الفصل الرابع
الاتجاه الجمالي أو الاستاطيقي

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل الرابع

الاتجاه الجمالي أو الاستاطيقي

١-تمهيد:

درست بحوث نقدية عربية معاصرة بعض نصوص النقد العربي القديم دراسة جمالية أو استاطيقية Aesthetic بمعنى الوقوف على النزعة الجمالية، التي عني بتناولها النقاد العرب القدامى، خلال دراستهم النصين الشعري والنثري.

وبعض هذه البحوث يحوم حول البحث الجمالي: مثل تاريخ النقد الأدبي عند العرب لطه إبراهيم، ونقد الشعر في الأدب العربي لنسيب عازار، والنقد المنهجي عند العرب لمحمد مندور، والنقد الأدبي لأحد أمين، ودراسات في نقد الأدب العربي لبدوي طبانة، وأسس النقد الأدبي عند العرب لأحمد بدوى.

وبعضها الآخر يقارب الدرس الجمالى فى إحدى جوانبه، مثل: النقد الأدبى أصوله ومناهجه لسيد قطب، وأصول النقد الأدبى لأحمد الشايب، وفن القول لأمين الخولي، وعلم النفس الأدبي لحامد عبد القادر، والأصول الفنية للأدب لعبد الحميد حسن، ومن الوجهة النفسية في دراسات الأدب ونقده لمحمد خلف الله أحمد، والأسس

obeikandl.com

النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف، والنقد العربي القديم: أصوله ومناهجه وقضاياه لعبد الفتاح عثمان، والخطاب النفسي في النقد العربي القديم لحسن البنداري وغيرها من الكتب.

وبعضها الثالث: يلتصق بالدرس الجمالي، ويعد نصًا في موضوعه ومسائله، مثل: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي لعز الدين إسماعيل، وجرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب لماهر مهدي هلال، ونظرية اللغة والجمال في النقد العربي لتامر سلّوم، والنقد الجمالى وأثره فى النقد العربى لروز غريب، وغيرها من البحوث.

٢- جوانبه:

يبدو من هذه المؤلفات أن أصحابها قد عكفوا على دراسة طائفة من الجوانب الجمالية، التي وقف عندها بالدرس والتحليل - البلاغيون والنقاد العرب القدامى، حال تعرضهم لظواهر أو قضايا خاصة بالنثر والشعر.

وهي جوانب تشكل في مجموعها اتجاهًا في دراسة التراث النقدي برؤية جمالية تتصل بـ"النقد الجمالي أو الاستاطيقي

The aesthetic[1] بالمعنى الذي حدده باومجارتن Baumgarten وكروتشه، وديامس، وسوريو، ودويوت. هـ.باركير، وينحصر في الكشف عن الخصائص النوعية للفن الجميل[2]، وتناول تمييز الحسن والقبح في الأثر الفني من منظور النقد العربي القديم؛ حيث عمدوا إلى الاعتماد على "أصول الجمال التي عالج القدماء بعضها، نتفًا متفرقة في كتبهم النقدية"[3].

ومن الجوانب التي تجلت في دراسات المعاصرين... "القوانين الجمالية"، و"المنزع النفسي"، و"جمالية المعنى والصورة"، و"جمالية التصوير الاستعاري" وغير ذلك من الجوانب التى تدل على عناية النقاد العرب القدامى بفنى الشعر والنثر.

أما الجانب الأول وهو "القوانين الجمالية" فقد رأت بعض البحوث المعاصرة أن منها ما يختص بالأداء اللغوي للنص الشعري، ومنها ما يتصل بمضمونه الكلي أو محتواه، فقوانين الأداء اللغوي-

---

(١) د. عز لدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط(١) ١٩٥٥، ص١٤.

(٢) السابق: ص١٥-١٧.

(٣) روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الكتاب اللبناني- بيروت، ط(٢) ١٩٨٣، ص١١٥، ١١٦. والجدير بالذكر أن الطبعة الأولى لهذا الكتاب صدرت في عام ١٩٥٢.

كما أطلق أصحاب هذه البحوث عليها- هي الوحدة والتركيز، والغموض، والمعنى، والمبنى، والموسيقى.

وقد بين بعضهم أن الوحدة تقابل دراسات النقاد القدامى لـ"التلاؤم النوعي" بين الأصوات منفردة، والألفاظ مجتمعة، و"حسن الارتباط بين هذه المعاني والألفاظ "، و"حسن التخلص" أو الخروج كما نرى فى أفكار ابن قتيبة، وأبي هلال العسكرى، وابن رشيق، وضياء الدين بن الأثير.

وجاء كشفهم فيما يخص الوحدة[1] عن أن المحدثين من الشعراء المفارقين لعمود الشعر كانوا أقدر من القدماء في رعاية الوحدة أو (حسن التخلص)، التي عمق مدلولها النقاد، عند إحصاء ألوانها وأنواعها وتأثيرها الجمالي متى توافرت في التعبير الشعري أو النثري.

ولكنْ ثمة نوع من الوحدة أشارت إليه بعض الدراسات، وهو "التناسق أو الانسجام" الذي يحكم القصيدة العربية، على النحو الذي أبداه لنا حديث ابن قتيبة في الشعر والشعراء؛ مؤكدًا هذه الوحدة، ومثبتًا أن الشعراء قد راعوا تحققها، وأن النقاد لم يغفلوا الحديث عنها، بل تنبهوا إليها وعنوا بتناولها.

---

(١) السابق: ص١٢٢.

الواقع أن ابن قتيبة لم يكن يصدر عن فراغ؛ فقد سبقه بسنوات الجاحظ الذي أثبت اتصال أجزاء القصيدة، بقوله: "إن أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أُفرغ إفراغاً واحدًا وسُبك سبكًا واحدًا. وسهولة المخارج معناها: حسن انتقاله من معنى إلى معنى، ومن غرض إلى غرض؛ حتى يصبح الشعر وحدة مترابطة"(١).

كما درس المعاصرون: مبدءًا جماليًا آخر تناوله النقاد العرب وهو "التكرير"، "أي تكرير المعاني والألفاظ بقصد "التشويق" والاستعذاب"(٢)، أو لتعزيز المطلع والختام، فيما سمي بـ"براعة الاستهلال، وحسن الختام"(٣) على نحو ما أشار إلى ذلك كل من الجرجاني في الوساطة، وابن الأثير في المثل السائر. فالتكرار خاصة جمالية في أسلوب الأداء الشعري توصف بالتركيز أو التقوية Emphasis(٤).

---

(١) الجاحظ: البيان والتبين، ٢١٢/١

(٢) السابق: ص٤٤٦.

(٣) النقد الجمالي: ص١٢٢، وأسس النقد: ص٢٩٧، ٣٠٨، ٣١٢.

(٤) النقد الجمالي: ص١٢٢. ود. حسن البندارى: إحكام النص الشعرى فى الموروث النقدى والبلاغى، ط(١)، الأنجلو المصرية.

ولم يكن الجمال ماثلاً في الغموض الموحي إلا لأنه يمثل حسنًا لذاته؛ لأن التوصل إلى المعنى الكائن في النص الأدبي- كما يقول عبد القاهر- بعد طول بحث وشدة طلب- أكثر تأثيرًا، من معنى يصل إليه المتلقي في سهولة ويسر، فموقع المعنى الناشئ عن المعاناة "أجل وألطف"، ولكن النقاد القدامى- لا يستحسنون غموض المعنى إذا بلغ حد التعمية والتعقيد(١)؛ لأنه حينئذ سيكون غير فني وخاليًا من الجمال. وقد درس بعض النقاد المعاصرين قضية الغموض فى نظرات النقاد القدامى من حيث تحديد أسباب وجودها إذ رأى أحدهم أن هذه الأسباب تكمن وراء تلك الظاهرة. فمنها ما يتعلق بتكلف الشاعر، ومنها ما يتصل بتعقيد الصياغة وسوء ترتيبها، ومنها ما يتعين فى غرابة اللفظ، ومنها ما يختص بجهل المتلقى بالمعنى المستعمل.

أما السبب الأول: فإن النقاد القدامى قد رأوا أن "تكلف الشاعر" من شأنه فى أن يقمع قوة طبعه لأن التكلف ليس إلا إكراه النفس وإجبارها على الإبداع فى حال لا تكون فيها مهيأة له، ومن ثم لم يجئ الشعر مجهضاً مشوه الخلقة، كما أنه يقيم حاجزاً صلباً بين

---

(١) السابق: ص١٢٩.

الشعر والمتلقى الذى تغمض عليه المعانى التى يريد الشاعر أن يوصلها إليه[١]. ويتعزز ذلك برأى على بن عبد العزيز الجرجانى فى تكلف أبى تمام الذى حاول "من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل فى كثيراً من ألفاظه فحصل منه على توعير اللفظ فقبح فى غير موضع من شعره"[٢].

وأما السبب الثانى وهو: "سوء ترتيب المعانى" فقد رأى البحث المعاصر أنه يؤدى "إلى تعقيد ألفاظ الشعر وتعذر فهمها، وبالتالى تغمض معانيه، ويتعذر التوضيح المراد منها على نحو ما نجد فى بعض شعر الفرزدق"[٣]، ويستند الباحث فى هذا السبب على رأى الجرجانى فى بيت المتنبى:

بقائى شاء ليس هم ارتحالا وحسن الصبر زموا لا الجمالا

حيث رأى أنه "أشد تعقيداً وأظهر تكلفاً وأسوأ ترتيباً وأن المصراع الأول يسقط دوواين عدة شعراء[٤].

ويرى الباحث المعاصر أنه "على الرغم من أن الجرجانى قد حاول أن يخفف من هذا الهجوم لكن السبب يظل قائماً وهو أن تعقيد

---

(١) طاقات الشعر فى التراث النقدى: ص١٧٤.

(٢) طاقات الشعر فى التراث النقدى: الوساطة بين المتنبى وخصومه: ص١٩.

(٣) طاقات الشعر فى التراث النقدى: ص١٧٦.

(٤) الوساطة: ٤١٦ ، ٤١٧.

هذا البيت وما قبله من أبيات الفرزدق سبباً أساسياً فى غموضها، وعجز المتلقى عن الإحاطة بها بسبب هذا الغموض"[١].

ويبدو السبب الثالث وهو: "غرابة اللفظ" الناشئة عن هجره وبعد العهد به وندرة استعماله، وهو سبب مستخلص من موقف الجرجانى من الشعر الغامض الذى مارسه بعض الشعراء. إذ يرى أن غموضه يرجع إلى خفاء معانيه المستعملة واستتارها "من جهة غرابة اللفظ وتوحش الكلام ومن قبل بعد العهد بالعادة، وتغير الرسم"[٢].

وأما السبب الرابع: للغموض فإن الباحث المعاصر أرجعه إلى رأى الجرجانى الخاص بالمعنى نفسه رغم وضوح الألفاظ التى تعرضه وعدم تعقيدها وسهولة فهمها على نحو ما ظهر فى قول الأعشى:

إذا كان هادى الفتى فى البلا د صدر القناة أطاع الأمير

"فهو يقصد أن ألفاظ بيت الشاعر على انفرادها سهلة واضحة عند جميع الناس حتى العامة منهم. ولكن المشكلة تكمن فيما إذا حاولنا معرفة غرض الشاعر الكلى أو مراده العام"[٣].

---

(١) طاقات الشعر فى التراث النقدى: ص١٧٧

(٢) الوساطة: ٤١٨

(٣) طاقات الشعر فى التراث النقدى: ص١٨٠.

كما تناول الباحث المعاصر وظيفة الغموض الفنية الماثلة فى نصوص القدماء. فنرى عبد القاهر الجرجانى يشير إلى ذلك وهو يتناول فن الاستعارة من حيث أنها مظهر من مظاهر تدقيق المعنى المؤدى إلى الغموض(١).

وبفقه نصوص عبد القاهر الخاصة بالغموض يتبين لنا أنه يقصد أن الغموض بدلاً من أن يجتذب المتلقى إليه ويعطفه نحوه ويحقق الغرض المرجو من تأثيره الإيجابى فإنه يؤدى به إلى حالة من القلق النفسى المستمر، والضيق الشعورى المتصل، والتشعب الفكرى الدائم، الذى يدفع الذهن إلى تعدد الظنون، وكثرة الاحتمالات دون أن يكون ثمة دليل أو إشارة فى النص تهديه إلى حقيقة المعنى الذى قصده الشاعر فى هذا النص أو ذاك من تلك النصوص الغامضة أو المعقدة(٢).

وقد عنى المعاصرون بدراسة "ثنائية المعنى والمبنى" من حيث دلالتها الجمالية، في إطار الموقف الخلافي للنقاد العرب: فثمة فريق منهم يتزعمه أبو هلال العسكري وابن رشيق اللذان يؤثران اللفظ على المعنى. فاللفظ عندهما يعنى: حسن المفردات، وحسن رصفها

---

(١) دلائل الإعجاز: ص٤٥٠ ، ٤٥١. وأسرار البلاغة: ص١٢٠، ١٢١، ١٢٤.

(٢) طاقات الشعر فى التراث النقدى: ص١٨٧

وتركيبها. وثمة فريق آخر يقوده عبد القاهر وابن الأثير، فهما يقدمان المعنى على اللفظ، فالبلاغة عند الأول في المعنى دون الألفاظ، ويرجع الثاني جمال الشعر إلى المعنى. ولو اقتصر الحكم بالبلاغة أو الجمال على اللفظ دون المعنى- "لوجب إسقاط الكناية والاستعارة والتمثيل والإيجاز جملة من الكلام"، كما يقول عبد القاهر، الذي يرى أن الجمال يكون في "سبك" هذين العنصرين معًا(١).

والتمس الباحثون المعاصرون مفردات "الجمال اللفظي الموسيقي"، الواردة في الدراسات البلاغية والنقدية مثل: التسجيع، والتوازن، والازدواج، وأنواع البديع اللفظي الأخرى، كما وقفوا على وعي القدماء بدلالة كل من النغم والصوت على المعنى. وكيف قادهم ذلك إلى دراسة "الائتلاف النوعي" الذي نادى بأهميته قدامة بن جعفر في نقد الشعر(٢).

وأما قوانين الجمال الخاصة بمضمون الأدب ومحتواه فهي كما رصدها الباحثون المعاصرون في التراث النقدي البلاغي: الغلو، والطرافة، والابتكار، والحرية الشعرية.

---

(١) السابق: ص١٤٠، وأسس النقد الأدبي: ص٣٥٨.

(٢) النقد الجمالي: ص١٣٣.

فالغلو: يتمثل في مقولتهم: "أحسن الشعر أكذبه"، أي: أن جمال الشعر في تجاوز الواقع عند التعبير عن المعنى الشعري؛ حتى "يناسب المحال ويضاهيه". كما نرى في نقد النثر المنسوب إلى قدامة، مع اشتراطهم وجود المناسبة الداعية إلى المغالاة أو الغلو؛ حتى يتحقق الجمال المؤثر[١].

وتعتمد الطرافة أو الابتكار على الجمع بين المعاني المتضادة، أو التقريب بين المعاني المتباعدة، على نحو نرى في أسرار البلاغة لعبد القاهر. فجمال هذا الجمع أو التقريب بين المعاني المتباعدة، يحدث "الإحساس بالصدمة الشعورية"، التي تناولها عدد من نقاد الأدب الأوروبي بوصفها مفردة جمالية[٢].

وجمالية "الحرية الشعرية" تقترن بنظرية الفن للفن الحديثة، التي سبقت بأفكار قدامة بن جعفر والجرجاني وأبي هلال العسكري الذين فصلوا الشعر عن الأخلاق، وسمحوا للشاعر بالحرية في الجمع بين المعاني الحميدة والذميمة؛ ولا يصح التقليل من قيمة الشاعر لكفره أو ضعف عقيدته، أو بناء شعره على الكذب والفحش"[٣]. كما يمكن

---

(١) السابق: ص١٦٦، وأسس النقد: ص٤٢٦

(٢) النقد الجمالي: ص ١٢٨، وأسس النقد: ص٣٧٠، ٣٨٥. ود. حسن البندارى: الخطاب النفسى فى النقدر العربى القديم.

(٣) النقد الجمالي: ص١٣٦، وأسس النقد: ص٣٩٧ وما بعدها.

التماسها فى "التصوير القائم على التضاد والتباعد، والتصوير الدال على البشاعة والتنفير، والتصوير المتسم بالغرابة، من حيث أن هذه الأنواع التصويرية تثير فى نفس المتلقى أحاسيس الاستغراب، والدهشة، والتعجب، والنفور"[١].

ويبدو الجانب الثاني وهو "المنزع النفسي" في دراسات معاصرة غير قليلة، تتعلق باشتمال الحكم النقدي عند النقاد العرب القدامى على هذا المنزع، المتصل بباطن المبدع المنتج للإبداع والمتلقي له، وباللغة أو الأداة التي يتم بها هذا الإنتاج.

كما تتعلق هذه الدراسات بتبني هؤلاء النقاد للأساس النفسي الذي "يقيس الشعر بمشاعر الذوات المنفردة"[٢]، التي لا تتحدث عن العناصر الموضوعية في جمال الجميل، ولكنها تتحدث عن الجميل الذي هو فيها، واستجابة الناقد بحواسه التي تتلقى الأشياء والحكم بها- راجع إلى الشخص ذاته،لا إلى صورة موضوعية ثابتة"[٣].

إن هذه الأفكار وغيرها كانت – على الأرجح- في ذاكرة أصحاب هذه الدراسات وهم يتناولون هذا المنزع؛ إذ يمكن لنا أن

---

(١) حسن البندارى: الخطاب النفسى فى النقد العربى القديم، ص١٥١ ، ١٧٢.

(٢) د.عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية للنقد العربي، ص٢٠٢.

(٣) السابق: ص٢٠٢.

نستخلص منها عدة وجوه تتصل بطاقة "الحكم النقدي"، وبتأمل المتلقي لنفسه أثناء تلقي الشعر، وبتأثره بالتصوير البياني، وبالحالة المزاجية للمبدع المنتج.

أما الوجه الأول فيختص بالموقف النفسي للحكم النقدي، الذي نراه في صور عديدة من نقدنا القديم، كصورة الحكم النقدي لابن طباطبا العلوي، الذي يربط فيها بين حالة المتلقي النفسية، وصورة الحكم التى تلقاها وتفاعل معها"[١].

ولهذا الموقف بدوره أربع صور[٢]: الأولى: يربط فيها الناقد بين الأشعار وصور خارجية، لكل واحدة منها إيحاؤها الخاص، الذي يحكم به على الشعر. والثانية: الموقف الذي يشارك فيه الناقد صاحب الأثر الإبداعي شعوره؛ وهذا يعني أن يودع الفنان عمله الفني شعورًا بذاته، فإذا ما قرأ الناقد الشعر وجد فيه تجربته الخاصة كذلك، أو هي تجربته التي يمكن أن يقوم بها أو يتمنى أن يقوم بها؛ ومن ثم فهو يرضي عن الشعر الذى قرأه أو تلقاه فأعجب به وانحاز إليه ورغب فى الإتيان بمثله. على نحو ما نرى ذلك في قول يونس

---

(١) السابق: ٢٠٢.

(٢) السابق: ٢٠٧.

عند قراءته لبيتي عدي بن زيد في طبقات الشعر لابن سلام. فقد قال: "لو تمنيت أن أقول شعرًا ما تمنيت إلا هذين أو مثل هذين".

والثالثة: الاتحاد الفني "Empthy" أو إفناء الذات في الموضوع، أو فَنْي الموضوع في الذات، على نحو ما نرى في حكم ابن قتيبة الخاص بأشعر الشعراء: "أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه". وعلى ما نحو ما أشار ابن قتيبة إلى هذا الاتحاد الفنى حين نبه فى نص له "إلى قيمة إحساس المتلقى بقدراته النفسية، باعتبار أنه طاقة متذوقة قادرة على الفحص والحكم بعد أن يكون قد التحم بالنص الأدبى واتحد معه واندمج فيه، أو بعد أن تكوْن "ذاته قد فنيت فى الموضوع أو فنى الموضوع فى ذاته؛ بحيث يصبحان شيئًا واحدًا"[١]. فقد قال متناولاً أساس تفضيل الشاعر، وقوة تأثير شعره فى المتلقى باجتذابه وكسب تعاطفه معه وضمان ميله إليه "أشعر الناس من أنت فى شعره حتى تفرغ منه"[٢] فهو بفكرة هذا النص يعطى للمتذوق المتأمل، صلاحية الحكم على شعر الشاعر، وعواطفه الكامنة فيه. كما تتأسس هذه الصلاحية على امتلاك الشعر لمتذوقه حتى يفرغ من قراءته أو الاستماع إليه. وهذا وذاك يؤدى إلى إصدار

---

[١] السابق صـ ٢٠٦.
[٢] الشعر والشعراء: صـ ٨٨.

حكم جامع شامل هو أن صاحب هذا الشعر المؤثر "أشعر الناس" أو أكثر الشعراء قدرة على النتاج الشعرى المؤثر الفعال. ومعنى هذا أن الحكم الجامع الشامل لم يصدر إلا عن هذه الوسيلة من وسائل "الاستغراق الكلى"، وهى الاندماج أو الاتحاد الفنى التى وحدت بين شعور الشاعر صاحب هذا الشعر، وشعور المتذوق المتأمل باطنه حين يتصدى لفحصه بالنظر الفعال، ورصد ما يترتب على هذا النظر من استجابات أو ردود أفعال(١).

والرابعة: تجسيم المتلقي للموضوع في شخصيات حية ذات إشارات خاصة، هي بمثابة الحكم الذي صور هذا المفهوم تصويرًا جعل فيه بعض الألفاظ أحسن من بعض، ويتمثل هذا التجسيم فى نص حوارى لابن قتيبة جمع فيه بين المفضل الضبى وهارون الرشيد، بدأه الرشيد "بسؤال وجهه إلى المفضل:

- اذكر لى بيتا جيد المعنى يحتاج إلى مقارعة الفكر فى استخراج خبيئه، ثم دعنى وإياه. فأجاب بصيغة استفهامية:
- أتعرف بيتًا أوله أعرابى فى شملته، هاب من نومته، كأنما صدر عن ركب جرى فى أجفانهم الوسن، فركض يستفزهم

---

(١) الخطاب النفسى فى النقد العربى القديم، ص١٣٥، ١٣٦.

بعنجهية البدو، وتعجرف الشد. وآخره مدنى رقيق، قد غذى بماء العقيق؟

فقال هارون الرشيد:

- لا أعرفه. فقال المفضل:

- هو بيت جميل بن معمر: فقد بدأه ببداية بدوية استفزازية فقال[1]:

ألا أيها الركب النيام ألا هبُّوا.....

ثم أدركته رقة المشوق، فختمه بنهاية مدنية رقيقة، فقال: .... أسائلكم هل يقتل الرجل الحبُّ.

فقال الرشيد مؤيدا قول المفضل ومتسائلاً:

- صدقت. فهل تعرف أنت بيتًا أوله أكثم بن صيفى فى أصالة الرأى ونبل العظة، وآخره أبقراط فى معرفته الداء والدواء؟

فقال المفضل موافقًا:

- قد هولت علىَّ، فليت شعرى بأى مهر تفترع عروس هذا الخدر؟

فقال الرشيد:

---

(١) ديوانه صـ ٢٥ بتحقيق د/ حسين نصار، والشطر الأول بالديوان (ألا أيها النوَّام ويحكمُ هُبَّوا).

– بإصغائك وإنصافك، وهو قول الحسن بن هانئ:[1].

دَعْ عنك لومى فإن اللوم إغراء وداونى بالتى كانت هى الداء[2].

ففى هذا الحوار استشار كل من المفضل الضبى، وهارون الرشيد باطنه ليتأمل الشعر الذى أعجب به، وبدلاً من أن يصدر كل منهما حكمًا مباشرًا وصريحًا، عمدا إلى التشخيص والتمثيل؛ فالمفضل حين أراد تعليل إعجابه الباطنى ببيت جميل – شخص مطلعه أو صوره تصويرًا مجازيًا – بأعرابى فى هيئة خاصة وحالة معينة، تدل على هبوبه، من رقدته أو نومه – قاصدًا بذلك تحريض أهل البيئة من البدو والأعراب. كما شخص أو صور آخِره برجل مدنى، يعيش وسط مظاهر التحضر والتمدن، فيشرب الماء بإناء من الذهب، ويستعمل أدوات الحضارة. وأما هارون الرشيد فقد شخص الشطر الأول من بيت الحسن بن هانئ بالحكيم الخبير أكثم بن صيفى، حيث عقد صلة أو شبها بين المعنى فى هذا الشطر وهو اللوم والعتاب الذى يمكن أن يصدر على شارب الخمر –وهذا الحكم، بجامع نبل القصد وحكمة الرأى. كما شخص أو صور معنى الشطر الثانى بالطبيب القديم أبقراط بجامع المعرفة بالداء والدواء.

---

(١) ديوانه صـ ٦.

(٢) الشعر والشعراء صـ ٧٩، ٨٠، والأسس الجمالية صـ ٢٠٨.

وكما نرى فإن كلا من الناقدين (المفضل الضبى وهارون الرشيد) قد ارتد إلى نفسه، وقام بعملية التشخيص والتمثيل من خلالها وهو فى موضع التلقى. ومعنى هذا "أن التشخيص عملية ذاتية صرف، والحكم الذى يرد من خلال التشخيص حكم خاص بصاحبه أولا[١]" ومعناه أيضًا أن التشخيص الذى قام به كلاهما دليل على عمق التأمل أو شدة الاستغراق فى استبطان هذين النصين، ورصد الأثر الناجم عن هذا الاستغراق كما عكسته نَفْسَا الناقدين[٢].

ويتعلق الوجه الثاني بالتأمل الباطني، أو فحص المرء نفسه Introspection أثناء قراءة النص أو الاستماع إليه[٣]، أو الرجوع إلى نفسه؛ لتأمل أحوالها المختلفة من ارتياح أو ضيق، وتحمس أو ملل، وإقبال أو نفور حال التلقي الأدبي[٤] على نحو ما نبهت إليه نصوص على بن عبدالعزيز الجرجانى[٥]، وعبد القاهر الجرجاني[٦].

ويظهر الوجه الثالث في: تأثر المتلقي المتذوق بفاعلية الصور البيانية، التي رأى عبد القاهر أنها مقياس الجودة الفنية للشعر

---

(١) الأسس الجمالية صـ ٢٠٩.

(٢) الخطاب النفسى فى النقد العربى القديم، ص١٣٩-١٤٢ .

(٣) سيد قطب: النقد الأدبي. أصوله ومناهجه، دار العروبة- بيروت، ط(٤)، ص٦٦. محمد خلف الله أحمد: من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، معهد البحوث والدراسات العربية، ص(٢) ص١٩٧.

(٤) الخطاب النفسي في النقد العربي القديم: ص١٠١.

(٥) الوساطة: ص٢٦ ، ٢٧.

(٦) أسرار البلاغة: تحقيق: هـ. ريتير، طبعة إستنبول، مطبعة وزارة المعارف، ١٩٥٤م، ص٤.

الذي يحتوى عليها، وهو ما رصده النقد المعاصر عند دراسته "فاعلية الصورة البيانية الجزئية المرتبطة بالخيال"[١]. حيث وقف بالتحليل عند أنواع التصوير الجزئى وهى: التصوير القائم على التضاد والتباعد، والتصوير المعتمد على البشاعة والتنفير، والتصوير المتسم بالغرابة[٢].

ونقف على الوجه الرابع في: تأثير الحالة المزاجية للشاعر في نوع تعبيره الشعري أو اختيار ألفاظه وصيغه، فإذا كانت هذه الحالة هادئة جاء الشعر بألفاظ رقيقة، وإن كانت مضطربة أنتجت شعرًا ذا ألفاظ صلبة قوية، وربما غمض ما وراءها من معان[٣]، فسلامة اللفظ- كما قال الجرجاني في الوساطة- تتبع سلامة الطبع، ودماثه الكلام بقدر دماثة الخلقة.

وأما الجانب الثالث: وهو "فاعلية الصنعة الفنية" فقد احتفى به المعاصرون؛ لعناية أغلب النقاد العرب القدامى "بالصنعة"؛ لتقويم الشعر بناء عليها؛ بحثًا عن الجمال فيه، إذ من الضروري – كما نرى عند عبد القاهر- "الوقوف على عناصر الجمال في الجميل،

---

(١) الخطاب النفسى فى النقد العربى القديم: ص١٥١، وما بعدها.

(٢) الخطاب النفسى فى النقد العربى القديم، ص١٥١.

(٣) السابق: ص١٩٩.

ووضع اليد عليها، لكي نحس بها إحساسًا يقودنا إلى الرضا عنها أو رفضها؛ بحسب موقعها من العقل، وهذا يعني عندهم- كما يقول ابن طباطبا العلوي- أن الشعر يدرك أولاً بالحس، بمعنى أن أساس الحكم بجماله حسي، ثم يرجع آخر الأمر إلى العقل الذي يحكم بصحته أو خطئه.

وينحصر جمال الصنعة في طائفة من العناصر منها، أن الجمال لا يكون في المعاني الشعرية على انفراد، ولكن في الصورة التي تضمنها كما نادى بذلك ابن رشيق وعبد القاهر؛ فالصورة دليل على تمكن الشاعر من الصنعة، ومنها جمال "الإيقاع" بنوعيه "الخارجى"، و"الداخلى" الذي يتحقق في التعبير.

أما الإيقاع الخارجى كما يرى بعض المعاصرين يمتلك قوة مثيرة للنفس المتلقية من حيث وظائف الوزن الماثلة: فى إشغال النفس عن الهم وإسعادها، وتثبيت المعنى الشعرى وتأكيده، وتمكين الشاعر من السيطرة على الألفاظ ومد القصيدة بالإيقاع، والتعبير عن الحال النفسية للشاعر، وإحداث الشعور بالتوازن لدى المتلقى، وإثارة أحاسيس التوقع،

ومن حيث الوظائف النفسية للقافية المتعينة فى حسن الوقع الصوتى فى النفس والتعلق والإيحاء المهيئ للنفس[١].

وأما الإيقاع الداخلى فقد التفت إليه نقادنا القدامى حين عمدوا إلى دراسة التنغيم الداخلى للقصيدة "باعتبار أن هذا التنغيم ليس إلا تتمة وإكمالاً للتنغيم الخارجى، فهما معاً يحققان المثالية النغمية للصورة الموسيقية التى ينبغى أن تحكم القصيدة ليمكن مضاعفة التأثير فى النفس المتلقية. وقد أشارت نظرات النقاد فى التنغيم الداخلى إلى عناصر إيقاعية هى: التكرار، والترجيع، وحسن التقسيم، والسجع بألوانه، والطابق، والمقابلة، والجناس، وغير ذلك من الفنون التى عالجها النقاد فى أحد علوم البلاغة العربية وهو علم البديع[٢].

كما تبدو الصنعة في "جمالية العلاقات"، التي تعني أن العمل الأدبي لا يمكن أن يتصف بالجمال إلا بوجود علاقة تربط كل جزء بالآخر، وعلاقة تربط كل جزء بالكل كما يذكر عبد القاهر الجرجانى وضياء الدين ابن الأثير، اللذان أرجعا الحكم بجمال العلاقات إلى العقل[٣]. الذى يحكم بصحة وظيفتها التأثيرية.

---

(١) الخطاب النفسي في النقد العربي القديم: ص ٢٠٤، ٢٢٣.

(٢) السابق: ص٢٢٤.

(٣) النقد الجمالى: ص٢١٠، ٢٢٠

وأما الجانب الرابع وهو "التصوير الاستعاري" فنراه في بعض الدراسات المعاصرة التي بحثت: النشاط الاستعاري عند القدامى[١]، الذين رأوا أن مجال الاستعارة ينحصر في: المبالغة المألوفة، والإيضاح والتلوين. ولكن البحث في "فاعليتها أو نشاطها" لا يقتصر على هذه الدلالات المحددة؛ لأن "الاستعارة نشاط لغوي خالق للمعنى، ووسيلة من وسائل الإدراك الخيالي، الذي يتجاوز التحليل المباشر والمدلول الثابت؛ ومن ثم جاءت فاعليتها وعلاقتها بالشعر الذي يتفق معها؛ في كونه نشاطًا لغويًا خالقًا للمعنى"، وصلتها الوثيقة بطبيعته التي تخضع لعلاقات مستمرة، أو تتحدد في ضوء عدم ثبوت المدلول[٢].

والواقع أننا نقف على تصور جديد للاستعارة يدخلها في الإطار الجمالي، ولا سيما أن هذا التصور تعززه أفكار أخرى أثبتت بصفات أربع تتعلق بمدلول الصنعة المستعارة هى: التناسب، وتجاوز قدرتها المعجمية، وحيوية التجسيم، وثنائية الإيحاء.

---

(١) مثل د. مصطفى ناصف في "الصورة الأدبية"، و.لطفي عبد البديع في "التركيب اللغوي للأديب"، و"دراما المجاز"، وتامر سلوم في "نظرية اللغة والجمال في النقد العربي".

(٢) تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار– سورية، ط(١)، ١٩٨٣، ص٢٩٦.

أما الصفة الأولى وهى: "ثبات محدودية المدلول الاستعاري" عند النقاد القدامى مثل: الرماني وأبي هلال العسكري، حيث اتسم مدلولها عندهما بالضيق والإثارة القريبة، ومثل الآمدي والجرجاني اللذين ربطا بلاغة الاستعارة أو جمالها بفكرة "التناسب" القوي بين المشبه والمشبه به(١).

وأما الصفة الثانية فهى: أن الدلالة الجمالية للاستعارة تنحصر في "السياق الذي يكسب الاستعارة قدرًا أبعد من قدراتها المعجمية، وإثارتها القريبة، بحيث توحي بدلالات عميقة لا نستطيع أن ندعي أن هذه الدلالات يسيرة أو قريبة"(٢).

كما تنحصر الصفة الثالثة: في المدلول الحيوي لفكرة "التجسيم أو التصوير"، التي طرقها النقد القديم، ولكن في نطاق ضيق، على نحو ما ظهر فى مواضع محددة من كتبهم ورسائلهم أثناء الحديث عن هذا البيت من الشعر أو ذاك.

وأما الصفة الرابعة فهى: "المعاني النشطة المستخلصة منها الصورة الاستعارية"، وهي معان ذات وظيفة جمالية؛ مثل الإيحاء

---

(١) السابق: ص٢٩٦، ٢٩٧.

(٢) السابق:ص ٣٠٣.

الأدبي للكلمة أو الصورة المستعارة، والإيحاء الرمزي والمادي والنفسي. ويضاف إلى ذلك: عنصرا التركيب" و"المساق"، وهما عنصران وثيقا الارتباط ببناء الاستعارة ونشاطها البلاغي[١].

وتدعو فاعلية الاستعارة من هذه الوجهة إلى التذكر القوي لنظرية "تفاعل الدلالات"، أو "نشاط السياق"؛ ذلك أن "العمل الأدبي يجري في المواقف المتفاعلة، أو العوامل التي تعيش فيها الكلمات والإيحاءات التي تثيرها، والنشاط الجمالي للعمل الأدبي "ينمو ويجف" أو يزداد ويتراجع بمؤثرات السياق ودلالته الحيوية، التي تتبادل التأثير والتأثر على الدوام"[٢].

وثمة جوانب أخرى لهذا الاتجاه، مثل "جمالية الجرس اللفظي"، التي وقف عليها الباحث المعاصر[٣] في نقد القدامى؛ مبينًا مدى دقتهم في تناولها، حينما عمدوا إلى استقراء القيم التعبيرية التي تصنع جمال الألفاظ، إلى جانب غيره من ألوان الجمال.

ويؤيد ذلك ما جاء في قول ابن سنان الخفاجي: "اعتمد الحذاق من الشعراء على اختيار أسماء المنازل والنساء في الغزل،

---

(١) السابق: ص٣٠٩

(٢) السابق: ص٣٠٩.

(٣) د ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الحرية- بغداد، ط(١) ١٩٨٠، ص٣٠٢.

وتجنبوا ما لا يحسن لفظه". وقول ابن الأثير الذي أرجع فيه "استحسان الألفاظ واستقباحها إلى خصائص وهيئات وعلامات".

كما أثبت البحث المعاصر أن جمالية الجرس[١] تكون في حسن الصوت، وفيما يثيره هذا الصوت المسموع من انفعال ذاتي للإنسان. ومن جوانبه أيضا "جمالية الصورة[٢] الأدبية" التي يتعاون على تأليفها "المجاز والنظم" في رأي عبد القاهر.

وفى ضوء ما تقدم من أفكار نقدية معاصرة عنيت بدراسة آراء النقاد القدامى فى جماليات النص الأدبى يتبين لنا مدى إخلاص أصحاب هذه الأفكار المعاصرة فى الكشف عن خصوصية أولئك النقاد فى التناول الجمالى والإسهام فى إرساء معالم النظرية الجمالية فى النقد العربى. وقد ساعد على ذلك كما هو ثابت أن القدماء انتهجوا منهج التطبيق على نصوص شعرية ونثرية مشهورة وغير مشهورة أوحت لهم بما قرروه فى سهولة ويسر.

---

(١) السابق: ص٣١٠.

(٢) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، النهضة العربية، ط(٤) ١٩٦٩، ص٢٨٤.