيم الخطيب (ترجمة) – نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، مؤسسة الأبحاث العربي – بيروت – 1982.

- ابراهيم خليل – الأسلوبية ونظرية النص – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – 1997.
- إحسان عباس – تاريخ النقد الأدبي عند العرب – دار الثقافة – بيروت – 1978.
- – فن الشعر – دار الثقافة – بيروت – د. ت.
- أحمد كمال زكي – النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته – دار النهضة العربية – بيروت – ط2 – د. ت.
- أحمد الهاشمي جواهر البلاغة – تح محمد التونجي – مؤسسة المعارف – بيروت – 1999.
- أدموند ولسون – قلعة أكسل – ت جبرا ابراهيم جبرا – المؤسسة العربية للدراسات – بيروت – 1979.
- أرسطو طاليس – فن الشعر – ت عبد الرحمن بدوي – دار الثقافة – بيروت – 1973.
- أفلاطون – جمهورية أفلاطون – ت حنا خباز – بيروت – 1969.
- الفت الروبي – نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين – دار التنوير للطباعة والنشر – بيروت – 1983.
- بدوي طبانة – النقد الأدبي عند اليونان – دار الثقافة – بيروت – 1986.
- توفيق الزيدي – مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع الهجري – دار سراس للنشر – تونس – 1985.
- جابر عصفور – مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي – المركز العربي للثقافة والعلوم – القاهرة – 1982.
- – الصورة الفنية، دراسة في التراث النقدي والبلاغي – دار المعارف – القاهرة – 1977.
- الجاحظ – البيان والتبيين – تح عبد السلام هارون – مكتبة الخانجي – القاهرة – د. ت.
- – الحيوان – تح عبد السلام هارون – مكتبة مصطفى البابي الحلبي – مصر – ط1 – 1938.

- جاكوب كورك – اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب – ت ليون يوسف وعزيز عمانوئيل – دار المأمون – بغداد – 1989.
- جان برتليمي – بحث في علم الجمال – ت أنور عبد العزيز – دار نهضة مصر – القاهرة – 1970.
- جلال الدين القزويني – الإيضاح في علوم البلاغة – تح علي أبو ملحم – دار ومكتبة الهلال – بيروت – 2000.
- جواد علي – المفصّل في تاريخ العرب قبل الإسلام – مكتبة النهضة – بغداد – 1980.
- حازم القرطاجني – منهاج البلغاء وسراج الأدباء – تح محمد الحبيب بن الخوجة – دار الغرب الإسلامي – بيروت – 1986.
- حمادي صمّود – في نظرية الأدب عند العرب – دار شوقي للنشر – تونس – 2002.
- خليل حاوي – البرناسية – دار الثقافة – بيروت – 1980.
- جورج مولينيه – الأسلوب – ت بسام بركة – المؤسسة الجامعية – بيروت – 1999.
- راوية عبد المنعم عباس – فلسفة الفن وتاريخ الوعي الجمالي – دار المعرفة الجامعية القاهرة – 1996.
- ر. ل. بريت – التصوّر والخيال – ت عبد الواحد لؤلؤة – موسوعة المصطلح النقدي وزارة الثقافة والفنون – بغداد – 1979.
- رومان جاكوبسون – قضايا الشعرية – ت محمد الولي ومبارك حنون – دار توبقال – المغرب – 1988.
- رينيه ويلك – مفاهيم نقدية – ت محمد عصفور – عالم المعرفة – الكويت – 1987.
- ستانلي هايمن – النقد الأدبي ومدارسه الحديثة – ت إحسان عباس ومحمد يوسف نجم دار الثقافة – بيروت – 1981.
- سعد مصلوح – حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل – عالم الكتب – القاهرة – 1980.

- سيجموند فرويد – الطوطم والمحرّم – ت جورج طرابيشي – دار الطليعة – بيروت – 1997.
- السيد عبد العزيز سالم – تاريخ العرب في عصر الجاهلية – دار النهضة العربية – بيروت – د. ت.
- شكري عزيز الماضي – في نظرية الأدب – دار المنتخب العربي – بيروت – 1993.
- شكري المبخوت – شعرية الألفة، النص ومتقبله في التراث النقدي – المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون – تونس – 1993.
- شوقي ضيف – العصر الجاهلي – دار المعارف – القاهرة – 1991.
- – الفن ومذاهبه في الشعر العربي – دار المعارف – القاهرة – ط12 د. ت.
- طه احمد ابراهيم – تاريخ النقد عند العرب – دار الحكمة – دمشق – 1974.
- الصولي – أخبار أبي تمام – تح خليل محمود عساكر، ومحمد عبده عزام، ونظير الإسلام الهندي – القاهرة – 1937.
- عادل فاخوري – منطق العرب من وجهة نظر المنطق الحديث – دار الطليعة – بيروت – 1980.
- عبد السلام المسدّي – الأسلوبية والأسلوب – الدار العربية للكتاب – طرابلس، تونس ط3 – د. ت.
- عبد العزيز الجرجاني – الوساطة بين المتنبي وخصومه – تح وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي – المكتبة العصرية – بيروت – د. ت.
- عبد القاهر الجرجاني – أسرار البلاغة – تح محمود محمد شاكر – دار المدني – جدة – 1991.
- – دلائل الإعجاز – تح محمود محمد شاكر – دار المدني – جدة – 1992.
- عبد الله الغذامي – تشريح النص – دار الطليعة – بيروت – 1987.
- عز الدين إسماعيل – الأسس الجمالية للنقد العربي – وزارة الثقافة والإعلام – بغداد – 1986.

- علي البطل – الصورة الفنية في الشعر العربي إلى نهاية القرن الثاني الهجري – دار الأندلس – بيروت – 1983.
- علي دب – الأديب والمفكر أبو حيان التوحيدي – الدار العربية للكتاب – طرابلس تونس – 1976.
- عماد حاتم – مدخل إلى تاريخ الآداب الأوربية – الدار العربية للكتاب – طرابلس، ليبيا، تونس – 1984.
- الفارابي – إحصاء العلوم – تح عثمان أمين – مكتبة الانجلو – القاهرة – 1968.
- – جوامع الشعر، مع تلخيص كتاب أرسطو – تح محمد سليم سالم – المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية – القاهرة – 1971.
- فرد. ب. ميليت وجيرالد ايدس بنتلي – فن المسرحية – ت صدقي حطاب – دار الثقافة – بيروت – د. ت.
- فيليب فان تيغم – المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا – ت فريد انطونيوس – منشورات عويدات – بيروت – 1983.
- قدامة بن جعفر – نقد الشعر – تح محمد عبد المنعم خفاجي – مكتبة الكليات الأزهري القاهرة – 1978.
- ك. ك. رثفن – المجاز الذهني – ت عبد الواحد لؤلؤة – موسوعة المصطلح النقدي وزارة الثقافة والفنون – بغداد – 1978 – المجلد الأول.
- كوليردج – سيرة أدبية – النظرية الرومانتيكية في الشعر – ت عبد الحكيم حسان – دار المعارف – القاهرة – 1971.
- محمد عبد العزيز موافي – حركة التجديد في الشعر العباسي – مكتبة الشباب – القاهرة – 1992.
- محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون – الأسلوبية والبيان العربي – الدار المصرية اللبنانية – القاهرة – 1992.
- محمد عثمان علي – دراسات في أدب ما قبل الإسلام – الجامعة المفتوحة – طرابلس ليبيا – 1991.
- في أدب الإسلام – دار الأوزاعي – بيروت – 1986.

- محمد علي أبو حمدة – أبو القاسم الآمدي وكتاب الموازنة – دار عمار للنشر – عمّان/الأردن – 2004.
- محمد عوني عبد الرؤوف – القافية والأصوات اللغوية – مكتبة الخانجي – القاهرة – 1977.
- محمد غنيمي هلال – النقد الأدبي الحديث – دار العودة – بيروت – 1987.
- محمد مندور – النقد المنهجي عند العرب – دار نهضة مصر – القاهرة – د. ت.
- الأدب ومذاهبه – دار نهضة مصر – القاهرة – د. ت.
- محمد يوسف نجم – فن القصة – دار بيروت للطباعة والنشر – بيروت – 1956.
- المرزباني – الموشّح في مآخذ العلماء على الشعراء – تح علي محمد البجاوي – دار نهضة مصر – القاهرة – 1965.
- مصطفى الجوزو – نظريات الشعر عند العرب – دار الطيعة – بيروت – 1981.
- مصطفى فهمي – علم النفس الإكلينيكي – مكتبة مصر – القاهرة – 1995.
- هند حسين طه – النظرية النقدية عند العرب – وزارة الثقافة والإعلام – بغداد 1981.
- هوراس – فن الشعر – ت لويس عوض – الهيئة المصرية العامة – القاهرة – 1970.
- ويلبر. س. سكوت – خمسة مداخل إلى النقد الأدبي – ت غزوان إسماعيل وجعفر الخليلي – وزارة الثقافة والإعلام – بغداد – 1981.
- وليم. ت. ويمزات وكلينيث بروكس – النقد الأدبي، تاريخ موجز – ت حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي – المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب – دمشق – ج 2 – 1974.

***

The fourth section has been devoted to the studying of the phenomenon of (ambiguity) in poetry as one of the characteristics of poetics in its advanced level which most ancient Arab critics have dealt with. They distinguished it from poetic (complexity) of types (formal) and (semantic) as it (complexity) is a kind of imbalance in the syntactic structure of the phrase because it causes misunderstanding, vagueness and confusion in meaning. This makes it different from (ambiguity) which is based on the characteristic of (semantic multiplicity) which depends upon the rhetoric which is based on the logical relationships of language. The fact that makes it possible to move from the surface structure to the deep structure logically and reasonably without the violation of language rules or its syntactic structure.

The end of the study contains a summary of the most important results and findings which the study has arrived at through the reading of the critical texts of the most remarkable figures of criticism in our Arabic tradition. It requires to believe in the originality of the Arabic theory of poetics and its independence which is based on the idcosyncracy of the Arab mind and the cultural difference.

historians and poets practiced before the appearance of the systematic works which handled the question of (poetics) in an encyclopedic, un specialized way as in Al – jahidh's works.

The second chapter treated (the levels of poetic structure) which represents the opinions of the critics in their critical works whose firstlings appeared at the beginning of the third Hijry century or a little afterwards. This chapter discloses the levels of the poetics structure and its formative elements, which can be located on three levels. They are:

1- the binary level.
2- mono-structural level with its dichotomy: Formal linguistic and semantic.
3- Compound structure level / unity of poetic unit, which is adopted by Abdul Qader Al- jurjany, and it manifests itself in what has been known as (the theory of composition) which led to the fusion of the sign with the significance in a structural unity which is inseparable. So for the reader, it is the linguistic form which determines the meaning, but for the creator, it is the meaning which determines its linguistic form.

Poetics has stylistic manifestation with aesthetic function. These have been dealt with by the third chapter in four sections, the first of which treated the linguistic construction or what the Arab critics cull the unity of (texture), (molding), (composition) or (versification), which is a structural pattern distinguishing poetry from the other genres of discourse, and thus it becomes a criterion for determining the level of poetics.

The second section is concerned with the study of the element of (depiction) or (poetic image) to reveal the existence of two types of poetic image, they are:

1. The approximate poetic image. It is the poetic image which is identical to the objective reality of things.
2. The divergent poetic image. It is based on the difference and divergence of the images of real things. It is a subjective image which imagination greatly contributes to.

These two types of poetic image were first introduced by illustra ting the levels of poetic description through the concepts or (truth) and (falsity) or (moderation) and (exaggeration).

Abstract

The present study handles one of the sides of the Arabic theory of criticism, which is the concept of aspects as being the aesthetic effect of the interaction of the elements of the linguistic discourse in its most advanced stylistic level and expressive techniques which wholly constitute the aesthetic function of the poetic discourse, and an area which does not receive sufficient light to explore its intellectual aesthetic directions and contents, and therefore remained a cloudy subject in the folds of the general theory of criticism.

The procedure of the study required to divide the subject into three chapters, each of the first and the second of which is based on three sections whereas the third branches into four sections.

The first chapter deals with (the epistemic sources of the Arabic poetics) to show how original the ancient Arabic critical thought is in the light of the ideas and directions prevalent in the contemporary Arabic studies of criticism, which indicate how that thought is affected by the opinions of Aristotle especially those in his book (poetics). Therefore the first section of this chapter deals with (poetics in terms of Aristotle). the second section handles (poetics in its philosophical term) which contains the opinions of three of the great Islamic philosophers. They are Al. Farabi, Ibn Sina and Ibn Rushd, who explained the above mentioned book of Aristotle, and commented on it. this section is to illustrate the range of originality and influence on the theory of poetry made by those philosophers, who paved the way in respect of the critical theorization for the most important Arab critic whose name is Hazim Al Qortajani by whose hands the Arabic theory of poetry with its aesthetic and intellectual bases has been crystallized. The third section studies (poetics in terms of criticism). It observes the movement of the Arabic thinking of criticism since its beginning in the pre – Islamic time and its development during the two following Hijra centuries. That period represents the stage of the cultural criticism which the Linguists,

Poetics in Ancient Arabic Criticism

By
Assistant Professar
Dr. Muslim H. Hussain
College of Arts \ University of Basrah

دار الفكر للنشر والتوزيع

منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING