الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة وهران
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

الشعر بين الانفعال التّخييلي والفكر
في التنظير البلاغي المغاربي القديم

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي
(أدب عربي قديم)

إعداد الطالب محمد شرفي

إشراف أ. د. الشيخ بوقربة
أستاذ بجامعة وهران

لجنة المناقشة:

أ. د. الهواري بلقاسم	جامعة وهران	رئيسًا
أ. د. الشيخ بوقربة	جامعة وهران	مقرّرًا
أ. د. ناصر اسطنبول	جامعة وهران	مناقشًا
أ. د. محمد مرتاض	جامعة تلمسان	مناقشًا
أ. د. محمد بلوحي	جامعة سيدي بلعباس	مناقشًا
أ. د. سعيد عكاشة	جامعة سيدي بلعباس	مناقشًا

السنة الجامعية 2012 – 2013م/ 1433 – 1434هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى:

- روح والدي الطاهرة الذي ضحى من أجل أن تعيش الجزائر حرة كريمة، والذي لم تتحقق أمنيته في رؤيتي، أسأل الله سبحانه وتعالى أن يجمعني به في جنات النعيم.
- من ربتني فأحسنت تربيتي، والدتي العزيزة التي وفّقت بين العاطفة والواجب، أسأل الله تعالى أن يبارك في عمرها.
- زوجتي التي ضحت بوقتها، ووقفت إلى جنبي تشجعني.
- أبنائي الذين حرمتهم من عاطفة الأبوة طيلة مدة انجاز هذه الأطروحة.

شكر وتقدير

أقدم شكري الخاص والخالص إلى:

- من أسدى إلي النصيحة وقدّم لي المساعدة لمواصلة العمل حين بلغ مني اليأس أشده، أستاذي الفاضل المشرف على هذه الرسالة المتواضعة الأستاذ دكتور الشيخ بوقربة أطال الله في عمره.
- أساتذتي الأجلاء الذين علموني وأرشدوني طوال مشوار تكويني وبحثي منذ المرحلة الابتدائية إلى مرحلة الدراسات العليا.
- زملائي الأساتذة الذين أمدوني بالمصادر والمراجع والنصائح لانجاز هذا البحث.

مقدمة

الحمد لله رب العالمين وبه أستعين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد.

تزخر منطقة المغرب العربي القديم بكوكبة من النقاد الأفذاذ، والمؤلفات النقدية المتميزة التي تنوعت بتنوع اتجاهات صانعيها، ومن بين النقاد الذين عرفتهم هذه المنطقة، وكانت لهم إسهامات متفردة في ميدان النقد ابن رشيق القيرواني وابن البناء المراكشي وأبو القاسم محمد السجلماسي وحازم القرطاجني، يضاف إلى هؤلاء الأعلام ابن شرف القيرواني وأبو عبد الله محمد بن جعفر القزاز النحوي القيرواني وعبد الكريم النهشلي.

من أبرز الإشكاليات التي تواجه الدارسين المحدثين قراءة التراث اللغوي والنقدي والفلسفي عند العرب، وقد ازدادت هذه الإشكالية حِدَّةً بعد العثور على العديد من المصنّفات العربية الهامّة التي كانت في حكم المفقود كمنهاج البلغاء والمنزع البديع والروض المريع وغيرها من مصنفات النقد المغربي القديم، وبفعل تبلور تصورات نظرية ومناهج تحليلية جديدة تتقاطع في كثير ممَّا ذَهَبَتْ إليه من آراءَ ونظرياتٍ مع النتائج التي انتهى إليها اللغويون والبلاغيون والنقاد العرب القدامى في المشرق والمغرب.

ومما يَنْطَرِحُ بإلحاح البحثُ عن روافد التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ومعرفة النظريات والمناهج التحليلية الإجرائية التي توصل إليها نقادنا في هذا المجال، ومدى تأكيد النظريات الغربية الحديثة والمعاصرة لهذه المناهج.

1. أسباب اختيار موضوع البحث

إن اختيارنا لهذا الموضوع هو الرغبة التي راودتنا منذ دراستنا في الجامعة، إذ

لاحظت آنذاك أن المقاييس التي كانت تُدَرَّس تدور حول الأدب والنقد القديم في الجناح الشرقي من البلاد العربية، أو الأدب والنقد الحديث الذي يُلقي بثقله على المشرق كذلك، وكأن بلدان المغرب العربي قديما وحديثا لا علاقة لها بالتراث الأدبي والنقدي، واستنتجت من ذلك أن أساتذتنا في تلك الفترة كان جلهم مشارقة، فكان تخصصهم له علاقة ببيئتهم، ولاحظت أن الأدب المغربي ونقده ما زال يشكو الإهمال وقلة الدراسات، فمعظم الدراسات التي اطّلعتُ عليها لا تخرج عن نتاجات النقد العربي في المشرق وأعلامه من أمثال الجرجاني وابن طباطبا والجاحظ وغيرهم، فتنوعت الدراسات حولهم، وكثرت الموضوعات المقدمة حول نقدهم، بينما لم يَحْظَ النقدُ الأدبي في المغرب العربي وأعلامه إلا بالنصيب القليل، وإنْ وُجِدَتْ دراسات فإن أصحابها ينعتون النقاد المغاربة بالتبعية للمشرق كما كان الحال بالنسبة لابن رشيق . على سبيل المثال لا الحصر . الذي تعددت الآراء حول مصنفاته النقدية خاصة "العمدة"، وإغفالهم لمؤلفات أخرى ك "أنموذج الزمان في شعراء القيروان" و"قراضة الذهب في نقد أشعار العرب". ومع كل ذلك، فإن من أساتذتنا الجزائريين . الذين كانوا قلة آنذاك . حاولوا جادّين من حين لآخر أن يضعوا أمامنا تصوّرا ولو بسيطا عن الأدب المغربي ونقده، خاصة مقياس الأدب الجزائري القديم (أ. د. عبد المالك مرتاض)، أو مقياس النحو والصرف (أ. د. مختار بوعناني، وأ. د. مكي درار) وغيرهما من أساتذتنا الأجلاء . جازاهم الله عنا خير الجزاء.

واشتدت الرغبة عند دراستنا لما بعد التدرج (الماجستير) التي أشرف عليها أستاذنا الفاضل الدكتور الشيخ بوقربة الذي نقل إلينا رغبته ووطّدها بحكم تخصصه في النقد المغاربي القديم (رسالته في الدكتوراه)، وأنار لنا طريقا نحو المغرب القديم وأعلامه من النقاد والأدباء الذين كنا نجهل بعضهم تماما كالقرطاجني والنهشلي والقزاز وابن شرف، أو

نجهل الكثير عنهم كابن رشيق، يضاف إلى ذلك اقتراحه عليَّ موضوع رسالة البحث في الماجستير الموسومة بـ "النقد الأدبي المجلسي في المغرب العربي القديم"، وموضوع رسالة البحث في الدكتوراه الموسومة بـ "الشعر بين الانفعال التخييلي والفكر في التنظير البلاغي المغاربي القديم".

كما أن نقص الدراسات حول النقد المغربي القديم جعل الكثير من الباحثين يتخوفون من اختيار أبحاث تعرّفهم بتراث المنطقة التي يعيشون ضمنها مع أنها تابعة للحضارة الإسلامية منذ قرون طويلة، وقد أكد هذه الرؤية الأستاذ الكريم الدكتور محمد مرتاض بقوله: (لقد كان البحث في أدب المغرب العربيّ القديم حتى عهد متأخّر يُعَدّ من قَبِيل المغامرة والتّحدّي.)[1]

2. إشكالية البحث

إذا كان النقاد المشارقة قد حاولوا أن يضعوا فهما عميقا للشعر العربي، بل حاولوا وَضْعَ عِلْمٍ للشعر يحدّد مفهومه وطبيعته وغايته، ويضبط معيارا لقياس جماله وجودته، وذلك من خلال التراث العربي؛ لأنّ كل حضارة لها خصوصية تميزها عن بقية الحضارات، فهم أرادوا من خلال مؤلفاتهم النقدية المتميّزة الراقية صياغة نظرية للشعر من خلال آرائهم في ماهيته ووظيفته وأدواته، فهل يمكن لآراء النقاد المغاربة في الشعر أن ترتقيَ إلى منزلة تسمح باستخدام مصطلحات نظرية في ذلك المجال؟، هل كانت آراء هؤلاء النقاد اجترارا لِمَا تَوَصَّلَ إليه إخوانهم المشارقة؟ ماذا أضاف النقاد المغاربة ـ خاصة الثالوث المتميز منهم القرطاجني وابن البناء المراكشي والسجلماسي ـ إلى التُّراث النقدي

[1] - محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص:8.

المشرقي؟ وإذا كانت هناك إضافات، فهل يمكن اعتبار ذلك تجديدا في الرؤية والطرح؟ وأين يظهر هذا التجديد بالنسبة للتنظير المشرقي؟

3. أهداف البحث

كانت هذه الأسئلة منطلقا لتحديد أهداف البحث يمكن تلخيصها فيما يلي:

1- لقد استقام في ذهني أن كل ما كتبه النقاد المغاربة القدامى حول الشعر في مؤلفاتهم العديدة يشكل نظرية متكاملة في الشعر، حيث تنتظم آراؤهم في ماهية الشعر ووظيفته وأدواته ومقومات بنائه، وذلك من أجل إبراز مقدرة النقاد المغاربة في ميدان النقد الأدبي، وأهمية هذه الآراء التي لا تَقِلُّ أهميةً عن آراء المشارقة.

2- تبيان مقدرة النقاد المغاربة وإفادتهم الدرسَ النقدي البلاغي العربي بفضل ثقافتهم العربية العميقة المكينة، واطِّلاعهم الجيّد على الفكر الأرسطي اليوناني وتوسيع مجاله ببعض الأفكار اليونانية، وتلقيحه تلقيحا بوعي وفهم جديرين بالثناء والتقدير لأعمالهم الجليلة.

3- اعتناء النّقّاد المغاربة بتحليل الوظيفة البلاغية القائمة على المنطق في تجلياتها الحِجاجية والجمالية في أنواع خطابية كالشعر والخطابة والترسل، حظيت باعتراف المجتمع الأدبي في ذلك العصر، بينما خرجت الأنواع السرَّدية من دائرة هذا الاهتمام.

4- استخدام النّقاد المغاربة النظر الحِكمي، وتطبيقهم نظريات "أرسطو" وآرائه على الأدب العربي، ووضعهم مصطلحاتٍ جديدة لم يألفها البحث البلاغي عندهم من قَبْلُ، كـ "معلم" و"إضاءة" و"تنوير" و"معرّف" عند حازم القرطاجني في "منهاجه"، والسجلماسي الذي حدّد الأنواع البلاغية في مصطلحين هما: "المؤَطِّىءُ" و"الفَاعِل" في "منزعه البديع"، وابن البناء المراكشي العددي قي "روضه المريع" الذي اعتمد مصطلحات

وضعها تحت "كليات عامة" منها ذات الطابع المنطقي في مجال التقسيم والتفريع، والرياضي في مجال المناسبة.

5- جَمْعُ آراء هؤلاء النقاد حول نقد الشعر من مختلف مؤلفاتهم لمعرفة تصوراتهم لحقيقة هذا النشاط الفعّال، ولكي تتّضح معالمُ شخصياتهم النقدية وتوجهاتهم الفكرية، ومعاييرهم النقدية التي اعتمدوها، ومقارنتها بمن سبقوهم في هذا الميدان، وتحديد مكانتهم بينهم.

6- البحث في مصنفاتهم النقدية ضمن ثنائية الفُرادة والتبعية، ذلك ـ كما أسلفنا القول ـ أن بعضَهم اتُّهِم بالتبعية ـ كما هي الحال عند ابن رشيق ـ وإماطة اللثام عن هذا الاتهام الذي هو إجحاف في حقّهم، مع العلم أن هذه الثنائية كانت مدار دراسات وبحوث قيّمة قام بها متخصصون وطلبة باحثون في هذا الميدان، كان الهدف من ورائها بيان معالم هذا الأدب ونقده، وإثبات تميُّزه عن نقد المشارقة من جهة، ومن جهة أخرى إثبات التفوّق ـ إن جاز لنا ذلك ـ أحيانا على المشارقة في مسألة المزج العميق بين الثقافتين العربية واليونانية عند حازم القرطاجني، وإن كُنّا نجد هذه الظاهرة قليلة في مصنّفاتهم ككتب قدامة بن جعفر وغيره...

4. الدراسات السّابقة التي تناولت موضوع البحث

النقد المغربي القديم ثَرِيٌّ، سواء على مستوى الأَعْلام أو على مستوى مؤلفاتهم التي لم تتناولها الدراسات إلا في عهد قريب، حين تصدَّى كثيرٌ من الباحثين إلى التَّنْقيب عنها وتحقِيقها ووضعِها بين يَدَيْ الطَّالِب والأستاذِ في مجال الدّراسات الأكاديمية، وهي مؤلفاتٌ بلغتْ مرحلةَ النُّضْج خلال القرون الهجرية المتأخرة (الخامس والسادس والسابع والثامن)، وما زالتْ محَلَّ دراساتٍ متواصلة وتحليل إلى يومنا هذا، وهذا راجع لآرائهم

القيمة في النّقد، وتفرّدهم في تصوّراتهم لجميع القضايا النقدية، مما جعل النّقادَ يَعْتَبِرُون كُتُبَ "العُمْدَة" و"المنهاج" و"الرّوض المريع" و"المنزع البديع" على وجه الخصوص من أهم المصادر النقدية التي ظهرتْ في هذه الرقعة الجغرافية من الوطن العربي، يَنْكَبُّ الباحثون والنقاد المشارقة على دراستها.

وقد تَعَدَّدَتِ الدِّراساتُ التي تناولتْ هذه المصنّفات بالبحث والدراسة، نَذْكُرُ منها:

1- النقد الأدبي في المغرب العربي الذي صدر سنة 1988 لعبد العزيز قليقلة، طرح فيه إشكالية أصالة النقد المغربي، وعرض أهم نقاد المغرب العربي قديما، ومختلف آرائهم النقدية، خاصة الفصل الثاني منه الذي تناول فيه دراسة القضايا النقدية وتطورها عند النقاد المغاربة.

2- الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي الصادر سنة 1981م لبشير خلدون، عرض فيه نقّادا مغاربة عاصروا ابن رشيق كعبد الكريم النهشلي، والحصري القيرواني، والقزّاز القيرواني، وابن شرف القيرواني، حيث أنهى بحثه بخاتمة أكد فيها أن الحركة النقدية متكاملة، واضحة المعالم والسمات، لا تقل أهمية عن تلك التي ظهرت في المشرق.

3- النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي الذي أصدره أحمد يزن سنة 1986، حوى دراسة مفصلة للنقد الأدبي المغربي في العهد الصنهاجي من خلال أهم أعلامه ومؤلفاتهم النقدية، خاصة الخاتمة التي قيّم فيها النقد المغربي وفقا للمقاييس التي اعتمدها هؤلاء النقاد متمثلة في الموضوعية والجرأة والدقة في البحث والأصالة...، مشيرا إلى عوامل ازدهار النقد الأدبي في هذه الفترة، موزّعا بين المصنفات النقدية ذات الطابع النظري، والمصنفات النقدية ذات الطابع التطبيقي، ثم بيّن أثر الحركة النقدية القيروانية في

النقد العربي، ليخلص في نهاية البحث إلى بيان ثنائية التأثير والتأثر بين المشرق والمغرب، ومدى تأثير النقد المغربي في النقد العربي بالأندلس وصقلية.

فإذا كانت هذه المؤلفات يظهر عليها طابع الجمع والتصنيف، فإن هناك مصنفات تتجلى فيها الدراسة الجادة، تناولت الموضوع بعمق، مستفيدة من المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة، نذكر منها:

1- مفهوم الشّعر في التّراث النّقدي المغاربيّ من القرن الخامس إلى القرن الثامن للهجرة، للأستاذ الدكتور الشيخ بوقربة، (رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه دولة في النقد العربي القديم، بجامعة السانية، وهران، 1999/2001.)، حيث ركّز في الفصل الثاني من الباب الأول على موضوع نقد الشعر في ضوء التأثيرات اليونانية، وفي الفصل الثاني من الباب الثاني تطرق إلى أهم الآراء النقدية للنقاد المغاربة المتأثرين بالاتجاه الأرسطي أمثال القرطاجني والسجلماسي وابن البناء.

2- إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين، لعبد الرحمن بدوي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط:1، 1962.

3- المنطق في الفكر المغربي الوسيط، عبد السلام بن ميس، مجلة التاريخ العربي، مجلد: 2، عدد: 2، السنة: 1997.

4- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، لألفت محمد كمال الروبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984.

5- أبو تمام الطائي: حياته وحياة شعره، نجيب محمد البهبيتي، ط:2، دار الفكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1970.

6- أصول النقد العربي القديم، عصام قصبجي، مديرية الكتب والمطبوعات

الجامعية، حلب، 1991.

7- النقد الأدبي القديم في المغرب العربي، للأستاذ الدكتور محمد مرتاض، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

8- نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، لمحيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، 1984.

9- حازم القرطاجني وكتابه منهاج البلغاء في دراسات المستشرقين الألمان المعاصرين، لمحمود محمد درابسة، مؤتة للبحوث والدراسات، سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمان، مج:9، ع:1.

10- نظريات الشعر عند العرب: الجاهلية والعصور الإسلامية، لمصطفى الجوزو، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1988.

11- مفهوم الأدبية في التراث النقدي، لتوفيق الزيدي، مطبعة سراس للنشر، تونس، 1985.

12- الخيال في الشعر العربي، لمحمد الخضر حسين التونسي، المكتبة الرحمانية، دمشق، 1922.

13- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، لجابر عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1974.

14- مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، لجابر عصفور، ط:3، دار التنوير، بيروت، 1983.

15- نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، لفاطمة عبد الله الوهيبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:1، 2003.

16- التلقي والتأويل: مقاربة نسقية، لمحمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:1، 1994.

17- مفهوم الشعر عند السجلماسي، لألفت كمال الروبي، مجلة فصول، ج:2، مج:6، يناير . فبراير . مارس 1986.

5. المنهج المتّبع في البحث

اقتضت هذه الدراسة وطبيعة الموضوع الاستعانة بالمنهج الوصفي في عرض أهم القضايا النقدية والآراء التي صدرت عن النقاد المغاربة حول الشعر، مدعما ذلك بالمنهج المقارن في ربط بعض آرائهم بآراء النقاد المشارقة.

وإذا كان هذا البحث ينحو منحى تنظيريا، فإنه يتوخّى الاضطلاع بتشخيص جوانب من ثقافة النقد الأدبي المغاربيّ في أعزّ فتراته التاريخية، لذلك رأينا أن المنهج لا يُفرض على البحث بل هو وسيلة يُستعان بها في تسيير عناصره متى دعت الضرورة إليه، مما يسمح ببناء تصور واضح المعالم ومنسجم ومتوازن، الأمر الذي يدفعنا إلى الاعتقاد بأن موضوعات العلوم الإنسانية تتكفّل بها المناهج المتعددة حتى نتجنّب الوقوع في مزالق المنهج الأحادي الذي يتعسّف في تفسير المعطيات لتتلاءم ومنظوره.

لذلك، فإنّنا نلتمس في الاضطلاع بمعالجة أفكار هذا الموضوع المصطفى من بين موضوعات الأدبية المغاربية عدة مناهج، حيث نرى ألاَّ مناص من الاحتكاك أو التّمرّس بالمنهج التاريخي والمنهج التّحليلي وأسلوب الموازنة بين آراء النّقّاد، إذ تضطرّنا حقيقة بحث الموضوع إلى تبنّي تلك الوجهة دون خيار أو بديل آخر، وحسبنا . تبعا لذلك . أن نعتمد الوقوف لدى مواضيع نقدية هي تلك الأفكار التي تسمو إلى درجة الظّاهرة النقدية، نتفهّمها ونحلّلها ونوازنها ونضعها في مدرجها الإبداعي في سياق التّجارب

النقدية العربية بحسب تموقعها التاريخي ضمن سلسلة الآراء النقدية المشهورة، ولعلّنا لا نجد بديلا عن تلك الغايات المنهجية، لأنّنا نصبو إلى تحديد الجهود النقدية وتثمينها من حيثُ قِيَمُها الإبداعية، وهو المنزع الذي ندعوه بالإبداع النقدي.

يتجلى المنهج التكاملي في جملة مناهج التَأمَتْ وتناغمت، ليؤديَ كل واحد منها مَهَمَّتَه في الموضع المخصص له، فهناك المنهج الوصفي الذي يساعد على إبراز التطورات والتحولات التي عرفتها البلاغة في المغرب العربي، والمنهج التحليلي الذي يحاول الوقوف على النصوص ويستنطقها، ليُبرِز مخبوءَها والعلاقاتِ الكامنة بين عناصرها، والمنهج التصنيفي الذي يصنف الظواهر والقضايا والتوجهات البلاغية، كما يستعين البحث بالمقارنة والتعليقات.

6. مضمون موضوع البحث

وفقا لما اقتضاه البحث وطبيعة الموضوع قُسِّمَ البحثُ إلى مقدمة، ومدخل، وخمسة أبواب، كل باب اشتمل على فصلين، وخاتمة. ولقد أشرت في المقدمة إلى الأسباب التي دفعتني لدراسة هذا الموضوع، كما أشرت إلى أهميته، والهدف من دراسته، والمنهج الذي ارتضيته في خطتي التي وضعتها.

أما المدخل فقد حاولت أن أبين فيه باقتضاب شديد نشأة وتطوّر النقد الأدبي عند العرب، منذ الجاهلية إلى العصر العباسي، وأهم العوامل التي ساعدت على هذا التطور، ثم ذكرت بيئة النقد الأدبي المغاربي وصِلَتُهُ بالنقد المشرقي وفلسفة أرسطو، ذلك أنّ نقد المغاربة تأسّس على قواعد نقدية مشرقية استمدّ منها آراءه، كما هو الحال عند طائفة من نقاده الذين كانوا نقلة لهذه الآراء كعبد الكريم النهشلي وابن شرف وابن رشيق، ولم يظهر اختلاف يذكر حول مفاهيمهم النقدية، إلى أن جاء ثُلَّةٌ من النّقاد

الذين استفادوا كثيرا من نظريات أرسطو في مجال النقد الأدبي، فقدموا شيئا من التجديد كحازم القرطاجني وأبي محمد القاسم السجلماسي وابن البناء العددي المراكشي، ظهرتْ في مؤلّفاتهم الشهيرة كمنهاج البلغاء وسراج الأدباء، والمنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، والروض المريع في صناعة البديع، تجلّتْ فيها عبقرياتُهم رغم الإهمال الذي أصابها طيلة قرون عديدة، وأصبحت الآن محلّ دراسة في البحوث الجامعية.

أما الباب الأول فتحدثت فيه عن **بيئة الشعر المغاربي** وقسمته إلى فصلين، تناولت في أولهما **المهاد النّظري الفلسفي لتأطير نظرية التّفكير الشّعريّ**، والصلة التي ربطت بين مفهوم الشعر عند اليونان والعرب التي تمثّلت في آراء أرسطو النقدية حول هذا المفهوم التي استفاد منها النقد الأدبي العربي حين تُرجم كتاباه "فنُّ الشعر" و"فنُّ الخطابة" في العصر العباسي، غير أن الاستفادة منهما تناولت قضية المنطق، وكان ممن اهتمّ به المعتزلة وأهل علم الكلام، وبشيء يسير الصوفية، وهذا المهاد النظري الفلسفي كان سببا في تأطير نظرية التفكير الشعري عند العرب وبخاصة عند النقاد المغاربة على رأسهم حازم القرطاجني.

أما الفصل الثاني فقد أشرت فيه إلى **التجديد في مفهوم الشعر عند النقاد المغاربة**، ذكرت فيه علاقة البديع بالخطاب البلاغي العربي، ذلك أن البديع بمفهومه القديم وهو البيان، له صلة بالخيال والمحاكاة التي وردت كثيرا في آراء أرسطو، غير أن النقاد العرب القدامى المشارقة منهم والمغاربة قام تعريفهم للشعر على أساس بلاغي، وهو ما عبّرتُ عنه بالمفهوم التقليدي للشعر، كما هو الحال عند النهشلي والقزاز والحصري وابن رشيق وابن شرف، ثم ذكرت ما كان مستجدا في هذا المجال، فذكرت القرطاجني والسجلماسي وابن البنّاء وابن خلدون.

وفي الباب الثاني تناولت **التخييل والمحاكاة بين الفلسفة والبلاغة في فكر النقاد المغاربة** والذي قسم بدوره إلى فصلين، خصصت الكلام في الفصل الأول **التخييل الشعري في التنظير البلاغي المغاربي القديم**، ركّزت فيه على أهم المفاهيم التي تناولت مصطلح البديع لغويا وبلاغيا وسياقيا في القرآن الكريم، ثم فلسفيا حيث بيّنت العلاقة بينه وبين الذاكرة والعقل، لأبرز بعد ذلك رأي الفلاسفة المسلمين الذين يروا تعارضا بينه وبين العقل، ثم وضحت الصلة بين الشعر والفكر عند العرب بين القرنين الثاني والسادس، وكيف أن البحث النقدي العربي استثمر التخيل في نظريته، لأصل بعد ذلك إلى النقاد المغاربة الذين فهموا مصطلح التخييل أكثر من إخوانهم المشارقة، فكان فهمهم دقيقا تجلى في آراء كل من القرطاجني والسجلماسي والمراكشي، لأختم هذا الفصل ببيان علاقة الانفعال بالتخييل.

أما الفصل الثاني فقد دار حول **مفهوم المحاكاة عند النقاد المغاربة**، حيث بدأت الحديث عن هذا المفهوم عند اليونان والفلاسفة المسلمين ثم عند النقاد المغاربة، ثم بيان علاقة التخييل الشعري بالمحاكاة عند الفلاسفة المسلمين وعند النقاد المغاربة.

والباب الثالث تناول **وظيفة البديع في تكوين ثقافة الناقد المغاربي** الذي اشتمل على فصلين، دار الفصل الأول حول **عوامل الثقافة النقدية في تكوين النقد البلاغي المغاربي**، فذكرت البلاغة العربية وإعجاز القرآن الكريم، والبلاغة العربية والشعر، لأبيّن عوامل الثقافة النقدية العربية المتراكمة في تكوين النقد المغاربي، الذي أدى إلى نوع من التحرر النفسي والفكري، وأَوْجَدَ آلياتِ إجراءٍ نقدي جديد، فظهرت لديهم مصطلحات جديدة لم يألفها النقد المشرقي، ثم ختمت الفصل بالبحث في دَوْر التخييل في التواصل بين الشاعر والمتلقّي.

أما الفصل الثاني فتناولت فيه الحديث **عن تطوّر البديع من ابن المعتزّ إلى النقّاد المغاربة**، تناولت فيه الحقيقة الأدبية بين المعيارية والتجاوز، وأثر الحياة المغاربية في إنتاج الذوق البديعي، وكيف فهم النقاد المغاربة مصطلح البديع، وما هي مقوماته، وما هو البديع عند اللغويين، لأختم الفصل بذكر الصياغة والوظيفة والتطبيق لهذا المصطلح.

والباب الرابع تحدثت فيه عن **مفهوم الشعر ودلالة المعاني بين الوضوح والغموض في النقد المغاربي** وشمل فصلين أحدهما تناولت فيه **المقدرات البيانية واللغوية التي ساهمت في بلورة مفهوم الشعر العربي عند النقاد المغاربة**، فتطرّقت إلى علاقة التفكير الشعري بالمسوّغات البنائية اللغوية والصرفية والعروضية، وتكاملها عند حازم القرطاجني وابن البنّاء المراكشي في مصنّفيهما: "منهاج البلغاء" و"الروض المريع".

والفصل الثاني ذكرت فيه **الدلالة الشعرية بين الوضوح والغموض**، ومدى مساهمة هذه الدلالة في إملاء القيم التي بُنِيَ عليها النقد عند المغاربة، وبينت فيها الثابت والمتحول منها، وبيان أصول النظرية العربية وفكّ الجدل بين الحقيقة والمجاز، وعلاقة الشاهد الشعري بالانفعال والفكر، لأخلص إلى الحديث عن القراءة الإيقاعية لبلاغة البديع التي سطرت مناهج التفكير البديعي لدى النقاد المغاربة، خاصّة عند ابن رشيق في كتابه "العمدة".

أما الباب الخامس فقد تناول فقد تناول **الناقد المغاربي وتصوره الفلسفي للشعرية العربية** وتكوّن من فصلين، الأول خُصِّص للحديث عن **الشعرية العربية المغاربية بين الرؤية والتعبير**، فبينت أثر المحسن البديعي في ترسيخ حيز الدلالة الشعرية، وتراتيبة هذه الدلالة بين الحسّ والعقل، ثم علاقة الصورة الفنية والنقد الأدبي، وما هو مصطلح البديع من الوجهة الروحية والنفسية، لأختم الفصل ببيان البديع بين الصيغة الأدبية والمقولة النقدية.

أما الفصل الثاني فقد تناول **ازدهار المدرسة النقدية المغاربية خلال القرنيين السابع والثامن الهجريين**، وريادة المدرسة الفلسفية النقدية المغاربية، ومكانة التفكير النقدي المغاربي من خلال مصنفاتهم، ليُخْتَتَم الفصلُ بذكر أعلام الثقافة النقدية المغاربية.

وأخيرا أنهيت الدراسة بخاتمة لخصت فيها النتائج العامة التي رأيت أنني توصلت

إليها، وأوردت قائمة للمصادر والمراجع التي عدت إليها في إنجاز هذه الدراسة المتواضعة.

7. الصعوبات التي اعترضت البحث

خلال انجازي لهذه الدراسة المتواضعة واجهتني بعض الصعوبات التي لا محيد عنها في مجال البحث، ذلك أنّ الدراسات المهتمة بالأدب والنقد المغاربي قليلة بالمقارنة مع ما أُنجز في الأدب والنقد المشرقيين، ولم تَحْظَ الأدبية المغاربية بالاهتمام إلا في السنوات الأخيرة من طرف أبناء المنطقة.

وما كان لهذه الرسالة أن تستوي على صورتها لولا الرعاية التي أولاها أستاذنا المشرف عليها الدكتور الشيخ بوقربة، فله منّا جزيل الشكر والعرفان.

كما أتوجه بالشكر إلى الأساتذة الذين ساعدوني وأفادوني بالتوجيهات والمراجع اللازمة لإنجاز هذا العمل المتواضع.

والحمد لله في أوله وآخره على توفيقه وإنعامه العظيم علي بأن توليت البحث في هذا الموضوع، مُقِرّا بعجزي وتقصيري، فهذا جهدي، فإن وُفِّقتُ فمن الله سبحانه وتعالى، وإن أخطأت فمن نفسي.

الشلف، الجمعة 27 ذو القعدة 1433
الموافق لـ 12 أكتوبر 2012.

مدخل

1. نشأة النقد الأدبي وتطوره عند العرب

النقد من أهم الحوافز الدافعة إلى ازدهار الإبداع الأدبي, وتطوير أشكاله الفنية ومقاصده الفكرية والثقافية، وتَنَوُّعِ مناهجه التحليلية والثقافية، وما فتئ كل إبداع سردي أو شعري يُقَابَلُ بإبداع نقدي عبر توالي العصور وتعاقب الأجيال، وما ازدهر الأدب في عصر من العصور إلا وكان النقد رافداً له وتفسيراً أو تقييماً أو إبداعاً، وكلَّما قَلَّتْ القراءة المبدعة خَبَتْ جذوةُ الإبداع وقاربت الأُفُول.

وقد بادرتنا أسئلة ملحة تتجدد باستمرار وهي أسئلة محورية يكاد يتفق عليها النقاد في كل حين، وهي: هل يقرأ التراث وفق آليات نظرية ومناهج تحليلية حديثة مستمدة من المعارف الغربية المعاصرة؟ أم يقرأ في ذاته وبمعزل عن التصورات والمناهج الحديثة؟ هل ينبغي أن نبلور تصورا منهجيا مغايرا للنظريات والمناهج الحديثة في قراءتنا للتراث النقدي والبلاغي العربيين، أم نكتفي بما حققته الأدبيات الغربية في هذا المجال؟ ثم ما المقصود بالتراث النقدي والبلاغي عند العرب؟ وما هي حدوده ومجالاته؟ ما الموقف من هذا التراث باعتباره عطاء مُتعدِّدًا ومتنوعا، وبوصفه مكونا جوهريا للهوية العربية الإسلامية ومؤثرا فيها؟

لقد ظهرت مدارس عديدة لدراسة الإنتاج الأدبي هي أساس مناهج النقد الحديث كمدرسة النقد الشكلي والبنيوي، ومدرسة النقد الظاهراتي والوجودي، ومدرسة التحليل والنقد النفسي، ومدرسة النقد الاجتماعي والماركسي، وقد انفرد كل اتجاه بأعلامه وقوانينه وأسسه.

والآراء النقدية الأولى في الحضارة العربية الإسلامية ترقى إلى العصر الجاهلي حين كانت تُعقَدُ أسواقُ العرب، ويتبارى الشعراء، فيقوم أحدهم بالتحكيم كما فعل النابغة الذبياني، وبمجيء الإسلام اتخذ الشعر موقعًا محددًا في خدمة الدعوة الإسلامية حين شجع الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ حسانَ بنَ ثابتٍ الأنصاري ـ رضي الله عنه ـ على محاربة الكفار بشعره، وجاء القرآن الكريم ليضع قيمة عليا للشعراء المؤمنين في مقابل

غيرهم من المشركين.

وعلى الرغم من مجيء مؤثرات أخرى لتلعب دورًا في تطوير الرؤية النقدية العربية في العصور التالية، فإن الأسسَ الإسلاميةَ ظَلَّتْ قَوِيَّةَ التَّأثِيرِ.

وفي بداية القرن الثاني الهجري دخلت الثقافة العربية عصرَ التدوين، وظهرت "صحيفة بِشْر بن المعْتَمِر" (ت210هـ/826م)، وكانت انطلاقةً أولَى لولادةِ النّقد الأدبي المكتوب عند العرب، حيث (**ذَكَرَ فِيهَا البَلاغَةَ، ودَلَّ عَلَى مَظَانِّ الكَلَامِ والفَصَاحَةِ**)[1]، وقد عَدَّهُ العلماءُ والنّقّاد قديمًا وحديثًا من أشهر بلغاءِ ونُقَّاد القرن الثاني الهجري، فالجاحظ يعتبره من الطبقة المتَمَيِّزة[2] إذ تركتْ صحيفتُهُ المشهورة أثرًا واضحًا وكبيرًا في علماء البلاغة والنقدِ من بعده، وجاءتْ عناصر أجنبية عِدّة؛ منها الفارسي والبيزنطي واليوناني والهندي، فدخلتْ إثرَ ذلك مفاهيمٌ جديدةٌ، وتغيّرت مفاهيمٌ موجودةٌ. فجاء مفهوم "الأدب" بمعنى "الثقافة" أو "العلوم الإنسانية"، وجاء مفهوم "الكاتب" مميّزًا عن "الشاعر". ومع هذه التطورات، تحوَّلَ النقدُ الأدبي إلى كيان مستقل بعودة الدارسين كابن سلام الجمحي (129–231هـ/747–847م) إلى الشعر الجاهلي والإسلامي، وتصنيف الشعراء في طبقات، ودراسة الخليل ابن أحمد الفراهيدي (100–173هـ/716–790م) للعروض، فحدّد أغراض الشعر العربي وفنونَه.

---

[1] - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج:1، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط:5، 1981، ص:212.

[2] - ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج:1، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط:7، 1997، ص:135.

وفي منتصف القرن الثاني الهجري أخذت المؤثرات الفلسفية من خلال المعتزلة تَتَّضِحُ، وكان على النقد أن يتفاعل معها مثلما يتفاعل مع التطورات الشعرية ذات العناصر الأجنبية كما عند أبي نواس (145–199هـ/762–815م)، ثم أبي تمام (188–231هـ/804–846م)، فاشتعلت معاركُ القديمِ والجديدِ، والطبعِ والصَّنْعَةِ، وكان لابد من مراجعة بعض الأسس النقدية والبلاغية السابقة.

حقّق النقد الأدبي تقدمًا واسعًا شهده العصر العباسي مُمَثَّلاً في كثرة النّقاد وتنوّع مناهجهم، وشمولية النّظرة للأدب، وأبرز نقاد هذا العصر ابن قُتَيْبَة الدّينوري (213–276هـ/825–890م) في كتابه "الشِّعْرُ والشُّعَرَاءُ"، كما شهِدَ هذا العصر أيضًا نُضجًا في التأليف البلاغي الذي له صلة بالنقد الأدبي، وأبرز الأعمال البلاغية النقدية "كِتَابُ البَدِيع" لعبد الله بن المعتزّ (247–296هـ/862–909م) مع محاولاتٍ نقدية قليلة ومتفرّقة في كتابه "طبقات الشعراء المحدثين"، كما لا يخلو كتاب "الكامل في اللغة والأدب" لأبي العباس المبَرّد (210–286هـ/826–899م) من نظرات نقدية بلاغية، هذا إلى ما للجاحظ (159–255هـ/777–870م) من جهود رائدة في تأسيس البلاغة الممزوجة بنظرات نقدية صائبة، وعموما، فإنّ القرن الثالث الهجري شهد ظهورَ أمَّهَاتِ كتبِ النقد الأدبي، غَدَتْ مصادرَ نقدية أساسية للعصور اللاحقة.

شغلتْ تلك القضايا نقادَ القرنين الرابع والخامس الهجريين مثل ابن طباطبا العلوي (ت:322هـ/934م) وابن رشيق القيرواني (390–463هـ/1001–1071م)، ثم عبد

القاهر الجرجاني (400–471هـ/1010–1078م) الذي تُعد نظريتُه في "النَّظم" تتويجًا للتوجه الشَّكْلَانِي الذي نلمح أُسُسَهُ عند الجاحظ مِنْ قَبْلُ، وفي تلك الفترة لعب الفلاسفة المسلمون أمثال الفارابي (260–339هـ/874–951م) وابن سينا (370–427هـ/981–1036م) وابن رشد (520–595هـ/1126–1199م) دورًا كبيرًا في تطوير النظرية النقدية عند مدرسة "فرانكفورت" عبر مفاهيمَ فلسفيةٍ مستقاةٍ من مصادر يونانية أرسطية؛ كمفاهيم التخيّل والمحاكاة التي استثمرها النَّاقد الكبير في القرن السابع الهجري حازم القرطاجني (608–684هـ/1211–1285م) في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" الذي أكَّدَ فيه على عَدَد من المفاهيم، منها "التخييل" الذي عَدَّهُ مهَمَّةَ الشعر، وذلك باستثارة الصُّوَر في ذهن المستمع على نحو يستثير الدهشة[1]، وأبو محمد القاسم السجلماسي (ت:بعد 704هـ/1305م) في "منزعه البديع"، الذي اعتمد في تعريفه للعملية الشعرية على المحاكاة والتخييل، وعَدّهُ (**موضوع الصناعة الشعرية**)[2].

ازدهر النقد الأدبي ازدهارًا كبيرًا في هذا العصر منتفعًا بالجهود النقدية السابقة، وأهم نقاد هذا العصر أبو هلال العسكري (ت:395هـ/1006م)، والقاضي الجرجاني (322–392هـ/934–1002م)، والآمدي (ت:370هـ/981م)، وابن رشيق القيرواني، وضياء الدين بن الأثير (558–637هـ/1163–1240م).

---

[1] - ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط:3، 1986، ص ص:71، 72.

[2] - أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف الرباط، المغرب، ط:1، 1980، ص:218.

وإذا كان أبو هلال العسكري يُمَثِّلُ الاتجاهَ النّظري في النقد متأثرًا بشيخه قُدَامة بن جعفر (ت:337هـ/949م)، فَإِنَّ القاضي الجرجاني في "الوساطة بين المتنبي وخصومه"، والآمدي في "الموازنة بين الطَّائِيَيْنِ"، يمثِّلانِ الاتجاهَ التّطبيقي في النّقد الأدبي.

أما كتاب "العمدة في محاسن الشعر ونقده" لابن رشيق، فيُعَدُّ أشملَ مُؤَلَّفٍ في دراسة الشعر، إذ لا يقتصر على النقد بل يتجاوزه إلى البلاغة وبعض الثقافات التراثية التي تُعدّ ـ بحق ـ مفتاحًا لدراسة الشعر العربي القديم، وبخاصة الجاهلي.

كما أن كتاب "المثل السائر في أدب الشاعر والناثر" لضياء الدين بن الأثير يُعدُّ نموذجًا للنقد الأدبي الذي يجمع بين نقد الشعر ونقد النثر.

2. بيئة النقد المغاربي وصلته بالنقد المشرقي وفلسفة "أرسطو"

ولعلّ الذي لا يختلف عليه اثنان هو أنّ ثقافة النقد المغاربيّ من أعزّ الفترات وأندرها، فالعصرُ محفوفٌ بالغموض والمناوشات السياسية والعسكرية، ممّا جعل جانبَ الثقافةِ يختفي، وتَنُوبُ عنه ثقافةُ المكاتبات والمراسلات والمجالس القضائية، وكذا الثقافة الدينية المنطوية على نفسها، أيْ تلك التي نَحَتْ في اتّجاهِ التّصَوُّفِ والزّهد[1]، لذلك تأتي أهمية هذا البحث من حيث تبنّيه الاهتمامَ العلمي الموضوعي بالجانب المفتقدِ من الثقافة المغربية.

[1] - ينظر: أبو العباس أحمد الغبريني، عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء من المائة السابعة ببجاية، تح: رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص:145 وما بعدها.

كثيرا ما تتداخل المعارف والعلوم، فتتبادل التأثير، ويُغَذِّي بعضُها بعضا، ومن ذلك ما وقع بين المنطق والبلاغة طوال العهد العباسي، إبان انفتاح الثقافة العربية على غيرها من الثقافات المتحضِّرة، فذهب طه حسين (1307–1393هـ/1889–1973م) إلى أن الفيلسوف اليوناني أرسطو (384– 322 ق.م.) لم يكن المعَلمَ الأولَ للمسلمين في الفلسفة وحدَها؛ ولكنّهُ إلى جانب ذلك، كان مُعَلمَهم الأول في علم البيان[1]، ويذهب نجيب محمد البهبيتي البهبيتي إلى أن كتابيْ "الشعر" و"الخطابة" الأرُسْطِيَيْنِ كانا مَعْرُوفَيْن للجاحظ وابن المعتز، كما كانا مَعْرُوفَيْن في أيام أبي تمام، ويرى أن كِتمان البلاغة اليونانية في البلاغة العربية كان مؤامرةً من أبناء ذلك العصر لتحرّجهم في التصريح بالنقل عن البلاغة اليونانية[2]. كما ظهر المنهج التقريري في مقابل المنهج الفني التأثُّري، إذ يتميز المنهج الأول بأنه منهج عقلي علمي يقوم على التعاريف والتقاسيم، ويصدر عن آراء سابقة في موضوعات الأدب ومعانيه، ويحاول أن يُخضع لها الشعراء والكتّاب، مما جعل بعضهم يمقُت هذا النوع من التّحَكُّمِ في الإبداع، منهم البحتري الذي يقول[3]: (من المنسرح)

كَلَّفْتُمُونا حُدودَ مَنطِقِكُم في الشِّعرِ يُغني عَن صِدقِهِ كَذِبُهْ

وَلَم يَكُن ذو القُرُوحِ يَلهَجُ بِال ـمَنطِقِ، ما نَوعُهُ وَما سَبَبُهْ

[1] - ينظر: قدامة بن جعفر، مقدمة نقد النثر (تمهيد في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر)، تح: د. طه حسين وعبد الحميد العبادي، المكتبة العلمية، بيروت، ط:2، 1980، ص:31.

[2] - ينظر: نجيب محمد البهبيتي، أبو تمام الطائي: حياته وحياة شعره، دار الفكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط:2، 1970، ص ص:196،197.

[3] - ديوان البحتري، ج:1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 1987، ص:196.

وَالشِعرُ لَمْحٌ تَكْفِي إِشارَتُهُ وَلَيسَ بِالهَذرِ طُوِّلَتْ خُطَبُهْ

ويتميز هذا التداخل بأنه كان ينبع من الفلسفة والمنطق، ويصب في البلاغة وليس العكس، وسبب ذلك أن المنطق لا يحتاج لأي علم من العلوم، بينما العلوم الأخرى تحتاج إليه، مما جعل بعض المناطقة ينظرون إليه باعتباره المدخل لكل العلوم[1]، فقد ذهب أرسطو إلى أنّ (**المنطق نسق من القواعد التي يمكن أن يتم الاستنباط وفقا لها، وهذا يعني أن العلوم الأخرى لا بد وأنها تحتاج المنطق كعلم للاستنباط**)[2].

يوضح هذا القول أن الفلسفة والعلم يؤثران في الأدب وما يتصل به من نقد ومناهج، وبالرجوع إلى الثقافة العربية نجد المنطق قد أثر فيها كثيرا بحيث أفاد منه علم الكلام والفلسفة، وأفادت منه العلوم الدينية كالأصول، وإذا استعرضنا تأثير الفلسفة وفروعها من المنطق والكلام في البلاغة، فإننا نجد هذا التأثير قويا واسع المدى يشمل جميع مراحل عمرها، فقد نشأت البلاغة في أحضان كثير من العلوم، كان المنطق وعلم الكلام على رأسها، والدليل على هذا أن أكثر البلاغيين كانوا يتعاطون الفلسفة وعلم الكلام، منهم بِشْر بن المعتمر والجاحظ وقدامة بن جعفر وعبد القاهر الجرجاني والزمخشري (467–538هـ/1074–1143م) والسكاكي (555–626هـ/1160–1228م) وغيرهم كثير، وربطوا إدراك العلاقات النحوية السليمة بالإدراك العقلي للمرئيات، والتعبير

[1] - ينظر: تفاصيل هذه المسائل في كتاب التلقي والتأويل: مقاربة نسقية، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:1، 1994، ص:38.
[2] - ماهر عبد القادر محمد علي، المنطق ومناهج البحث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1985، ص:15.

عن علاقتها، فالنحو مُؤَسَّسٌ في قواعده وقوانينه على منطق علميّ، ساعد في تحصين اللغة بنحوٍ عربي يَعْصِمُ تراكيبها مهما تبدلت الألفاظ في دلالاتها وطرق استخدامها، وذلك بتطبيق القياس في النحو، واستخدام المنطق، ونرى الكسائي (119–189هـ/737–804م) يقول في ذلك:[1]

إنما النحوُ قِيَاسٌ يُتَّبَعْ وَبه في كلِّ أمرٍ يُنتفَعْ

فإذا ما نَصرَ النَّحْوَ الفتىَ مَرّ بالمنطق مرّاً فاتَّسَعْ

وقد كان لصلة رجال البلاغة بالفلسفة أثرُها في توجيه الأبحاث البلاغية توجيها كلاميا فلسفيا، كما يرى ذلك الدكتور إحسان عباس الذي عقد فصلاً خاصاً في كتابه "تاريخ النقد الأدبي عند العرب من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري" عن أثر الفلسفة اليونانية في النقد الأدبي عند العرب، وذكر ممن تأثروا بها قدامة بن جعفر في كتابه "نقد الشعر"[2].

[1] - ياقوت الحموي، معجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب)، تح: إحسان عباس، ج:3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط:1، 1993، ص:191.

[2] - ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط:4، 1983، ص:189.

الباب الأول

بيئة الشعر المغاربي

الفصل الأول:

المهاد النّظري الفلسفي لتأطير نظرية التّفكير الشّعريّ

الفصل الثاني:

التجديد في مفهوم الشعر عند النقاد المغاربة

الفصل الأول

المهاد النّظري الفلسفي لتأطير نظرية التّفكير الشّعريّ

مفهوم الشعر عند اليونان

1. مفهوم الشعر عند أفلاطون
2. بنية الخطاب الشعري عند أفلاطون
3. مفهوم الشعر عند أرسطو
4. مفهوم الشعر بين أفلاطون وأرسطو

مفهوم الشعر في مصنّفات النقاد العرب القديمة

مفهوم الشعر في الفكر المعتزلي

1. مفهوم الشعر عند الجاحظ
2. مفهوم الشعر عند ابن جنّي

مفهوم الشعر في الفكر الفلسفي الإسلامي

1. مفهوم الشعر عند قدامة بن جعفر
2. مفهوم الشعر عند عبد القاهر الجرجاني

مفهوم الشعر في الخطاب الصوفي

المهاد النّظري الفلسفي لتأطير نظرية التّفكير الشّعريّ

مفهوم الشعر عند اليونان

يفتخر الإغريق بأثرين أدبيين شهيرين يمثّلان تُرَاثًا شِعْرِيًا ارتجاليًا عرف فيما بعدُ بشِعر الملاحم: "الإلياذة والأوديسا"، ألّفهما الشاعرُ الكبير الضّرير هوميروس "Homer" بين عامي (800 و700 ق.م.)، وكانت الملحمتان تُنشَدان في الاحتفالات الدينية الوثنية عندهم لأهميتها البطولية والفنية، مما أدى ذلك إلى وجود نقاد كانت لهم محاولات غير ممنهجة، ولم تكن الأحكام الأدبية معللة من الناحية الفنية[1] تفرقت في النقد الأدبي اليوناني، وكانت أولى المسابقات التي نظمتها حكومة اليونان في أعيادها الدينية، فكانت تمنح الجوائز للفائزين من الشعراء، خاصة شعراء الملهاة منهم الذين يمثلون المسرح اليوناني.

ومع مطلع القرن الرابع (ق.م.)، ظهرت محاولات جادة أسست للنقد اليوناني، وأصبح لها أثر على النقاد الذين جاءوا من بعد، وهي مسرحية "الضفادع"[2] التي ألفها أريسطوفانيس " Aristophanes " (445–385 ق. م.)

وبمجيء القرنين الخامس والرابع (ق. م) تطورت الفلسفة اليونانية بفعل الحركة النقدية التي تميزت بالعمق في الطرح والشمول في التصور، واتجهت الفلسفة اتجاهين: فلسفة مادية تزعمها ديموقريطس "Democritus" (460–370 ق.م.) وفلسفة مثالية تزعمها أفلاطون "Platon" (427–347 ق.م.)، ليأتي بعد ذلك أرسطو "Aristote" (384–322 ق.م.) ويصوغ فلسفته المتأرجحة بينهما، ثم يأتي الحوار الذي اعتمده في نقد

[1] - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط:1، 1982، ص:27.

[2] - تعتبر مسرحية "الضفادع" من أشهر المسرحيات شعبية، ألفها أريسطوفانيس سنة (405 ق. م)، ومن الأعمال الفنية التي تقدم أفضل صورة للحياة الأثينية، في أكثر عصورها إثارة للاهتمام، كما أنها تقدم بعض أقدم وأفضل الأمثلة للنقد السياسي والاجتماعي (انتقد فيها يوربيدس).

القضايا الفلسفية، حيث عرض أفكاره على شكل مناقشة مع حكيم ما ليناقضه، أو مع تلاميذه[1].

1. مفهوم الشعر عند أفلاطون

حاز الشعر مكانةً عظيمةً في محاورات أفلاطون من حيث كَمّيّةُ النّصوص المستخدمة وذِكْرُ أسماء الشعراء، واللافت أن دخول مصطلح الشعر في المحاورات الأفلاطونية كان بوصفه جزءاً من الحوار، تتناقل شفاه المتحدثين نصوصه باستمرار، وبوصفه أيضاً موضوعاً للتحليل الفلسفي تَتِمُّ دراسةُ ماهيته ووظيفته في المحاورات[2]. ويتضح استخدام أفلاطون للشعر استخداماً صريحاً في بناء الحوار بوجود الشاعر التراجيدي آغاثون "Agathon" والشاعر الكوميدي أريسطوفانيس بين شخصيات "المأدبة" وباستخدام المتحاورين المستمرّ لأسماء الشعراء ومقاطع من أشعارهم[3].

تَتَضَمَّنَ محاورات أفلاطون تقويمات نقدية إيجابية وسلبية للشعر يطلقها المتحاورون، ومن الطبيعي أن ينال الجزء الأعظم من تلك التقويمات هوميروس الذي يذكره أفلاطون أكثر من غيره، ولم تكن تقويمات أفلاطون لهوميروس واحدة في المحاورات، فهو يمجدّه ويمدحه تارة، ويُسَفِّهُ الشِّعرَ نفسه، أي عندما يرى في الشاعر خادماً مُلهماً لآلهة الشعر[4]، وتنحو التقويمات السلبية في المحاورات ثلاثة اتجاهات: اتجاه أخلاقي،

---

[1] - فؤاد المرعي، نظرية الشعر في اليونان القديمة، عالم الفكر، مج:25، ع:3، يناير/مارس 1997، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، ص:194.

[2]- أفلاطون، فايدروس أو عن الجمال، ترجمة وتقديم: أميرة حامي مطر، مكتبة الدراسات الفلسفية، دار المعارف، مصر، ط:1، القاهرة، 1969، ص:51.

[3]- فؤاد المرعي، نظرية الشعر في اليونان القديمة، ص:197.

[4] - المرجع السابق، ص:197.

واتجاه ديني، واتجاه معرفي.

يَتَّهِمُ أفلاطون الشاعر هوميروس في كتاب "الجمهورية" بتصوير الناس والآلهة كما يجب أن يكونوا، وأنه لا يملك القدرة على تقديم معرفة حقيقية، وهذه المعرفة كانت تعني في محاورات "إيون" الاطّلاع على تقنية العمل في مختلف المهن، فإنها صارت تعني في "الجمهورية" المعرفة الديالكتيكية للماهيات فوق الحسية، ويبلغ هذا النقد ذروته حين يطرد أفلاطون الشاعرَ من مدينته الفاضلة[1]، ولو تأملنا قوله: (**وقصدتُ إلى الشعراء، سواء في ذلك شعراء المأساة، أو الأغاني الحماسية، أو ما شئتم من صنوف الشعر. وقلتُ في نفسي إن الأمر . لا ريب . مكشوف لدى الشعراء، فَسَأَجِدُنِي في إزائهم أشد جهلاً، ثم جمعتُ طائفة مختارة من أروع ما سَطَّرَتْ أقلامُهُم، وحَمَلْتُها إليهم، أسْتَفْسِرُهُم إياها لعلّي أُفِيدُ عندهم شيئاً، أفأنتُم مُصَدّقُون ما أقول؟ واخجلتاه! أكادُ أستحِي من القول لولا أنّي مُضْطَرٌ إليه، فليس بينَكم من لا يستطيع أنْ يقولَ في شعرهم أكثرَ ممَّا قالوا هُمْ، وهُمْ ناظمُوه، عندئذٍ أدركتُ على الفَوْرِ أنَّ الشُّعراءَ لا يصدرون في الشعر عن حكمة، ولكنه ضرب من نبوغٍ وإلهامٍ، إنَّهُمْ كالقدِّيسِين أو المتنبّئين الذين يَنْطِقُون بالآيات الرائعات، وهُمْ لا يفهمون معناها، هكذا رأيتُ الشعراءَ، ورأيتُ فوق ذلك أنهم يعتقدون في أنفسهم الحكمةَ فيما لا يملكون فيه من الحكمة شيئاً استناداً**

[1] - محاورات أفلاطون، دفاع سقراط، ترجمة، زكي نجيب محمود، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1963، ص:76.

إلى شاعريتهم القوية)[1]، هذا النَّصّ على طوله يفيد أن أفلاطون يَفْهَمُ الشعر كما يفهمه الشعراء أنفسهم بوصفه وحياً وإلهاماً، ولا يعترف لهم بامتلاك المعرفة والحكمة، وهذا يكشف عن نظرية "المسّ الشعري" أو الإلهام الشعري الذي اعتقده (**القدامى من إغريق وعرب وسواهم، بأنَّ الآلهة أو الجنّ تُحَرِّك الشاعر وتبتعث فيه المعاني والمواقف ليكون مُعَبِّراً عن آرائهم أمام البشر.**)[2]

إن طبيعة رؤية أفلاطون للشعر تحدّد مباديءَ رئيسةً، قامت عليها كثيرٌ من النظريات اللاحقة عند الشاعر اللّاتيني هوراس "Horace" (65-08 ق.م.)، والكُتّاب الإسبان: دو فللينا "De Villena" (1384-1434م)، وخوان دو لا كويفا "Juan de Cueva" (1543-1610م)، ولوزان "Luzan" (1702-1754م)، والشعراء والكتّاب الفرنسيين: رونسار "Ronsard" (1524-1585م)، وفوكولان "Vauquelin" (1536-1607م)، وبوالو "Boileau" (1631-1711م)، وكلوديل "Claudel" (1868-1955)، وماكس جاكوب "Max Jacob" (1876-1944)[3]، لا سيما منها حاجة الشعر الدائمة إلى الاهتمام بالفكر، لأنه فن كباقي الفنون النافعة، ولذلك يتوجّه مجهودُ الشّاعر نحو إعطاء شكل محدّد ومؤثّر لعمله، ومن أجل تحقيق ذلك الهدف لا بد له من معرفة تقنية الفنّ.

[1] - عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو المصرية، 1999، ص:110.
[2] - جبّور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط:1، آذار- مارس 1979، ص:35.
[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص ص:198، 201.

2. بنية الخطاب الشعري عند أفلاطون

كل فنّ ـ مهما كان نوعه ـ قائمٌ على علاقة حميمية بين الفنان والمتلقي الذي نَعْني بها أسلوب الخطاب الذي ركّز عليه أفلاطون كثيرا، على اعتبار أنه يمثّل بنيته، ولذلك اشترط فيه الوحدة العضوية، حتى شبّهه بالكائن الحيّ الذي له جسد يتكوّن من أعضاء أساسية يكون (**كلّ عضو متناسقاً ومتناسباً مع سائر الأعضاء، وهذا لا يعني كما يعتقد البعض أن يكون للعمل الفني بداية ووسط ونهاية، بل يستدعي وحدة من نوع آخر، حيث يتناسب كل جزء من أجزائها مثلما تتناسب أجزاء الكائن الحي بعضها مع البعض الآخر، حتى لا يمكن تغيير أو حذف أي جزء من أجزائها دون أن يخلّ ذلك بوحدة الكلّ**)[1]، ومن هنا طالب أفلاطون الفنّان بتركيب كل شيء في نظام معيّن، ويجعل كل جزء متآلفاً مع الأجزاء الأخرى حتى يخرج عمله إلى الوجود في صورة منظمة ومتماسكة، يُمَثِّلُ هذا المذهب ملمحا من البنيوية، كما يمثّل أيضاً حضور المتلقي أو القاريء أو المشاهد بلغة المسرح، لأن مذهب الفنّ عند أفلاطون ـ وإن كان يقوم على المطالبة بالحقيقة إلا أنه في أبعد صوره ـ يدعو الشاعر أو الفنان إلى التجويد في التصوير، والعناية ببنية الخطاب، لما لذلك من تأثير على المتلقي، ويعالج أفلاطون الجانب الآخر من الشعر "الصيغ الكلامية"، فهو يرى ـ قبل كل شيء ـ أن الفن الشعري له القدرة على جعل المستمع أو المتلقي يماثله، وما يجتذب اهتمامه في الكلام ليس الجانب النحوي أو المعنوي، وإنما الجانب التمثيلي وأسلوب الكاتب في نقل المضمون ـ أي المحاكاة التي

[1] ـ حنا خباز، جمهورية أفلاطون، دار أسامة، دمشق، بيروت، 1980، ص:85.

كانت تعني قبل أفلاطون التمثيل أو فن تقمّص الشخصية[1]، وهي الفكرة البارعة التي أكّد عليها عبد القاهر الجرجاني في "نظرية النظم" في "دلائل الإعجاز"، حين وضّح فيها أن مهمة النحو لا تتعلق بجوانب الصّحة في التركيب النحوي للجملة فقط، وإنما تتعدّى ذلك إلى المعنى والعلاقات بين الجمل، وإلى طريقة رَصْفِ الكلام، والمعرفة بمواضعه، واستغلال أساليب الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز، التي هي من مقتضيات النظم وإدراك آلة البيان.

المحتوى والشكل في الشعر كانا متساويين في مجال الاهتمام عند أفلاطون، فهو لا يهتمّ بجانب دون آخر، لأنّه يرى إيجابيته في ذلك التفاعل بين الفن والمستمع أو المشاهد، ويعتبره خاصية أساسية فيه، (**أي أن المستمع يحاكي الشعر في نهاية المطاف، ومن وجهة النّظر هذه، يرى أفلاطون أن الشعر الذي يعتمد المحاكاة هو أشدّ أصناف الشعرية خطراً، ومن هنا كانت مراقبتُه ضرورةً بالغةً، وعلى هذا يكتسب الشعر في رأي أفلاطون . بالإضافة إلى قدرته على إكساب الإنسان صفات أخلاقية معينة . قدرةً على إكساب ملكة المحاكاة، وملكة تَقَمُّص الشخصية، وفنّ التمثيل**)[2] ؛ أوحت له هذه الفكرة بمذهب تصنيف الشعر إلى أشكال وأساليب، فلقد مَيَّزَ بين الشعر الغنائي (الديثيرامبوس "Dithyrambos")[3]، والشعر الدرامي، والشعر الملحمي؛ ويذهب البعض

[1] - فؤاد المرعي، نظرية الشعر في اليونان القديمة، ص:203.
[2] - عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، ص:113.
[3] - باللغة اليونانية "Dithyrambos" قصيدة مدح، وهي عبارة عن مقطوعة دينية شعرية غنائية راقصة كانت تؤديها جوقة مؤلفة من خمسين رجلا مقنعين في جلود الماعز حول مذبح ديونيسوس إله الخمر والخصب.

إلى القول أنّ تقسيم أفلاطون الشعرَ إلى أجناسٍ شعرية لها خصائصها المميّزة يشكل الأسس التي قام عليها تصنيف الشّعر فيما بعد[1].

إن أفلاطون وضع صوب عينيه مبدأ يدافع عنه وهو تفضيل الفلسفة على الشعر؛ لذلك راح يحلل ويناقش محاولا إعطاء مصداقية لآرائه، فالشعر عنده فن قائم على المحاكاة، فهي عنده (**تقليد لأناس يمارسون عملا اختياريا أو اضطراريا، ويحسبون عملهم هذا يتمخض عن نتائج خيّرة أو شرّيرة، وَوِفْقًا لذلك يكون فرحهم وقرحهم**)[2].

فالشاعر عنده لا يأتي بحقائق الأشياء إنما يكتفي فقط بالمظاهر؛ لذلك فالشعر يصف النقائص التي تبدو فيها محاكاة الشعر سيئة، فهو يقرر أن الشاعر حينما يصف منضدة فهو يحاكي منضدة هي بدورها صورة ناقصة للمنضدة المثالية، وكذلك شعراء المآسي يسيئون في محاكاة الحقيقة حين يظهر في محاكاتهم أنه من الممكن أن يصير الشّرّيرُ سعيداً والخيّرُ سَقِيًّا، وهذا عيبٌ خُلُقِيٌّ[3]، كما أن الشاعر عنده إنما يحاكي المظاهر المادية لا الصور العقلية، فالشاعر في شعره لا ينهل من عالم المُثُل؛ ولكن من عالم المادة، وهو لا ينفذ إلى جوهر ما يحاكيه، ولكن يقتصر على ملاحظةِ ظاهِرِهِ فقط[4].

والفنان عند أفلاطون لا ينجح إلا إذا حاك الأشياء بحقيقتها، وبالتالي فالمحاكاة هي خطوة للاقتراب من الحقيقة، وهذه هي المحاكاة الصحيحة بالنسبة إليه؛ ولكن الشاعر

[1] - ينظر: عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، ص ص:113، 114.
[2] - مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط:2، 1988، ص:89.
[3] - ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص:35.
[4] - ينظر: عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، 1991، ص:38.

بالنسبة إليه يعكس لنا في شعره خيالات الأشياء أو مظاهرها لا جوهرها فهو بعيد عن جوهر الحقيقة[1]، ومع ذلك نجده لم يطرد كل الشعراء من مدينته الفاضلة حسب الوظيفة الأخلاقية الاجتماعية للشعر على نحو مباشر، إنما حافظ على الذين يحكون له حديثَ الإنسانِ الخيّر[2].

فالشعر عند أفلاطون ما دام أنه يقوم على المحاكاة، هو فن وضيع[3] مُفْسِدٌ لأفهام السامعين وأذواقهم وأخلاقهم، ومن هذا نفهم أنه يحقّر جميع الفنون القائمة على أساس المحاكاة وخصوصا الشعر، ويُنْزِلُ الخيالَ الذي هو لُبُّ الشّعر وجوهَرُهُ إلى أدنى المراتب، **(وعَدَّهُ تمويهًا، وشيئا مُفْسِدًا)**[4].

3. مفهوم الشعر عند أرسطو

الموقف السلبي من الشعر الذي تبنّاه أفلاطون تَغَيَّرَ بمجيء أرسطو الذي نظر إلى طبيعة الفنون ومقوماتها، ففصل بين بعضها البعض حسب أسسها الفنية، وعلى أساس محاكاتها لصور الأشياء، وبالتالي ميزها عن العلوم في ميادين المعرفة الأخرى[5]، فنفى عن الشعر صفة العبثية والتمويه، وأكد نفعيته، فرأى أن من الشعر ما يؤدي وظيفة التطهير كما في التراجيديا.

هذه الآراء النقدية لأرسطو مؤسَّسَة على فني المأساة والملهاة اللتين يعتبرهما آثارا

---

[1] - ينظر: المرجع نفسه، ص ص:32-33.
[2] - ينظر: رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص:158.
[3] - ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، (الجاهلية والعصور الإسلامية)، ص:90.
[4] - عبد الرحمن بدوي، أفلاطون، وكالة المطبوعات، الكويت، دار العلم، بيروت، 1979، ص:293.
[5] - ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص:40.

اجتماعية وأخلاقية، وركّز فيهما على عنصر المحاكاة، ومن ثَمَّ ميَّز بينهما وبين الشعر لتحديد مفهومه، الأمر الذي أدى به للتأكيد على علاقة الفكر بالشعر (**في خلال خمسة عناصر، أو مقومات هي: اللغة الشعرية، والتجربة الشعرية، والأهمية أو الذكاء، الطابع الحسي الذي يصدر عنه الشعر، والتعقيد الذي يراه نتيجة أكثر منه سبباً**)[1].

وقد كان اهتمام أرسطو بالشعر كاهتمامه بالمأساة والملهاة، فحين تحدث عن القصيدة حدّد خصائصها في عنصرين أساسين هما: المضمون . أي السياق النصي للكلمات في الخطاب الشعري الذي ينتج عنه ما يسمى: الإيقاع، وثانيهما: الشكل، الذي يعتني به الشاعر عناية فائقة ربما لا يهتم بها الناثر كثيرا، لأن الشكل هو المادة التي تكوِّن النّصّ الشعريّ.

والمتأمّل في مفهوم الشعر عند العرب يجده ينطلق من ذاتية الشاعر الذي نعبّر عنه بالشعر الغنائي مهما كانت موضوعاته، على اعتبار المفهوم الحديث له بأنه تجربة فنية وخبرة جمالية، ونتأمّل ذلك في أشعار الجاهليين كامريء القيس وغيره، وعند العباسيين كأبي نواس وغيره، فهؤلاء الشعراء لا يتحرّجون مما يصدر منهم من قول سواء كان حسنا أو قبيحا، ومع ذلك أُطْلِقَ عليه لفظ "شعر" لما احتوى عليه من خصائص الشعر كالوزن والقافية "عمود الشعر"، وهو مفهوم تقليدي للشعر، حتى أنهم وصفوه بأنه "صناعة"[2].

[1] - رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، ص ص:174، 175.
[2] - المرجع السابق، ص ص:174، 175.

4. مفهوم الشعر بين أفلاطون وأرسطو

إذا كان أرسطو قد تأثر بأفلاطون فإن ذلك لم يمنعه من التميز والتفرد في بعض الآراء، فقد كانت له آراء خاصة به، وإن كان قد أقرّ ببعض آراء أفلاطون إلا أنه خالفه في بعض الجزئيات مثل رؤيته إلى المحاكاة على أنها نوع من التقليد والنسخ لصورة الفضيلة، بعيدا عن الحقيقة، فهي عنده ضرب من اللعب والعبث، لذلك يحقِّر الشعر لاعتماده عليها، ويرى أن الخيال في الشعر لون من التمويه؛ لأنه لا يُظهِر حقيقة الأشياء وجوهرها إنما يكتفي بمظاهرها.

أمّا أرسطو فقد أقرَّ بوجود المحاكاة في الفنون ومنها الشعر، ويرى أنَّ لها دورا إيجابيا، فخلّصها من السلبية التي صبغها بها أفلاطون، ودافع عنها قائلا: (**إنَّ الإنسانَ يتعلّمُ بالمحاكاة، وبها يلتذُّ**)[1]، فهو ينفي عنها صفة العبثية واللعب، ويقرّرُ أنها أعظم من الحقيقة ومن الواقع، أما الخيال فيرى بأنه هو الذي يضفي الروح الشاعرية على الشعر.

أما بالنسبة لدور الشعر الذي يراه أفلاطون بأنّه فنٌّ وَضِيعٌ يُفْسِد أخلاقَ وأفهامَ السامعين، وأنه يلفِّق الأوهام، ويبعد السامعين عن الحقيقة، ورَحَّبَ . فقط . بالشعراء الغنائيين الذين يمجِّدُون الأبطال والقُدْوَاتِ الصالحة، فإنّ أرسطو يرى عكس ذلك، إذ الفائدة حاصلة من جميع أنواعه إلا الشعر الغنائي، فهو لا يقيم له وزنا؛ لأنه أَثَرُ الوعي الفردي، ولأنّهُ خالٍ من مقوّمات الفنّ ذي الأغراض الاجتماعية، وهو الفنّ الحقُّ كما

[1] - مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، ص:90.

يراه أرسطو[1].

ومن هذه الرؤية، يمكننا القول أن بأرسطو قد دافع عن مستخدمي المحاكاة وبخاصة الشعراء، كما أنه لم يعمِّمْها كما فعل أفلاطون، ونظر إليها على أنها أعظم من الحقيقة ومن الواقع، وبذلك أعاد الاعتبار للشعر، وجعله من أقرب الفنون إلى الفلسفة، وأنه أسمى منزلة من التاريخ، وبذلك ردَّ على أفلاطون، ودافع عن الشّعر والشّعراء الذين طردهم من "جمهوريته" معتبرا إياهم جاهلين للمُثُلِ الحَقَّة، وأبطل ما ذهب إليه أستاذه من أن الشعر يغذّي العاطفة، ويُضْعِفُ العقل[2].

والشاعر عند أرسطو ليس إنسانا مسلوبَ الإرادة لا دخل له فيما يقوله؛ إنما هو مبدع يتمتع بالحرية والقدرة الكاملة على الاختيار والانتقاء والتنظيم[3]، وبالتالي فالشعر عند أرسطو يتجاوز المعرفة العادية ليصل إلى المعرفة الانتقائية التنظيمية التي لا يمكن لها أن تستغني عن العقل.

ويرى أيضا أن الشعر ينحصر في المحاكاة لا الوزن؛ لأنها هي التي تفرق ما بين الشعر والنثر، وهذا لا يعني أنه أبعد عنصر الوزن عن الشعر بل جعله ركنا من أركان المحاكاة التي تقوم في الشعر على الوزن والقول والإيقاع.[4]

إن الوزن وإن كان عنصرا هاما في الشعر إلا أنه لا يُضْفِي وحدَه مسحة الشاعرية

[1] - ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص:52.
[2] - ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، ص:91.
[3] - ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] - ينظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

على الكلام، لأنه (**قد يكون . الكلام . ذَا طابع شعري، على حين لا وزنَ له كالمحاوراتِ السقراطية.**)[1]

والمتأمِّلُ فيما سبق يرى أن أفلاطون وأرسطو يتفقان على أن الشعر فن قولي يقوم على المحاكاة والخيال والوزن، وأنه إلهام إلهي لا دور للشاعر فيه عند أفلاطون، أما عند أرسطو فالشاعر له دور الاختيار والانتقاء والتنظيم.

ومن هذا المنطلق، يمكن اعتبار كتاب أرسطو "فن الشعر" الكِتَاب المنفردَ الذي كان له أعظم الأثر في النقد الأدبي، ففي هذا الكتاب يمحِّص أرسطو طبيعة "فن المأساة" آخذًا "أوديب ملكًا" . لمؤلفه "سوفوكليس"[2] . نموذجًا أساسيًا، وكان أرسطو يعتقد أن المأساة تؤثر على المشَاهِد عن طريق إيقاظ عاطفتي الشّفَقَة والخوف، ثم تتمّ تَنْقِيَتُهُ وتَطْهِيرُهُ منهما، وقد أطلق أرسطو على هذه العملية اسم "التطهير" (Catharsis)[3].

كان أرسطو يتمتع بمكانة مرموقة للغاية عند قادة الفكر النصراني والعرب خلال العصور الوسطى، وبدا وكأنَّ مؤلفاتِه قد احتوتْ على مجمل المعرفة الإنسانية، وقد اعتبره

[1] - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص:52.

[2] - سوفوكليس (حوالي 496-406ق.م)، ثاني أبرز ثلاثة من كتاب المأساة الإغريق، والآخران هما إيسخيلوس أول الثلاثة، وتلاه يوربيدس، كان سوفوكليس على خلاف إيسخيلوس الذي فضّل تقديم الثلاثيات (مجموعة من ثلاث مسرحيات مترابطة من حيث الموضوع)، حيث فضل المسرحيات المفردة.

[3] - أرسطو أول من استخدم هذا التعبير الذي يعني التطهير أو الإفراغ، ليصف تأثيرًا عاطفيًا لمشهد مأسوي للمتفرج، ثم استخدمه الأطباء والمحللون النفسانيّون كطريقة علاج تساعد الشخص في التّنفيس عن مشاعرَ مكبوتة.

القديس توماس الأكويني[1] "Saint Thomas Aquinas" (1225–1274م) الفيلسوفَ بحق، وكذلك كان دانتي أليغيري "Dante Alighieri" (1265–1321م) يسمِّيه "سَيِّدَ العَارفِين"، أما أشهر مَنْ قدَّم أعمال أرسطو وشرحها فهو الفيلسوف العربي "ابن رشد" (520–595هـ/1126–1198م) الذي نَقَلَتْ عنه أوروبا معرفتها بأرسطو، وسمّاه فلاسفتهُا "المعلِّمَ الثاني" على اعتبار أن أرسطو هو المعلم الأول[2].

وقد تراجع تأثير أرسطو في فلاسفة أوروبا في العصر الحديث عما كان عليه في العصور الوسطى، لكنهم يعترفون له بالفضل الكبير، لأن أفكاره قد استوعبتها لغة العلم والفلسفة، وكانت اللبنة الأولى التي تأسست عليها الفلسفة الحديثة والمعاصرة.

مفهوم الشعر في مصنّفات النقاد العرب القديمة

لا شك أن المفهوم اليوناني للشعر تغلغل في أبحاث العرب أثناء محاولتهم تحديد مفهوم الشعر، وبخاصة في القرن الثالث الهجري، وهو القرن الذي بدأ فيه التفاعل الحضاري في المجتمع الإسلامي نتيجة التواصل الحضاري والسياسي مع بقية المجتمعات، وهذا التفاعل أمر طبيعي يُقِرُّهُ مبدأ التّأثُّر والتَّأثير.

لقد كان الشعر أول فن قالته العرب، لأنه أكثر فنون القول هيمنة، ولقد برزت هذه الهيمنة الشعرية على فنون القول في العصور الأولى حيث كان الشعر المنطلق الإعلامي بين أبناء الأمة العربية، و(**سجلّ الحكمة، ومنهل النّغمة، ومحطّ الفخار،**

[1] - كان أحد أشهر الفلاسفة وعلماء اللاهوت الذين عرفتهم العصور الوسطى في الغرب بتأثيره البالغ على الفكر النصراني وبصفة خاصة على مذهب الروم الكاثوليك.
[2] - ينظر: الموسوعة العربية العالمية، Global Arabic Encyclopedia، 2004، مادة (أ)، سطر أرسطو. (قرص مضغوط).

ومطمح الأبصار، لذلك كانت سلطة الشعراء تباري سلطة الرّؤساء)[1]، كما أنه يعتبر السّجّل المحكم لحياة العرب، وأصبح بعد هذه العصور المرجع الذي يستند إليه المؤرخون والدارسون في أبحاثهم ودراساتهم، لذلك حاول النقاد القدماء تقديم تصوُّرٍ عن الشعر ومفهومه.

ومادة الشعر تناولتها المعاجم اللغوية القديمة بشيء من الاتفاق حول مفهومه، فقد عرَّفَهُ محمد بن أبي بكر الرازي (ت666هـ/1268م) في "مختار الصِّحَاح" بقوله: **(والشِّعْرُ وَاحِدُ الْأَشْعَارِ، وَجَمْعُ الشَّاعِرِ شُعَرَاءُ عَلَى غَيْرِ قِيَاسٍ. وَقَالَ الْأَخْفَشُ: الشَّاعِرُ مِثْلُ لَابِنٍ وَتَامِر أَيْ صَاحِبُ شِعْرٍ، وَسُمِّيَ شَاعِرًا لِفِطْنَتِهِ، وَمَا كَانَ شَاعِرًا فَشَعُرَ مِنْ بَابِ ظَرُفَ وَهُوَ يَشْعُرُ. وَالْمُتَشَاعِرُ الَّذِي يَتَعَاطَى قَوْلَ الشِّعْرِ.)**[2]، وعرَّفه أيضا ابن منظور (630–711هـ/1232–1311م) في "لسان العرب" بقوله: **(والشِّعْرُ: مَنظومُ القَوْلِ، غَلَبَ عليه لشرفِهِ بالوزنِ والقافيةِ، وإنْ كانَ كلُّ عِلْمٍ شِعْراً مِنْ حيثُ غَلَبَ الفِقْهُ على عِلْمِ الشَّرْعِ، والعُودُ على المَنْدَل[3]، والنَّجْمُ على الثُّريَّا، ومثلُ ذلك كثير ... وقال الأزهري: الشِّعْرُ القَرِيضُ المحدودُ بعلاماتٍ لا يُجَاوِزُها، والجمعُ أشعار، وقائلُهُ شاعرٌ لأنه يَشْعُرُ ما لا يَشْعُرُ غيرُه أي يعلمُ.)**[4]

---

[1] - ينظر: سليمان البستاني، نظرية الشعر، مقدّمة ترجمة الإلياذة، تقديم: محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط:3، 1996، ص:189.

[2] - محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، (مادة: شعر)، تح: محمد ديب البغا، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط:4، 1990، ص:220.

[3] - مِندَلَ اسمٌ علَمٌ لمَوضِع بالهندِ يُجلبُ منه العُودُ، وكذلك قَمَار، قال ابنُ هَرْمَة:
كأنَّ الرَّكبَ إذ طرَقتْكَ باتوا بمَندَلَ أو بقارِ عَتيْ قَمَار (تاج العروس، (مادة: ندل)، ج:30، محمد مرتضى الزبيدي، تح: مجموعة من المحققين، دار الهداية، ص:474.

[4] - ابن منظور، لسان العرب، مج:04، (مادة: شعر)، دار صادر، بيروت، ط:3، 1414هـ، ص:410.

أما محمد مرتضى الزَّبيدي (1145–1205هـ/1732–1790م) فقد أثبت أيضا نفس التعريف ولكنه أضاف إليه قوله: (**وعَلَّل صاحِبُ المفرداتِ غَلبتَه على المَنْظُوم بكونِه مُشْتَمِلاً على دَقَائقِ العَربِ وخَفايَا أَسرارِها ولطائِفِها، قَالَ شيخُنَا: وهذا القَوْلُ هُوَ الَّذِي مالَ إليه أَكثرُ أَهْلِ الأَدَبِ؛ لرِقَّتِه وكَمَالِ مُنَاسبَتِهِ، ولما بينه وبينَ الشّعر مُحركةً من المناسبة في الرقة، كما مال إليه بعضُ أهلِ الاشتقاق.**)[1]، كما تطرّق الزبيدي أيضا إلى الجمع على غير قياس فوضّحه بقوله: (**وَنقل الفَيُّومِيّ عَن ابْن خَالَوَيه: وإِنما جُمِعَ شاعِرٌ على شُعَراءَ؛ لأَنّ مِنَ العَرَبِ مَنْ يقولُ شَعُرَ، بالضَّمّ، فقياسُه أَن تَجِيءَ الصِّفَةُ مِنْهُ على فَعِيلٍ، نَحْو شُرَفَاءَ جمْع شَرِيفٍ، وَلَو قِيلَ كذالك الْتَبَسَ بشَعِيرٍ الَّذِي هُوَ الحَبُّ الْمَعْرُوف، فَقَالُوا: شَاعِر، ولَمَحُوا فِي الجَمْعِ بناءَه الأَصليّ، وأَمّا نَحْو عُلَماءَ وحُلَماءَ فَجمع عَلِيمٍ وحَلِيمٍ.**)[2]

ومن خلال هذه التعاريف التي قدّمَتْها الكتب اللغوية الأكثر استعمالا، نجد أنها قد حاولت تحديد الملامح الأساسية للشعر، وأولُ ما يُلفِتُ الانتباه ذلك التأكيد على صفة "النظم" وتخصيصها بالشعر، وكذلك تمييز الشاعر عن غيره بالفطنة والمعرفة.

أما المعاجم الحديثة فتناولت مفهوم الشعر من زاوية فلسفية، ومن بينها المعجم الوسيط، حيث عَرَّفَ الشعر بأنه (... **كَلَامٌ مَوْزُونٌ مقفىً قَصْدًا، و"فِي اصْطِلَاح المنطقيين" قَولٌ مُؤَلَّفٌ من أُمُورٍ تخييلية يُقْصَدُ بِهِ التَّرْغِيبُ أَو التنفير ... وَالشعر**

[1] - محمد مرتضي الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، (مادة: شعر)، ج:12، تح: مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، 1973، ص:178.
[2] - المرجع نفسه، ص:179.

المنثور كَلَامٌ بليغٌ مسجوعٌ، يجْرِي على مَنْهَج الشّعْر فِي التخييل والتأثير دون الْوَزْن.)[1]، هذا التعريف كما نلاحظ مأثور عن اليونان والفلاسفة العرب، خاصة عندما ذكر أن الأقاويل المنثورة المخيلة يمكن أن تكون شعرا، فهو بذلك يشير إلى رأي الفلاسفة الذين يرون أن الوزن وحده لا يفيد في تعيين حدود الشعر، وإنما الذي يفيد في ذلك التخييل، باعتباره دالا على إبداعية الشعر وتميُّزِه، وبذلك يؤكد قيام الشعر على التخييل؛ فالقيمة الإبداعية للعمل الشعري عندهم تَتَحَدَّدُ بفاعلية التخييل.

ولا يختلف صاحب المعجم الأدبي عن سابقه حين عَرَّفَ الشعرَ بقوله: (**فَنٌّ يعتمد الصورةَ، والصوتَ، والجَرْسَ، والإيقاعَ، لِيُوحِي بإحساساتٍ، وخواطرَ، وأشياءَ لا يمكنُ تركيزُها في أفكارٍ واضحةٍ للتعبير عنها في النثر المألوف.)**[2]، فالشعر عنده قائم أساسا على الصورة، ومادة الصورة التخييل الذي يعد مقوِّمًا آخرَ من مقوِّمَاتِ تحديدِ ماهيةِ الشعرِ، إذ يُشَكِّلُ جانبا مُهِمًّا في عملية الإبداع الشعري عند النقاد، ثم يقوم بعد الصورة على الصوت أي الألفاظ والكلمات الموزونة ذات الجرس والإيقاع المتناغم الذي يعتبر مظهرا قَارًّا من مظاهر جماليات الشعر، وقد أوجزهما في عنصرين أساسين هما: اللغة، والرؤيا.

هذه الركائز كلها تمتزج فيما بينها لتوحي بإحساسات وخواطر لا يمكن التعبير عنها باستخدام النثر المألوف، فالشعر وحده قادر على نقل هذه الأحاسيس والعواطف، لأنه

[1] - إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج:1و2، (مادة: شعر)، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص:484.
[2] - جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص:148.

حالة من اللّاوعي لا تُشْرَحُ ولا تُوصَفُ.

يَتَّضِحُ مما سبق أن الشعر لا يمكن أن يُحَدَّدَ بتعريف معيّن، فهو أمر في غاية الصعوبة؛ لذلك اختلفت المذاهب الأدبية في موقفها من تحديده، فتعدّدتْ تعاريفه بتعدد مناهج صانعيها، ولا نغادر هذه التعاريف دون أن نُعَرِّجَ على المفهوم البسيط للشعر الذي كان متداولا على ألسنة الشعراء الجاهليين، ولعلّ أشهرَ ما ذُكِرَ في تعريف الشعر بيتان يُنْسَبان لحسانِ بنِ ثابت . رضي الله عنه . (ت54هـ/674م)، يقول فيهما:[1] (من البسيط)

وَإِنَّما الشِّعرُ لُبُّ المَرْءِ يَعرِضُهُ عَلى المَجالِسِ إِنْ كَيساً وَإِنْ حُمُقا

وَإِنَّ أَشعَرَ بَيْتٍ أَنتَ قائِلُهُ بَيتٌ يُقالُ إِذا أَنشَدْتَهُ صَدَقا

فمفهوم الشِّعْرِ كما دَلّ عليه البيتان مُتَّصِلٌ بالأخلاق، إذْ هو خلاصة صفات الإنسان الباطنية عقليةً كانتْ أو قلبيةً، مُعبِّرا عنها تعبيرا يجعلها ظاهرة أمام المتلقِّين، وهذا يظهر لهم بجلاء ما فيها من الكياسة والرفق أو الحماقة، فحسّان بهذا الكلام أبرز جانبَ المضمون، أما الجانب الشكلي فيتَّضِح في كلمة "يَعرضه"، فهي تشير إلى نوع العبارة الشعرية اللازمة والمناسبة، وهي العبارة القادرة على إبراز الغاية التي يسعى الشاعر إلى تحقيقها، ثم هو محتاج بعد هذا كله إلى البراعة في استخدام أدوات التعبير المشخّصِ للُبِّ القائل، ودرجةٍ معيّنةٍ من الوضوح والتّشخيص، تسمح بالحكم عليه بالكياسة أو الحمق،

[1] - ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، شرح: يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، ط:1، 1992، ص: 274.

وقد أشار أبو العباس المبرّد (210–285هـ/826–899م) في كتابه "الكامل" إلى قصّةٍ حدثتْ لعبد الرحمن بن حسّان بن ثابت تُظْهِرُ الشعر على أنه إحساس وروح، وليس وزنا وقافية، فحين رجع عبد الرحمن إلى أبيه وهو (**يبكي، فقال له: ما لك؟ فقال: لَسَعَني طائرٌ كأنه مُلْتَفٌّ في بُرْدَيْ حِبرَة، قال: قلتَ واللهِ الشِّعرَ.**)[1]، وقد علّق عليه عبد القاهر الجرجاني (400–471هـ/1010–1078م) بقوله: (**أفلا تراه جَعل هذا التشبيه مما يُستدَلُّ به على مقدار قُوّة الطبعِ، ويُجْعَل عِياراً في الفَرْق بين الذهن المستعدّ للشعر وغير المستعدّ له، وسَرَّه ذلك من ابنه.**)[2]

فالشعر هو المرآة العاكسة لشخصية قائله، لذلك حين سأل النبي ـ صلى الله عليه وسلّم ـ عبد الله بن رَوَاحَة (ت8هـ/629م) عن الشِّعر، قال: (**شيءٌ يختلجُ في صدري، فينطقُ به لساني**)[3]، ومما يدلّ على مكانة الشِّعر أن بعض الشعراء حرصوا على تنقيح أشعارهم وبالغوا في ذلك، حتى قِيلَ عنهم عَبِيدُ الشِّعر أمثال: زُهَير والنابغة والحُطَيئة[4]، وقد رُوِيَ عن عمر بن الخطّاب ـ رضي الله عنه ـ أنه قال: (**الشِّعْرُ كَلَامٌ، فَحَسَنُهُ حَسَنٌ، وقَبِيحُهُ قَبِيحٌ.**)[5]

إذا كان التعريف لمفهوم الشعر يمثّل عقليةَ الشاعرِ الجاهلي في عصره على بساطته

[1] - أبو العبّاس المبرّد، الكامل في اللغة والأدب، ج:1، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط:3، 1997، ص:210.
[2] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تصحيح محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 1988، ص:167.
[3] - أحمد بن عبد ربه، العقد الفريد، ج:4، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:1، 1983/1404، ص:116.
[4] - ينظر ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج:1، ص:133.
[5] - الجاحظ، رسالة القيان ضمن رسائل الجاحظ، ج:2، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1964، ص:160.

المستمدة من بيئته الاجتماعية، فإنَّ النُّقادَ الذين جاءوا من بَعْدُ حاولوا إيجادَ نظرية متكاملة في الشعر، حريصين على تَقَصِّي ماهيته من خلال تعريفه، وضبط خصائصه النوعية التي تميِّزُهُ عن باقي الإبداعات الأخرى، إلَّا أنَّ بعض النُّقاد يَرَوْنَ أنَّ قضيةَ وضعِ الحدِّ، وضبط التَّعريفات مسألةٌ صعبةُ المنال . مثلما أسلفنا القول . لأنّ طبيعةَ هذا النشاط الإبداعي لا يمكن حصرُها في مقولة موحَّدَة، فالأصمعي (122–215هـ/740–830م) الذي يُعَدُّ صاحبَ أوّلِ مُدَوَّنَةٍ نقدية تمثّلتْ في كتابه "فحُولة الشعراء"، يستمدّ مصطلح "الفحولة" من واقعه وبيئته، شأن من سبقه أو مَنْ عاصره مِنَ العلماء كابن سلّام الجُمَحِي (139–231هـ/756–845م)، فهي قائمةٌ على بحث علمي في تاريخ النقد العربي، ومفهوم الفحولة دليل على أنّ في الشعر خصائصَ ومميّزاتٍ تميّزُهُ عن الكلام العادي، وتجعله أسمى منه، وقد لجأ الأصمعي إلى الموازنة بين شاعر وشاعر، مُطْلِقًا مصطلحَ "الفحولة" التي هي سِمَةٌ فَرَّقَ بها بين شاعر وآخر لبيان المزية، كما أنه لم يُعْطِ مفهوما للشعر، بل اكتفى بِعَدِّهِ (**شَكْلاً تَعْبِيرِيًّا متميّزا انطلاقا من ذائقته دون أن يتوصّلَ إلى الخصائصِ المميّزة لهذا الشّكل**)[1] ؛ لكنْ مع هذا يمكنُ اعتبارُ هذا المصَنَّفِ أوّلَ محاولةٍ نقديةٍ تطرحُ موضوعَ الشّعر.

وجاءت بعد "فحُوُلَة الشُّعَرَاء" محاولةٌ شبيهةٌ بالسابقة تمثّلت في مصنَّفِ ابْنِ سَلَّام الجُمَحِي "طبقات فحول الشعراء"، فبعد أن بيّنَ مكانةَ الشِّعر بقوله: (**وكان الشّعر في**

[1] - توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، مطبعة سراس للنشر، تونس، 1985، ص:93.

الجاهليّة عند العرب ديوانَ علمهم، ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون)[1]، وَضَعَ حدًّا للشعر، ونفى أن يكون كُلُّ كَلَامٍ مُؤَلَّفٍ معقودٍ بقوافٍ شِعْرًا[2]، وذكر عناصره الأربعة: اللفظ والوزن والمعنى والقافية، وسمَّى أسباب جودته النُّعوتَ، وجعل في مقابلها العيوب، وهو تعريف يقترب من تعريف الجاحظ. كما سنرى فيما بعد. غير أنه لم يَكْتَفِ بتصنيف شعرائه كما فعل الأصمعي، بل أضاف إلى عنصر "الفحولة" عناصر أخرى، مهّدَ لها بالحديث عن قضايا مُهِمّة: كالمطبوع والمصنوع، والانتحال ...، ونشأة الشعر عند العرب، ليذكر بعدها منهجه في تصنيف الشعراء، ولما وَجَدَ عَدَدَ الشّعراءِ كمّاً هائلًا، اختار منهم الفحولة[3]، وباعتماده على القضايا المذكورة توصّل إلى أن الشّعر **(صِنَاعَةٌ وثقافةٌ يَعْرِفهَا أهلُ الْعِلم ... لَا تَعْرِفُهُ بِصفة وَلَا وَزْنٍ دون المعاينة مِمَّنْ يُبْصِرُهُ ... ويعرفه النَّاقِدُ عِنْد المعاينة)**[4]، إذْ **(ليسَ كلُّ كلامٍ موزونٍ شعرا بالضرورة، وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر.)**[5]

فابْنُ سَلَّام. كما هو واضح من تعريفه للشعر. يعتبره صناعةً تتمّ بواسطة المزج بين المعاني والألفاظ والوزن من طرف الصانع "الشاعر"، كما يُضيف عنصر الثقافة والمعارف بأنواعها، ويركّز على اتّصال الشعر بالمشاعر والعواطف، ليتمّيز عن بقية الفنون، فتجعل

[1] - محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، (المقدمة) ج:1، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط:1، 1974، ص:22.
[2] - ينظر: المرجع نفسه، ج:1، ص:8.
[3] - ينظر: جهاد المجالي، طبقات فحول الشعراء في النقد الأدبي عند العرب، دار الجيل، بيروت، ط:1، 1992، ص:72.
[4] - محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج:1، ص:5.
[5] - أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1971، ص:112.

الناقد متمكِّنًا من التعرُّف عليه، وتمييزه عنها حين دراسته وتحليله.

ونستنج من المصنَّفَين السّابقين تركيزهما في الحكم على الشاعر أكثر من الحكم على الشعر.

ثم جاءت محاولة مغايرة للمصنَّفَين السابقين أوجدتْ تَصَوُّرا واضحا في مسيرة النقد الأدبي تختلف عما سَبَقَها، ذلك أنها انتقلتْ من الحكم على الشاعر إلى الحكم على الشعر، تمثّلتْ في مصنَّف ابنِ قُتَيْبَة (213–276هـ/828–889م) "الشعر والشعراء"، إذ يرى جودةَ الشعرِ متصلةً بالشعر أكثر من اتّصالها بالشاعر، معبّرا عنها بقوله: **(تَدَبَّرْتُ الشِّعْرَ فَوَجَدْتُهُ أَرْبَعَةَ أَضْرُبٍ: ضَرْبٌ مِنْهُ حَسُنَ لَفْظُهُ وَجَادَ مَعْنَاهُ ... وَضَرْبٌ مِنْهُ حَسُنَ لَفْظُهُ وَحَلَا ... وَضَرْبٌ مِنْهُ جَادَ مَعْنَاهُ وَقَصُرَتْ أَلْفَاظُهُ عَنْهُ ... وَضَرْبٌ مِنْهُ تَأَخَّرَ مَعْنَاهُ وَتَأَخَّرَ لَفْظُهُ.)**[1]، ومن هذا التقسيم نلمح مجال الحكم الواسع على الشعر، وغدا الشعر عنده يتجلى في ثلاثة مستويات: جيد ووسط ورديء.

ثم جاءت محاولةٌ جَادَّة قام بها أبو العباس عبد الله بن محمد الأنباري (ت293هـ/906م) المعروف بالناشئ الأكبر[2]، له آراء فيما يخص نقد الشعر، وهذا ما أكَّدَه أبو حَيَّان التَّوحيدي (310–414هـ/922–1023م) في كتاب "البَصَائِر والذَّخَائِر" قائلا: **(وما أَصَبْتُ أَحَداً تَكلّمَ في نقد الشّعرِ وتَرْصِيفِهِ أحْسَنَ مِمَّا آتىَ به الناشئ المتكلِّمُ، وإنَّ كَلامَه ليزيدَ على كلامِ قُدامة وغيره، وله مَذْهَبٌ حُلْوٌ، وشِعرٌ بديعٌ، واحْتِفَالٌ**

[1] - ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، ج:1، تح: مصطفى أفندي السقا، مطبعة المعاهد، القاهرة، ط:2، 1932، ص ص:8،11.
[2] - خير الدين الزّركلي، الأعلام، ج:4، دار العلم للملايين، ط:15، 2002، ص:118.

عَجِيبٌ)[1]، وقد أورد له ابن رشيق أبياتا تدلّ على إسهامه في هذا المجال حين عَرَّفَ الشّعرَ بالنّظْم، مُنْكِراً الغَرِيبَ والمحَالَ فيه، يقولُ ابنُ رشيق: (**تكلّمَ قَوْمٌ في الشّعرِ عند أبي الصّقر إسماعيل بن بُلبُل**[2] **مِنْ حيثُ لا يعلمون، فكتبَ إليه أبو العباس الناشئ: (من الخفيف)**

لَعَنَ اللهُ صَنْعَةَ الشِّعْرِ، مَاذَا مِنْ صُنُوفِ الجُهَّالِ فِيهَا لَقِينَا؟

يُؤْثِرُونَ الغَرِيبَ مِنْهُ عَلَى مَا كَانَ سَهْلاً لِلسَّامِعِينَ مُبِينَا

وَيَرَوْنَ المُحَالَ شَيْئاً صَحِيحًا وَخَسِيسَ المَقَالِ شَيْئاً ثَمِيناً

إِنَّمَا الشِّعْرُ مَا تَنَاسَبَ فِي النَّظْـ ـمِ وَإِنْ كَانَ فِي الصِّفَاتِ فُنُونَا

فَكَأَنَّ الأَلْفَاظَ فِيهِ وُجُوهٌ وَالمَعَانِي رُكِّبْنَ فِيهِ عُيُونَا[3]

ومما قاله أبو العباس الأنباري في نقد الشعر: (**الشِّعْرُ قَيْدُ الكلامِ، وعُقَالُ الأدبِ، وسورُ البلاغةِ، ومَحَلُّ البراعةِ، ومجالُ الجِنَانِ، ومَسْرَحُ البَيَانِ، وذَرِيعَةُ المتوسِّلِ، ووَسِيلةُ المتَوَصِّلِ، وذِمَامُ الغَرِيبِ، وحُرْمَةُ الأديبِ، وعِصْمَةُ الهَارِبِ، وَعُذْرُ الرَّاهِبِ، وفَرْحَةُ المُتَمَثِّلِ، وَحَاكِمُ الإِعْرَابِ، وَشَاهِدُ الصَّوَابِ.**)[4]

فأبو العباس الأنباري في تعريفه يشير إلى طبيعة الشعر من حيثُ أنه مُقَيَّدٌ بالنّظْم،

[1] - أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر، ج:5، تح: وداد القاضي، دار صادر، بيروت، ط:1، 1988، ص:109.

[2] - يعرف بأبي الصقر الكاتب، كانَ بليغاً كاتبا شَاعِرًا أديبا، ولي الوزارة للخليفة العباسي أبي العباس أحمد المعتمد سنة (265هـ)، ينظر: صلاح الدين الصفدي، الوافي بالوفيات، ج:9، تح: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت، 2000، ص ص:58، 59.

[3] - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج:2، ص:113.

[4] - أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحُصْري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، ج:3، تح: صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط:1، 2001، ص:62.

فالنّظْمُ هو الخصوصية التي تُفْرِقُهُ عن النّثر، لذا فهو يحتاج إلى شاعر يتميَّز بالبلاغة والبراعة الفائقة، ويراه وسيلةً لغاياتٍ عمليةٍ كثيرة.

والشّعر عنده نظم يقتضي البراعة والبيان، فهو ينظر إلى الصورة والروح، وإلى عمل الإنسان المبدع فيه، وإلى تأثير أسلوبه، فنظرته إلى الشعر تكاد تكون شاملة.

مفهوم الشعر في الفكر المعتزلي

1. مفهوم الشعر عند الجاحظ

وُصِفَ الجاحظُ (150–255هـ/767–868م) بالتميُّز عن معاصريه، فهو يتميز (**عن جميع الرواة، بل يتميز عن جميع من ألمُّوا بالنقد في القرن الثالث، ومَرَدُّ ذلك إلى طبيعته الذاتية، وملكاته، وسَعَة ثقافته، ويَأْسَفُ الدّارسُ لأن الجاحظ لم يُفْرِدْ للنقد كِتَابا خاصّا أو رسائلَ**)[1].

والجاحظ معتزلي المذهب والمنهج في تفكيره وتأليفه، يضع نصب عينيه مبادئ الاعتزال الأساسية في كلِّ ما قال واعتقد، أو طرح من آراء[2]، لذا فقد حَدَّدَ وظيفةَ الشعر في تعمير الصدور وصَوْنِهَا من الفساد[3]، وربط مفهوم البديع بالمطابقة بين صناعة الشعر وباقي الصناعات الحِرَفِيَة السائدة في المجتمع مثل النَّسْج والشَّبْك، وَبَيّنَ أن العرب (**وَصَفُوا كلاَمَهُم في أشعارهم فجعلوها كَبُرُودِ العَصْبِ، وكالحُلَلِ والمعاطف والدِّيبَاجِ**

[1] - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)، ص:94.
[2] - ينظر: وديعة طه نجم، الجاحظ والنقد الأدبي، سلسلة حوليات كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، (59)، جامعة الكويت، 1988م، ص ص:15، 29.
[3] - ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج:4، ص:24.

والوَشْيِ، وأشْبَاهِ ذلك)[1]، والجاحظ وإن لم يُفْرِد للنّقد كتابا، فله آراءٌ موزّعةٌ في مختلف كتُبه ورسائله، ومن ذلك تعريفه للشعر، فكان بذلك أولَ ناقدٍ في القرن الثالث الهجري سعى إلى وضع تعريفٍ يوضّح فيه الخاصيةَ النوعيةَ لفنّ الشّعر، بعد أن عرّفه بقوله: (**شَيْءٌ تَجِيشُ به صُدُورُنا فتقذفه على ألسنتنا)**[2]، وأشار من خلال نظرته التقويمية للشعر إلى الخصائص التي ينبغي أن تتوافر فيه، فرأى أَنَّ (**المعَانِي مَطْرُوحَةٌ في الطريق يَعْرِفُها العجميُّ والعربيُّ، والبَدَوِيُّ والقَرَوِيُّ، والمدَنِيُّ، وإنَّمَا الشَّأنُ في إقامة الوزن، وتخَيُّرِ اللفظ، وسُهُولةِ المخرَج، وكثرةِ الماء، وفي صحَّةِ الطَّبْعِ، وجَوْدَةِ السَّبْكِ، فإنما الشِّعْرُ صناعةٌ، وضَرْبٌ من النَّسْج، وجِنْسٌ من التَّصْوِير)**[3]، فالشعر عنده نَصٌّ يجب أن يتدفّق في يُسْرٍ، ثم كثرة الماء وهو مصطلح مُسْتعمَل بكثرة في الكتب النقدية والبلاغية القديمة[4]، فإذا توفّر في النّصّ جعل المتلقي يتلقاه بقَبول حَسَنٍ، مُخَلّفًا وراءَهُ تأثيرا حسنا عليه، أما صِحَّة الطبع عنده فهي تدلُّ على صدق المبدع مع نفسه، ومع إبداعه، فلا يفتعل المواقف، ولا يصطنع التعبيرات، وأما جودة السّبك فتجعل العمل الإبداعي وحدة متكاملة، يتّصِف بالجودة وترفُّعه عن الرداءة والقبح والارتجال.

---

[1] - المرجع نفسه، ج:1، ص:222.

[2] - المرجع نفسه، ج:1، ص:96.

[3] - الجاحظ، الحيوان، ج:3، تح: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط:2، 1965، ص ص:131، 132.

[4] - ينظر: السري الرفاء (ت366هـ/976م)، المحب والمحبوب والمشموم والمشروب، (المقدمة)، تح: مصباح غلاونجي، منشورات مجمع اللغة العربية، دمشق، د.ط، د.ت، ص:1/ وأبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج:1، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط:4، د.ت، ص:5/ وعبد العظيم ابن أبي الإصبع العدواني، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - لجنة إحياء التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة، 1963، ص ص:113، 158/ وابن سنان الخفاجي، سِرُّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط:1، 1982م، ص:137.

ويمكن القولُ إنَّ الجاحظَ في نظريته حَدّدَ العناصر الأساسية للشعر، إلا أنَّ هناك مِنَ النّقاد المعاصرين مَنِ اتَّهَمَهُ بالتَّحيّز إلى الشكل على حساب المضمون، ومن هؤلاء إحسان عباس[1]، ومحيي الدين صبحي[2]، وتكفينا عبارةُ "جنس من التصوير"، ليس من شكّ أنّ الصورةَ الفنيةَ نِتاجُ مَلَكَةِ الخيال.

وإذا كان الخيال على هذه الدرجة من الأهمية في الصورة الفنية، فإنَّ بعضَ نُقَّادِ الأدب من العرب يرون قيامه على محاكاة الأشياء التي تحيط بالإنسان، وأنّ الإنسان قادرٌ على هذه المحاكاة، متأثّرا بالأقدمين من قبله، وهذا ما ذهب إليه الجاحظ في قوله: **(ولذلك زَعَمَتِ الأوَائِلُ أنَّ الإنسانَ إنما قِيلَ له العالَمُ الصّغيرُ سَلِيلُ العالَم الكبيرِ، لأنَّهُ يُصوِّرُ بيديه كلَّ صُورَةٍ، ويحكي بِفَمِهِ كُلَّ حِكايَةٍ ... وإنما تَهَيَّأَ وَأَمْكَنَ الحاكيةَ لجميعِ مخارِجِ الأمم، لِمَا أعْطَى اللهُ الإنسانَ مِنَ الاسْتِطَاعَةِ والتّمْكينِ، وحِينَ فَضَّلَهُ على جميع الحيوان بالمنطق والعقل والاسْتِطَاعَةِ)**[3]، ونجد هنا الجاحظ يدور حول إحدى مبادئ أرسطو حينما قال أنَّ الإنسانَ أقدرُ الحيواناتِ على المحاكاة، إلا أنّه ربط ذلك بالشعر ونشأته ونموّه[4]، على أن الجاحظ استطرد في قوله مَبْدَأً مُعَيَّنًا وهو أنَّ الإنسانَ يملك من القدرة مما يُؤَهِّلُهُ أنْ يحاكيَ مختلفَ النّاسِ والحيوان[5].

وقد أثنى الدكتور عبد الملك مرتاض على مقولة الجاحظ الشّهِيرَة "المعاني مطروحة في الطريق..." وأعتبرها (**أوّلَ رأيٍ في النّقد العربيّ يَرْقَى إلى مستوى التّنظير المدرسيّ؛**

[1] - ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص:98.
[2] - ينظر: محيي الدين صبحي، نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، ليبيا/ تونس، 1984، ص:34.
[3] - الجاحظ، البيان والتبيين، ج:1، ص:70.
[4] - ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1982، ص:56.
[5] - ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج:1، ص:70.

أيْ إلى تَمَثُّلِ الشّعرِ بِنْيَةً قائمةً على ملاحظةِ اللّغة الفنّيّة المستخدمة في النّصّ، والحركةِ التي تَتَحَكَّمَ في هذه اللّغة، فَتَفْضِي بها إلى نَحْوِ غَايَتِها، ثم على نظامِ العلاقة الحميمة التي تربط هذه الشّبكة من المظاهر الخارجية والداخلية مَعاً للنّصّ، ثم على الرّؤية الفنّيّة الّتي يَطْرَحها هذا النّصُّ الشّعريّ.)[1]

وبنفس الدرجة من التّأييد لهذه المقولة ذهب ابن رشيق (390–456هـ/1000–1064م) أيضا، حين عقّبَ عليها قائلا: **(وإذا كانَ الكلامُ على هذا الأسلوبِ الذي ذكرَهُ الجاحظُ لَذَّ سَمَاعُه، وخَفَّ مُحْتمَلُهُ، وقَرُبَ فَهْمُهُ، وعَذُبَ النُّطْقُ به، وحَلِيَ في فَمِ سَامِعِهِ.)**[2]

فالشعر كما هو ملاحظ من ذلك، لا قيمة له في ذاته، وإنما في رؤيته، وكشف دلالاته، وإعادة خلقه فنّيّاً، والمعنى الشريف الذي هو الرافد المقدم للشِّعْرِ البَدِيعِ عنده هو ذلك المعنى المتولِّد من الصياغة البعيدة عن أيدي العامّة، وعن عُقُول السُّوقَة، والشعر عنده ـ أي الجاحظ ـ هو الكلام الموزون المقفَّى، وأَجْوَدُه **(ما رأيتَهُ مُتَلاحِمَ الأجزاءِ، سَهْلَ المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أُفرِغَ إفراغاً واحداً، وسُبِكَ سَبْكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدِّهان ... وحتى تراها مُتَّفِقَةً مُلْساً، ولَيِّنَةَ المعاطفِ سَهْلَةً، وتراها مختلفةً متباينةً، ومُتَنَافِرةً مُسْتَكْرَهَةً، تَشُقُّ على اللّسَانِ وتَكُدُّهُ، والأخرى تراها سهلةً ليِّنةً، ورطْبَةً مُتَوَاتِيةً، سَلِسَةَ النّظام، خفيفةً على اللسان، حتى كأنَّ البيتَ بأسْره كلمةٌ**

[1] ـ عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، لبنان، 1986م، ص:7.
[2] ـ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج:1، ص:257.

واحدةٌ، وحتى كأنَّ الكلمةَ بأسْرها حَرْفٌ واحدٌ)[1]، وهدف الجاحظ من ذلك هو الوصول إلى القول بوحدة البيت من القصيدة.

ويشير الجاحظ إلى ما كان يقوم به الشعراء لتكونَ قصائدُهم على أعلى درجةٍ من الجودة والتأثير، **(وكانوا مع ذلك إذا احتاجوا إلى الرأي في مَعَاظِمِ التَّدْبِير، ومُهِمَّاتِ الأمور، بيّتُوهُ في صدورهم، وقيّدُوهُ على أنفسهم، فإذا قوّمه الثِّقَافُ، وأُدْخِلَ الكِير، وقام على الخِلاص، أَبرَزُوهُ مُحَكّكاً مُنَقّحاً، ومُصَفًّى من الأدْنَاس مُهَذَّباً.)**[2]

اقتصر الجاحظ في الاعتداد بالشعر بهذه الخصال، فهي موجودة في غير الشعر، أما المعنى المتولّد من الصياغة والنسج والتصوير، فهو ذلك المعنى الذي لا تجده إلا في الشعر، فموقفه من المعنى واضح، فهو لا يستهجنه، ولا يُحَقِّرُ طالبَه ولا صانعَه، ولكنه يأبىَ عليه أن يَطلُبَ الشّيءَ من غير معدنه، فهو ليس به مختصٌّ، وأنَّ **(لكلِّ شَيْءٍ ضَرْبٌ من الفضيلة، وشَكلٌ من الأمورِ المحمودةِ)**[3]، بل قيامه من غيره أولى وأعلى، وهو أيضاً لا يُعْلي شَأنَ "الملفوظ اللسّاني" لذاته، بل يُعْنَى بالصّياغة والنسج والتصوير الفني في باب "الشعر"؛ لأنَّ هذه هي معدن المعنى الشعري الذي هو نعتُ تخصيصٍ وتَقييدٍ، أي المعنى الذي لا معدن له إلا الصياغة والنسج والتصوير الشعري؛ فهو يشير إلى أن الأصواتَ "الملفوظ اللساني" تُدْرَك في حدِّ ذاتها بِغَضِّ النَّظر عن المعنى والأشياء، لأنَّ هذه يعرفُها العربي والعجمي، في حين أن المفْخَرَةَ هنا هي تعطيل الكلمات عن أداء وظيفتها

[1] - الجاحظ، البيان والتبيين، ج:1، ص:67.
[2] - المرجع نفسه، ج:2، ص:14.
[3] - الجاحظ، الحيوان، ج:7، ص:18.

التوصيلية لكي تغدوَ من مظاهر الجهاز الصّوتي والسّمعي، وإدراك الرسالة في ذاتها ولذاتها، كما يقول رومان جاكبسون، حيث لا تُصْبِحُ الكلماتُ أدواتِ إحالةٍ إلى العالم الخارجي، ولكنها تغدو أدواتِ إحالةٍ ذاتيةٍ، أي حيث تُحِيلُ الكلماتُ على نفسها بإثارة الانتباه إلى المادة اللفظية لا إلى المعنى أو المرجع الخارجي، ويَعْتَرِضُ جاكبسون ومعه الشكلانيون الروس في بداياتهم على اعتبار الخطاب الشعري خطابا ذا إحالة، ومتواليةً لفظيةً شفافةً وكاشفةً عن العالم الخارجي، أي خطابا يُهوِّنُ من أهمية المادة اللفظية، والعكس هو الصحيح في رأي جاكبسون، إذْ (**إنَّ إمكانَ التّكرار هذا المباشر أو غير المباشر، وهذا التَشَيُّؤُ للرسالة الشعرية وعناصرِها المكوِّنة، وهذا التحويلُ للرسالة إلى شيء يدوم، كلُّ هذا يمثلُ خاصيةً داخلية وفعَّالةً للشِّعْر.**)[1]

وقد ذهب إحسان عباس مُبَيِّنا موقفَ الجاحظ إلى أنّ (**كُلَّ ما أراده الجاحظُ من هذا القول . إنَّمَا الشَّأْنُ . تأكيدُ نظريته في الشَّكْل، وأنَّ المُعَوّلَ في الشعر إنما يقع على إقامة الوزن ... وبهذا التحيُّز للشكل قلّل الجاحظ من قيمة المحتوى، وقال قولته التي طال تِرْدَادُها: "والمعاني مطروحة ... ".**)[2]

ومن خلال ما سبق يتبيّن لنا أن الجاحظ يَعْتَبِرُ الشّعْرَ الْتِئَامًا، بمعنى أن يَجتمِعَ الكلام في صورة تركيبة مترابطة يَسْتَحْكِمُ الوزنُ في صورتها، وأنه مقيّدٌ بوزنٍ، وعليه، فإذا كان الشعرُ كذلك، فهو كلام مُرَكَّبٌ متجانسٌ خاضعٌ لمقتضياتِ النّحْوِ الذي يتحكّم في

[1] - رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط:1، 1988، ص:52.
[2] - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص:98.

دلالته، ثم يكُونُ موزوناً أي جارياً على أوزان مخصوصة.

وللجاحظ رأي في نقاد المدرسة القديمة "مدرسة الرّوَّاة واللغويين والنحويّين"، وأنه قد لاحظ أنّ النّحويّين لا يهتمّون إلا بالشعر الذي فيه شاهدٌ نحويٌّ، وأنّ الرواةَ لا يُعجَبون إلا بكل شعر فيه الغريبُ والمعاني الخفيّةُ التي تحتاج إلى شرح وتوضيح، كما أن الإخباريين لا يبحثون إلا عن الشعر الذي فيه الشاهدُ والدليلُ[1]، ويقول في موضع آخر أنه قد ذهب يبحث عن علم الشعر عند الأصمعي فلم يجده يَعْرِفُ إلا غريبَه[2]، فعطف على الأخفش فما وجده يعرف إلا إعرابه[3]، ثم عطف على أبي عبيدة فوجده لا يُنشد من الشعر إلا ما يشتمل على الأخبار والأيام والأنساب[4]، ثم يُؤَكِّد الجاحظ أنه لم يجد ضَالَّتَهُ إلا عند رجال الأدب من الكُتّاب أمثالِ الحَسَنِ بن وَهْبٍ ومحمد بن عبد الملك الزيات[5].

وإن لم يكن الجاحظ قد اقتنع بمفهوم الشعر عند هذه المدرسة، فإنّه قد أفادَ كثيراً من آرائها فيما يتعلق بنقد الشّعر كالائتلاف بين اللفظ والمعنى، وصِحّة الوزن، والحَذْقِ في الصَّنعة الشِّعرية، فـ (**لا يكونُ الكلامُ يَسْتَحِقُّ اسْمَ البلاغةِ حتَّى يُسَابِق معناه لفظَه ولفظُه معناه، ولا يكونُ لفظُه إلى سمعك أسْبَقَ مِنْ معناه إلى قلبِك**)[6]، وقد كَتَبَ قَائِلاً عن الرُّواة من الكُتّاب أنّه قد راقبهم أزماناً طويلة، فوجدهم لا يبحثون في الشعر إلاّ عن

[1] - ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج:4، ص ص:23، 24.
[2] - ينظر: المرجع نفسه، ج:1، ص:300.
[3] - ينظر: الجاحظ، الحيوان، ج:1، ص ص:62، 63.
[4] - ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج:3، ص:300.
[5] - ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج:2، ص:105.
[6] - الجاحظ، البيان والتبيين، ج:1، ص:111.

(الألفاظ المتخيّرة، والمعاني المنتخَبَةِ، وعلى الألفاظِ العَذْبَةِ والمخارجِ السَّهْلةِ، والدِّيبَاجَةِ الكريمةِ، وعلى الطَّبْع المتمكِّن، وعلى السَّبْك الجيّدِ، وعلى كلِّ كلامٍ له ماءٌ ورَوْنَقٌ، وعلى المعاني التِّي إذَا صارتْ في الصدور عَمَرَتْها وأصْلَحَتْها منَ الفَسَادِ القديم، وفَتَحَتْ للِّسَانِ بابَ البَلَاغَة، ودَلَّتْ الأقلامُ على مَدَافِنِ الألفاظِ، وأشَارَتْ إلى حِسَانِ المعَانِي.)[1]

ومما يجبُ تأكيدُهُ هاهنا . وكما ذكرنا في بداية حديثنا . أنَّ آراء الجاحظ حول الشعر لم تكن تمثِّلُ نظريةً متماسكةً ومنتظَمَةٍ، وفي الواقع، فإنّهُ . نِسْبِياً . لم يكنْ عنده ما يقوله كثيراً عن هذا الموضوع، كما أنّ جُلَّ ما أورده من ملاحظاتٍ يَتَّصِلُ بآرائه حول البلاغة والفصاحة التي بَثَّهَا في ثَنَايَا كِتَابه "البَيَانُ والتّبيين"، أو ببعض السِّمَاتِ الأدبيةِ للتاريخ الطّبيعي في كِتَابه "الحيوانُ"، ويُشارُ هنا إلى مفهومه عن البديع، وأثر ذلك في نقده، كما يُشارُ إلى نظريَّتِه حول اللفظ والمعنى، وكذلك نظريته حول علاقة الشعر بالعِرق والغريزة والبيئة، ولنا أن نتساءل: هل تأثر الناقد الفرنسي هيبوليت تين (1828–1893م) "Hippolyte Adolphe Taine" بالفكرة الأخيرة عند الجاحظ[2] التي أشرنا إليها من قبل.

2. مفهوم الشعر عند ابن جنّي

يشتمل التراث النقدي على اتجاهات متباينة وتيارات متعارضة، يُشَكِّلُ وعيَ

[1] - المرجع نفسه، ج:4، ص:24.
[2] - ينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1983، ص:55 وما بعدها.

الدَّارِسِ، ويوجهه نحو أنماطه وفنونه، ويتفاعل معه مُزَوَّداً بتصوراتٍ وتقنياتٍ ومناهجَ تُحدِّد طبيعتَه، وتسلِّط الأضواء على علاقته بعصره، والمعتزلةُ بوصفها فِرْقَة متميزة بخصائصها ومكوّناتها المتمثلة في الالتزام بالتحليل العقلي، واعتمادها محورا أساسيا في التفكير، ولذلك، فالمقياس النقدي لا ينفصل عن الفكر الذي يصدر عنه، فهو يمثّل التفاعل بين أدواته التحليلية والتصورات النقدية، ويؤسس لتنظير الشعر في التراث النقدي.

يمثّل عثمان بنُ جِنِّي (320–392هـ/932–1001م) أحد أقطاب المدرسة المعتزلية التي (**تأسّستْ معتمدةً على الفلسفة في معالجة أمورها**)[1]، والتي أشاع أصحابُها (**جَوَّ التَّأويلِ الذي ارتكزَ عليه علمُ الكلام، ونشأتْ عن ذلك أفكارٌ كثيرةٌ تتعلّق باللغة أكثرَ ممّا تتعلقُ بالمسائل الخلافية في المعتقدات**)[2]، لذلك عِيبَ على ابنِ جِنِّي عنايتُه باللغة على حساب العناية بالشعر، خاصّةً في شرحه لديوان المتنبي، ويؤكِّد أنّه يجْتَنِبُ (**الإطالةَ بشواهد لغتها، وبسط القول على ما يُعْرَضُ من مُلْتَبَسِ إعرابها**)[3]، لأن القضيةَ اللغوية أو النحوية أو الصرفية هي أبرز غاياته من هذا الشرح، وهذا الانتماء المذهبي والفكري الاعتزالي، أراد من خلاله الوصولَ إلى العلاقة بين الشِّعر واللغة، إذ هي أداة طرحُ مشكلةِ التأويل عند المعتزلة، وشرحُهُ كان قائما على تأويل شعر المتنبي بمعانٍ بعيدةٍ، ومِنْ ثَمَّ اعتُبِرَ ابنُ جنّي أولَ مَنْ نَسَبَ للشعر تَعَدُّدَ المعاني، وفتحَ النّص على عدة قراءات، وفَصَل بين

[1] - محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ج:2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:2، 1999، ص:804.

[2] - مصطفى السعدني، تأويل الشعر (قراءة أدبية في فكرنا النحوي)، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1992، ص:27.

[3] - ابن جني، الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي، تح: محسن غياض، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1973، ص:25.

نوايا الشاعر وأوجهِ المعاني المستفادةِ من شعره، وعلاقةُ اللغة بالشعر عند ابنِ جِنِّي . التي بيّنّا هدفَها فيما سبق . تدفعُنا إلى البحث عن مصطلحين من مصطلحات البلاغة وهما: الحقيقة والمجاز، مصطلحان عُرِفا لدى البلاغيين، لكنّ ابنَ جني عقد لهما بابين في كتابه الخصائص: "باب في فرق بين الحقيقة والمجاز"، و"باب في أن المجاز إذا كثر لحق بالحقيقة"، ومَّيَزَ بينهما وحدَّدَ وظيفتَه في اتّساعه ليشمل اللغة بأسرها.[1]

ومن الإنصاف أن نعترف ما للمعتزلة من جهود نقدية وبلاغية في التراث النقدي والبلاغي للعرب منذ نشأة مدرستهم في القرن الثاني الهجري إلى نهاية القرن السادس الهجري بسبب "مسألة مرتكب الكبيرة" التي أُثيرتْ في مجلس الحَسَنِ البَصْرِي (21-110هـ/642-728م) الذي كان يحضره وَاصِلُ بْنُ عَطَاء (80-131هـ/700-748م)، وكان من أشهر رجالات المعتزلة: عَمْرُو بنُ عَبِيد، وإبراهيم بن سَيَّار المعروف بالنظَّام، وبِشْر بن المعتمر (ت210هـ)، والجاحظ، والقاضي عبد الجبار (359-415هـ/969-1025م)، الذي أثار بعضَ القضايا كإعجاز القرآن، والمجاز، واللفظ والمعنى، والزَّمَخْشَرِي (538-467هـ/1074-1143م) الذي استوعب ما كتبه المعتزلة من تصوُّراتٍ وآراء في تفسيره للقرآن الكريم في كتابه "الكَشَّاف".

[1] - ينظر، ابن جنّي، الخصائص، ج:2، تح: محمد علي النجار، دار الكتب العلمية، 1957، ص ص:442، 457.

مفهوم الشعر في الفكر الفلسفي الإسلامي

1. مفهوم الشعر عند قدامة بن جعفر

يعتبر قدامة بن جعفر (ت337هـ/948م) من أوائل النُّقاد الذين لهم إسهام كبير في علم المنطق والفلسفة، فهو من أسرة مسيحية كانت تعيش في البصرة، اعتنق الإسلام على يد الخليفة العباسي المكتفي بالله أيام حكمه (289–295هـ/902–908م)، وكان ملماً بالأدب اليوناني، لا سيما كُتُب أرسطو "فن الشّعر" و"فن الخطابة"، إذ اعتمد في مؤلفاته على الفكر والنقد العقلاني، وفي كتابه "نقد الشعر" ما يُسْتَدَلُّ به على استفادته من هذين الكتابين[1]، ويَتَّضِحُ هذا الأثر جلياً في الفصل الذي عقده لعيوب المعاني، قال طه حسين في تمهيده للكتاب مقرِّظا إياه: (**ونحنُ عندما نقرؤه نحسّ من أول فصوله أننا بإزاء روحٍ جديد، لا عهد لنا بمثله من قبلُ، انظرْ مثلاً كيف يُعَرِّفُ الشِّعْرَ، وكيف يحلِّل تعريفه، فستجدُ ذلك شيئاً تقريرياً محضاً**)[2]، فهو أوَّلُ كتاب تناول نقد الشعر على غير ما أَلِفَ النّاسُ نقدَه قبلَه، لذا أحْدثَ ضجةً كبيرةً في عالم النّقد الأدبي، فتناوله النّقّادُ الأدباءُ بردودٍ وشروحٍ، منهم من رفض آراءه النقدية على أساس اعتماده على كتب أرسطو الفلسفية، كان منهم أبو الحسن الآمدي (551–631هـ/1156–1234م) الذي ألف كتابا سماه "تَبْيِينُ غَلَطِ قُدَامَة"، فقد كان يتتبّعُ فيه أغلاطه في كثير من المصطلحات المتعلقة بالبديع خَاصَّةً[3]، وتَبِعَهُ ابنُ رَشِيق بكتابه "تَزْيِيفُ نَقْدِ قُدَامَة"[1]، مع أنَّنَا (**نجدُه**

[1] - ينظر: عبد الزراق أبو زيد زايد، علم البديع (نشأته وتطوره من ابن المعتز حتى أسامة بن منقذ)، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ط، 1977، ص:127.
[2] - ينظر: قدامة بن جعفر، نقد النثر، ص:16.
[3] - ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص:195.

لجأ إلى نظريةِ قُدامة في قيام المدح على الفضائل، ثم على ما يتفرّعُ عن ذلك عن تلك النظرية)[2]، ومنهم من تصدّى لِنُصْرَتِه مثل عبد اللطيف البغدادي (557–628هـ/1162–1231م) في كتابه "كَشْفُ الظُّلَامَة عن قُدَامَة"[3]، وكذلك فعل ابنُ أبي الإِصْبع (595–654هـ/1198–1256م) في كتابه "تحرير التحبير"، فانتصر فيه لقدامة من ابن رشيق، وردّ عليه بقوله: (**ولو رأى ضياءُ الدين ـ رحمه الله ـ كتابه الذي سَمَّاهُ تَزْيِيف النَّقْد يردّ به على قدامة، رأى كتاباً يَحْلِفُ الحَالِفُ صَادِقاً أنه ما تَكَلَّمَ فيه بِحَرْفٍ وَاحِدٍ إلا وهو مُطْبِقُ الجفون ليس له وقتُ إفاقة البَتَّةَ.**)[4]

ومع ذلك كله فقدامة أوّلُ مَنْ عَرّفَ الشّعر تعريفا اصطلاحيا بقوله: (**إنّه قَوْلٌ مَوْزُونٌ مُقَفًّى يَدُلُّ على مَعْنًى**)[5]، ثم يشرح ذلك قائلا: (**فقولنا: قولٌ: دَالٌّ على معنى أصلِ الكلامِ الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا: موزون: يفصله مما ليس بموزون، إذْ كان من القول موزون وغير موزون، وقولنا: مقفى: فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف، وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع، وقولنا: يدل على معنىً: يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى...**)[6]

وقد اعتَبَرَ شوقي ضيف كتابَ "نقد الشعر" رَدّا وتهجّما على ابنِ المعتزّ، بل

---

[1] - ينظر: ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ص:88.
[2] - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص:451.
[3] - ينظر: ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، ص:88.
[4] - المرجع السابق، ص:212.
[5] - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ج:3، ص:3.
[6] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تظهر عداوته واضحةً في كتابه (**الرَّدُّ على ابن المعتزّ فيما عَابَ بِهِ أبا تمَّام**)[1]، كما لم يَنْجُ منه غيرُهُ مِن النقاد الذين نصبوا العداء لأولئك النقاد المتفلسفين، وحاول أنْ يبيّن سبقه في هذا الميدان حين عرّف الشعر تعريفا منطقيا يستمد فيه بوضوح من منطق أرسطو، وما ذكره عن الحدود والتعريفات وأجزائها، ويعيب عليه طه حسين . رغم تجاهل النقاد والدارسين له . عدم فهمه لنظرية أرسطو في المحاكاة، وأن المعَوّل في الشعر عليها لا على الوزن، وجاء ذلك من سوء ترجمةِ مَتَّى بنِ يونس لكتاب الشّعر، فإنّ كثيراً من معاني الكِتَاب في الأصل طُمِسَتْ طَمْساً، وهو ما جعل قدامة يضرب في الإفادة منه على صُوَرٍ شَتَّى ... ويرى أنَّ التّوفيق خانه في كثيرٍ من الأحيان، ولولا ما أضافه إلى ابنِ المُعْتَزّ من بعض فنون البديع لَتَنَاسَى النُّقَّاد التَّالِينَ كتابَه، ولم يَلتفتُوا إليه ...[2]

وممَّا لا يختلفُ فيه اثنان، فإنّنا لا يمكن إنكارُ جهود قدامة في ميدان النقد العربي الأدبي بالمعنى الصّحيح، وتجاوز تلك الإشارات السطحية في ضوء عِلمَيْ الرِّوَايةِ والدِّرَايَة، والآراء التي لا تخضع للتعليل، فإنّ كتابه "نقد الشعر" يُعَدُّ باكورةَ النقدِ الأدبي، إذا جاز لنا أن نستثني كتاب "طبقات فحول الشعراء" لابن سلام الجمحي (139–231هـ/756–845م) في القرن الثالث الهجري، والذي يعتبر مصدرًا لمؤرخي الأدب والنقد بوصفه مُدَوَّنَةً مُبكِّرة لكثيرٍ من الأشعار وتراجمِ عددٍ من الشّعراء الجاهليين والإسلاميين، يدل على منهجية صاحبه، ودقة تعبيره النقدي، وحسن تناول موضوع كتابه، وبوصفه كذلك من

[1] - خير الدين الزركلي، الأعلام، ج:5، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط:5، 2002، ص:191.
[2] - ينظر: شوقي ضيف، البلاغة: تطور وتاريخ، دار المعارف بمصر، ط:9، 1995، ص ص:80، 81.

أوائل الكتب التي اعتمدت على وجهات نظر نقدية انطباعية، وحَوَتْ تراثًا وملاحظاتٍ نقديةً مبكرة لمنهجية الرجل، ودقة تعبيره النقدي، وحسن تناول موضوع كتابه. . لولا اختصاصه بمصطلح الطبقات في الموازنة والمفاضلة بين الشعراء توزيعًا وتصنيفًا .كما أنه . أي كتاب "نقد الشعر" لقدامة . أوّلُ كتابٍ عربي في النَّقْدِ الشِّعْري يُصَرِّحُ بلفظِ "النَّقْدِ" في عنوانه، ويتناولُ الشّعرَ على أنه بُنْيَةٌ نَصِّيَّةٌ أدبيةٌ وشعريةٌ معاً، ويَتَتَبَّعُ مُكَوِّنَاتِ الشّعر بسيطةً ومركبةً، ويَفْصِلُ بين الأدب والشعر بالوزن والقافية، وما اتِّهامُهُ لنقَّاد عصره إلا دليلٌ على قُصُور آرائهم النقدية في هذه المصطلحات مثلما يؤكِّده بقوله: (**فَأَمَّا عِلْمُ جَيِّدِ الشِّعْرِ مِنْ رَدِيئِهِ، فَإِنَّ النَّاسَ يَخْبِطُونَ في ذلك مُنْذُ تَفَقَّهُوا في العلم، فقليلاً ما يُصِيبُونَ. وَلَمَّا وَجَدْتُ الأَمْرَ على ذلك، وتَبَيَّنْتُ أَنَّ الكلامَ في هذا الأمرِ أَخَصُّ بالشِّعْر مِنْ سائرِ الأسبابِ الأُخَرِ، وَأَنَّ النَّاسَ قَدْ قَصَرُوا في وضعِ كتابٍ فيه، رأيتُ أنْ أتكلَّمَ في ذلك بما يَبْلُغُهُ الوَسْعُ.**)[1]

2. مفهوم الشعر عند عبد القاهر الجرجاني

حاول عبد القاهر الجرجاني (400–471هـ/1010–1078م) تقديم مفهوم "النظم" في الشعر من خلال مقارنته بالرسم والصناعة، وكيف يعمل الشاعر على انتقاء ألفاظه، وينتخب معانِيه وصُوَرَهُ، مثل ما يقوم به الرسام في مختبره، والصَّانعُ في معمله، وكلُّ هذا من أجل تقديم صورة تبسيطية للمتلقي، ليدرك طبيعة العمل الشعري، وفي هذا الصّدد قَارَنَ عبد القاهر الجرجاني نظمَ الشّعر بالرسم والصناعة، حين قال: (**وَلِذلِكَ كَانَ عنْدَهم**

[1] - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ج:3، ص:3.

نَظِيراً للنَّسْجِ والتّأليفِ والصِّيَاغَةِ والبِنَاءِ والوَشْيِ والتّحْبِيرِ وما أَشبَهَ ذلكَ.)[1]

اعتبر عبد القاهر الجرجاني صياغةَ الأسلوبِ ونظمَهُ كصياغةِ الفنونِ الجميلة الأخرى، بل شَبَّهَهُ بالصناعة والرسم، جاعلا إياها وسائلَ فَنِيّةٍ للتّشكيل الجمالي للُّغَة العربية، مُمَثِّلةً بذلك بالنسبة للشاعر ما تمثله "الأصباغُ" بالنسبة للرّسّام، و"خُيُوطا"[2] بالنسبة لناسج الأثواب المزركشة، فيقول عن "نظم الكَلِمِ" أنه (**نظمٌ يُعْتَبَرُ فيه حالُ المنظومِ بعضه مع بعض ... مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض، حتى يكونَ لوضعِ كُلِّ حيثُ وُضِع، علةٌ تقتضي كونَه هناك، وحتى لو وُضِعَ في مكان غيره لم يَصْلُح.)**[3]

ويقول في موضع آخر: (**وإنّما سبيلُ هذه المعاني سبيلُ الأصباغ التي تُعمَل منها الصّور والنّقوش، فكما أنك ترى الرجلَ قد تَهَدَّى في الأصباغ التي عَمَل منها الصورةَ والنّقش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التّخيّر والتّدبّر في أنفَسِ الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها، إلى ما لم يتهدّ إليه صاحبُه، فجاءَ نقشُه من أجل ذلك أعجبَ، وصورتُه أغربَ، كذلك حالُ الشّاعر في توخّيهما معاني النحو وجوهه التي علمتَ أنها محصول "النّظْم".)**[4]

فالشعر يماثل الرسم وأعمال النسج والحياكة في طريقة اختيار الأصباغ وتحديد

[1] - ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ج:1، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط:3، 1992، ص:49.
[2] - ينظر: المرجع السابق، ص:370.
[3] - المرجع نفسه، ص:49.
[4] - المرجع نفسه، ص ص:87، 88.

مقاديرها وتوزيعها، وكذلك على الشاعر أن يختار كلماته، وينظّمها ويؤلِّف فيما بينها، لِيَتِمَّ له الانسجامُ في عمله، وكما ينتقي النسّاج والحائك للزَّرَابِي والأثواب وغيرها أنواعا خاصة من الخيوط، ويحيكها بالطريقة التي تشكِّل صورةً هندسيةً متناسقةً جميلةً في منتوجه، كذلك على الشاعر أن يتوخَّى معاني النّحو وتفصيله لكلمات وتراكيبَ على أخرى، وفي ترتيبه لها على نحوٍ مخصوص.

ويعلِّق تامر سلوم على رأي عبد القاهر الجرجاني فيقول: (**ومَنْ يتأمَّلُ موقفَ عبد القاهر . ولاسيما في "دلائل الإعجاز" . من العبارة الأدبية أو نشاط المعنى، يتبيّن له أثرُ الرسم والزخرفة في تكييف نظرة خاصة على الصياغة الجميلة، وخَلْقِ تركيبٍ مُعَيّنٍ أو تَصَوُّر خاصّ على ضوء جماليات الرسم والزخرفة، يَصِحُّ أن نُسَمِّيَهُ تَصَوّرا شاعريا. ولذلك أعطى لما سمَّاهُ اتّحاد أجزاء العبارة، وتناسق دلالاتها، وبناء بعضها على بعض أهمية خيالية، وتطلب في تشكيلها ما يحقّ في فنّ الرّسم والزّخرفة من الصياغة والتخيير والتفويض والوَشْيِ والنَّسْج وكل ما يُقْصَدُ به التّصويرُ.**)[1]

وما يلاحظ في قول الجرجاني في النّصّين الأخيرين ليس إلا تفصيلا وشرحا لتصوّر الجاحظ[2] أو تَصَوّر أفلاطون[3].

وفي مقارنته بين الشّعر والرّسم والصّناعة، أشار إلى أنه كما يعيد الرسم والصناعة صياغة مواضيع مبتذلة وأشياء قبيحة بأشكال جديدة ومغايرة، فَيُرْجِع إليها بذلك قيمتها

[1] - تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط:1، 1983، ص:178.
[2] - ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص:508.
[3] - ينظر: حنا خباز، جمهورية أفلاطون، ص:85.

الجمالية وطاقاتها الإيحائية التي سلبتها إياها الحياة، كذلك الأمر بالنسبة إلى النظم الشعري؛ حيث يرقى بالكلام العادي والمبتذل إلى مستويات أدبية عالية، فيعيد صياغة بنيته اللغوية وتشكيل عناصره الدلالية والتركيبية بالطريقة التي تكسبه جمالية وقوة إيحائية بديعة، لهذا اعتبر عبد القاهر الجرجاني أن (**سبيل المعاني سبيلُ أشكالِ الحُلَي، كالخاتم والشنْف والسوار، فكما أن من شأن هذه الأشكال أن يكون الواحد منها غُفُلا ساذجا، لم يعمل صانعه فيه شيئا أكثر من أن أتي بما يقع عليه اسم الخاتم إن كان خاتما، والشّنْف إن كان شنْفا، وإما أن يكون مصنوعا بديعا قد أغرب صانعه فيه، كذلك سبيل المعاني أن ترى الواحد منها غفلا ساذجا عاميا موجودا في كلام الناس كلهم، ثم تراه نفسه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة وإحداث الصور في المعاني، فيصنع فيه ما يصنع الصانع الحاذق يُغْرِب في الصنعة، ويُدِقّ في العمل، ويُبْدِع في الصياغة، وشواهد ذلك حاضرة لك كيف شئت، وأمثلته نصب عينيك من أين نظرت. تنظر إلى قول الناس: "الطبع لا يتغير"، و"لسْتَ تستطيع أن تُخرج الإنسانَ على ما جُبِلَ عليه"، فترى معنى غُفْلا عاميا معروفا في كل جيل وأمّة، ثم تنظر إليه في قول المتنبي: (من المتقارب)**

يُرادُ مِنَ القَلبِ نِسيانُكُم وَتَأبَى الطِّبَاعُ عَلى النَّاقِلِ

فنجده قد خرج في أحسن صورة، وتراه قد تحوَّل جوهرةً بعد أن كان خَرزَةً،

وصار أعجبَ شيءٍ بعد أن لم يكن شيئا.)[1]

ويقول كذلك في هذا الشأن: **(ومما أَكْثِرَ الحُسْنُ فيه بسبب النظم، قولُ المتنبي: (من الطويل)**

وَقَيَّدتُ نَفسي في ذَراكَ مَحَبَّةً وَمَن وَجَدَ الإِحْسَانَ قَيْداً تَقَيَّدا

الاستعارة في أصلها مبتذلة معروفة، فإنك ترى العامي يقول للرجل يَكْثُرُ إحسانُه إليه وبِرُّه له، حتى يألفه ويختار المقام عنده: "قد قيَّدَنِي بكثرة إحسانه إليَّ، وجميلِ فعله معي، حتى صارتْ نفسي لا تطاوعني على الخروج من عنده"، وإنما كان ما ترى من الحُسْن، بالمسلك الذي سُلك في النظام والتأليف.)[2]

نستنتج من هذين النّصّين أن الجرجاني يميّز بين مُسْتَوَيَيْنِ أساسيين من القول: أحدهما مبتذل لا يَكْتَسِبُ أيَّ قيمة جمالية أو أدبية، لأنه يقوم على المباشرة والشفافية في الكلام، ويهتم بالمضمون على حساب الأسلوب وطرائق التعبير، والآخر نادر وخاصٌّ وفيه تكمن الشعرية، لكونه يقوم على الإيحاء، ويجمع إلى جانب دِقَّة الدّلالة حُسْنُ الأسلوبِ والصياغة وبراعة التأليف.

بالإضافة إلى هذا فقد رفض المزِيَّة في الشعر منْ حيثُ لفظُه أو معناه، فلا يجب أن نفاضل الشعر من إحدى جوانبه، بل يجب أن ننظر إليه في مُكَوِّنَيْهِ "اللفظ والمعنى" وكيف نُظِمَا نَظْمًا تَوَفَّرَ على الحُسْن، ودِقَّةِ الصّياغة وسلامة التأليف، كما يستحيل

[1] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ص:422، 423.
[2] - المرجع السابق، ص ص:104، 105.

الحكم على الخاتم بالجمال من حيث أنه مصنوع من فضة أو ذهب، إذ هنا لا يكون التفضيل له من حيث هو خاتم، بل يجب على الحكم أن ينطلق من براعة الصَّوْغ، ودقة الصنعة وجمال النقش والتصوير، حتى خرج في قالب بديع، (**وَمْعلومٌ أنَّ سبيلَ الكلامِ سبيلُ التّصوير والصّياغة، وأنَّ سبيلَ المعنى الذي يُعَبَّرُ عنه سبيلُ الشيء الذي يقع التّصويرُ والصَّوغُ فيه، كالفضّةِ والذَّهب يُصاغُ منهما خَاتَمٌ أو سِوَارٌ، فكما أنَّ محُالاً إذا أنتَ أردتَ النَّظرَ في صَوْغِ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظُرَ إلى الفضة الحاملةِ تلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه العملُ وتلك الصنعة، كذلك محالٌ إذا أردتَ أن تعرفَ مكانَ الفضل والمزيّة في الكلام، أن تنظرَ في مجرَّدِ معناه، وكما أنَّا لو فضّلنا خاتما على خاتم بأنْ تكونَ فِضَّةُ هذا أجودَ، أو فَصُّهُ أنْفَسَ، لم يكنْ ذلك تفضيلا له من حيثُ هو خاتم، كذلك ينبغي إذا فضّلنا بيتا على بيت من أجل معناه، أن لا يكون ذلك تفضيلا له من حيثُ هو شعرٌ وكلامٌ. وهذا قاطعٌ، فاعرفه.**)[1]

مفهوم الشعر في الخطاب الصوفي

يُشَكّل الشّعر الصوفي جزءًا متميزًا من شعر الرمز الديني المكتوب في اللغات العربية والفارسية والتركية، ويمكن فهمه من خلال ثنائية الرؤية واللغة، فهو شعر يُعَبِّر عن رؤية داخلية تنبثق عن فهم نَاظِمِيهِ للآيةِ الكريمةِ ﴿**وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ**﴾[2]، وبناءً على هذا الفهم، جاءتْ قصائدُهُم محمَّلةً بالوَجْدِ والحَنِينِ إلى المزيد من القُرْبِ مِنَ الذَّاتِ الإلهية، وَشَخْصِ الرَّسُولِ الكَرِيمِ ـ صلى الله عليه وسلم.

[1] - المرجع السابق، ص ص:254، 255.
[2] - سورة ق، الآية:16.

والأدب الصُّوفي أدبٌ غزيرٌ بدأ في أوائل القرن الثاني للهجرة متأثرا بفكرة الزهد، واستمرّ إلى العصور التي تليه، حيث بلغ ذروة نضجه مع (**نهاية القرن السابع وأواسط القرن الثامن، وهو العصر الذهبي في الأدب الصوفي، غني في شعره، غني في فلسفته، شعره من أغنى ضروب الشعر وأرقاها، وهو سلس واضح وإن غَمُضَ أحيانا.**)[1]، وله خصائص تختلف عن خصائص الأدب المعروفة، منها: السّمُو الرّوحي، والمعاني النفسية العميقة، والخضوعُ التّام لإرادة الله تعالى العَلِيَّة، ويتّصِفُ الأدب الصوفي بالغُمُوض والمعاني الرّمزية.

والأدبُ الصُّوفي نِتَاجُ رَافِدَين مختلفين: رافدٌ يمثّلُهُ الأدبُ العربي الصّوفي، ورافدٌ يمثُّله الأدبُ الصُّوفي الفَارِسي.

فالأدب العربي الصّوفي هو الأدب الذي أنتجه الزُّهَّاد والصُّوفِية بمختلف اتّجاهاتها السُّنِّية والفَلسفية، ويبحث في النّفس الإنسانية بعمق فلسفي، ويسعى لتطهيرها من حُبِّ الدنيا وزينتها، وإدخال الطمأنينة إليها، ويَطْرَحُ في أكمل صوره الفنية التجريدية كوامنَ النّفس من حبّ وجمال وقيم أخلاقية ومعرفية، وفي مضمونه أيضا الخطوات التي يَتَدَرَّجُهَا السّالكُ ـ أي المرِيد ـ في تطهير نفسِه، والبلوغِ بها مرتبةَ الكشْف، كل ذلك يعكس الروح الدينية العالية عندهم، وهو إما قصائدُ منظمةٌ أم نثرٌ فنيٌّ راقِ البيان، وأغراضه هي: الأمداح النبوية، ورسائل الشوق إلى الأماكن المقدسة، والأحزاب والأوراد، والتَّوَسُّلات،

[1] - أحمد أمين، ظهر الإسلام، مج:2، ج:3و4، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط:1969، ص:173.

والحِكَم، والرسائل الصوفية أي "المكاتبات السُّنِّيَّة"، والحكايات الكرامية، وشعر الزهد، وشعر التصوف السُّنِّي المتأثر بالشريعة الإسلامية، وشعر التصوف الفلسفي المتأثر بالمصادر الفلسفية[1]، وفيه اعتمد الصوفيةُ

الرمزَ والإشارات والإيحاءات للتعبير عن اتجاهاتهم في الإشراق ووحدة الوجود والوحدة المطلقة في قالب من المحسنات البديعية والبيانية تميل إلى الغموض غلبت عليهم فيها عاطفة الحب الإلهي التي كانوا يرتشفون منها حتى الغياب عن الوعي "السُّكْر"، فضلا على جنوحهم إلى توظيف الألفاظ الغزلية والخمريات للدلالة على حقائقهم الصوفية.

أما على مستوى اللغة وبنية القصيدة، فإن الشعر الصوفي يعكس تجاوزَ الكلمة لمعناها المعجمي، ويُكْسِبها مدلولاتٍ جديدةٍ تحتمل التَّأويل، ويظهر تسامي الشعراء المتَصَوِفَة بعنصُر النَّسيب في القصيدة التقليدية إلى الغزل في الذات الإلهية.

يُظْهِرُ الصوفيةُ إضفاءَهم على المواضع والأسماء التي ورد ذكرها في مطلع النسيب التقليدي معانيَ إضافيةً تحمِل دلالاتٍ ورموزًا صُوفِيةً، فكلمة "نَجْد" . على سبيل المثال . أصبحت رمزًا صُوفِيًا يدلُّ على المعرفة العليا، واسم "لَيْلَى" تحوّل إلى رمزٍ للعشق الإلهي، وغير ذلك من الأشياء الأخرى التي اتَّخَذَتْ في أشعارهم أبعادًا رمزيةً كـ "الشَّمْعَة" و"الفَرَاشَة" و"المدَام".

ارتبط الخطاب الصُّوفِي بالشعر ارتباطا وثيقا لما له من علاقة بتجربة الشاعر

[1] - ينظر: نور الهدى الشريف الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس في عصر الموحدين، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، شعبة اللغة العربية وآدابها، 2000-2001، ص:19 وما بعدها.

الصوفي، الذي وَجَدَ في الرَّمْز وسيلةً للتعبير عن أفكاره الروحية، القائمةِ على ازدواجية الوجود "واجبٌ وممكنٌ"، وأصبح الرمز أداة يستعملها الصوفي في (**معالجة الظواهر الكونية وفي التعبير عن التجربة الروحية**)[1]، وبينهما "الواجب والممكن" خيالُ يُطْلَقُ عليه الجبروت، يقول ابن عربي (560–638هـ/1164–1240م): (**فإنْ قُلْتَ وَمَا عالَمُ البَرْزَخِ؟ قلنا: عالَمُ الخيالِ، ويُسَمِّيهِ أهلُ الطَّرِيقِ عالمَ الجَبَرُوتِ، وهكذا هو عِنْدِي.**)[2]، وهذا الخيال قسمان: خيالٌ يقصده الصوفي بإرادةٍ منه، وخيال عفوي كالحلم والرؤيا، وهذان القسمان لهما الحظ الوافر في الشعر والأحلام، لأنهما منبعان للأخيلة، وبهما يستطيع المرء إدراك ما لا يُمْكِن إدراكُهُ في الواقع، وإن كنّا نستطيع إدراك ذلك بواسطة ما يسمى أحلام اليقظة شعوريا، وقد كان الشعر مُعبّرا عن النفس عند القدامى والمحدثين، وهي خصوصيّة للشعر، ومن ثَمَّ تَتَّضِحُ علاقة الشعر بالخيال عند الصوفيّة، لأنّه متّصل بالمشاعر الداخليّة، وهي فكرة قديمة، فالشاعر يعبّر عن مشاعر الفرح والحزن وما إلى ذلك بواسطة خياله المصَوِّر لتلك المشاعر، كما نلمسه من قول حَسَّان[3]، حين يُصَوِّرُ تَعَلُّقَهُ بالرسول ـ صلّى الله عليه وسلّم ـ (من الوافر):

وَأَحسَنُ مِنْكَ لَمْ تَرَ قَطُّ عَيْنِي وَأَجمَلُ مِنْكَ لَمْ تَلِدِ النِّسَاءُ

خُلِقْتَ مُبَرَّءًا مِنْ كُلِّ عَيْبٍ كَأَنَّكَ قَدْ خُلِقْتَ كَمَا تَشَاءُ

[1] - نور سليمان، معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، رسالة مرقونة لنيل شهادة أستاذ في العلوم، الجامعة الأمريكية ببيروت، 1954، ص:74.

[2]- محيي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، السفر الثالث، تح: عثمان يحيى، الهيئة المصرية للكتاب، ط:2، 1978، ص:206.

[3] - ديوان حسان بن ثابت، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، ص:10.

فالشاعر الصُّوفيُّ يغيب لحظةً عن نفسه ومحيطه حتّى يحضّر القصيدة التي أملاها عليه خيالُه النفسيّ، ثم يعود لعالم الحقيقة، وقد مَثَّلَ شاعرُهم ابنُ الفَارِض (576–632هـ/1181–1235م) هذه الخاصية، فقد كان يغيب عن وجوده عِدَّةَ أيَّامٍ، ثُمَّ يستيقظ، ثم يُمْلِي من تائيةِ السّلوك ما ورد منها عليه، ومنها (من الطويل):

فَفِي حَانِ سُكرِي حَانَ شُكري لِفِتيَةٍ بِهِمْ تَمَّ لِي كَتْمُ الهَوَى مَعَ شُهْرَتِي

وَلَمَّا انْقَضَى صَحْوِي تَقاضَيتُ وَصْلَها وَلَمْ يَغْشَنِي فِي بَسْطِهَا قَبْضُ خَشيَةِ[1]

يلاحظ من ذلك أنَّ قلبَ الصُّوفِي مَحَلَّ الفَيْضِ الشِّعْريّ والإبداع، إبْدَاعُ لغةِ الرَّمْز[2] والإشارة، لأنّه تجاوز الواقع الحسّيّ إلى اللَّامَحْسُوس، فلغته (**في الأسَاسِ هي لغةٌ رمزيةٌ، وأنّه يَسْتَخْدِم جميعَ أشْكالِ الرَّمزيةِ مِنَ الشّاعريةِ إلى الهندسةِ والرياضةِ، وإنَّ للرمزيةِ بالنسبة إلى ابنِ عَرَبِي وإلى غيرِهِ من الصُّوفِيِّينَ أهميةً حيويةً، ما دامَ الكونُ يُخَاطِبُهُمْ بلغةِ الرّموزِ**)[3]، مثلما أشارَ إلى ذلك بقوله: (من الوافر)

أَلَا إنَّ الرُّمُوزَ دَلِيلُ صِدْقٍ عَلَى المَعْنَى المُغَيَّبِ فِي الْفُؤَادِ[4]

(ولذلك ميّزَ الصّوفية بين لغة العبارة ولغة الإشارة، وهي "ما يَخْفَى عَنِ المتكَلِّم كَشْفُه بالعبارة لِلَطَافَةِ مَعْنَاهُ"، ولذلك عُرِفَ الصُّوفيةُ بـ "أهل الإشارة"، يَقُولُ ابنُ عَرَبِي:

[1] - ديوان ابن الفارض، تح: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 1990، ص:26.
[2] - غالبا ما تنحصر هذه الرموز في المرأة والطبيعة والخمرة، ولكلّ رمز دلالته الروحيّة حسب المقامات والمراتب.
[3] - سعاد الحكيم، ابن عربي ومولد لغة جديدة، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط:1، 1991، ص:18.
[4] - محيي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، السفر الثالث، ص:196.

إِنَّ الْكَلَامَ عِبَارَاتٌ وَأَلْفَاظٌ وَقَدْ تَنُوبُ إِشَارَاتٌ وَإِيمَاءُ)[1]

هذا التّقَاطُع ما بين الشعر والرمز الصوفيّ نتجت عنه فكرةُ الغُمُوضِ، باعتبار (**أَنَّ أحْسَنَ الشِّعْرِ وأَحْسَنَ القَصَصِ وأَبْدَعَ الصُّور، كُلَّهَا . إلى حَدٍّ بَعيدٍ . إِنْتَاجُ النَّشَاطِ اللَّاشُعُورِي لِلْعَقْلِ)**[2]، ولأنّ الشّعراء يعتمدون لغةَ الخيالِ القائمةَ على الاستعارةِ والكناية لِتُرَكِّبَ الصورَ الشعريّة وتُجَسِّدَهَا من المحسوس، وتلك هي المقوّمات الأدبية في النّصّ الصّوفي الذي يشتغل على مجموعة من المصطلحات النقدية التي تساعد على فهم الفكر الصوفي فَهْمًا خاصًّا، الذي يُكْثِرُ من المحسنات البديعية كالسجع والمطابقة والتجنيس والتورية وغيرها.

وعلى هذا الأساس يلجأ الصّوفيّ إلى توظيف الشعر كوسيلةٍ للتعبيرِ عن معارفه، وتصوير تجاربه، فهو (**مَحَلُّ الإِجْمَالِ وَالإِلْغَازِ وَالتَّوْرِيَةِ)**[3]، ويُصْبِحُ الخيالُ القائمُ على المجازِ مُحرِّكا للصُّورَة الشِّعريّة.

المهاد النّظري الفلسفي لتأطير نظرية التّفكير الشّعريّ

علاقة الفلسفة بالتصوف ظهرت في آراء كل من ابن رشد الفيلسوف، وابن عربي المتصوف في "فتوحاته المكية"، حيث وضعت للتصوف مكانة أيضا في علاقته بالشعر والفلسفة، ويظهر ذلك جليا حين يبتدئ أبواب "الفتوحات المكية" بحديثه عن الشعر، ثم ينتقل إلى تفصيل موقفه ورأيه، مما يعني أن الشعر عنده حامل لوظيفة أساسية ومكوّن

[1] - خديجة توفيق، التلقي في الشعر الصوفي، مجلة علامات، ع:28، سنة:2007، موقع: http://www.saidbengrad.com/al/28/index.htm
[2] - عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه: دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1983، ص:57.
[3] - محيي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، السفر الأول، ص:24.

مركزي للخطاب، أما ابن رشد "الشيخ الأكبر"، فإنه يراه ـ أي الشعر ـ ممارسة لا تنفصل عن الرّمز، وإغناء الدلالة المراد إيصالها، باستعمالات بلاغية وجمالية، وبالتالي يُظهر ابن عربي العلاقة بين المقصد الأسمى والموضوع الأعلى، فالمقصد الأسمى متمثّل في "النظام" بنت الشيخ "أبي شجاع بن رستم الأصفهاني" التي عرفها في مكة سنة (598 هـ)، والتي خصص لها مدحا، فهي ـ على حدّ قوله ـ السؤال والمأمول والعذراء البتول[1]، والموضوع الأعلى هو كل صورة إلهية أصلية لا يمكن تأملها إلا في صورة عينية محسوسة أو تصورية، وحين يعلن عن إشارته إلي الفتاة "النظام" باعتبارها إشارة إلى الحكمة العُلْوِية التي تجلت له شهودا، فنحن نكون شاهدين على تحولات كائن يدركه الخيال مباشرة في المستوي الرفيع للرمز، مسندا إياه إلي نور للتجلي، أي إلى نور يكشف فيه عن البعد الماورائي، فمنذ البداية يتم إدراك الفتاة من قبل الخيال في المستوي المشهود، حيث تظهر باعتبارها صورة مثالية للحكمة الخالدة، وما تدخُّلها منذ مستهل القصيدة إلا في هذا الشكل والصورة.

من هنا تأتي أهمية الاستعمال الاستعاري عنده للغة، ويؤكد عليه بقوله: (**فكل اسم أذكره في هذا الجزء فعنها أكنّي، وكل دار أندبها فدارها أعني، ولم أزل فيما نظمته في هذا الجزء على الإيماء إلى الواردات الإلهية، والتنزلات الروحية، والمناسبات العلوية، جريا على طريقتنا المثلى**)[2].

[1] - ينظر: محيي الدين بن عربي، ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، ط:3، 2003، ص:9.
[2] - المصدر السابق، الصفحة نفسها.

فالإبداع الخيالي في الشعر ـ كما يراه ـ هو إعادة النظر في "الاسم" وأهميته، رغبة في القبض على "الاسم الأعلى" والجامع أو "اسم الأسماء" في أثاره اللانهائية، والتمركز حول هذا الاسم هو رؤية الأشياء بعينين: الوحدة والكثرة أو الفناء والبقاء، بحثا عن السر الذي هو أقرب موضوع، فالشعر بهذا المعنى تَمَثُّلٌ صُوفِيٌّ لما هو ظاهر، فيصبح مفتاحا من المفاتيح المقربة له، مرتبطا بحقل دلالي أكثر عمقا، وهو الخطاب القرآني، ومن هنا يمكن اعتبار ابن عربي موزّعا ما بين الشعر والفلسفة، وما بين الفلسفة والتصوف، وأنه مؤسس ثقافة روحية منبنية على عمق الرمز وخطاب المخيلة.

الفصل الثاني

التجديد في مفهوم الشعر عند النقاد المغاربة

البديع والخطاب البلاغي العربي

المفهوم التقليدي للشعر عند النقاد المغاربة

1. المفهوم التقليدي للشعر عند عبد الكريم بن إبراهيم النهشلي
2. المفهوم التقليدي للشعر عند محمد بن جعفر المعروف بالقزاز القيرواني
3. المفهوم التقليدي للشعر عند أبي إسحق إبراهيم بن علي الحُصْرِي القيرواني
4. المفهوم التقليدي للشعر عند أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني
5. المفهوم التقليدي للشعر عند محمد بن شرف القيرواني

التجديد في مفهوم الشعر لدى النقاد المغاربة

1. التجديد في مفهوم الشعر عند حازم القرطاجني
2. التجديد في مفهوم الشعر عند أبي محمد القاسم السجلماسي
3. التجديد في مفهوم الشعر عند ابن البنّاء العددي المراكشي
4. التجديد في مفهوم الشعر عند عبد الرحمن بن خلدون

البديع والخطاب البلاغي العربي

أول كتاب أُلِّف في موضوع البديع في البلاغة العربية "كتاب البديع" لابن المعتزّ الذي قسمه إلى قسمين دون أن يشير إلى الدافع لهذا التقسيم، إذ سمّى القسم الأول منه "البديع"، وسمى الآخر "محاسن الكلام والشعر"، وكأن "البديع" لا علاقة له "بمحاسن الكلام"، بل لوحظ عليه إدراجه الاستعارة ضمن باب "البديع"، والتشبيه ضمن باب "محاسن الكلام والشعر"، مع أنهما مرتبطان دلاليا، وهذا الفصل بين البابين الذين ذكرهما ابن المعتز، جعله يناقض نفسه حينما ماثل بينهما، إذ يقول: (**اقتصرنا بالبديع على الفنون الخمسة اختبارا من غير جهل بمحاسن الكلام ولا ضيق في المعرفة، فمن أحب أن يقتدي بنا ويقتصر بالبديع على تلك الخمسة فليفعل ومن أضاف من هذه المحاسن أو غيرها شيئا إلى البديع ولم يأت غير رأينا فله اختياره.**)[1]

من النعوت التي وُصِفَ بها الكلامُ في الشعر الحلاوة والطلاوة والعذوبة[2]، كما ارتبط مفهوم البديع أحيانا بالمطابقة بين صناعة الشعر وباقي الصناعات الحرفية السائدة في المجتمع مثل النسج والشبك، يقول الجاحظ: (**ووصفوا كلامهم في أشعارهم فجعلوها كبرود العصب، وكالحلل والمعاطف والديباج والوشي، وأشباه ذلك**)[3]، فكلام الجاحظ كما نرى يؤكد الارتباط الوثيق بين البديع بمحاسن الكلام، وهي أمر مقبول من وجهة

[1] - عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، تح: إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط:3، 1982، ص:58.
[2] - ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج:1، ص:199.
[3] - الجاحظ، البيان والتبيين، ج:1، ص:222.

الاستبدال في الخطاب البلاغي، ومن الواجب علينا قراءة مفهوم البديع للتأكيد على هذه الفرضية، وتتبّع عملية تشكل بنية الاختلاف في هذا الخطاب آراءَ كلٍّ من عبد القاهر الجرجاني وأبو يعقوب يوسف بن علي بن محمد السّكّاكي (555-626هـ/1160-1228م) في أكبر مصنّفين "أسرار البلاغة"، ومفتاح العلوم" خاصة القسم الثالث منه الذي خصّ به علمي المعاني والبيان، ونكتفي بتصفح الكتاب الأول منهما "أسرار البلاغة" وانطلاقا من العنوان يظهر مصطلح "بلاغة" الذي هو مصطلح شامل يجمع الظواهر البيانية دون أن يقصي "التجنيس"، لتصبح البلاغة إطارا عاما للصور البلاغية، عوضا عن "البديع" عند ابن المعتز، ومن أمثلته عند الجرجاني أنه يعتبر "التجنيس" من أقسام البديع، ثم يسرد في الصفحات الموالية مجموعة من الصور البلاغية دون أي تحديد لما ينتظمها، وبعد ذلك يقول: (**وأمّا التّطبيق والاستعارة وسائر أقسام البديع فلا شبهة أنّ الحُسْنَ والقُبْحَ لا يعترض الكلام بهما إلا من جهة المعاني خاصّة، من غير أن يكون للألفاظ في ذلك نصيب، أو يكون لها في التحسين أو خلاف التحسين تصعيد وتصويب.**)[1]

المفهوم التقليدي للشعر عند النقاد المغاربة

لقد شَكَّلَ الشِّعْرُ هاجسا صدرت عنه مختلف المباحث النّقدية، حيث حاول جُلُّ النّقّاد تقديم تصوُّراتٍ نظريةٍ هامَّةٍ؛ إلَّا أنّ تعريفَ القول الشعري لم يَقْتَصِرْ على المشارقة

[1] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، ط:1، القاهرة، 1991، ص ص:14، 15.

فقط، بل قد كانت محاولاتُ المغاربة استمراراً لمِاَّ تَمَّ إنجازُه في المشرق، بحيث أصبح الاهتمام بالشعر واضحا مع عدد من أعلام النقد المغربي، وقد احتلَّ الحديثُ عن الشّعر عندهم الجانبَ الأكبرَ من تأليفهم، ونذكر من النّقّاد المغاربة:

1. مفهوم الشعر عند عبد الكريم بن إبراهيم النهشلي

عبد الكريم النهشلي(ت404هـ/1013م) صاحب "الممتع في صنعة الشعر" أو "الممتع في علم الشعر وعمله" أو "اختيار الممتع" ورد فيه بابٌ في كلام العرب، وفصلٌ في الشعر، وبابٌ في البيان، وذكر الجمال وحسن الوجوه، وباب في ألقاب الشعراء، وباب الاحتماء بالشعر، وباب من رفعه المديح ومن حطه الهجاء، ثم ختم كتابه بما قيل في فنون الشعر المختلفة، والكتاب صورة من صور التأليف القديم التي تجعل فقهها في تبويبها، على أن المؤلف كان يطل برأسه مرارا للتعريف أو النقد أو الإيضاح.

قَدَّمَ النهشلي في كتابه هذا جملة من المحاولات الجادَّة في ضبط تعريف الشّعر، وقد أقرَّ أنَّ الشعر ليس خاصًّا بالعرب فقط، وإنما هو قدر مشترك بين جميع الأمم، ولذلك **(قَدْ قِيلَ إنَّ لليونانيين كلامًا موزونًا بلسانهم، يتغنّوْنَ به، وليسَ بكثيرٍ غَالِبٍ عليهم.)**[1]

من خلال هذا القول نستنتج أنّ النّهشَلي يرى بأنَّ الشعر ليس حِكْراً على العرب؛ وإنما هو قدر مشترك بين جميع الأمم، وإنْ كانَ حَظُّ الأمةِ العربيةِ أوفرَ مِنْ حظوظِ الأمم الأخرى.

[1] - عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشعر، تح: محمد زغلول سلام، دار غريب للطباعة، القاهرة، د.ت ص:24.

ويمكن استخلاص مفهوم الشعر عنده من خلال كتابه "الممتع في صنعة الشعر" حيث أقرَّ فيه أن الشعر ليس مجرّد ألفاظٍ موزونةٍ ومقفَّاةٍ، أو أقوالٍ تدلُّ على معنًى؛ وإنما هو الفِطْنَةُ والشّعور، فالشعر عنده مرتبطٌ بالوجدان القادر على توليد الإحساس والعاطفة في نفس المتَلَقِّي أو القارئ مُتَمَثِّلا بقول العرب: (**والشِّعرُ عندهم الفِطنة، ومعنى قولهم لَيْتَ شِعْرِي: أيْ لَيْتَ فِطْنَتِي.**)[1]

ومن خلال هذا التعريف، نلاحظ أن النهشلي أورد مصطلح "الفطنة"، وبذلك يختلف في مفهومه للشعر عن مفهوم النّقاد السّابقين من المشارقة، الذين حصروه في "القول الموزون المقفّى"[2]، وهو بالتالي يشير إلى الوحي والإلهام الذي هو مصدر الإبداع الفنّي الخالد، فالشعر عنده هو التعبير عن التّجربة الشعرية أي الفطنة والشعور[3]، وهو نفس الرأي الذي ذهب إليه تلميذُه ابنُ رشيق حينما قال: (**وإنما سُمِّيَ الشاعرُ شاعراً لأنه يشْعُرُ بما لا يشعر به غيره**)[4]، فالفطنة في اللغة تعني الحَذْقَ والمهَارَة والذّكاء، وهذا دلالةٌ على أنّ الشعراء يتمتّعون بمزايا لا يتمتّع بها غيرُهم من الناس، وهذا معناه أنّ عبدَ الكريم أدرك ضرورةَ توفُّر أنواعٍ من الدّواعي والبواعث النّفْسِية التي تُحَرّكُ وجدان الشاعر، وتساعده على قول الشعر، وبالتالي يتبيّنُ لنا أنّ النّهشلي تمكّنَ من تعريف الشعر انطلاقا من فهمه لمعناه، والعناصر النفسية المكونة له.

---

[1] - المصدر السابق، ص:19.
[2] - ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص:15/ وابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص:5/ وأبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص:136، الخ...
[3] - ينظر: بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص:58/ وينظر: الممتع، ص:19.
[4] - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج:1، ص:116.

وبما أن النهشلي ربط الشعر بالوجدان والعاطفة، والإحساس، فإنه قد أنزله منزلةَ ساميةَ، حيثُ جعله في المنزلة الثانية بعد القرآن الكريم من حيثُ الشَّرَفُ، ويَتَّضِحُ ذلك من قوله: (**خَيْرُ كلامِ العربِ وأشرَفُهُ عِنْدَهَا هذا الشّعرُ الذي تَرْتَاحُ له القلوبُ، وتَجْذُلُ به النُّفُوسُ، وتَصْغِي إليه الأسماعُ، وتُشْحَذُ به الأذْهَانُ، وتُحفَظُ به الآثارُ، وتُقَيَّدُ به الأخْبَارُ.**)[1]

والنّهشلي بَعْدَ تحديده لمفهوم الشعر ينتقل إلى تفضيله على النّثر، لأنّه يعتبره (**أبلغ البيانين، وأطول اللسانين، وأدب العرب المأثور، وديوان علمها المشهور.**)[2]

ونَسْتَشِفُّ من هذا القول أنَّ الصِّفَاتِ المميِّزَةَ للشِّعْرِ الحقيقيِّ عند عبد الكريم النهشلي تتمثل في تلك القدرة التي تبعث القلوب على الارتياح، وتُغَذِّي العواطف، وبه تَجْذُلُ النُّفُوسُ، وهذا الجانب يحقِّقُ المتعة، بالإضافة إلى قدرته على شحذ الأذهان وحفظها وتثقيفها، كما أنه يحفظ المآثر والأمجاد، فالشّعر ديوانُ العرب، وهو من أرقى فنون الأدب وأوسعها في تمثيل الطبيعة والحياة والمجتمع لدى العرب القدماء.

كما أن النَّهْشَلِي يرى أن الشعر يقوم على الغنائية والغناء، مرتبطٌ باللَّحْنِ والإيقاع، واللحنُ يعتمدُ أساسا على الوزن الذي هو في الأصل موسيقى الشعر الخارجية منها والداخلية، فالغناء مرتبط بالذات، والذات مفعمة بمختلف العواطف، ويتّضح كل هذا من خلال قوله: (**لمَّا رأتِ العربُ المَنْثُورَ يَنِدُّ عليهم، ويَتَفَلَّتُ من أيديهم، ولم يَكُنْ**

[1] - عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشعر، ص:11.
[2] - المصدر نفسه، ص:19.

لهم كتابٌ يتضمَّنُ أفعالَهم، تَدَبَّرُوا الأوزانَ والأعاريضَ، فأخرجوا الكلامَ أحْسَنَ مخرَجٍ بأساليبِ الغِنَاءِ، فجاءهم مستوياً، ورأوه باقياً على مَمَرِّ الأيام، فألَّفوا ذلك وسَمَّوهُ شعراً.)[1]

ونستخلص من هذا القول أن الشعر العربي يُعْنَى عنايةً خاصةً بالجانب الموسيقي، الذي يُعَبَّرُ عنه بالوزن، الذي يُعَدُّ من العناصر الأساسية المكونة لمفهوم الشعر عند النهشلي؛ لأنّ الوزن ـ حسب رأيه ـ يُسَهِّلُ عمليةَ الحفظ، فيبقى الشعرُ راسخاً في العقل والنّفس.

كما أنه أيضا يحقق الاعتدال في الكلام، فيُخْرِج الكلام في أحسن مخرَجٍ؛ أي يُحْدِثُ نوعاً من التّناسب والتّناسق في الكلام، ويتَّضِحُ هذا في قوله: (**وأجْمَعُوا على استحسان الكلام مع الصَّواب، كما أجمعوا على كراهية الكلام مع الإسْهَاب، وكَرِهُوا زيادةَ المَنْطِق على الأدب، وزيادة الأدب على المنطق حتى قالوا: زيادةُ منطقٍ على أدبٍ خِدْعَةٌ، وزيادةُ أدبٍ على منطقٍ هُجْنَةٌ ...**)[2]، وهذا ما جعل النهشلي يُقسِّمُ الشعر على أساس من الفضيلة والأخلاق حيث صرّح بأنّ منه: (**شِعرٌ هو خيرٌ كلُّه، وذلك ما كان في باب الزّهد والمواعظ الحسنة والمَثَلِ العَائِدِ على مَنْ تَمَثَّلَ به بالخير وما أشْبَهَ، وشِعْرٌ هو ظَرْفٌ كلُّه، وذلك القولُ في الأوصاف والنّعوت والتشبيه وما يُفْتَنُّ به مِنَ المعاني والآداب، وشعرٌ هو شرٌّ كله وذلك الهجاءُ وما تَسَرَّعَ الشاعرُ به إلى أغراضِ النَّاس،**

[1] - المصدر السابق، الصفحة نفسها.
[2] - المصدر انفسه، ص:11.

وشعرٌ يُكْتَسَبُ به، وذلك أنْ يُحْمَلَ إلى كل سُوقٍ ما يَنْفُقُ فيها، ويُخَاطِبَ كُلَّ إنسانٍ مِنْ حيثُ هو، ويأتي عليه من جهة فهمه.)[1]، وعلى هذا التفسيم رتّب الشعر تحت أصناف، وتحت كلّ صنف فنون، فوجد الأصناف أربعة (**المديح والهجاء والحكمة واللهو، ثم يتفرّع من كل صنف من ذلك فنون، فيكون في المديح: المراثي والافتخار والشكر، ويكون من الهجاء: الذّمّ والعِتاب والاستبطاء، ومن الحكمة: الأمثال والتزهيد والمواعظ، ويكون من اللهو: الغزل والطرب وصفة الخمر والمخمور.)**[2]

ومثلما هو بَيِّنٌ، فقد بنى النهشلي تقسيمه للشعر على أساسين: الأول أخلاقي يدور حول الخير والشر، والثاني فني يتعلق بالصدق الفني والإخلاص في العاطفة والابتعاد عن روح التكسب.

ومما يدلّ على تأثّر النهشلي بغيره من النّقاد حول قضية اللفظ والمعنى، فهو من أنصار الفصل بينهما، وينحاز إلى جانب اللفظ، ويعطيه الأولوية من خلال ما رواه عنه ابن رشيق في كتابه العمدة، إذ يقول: (**وقال عبد الكريم ... الكلام الجزل أغنى عن المعاني اللطيفة من المعاني اللطيفة عن الكلام الجزل)**[3]، وواضح هنا أن النهشلي يقدم الكلام الجزل الذي يعني "اللفظ" عن المعنى، مما جعل ابن رشيق يسجّل هذه الملاحظة على أستاذه بقوله: (**وكان يُؤْثِرُ اللفظَ على المعنى كثيرا في شعره وتآليفه)**[4]، غير أن

[1] - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج:1، ص:118.
[2] - المصدر نفسه، ج:1، ص:121.
[3] - المصدر نفسه، ج:1، ص:127.
[4] - المصدر السابق، ج:1، الصفحة نفسها.

انحياز النهشلي لجانب اللفظ لا يمنعه من أن يورد آراء غيره ممّنْ يخالفُه الرأي في هذه القضية، فيُورِدُ رأيَ بعضِ العلماء الذين يفضِّلون المعنى على اللفظ، ويرون أن الألفاظ تابعة للمعاني، فيقول: (**قال بعض الحُذَّاقِ: المعنى مثالٌ، واللفظُ حَذْوٌ، والحذو يتبع المثال، فيتغيّرُ بتغيّره، ويثبتُ بثباته، ومنه قول العباس بن حسن العلوي في صفة بليغ: معانيه قوالبٌ لألفاظه، هكذا حَكَى عبدُ الكريم.**)[1]، وفي هذا ما يدلّ على موضوعية النّهشلي، وعدم تعصّبه لآرائه النقدية تعصُّبًا أعمَى بحيث يُلْغِي آراءَ غيره.

وقد خالف النهشلي كثيرا من النقاد الذين يعتمدون مقياس السّبق الزمني أساسًا للمفاضلة بين الشعراء، فهو لم يكن متعصّبا لقديم أو جديد من الشعر. كما فعل بعض النّقاد من قبله كابن سلام وغيره، بل وقف موقفا موضوعيا. كما هي الحال عند المبرّد والجاحظ وابن قتيبة، ممَّنْ رأوا أن المقياس الذي ينبغي أن يُعْتَدَّ به في الحكم على هذا الشعر أو ذاك، إنما هو مقياس الجودة الفنية لا المقياس الزمني المتمثل في القِدَم والحَدَاثة. وفي ذلك يقول: (**قد تختلفُ المقاماتُ والأزمنةُ والبلادُ، فيَحْسُنُ في وقتٍ ما لا يَحْسُنُ في آخر، ويُسْتَحْسَنُ عند أهل بلدٍ ما لا يُسْتَحسن عند أهل غيره، ونجدُ الشعراءَ الحُذّاقَ تُقَابِل كلَّ زمانٍ بما اسْتُجِيدَ فيه، وكَثُرَ استعمالُهُ عند أهله، بعد أنْ لا تخرج من حُسْن الاستواء، وحدّ الاعتدال، وجَوْدة الصّنعة، وربما استُعْمِلَتْ في بلدٍ ألفاظٌ لا تُسْتَعْمَل كثيرا في غيره ...والذي أختاره أنا، التَّجويد والتّحسين الذي يختاره علماءُ النّاس بالشعر، ويبقى غَابِرُهُ**

[1] - المصدر نفسه، ج:1، الصفحة نفسها.

على الدَّهْر)[1]، فلا فرق عند النهشلي بين شعر قديم وشعر جديد إلا في الجودة والرداءة، لافِتًا من خلال ذلك الأنظارَ إلى أثرِ البيئة في الشعر، واختلاف أذواقِ النّاس في تلقّيهم للشعر باختلاف المكان والزمان.

ومما يُسْتَخْلَصُ أنَّ آراءَ النهشلي النقدية تمثِّلُ مرحلةَ تأسيسِ النقد الأدبي المغربي القديم، أَيْنَ استعابَ النُّقَّادُ المغاربة الآراءَ النقدية المشرقية، ثم أعادوا صياغتَها بطريقة تعليمية تُنَاسِب المرحلةَ والبيئةَ التي عاشوها، والتي اتّسَمَتْ بسيطرةِ النزعة النَّقْلية المحافظة في الدِّينِ والفِكْرِ والإبداع، يضاف إلى ذلك محاولتُهُ إثباتَ شَخْصِهِ كناقدٍ منميّزٍ عن غيره، فلا ينساق وراء آراء غيره، بل يَقْبَلُ ما يراه صَائِبًا، ويُصَوِّبُ ما يراه خطأ، أو يُضِيفُ إليه إن كان ناقصًا، لذلك تجاوزَ عُقْدَة النَّقْص التي أصابتْ بعضَ النُّقَّاد المغاربة، ومن ثَمَّ ظهرتْ موضوعيتُهُ في هذه الآراء النقدية حين يُورِدُ أحيانًا آراءَ غيره ممَّنْ يخالفه وجهةَ نظره، ومما يُلَاحَظ أنَّ هذه الآراءَ النقدية اتّسمتْ بالإيجاز الشديد والاقتضاب، فهي تحتاج إلى مزيد من الشّرْح والتَّحْليل والاستشهاد، ربما يعود ذلك إلى ضَيَاعِ كتابه "الممتع" واقتصار النُّقَّاد على "اختيار الممتع".

2. مفهوم الشعر عند محمد بن جعفر المعروف بالقزاز القيرواني

محمد بن جعفر القزّاز (322–412هـ/934–1022م) (**كانَ شيخَ اللغة في المغرب، إمامًا عَلَّامَةً قَيِّمًا لعلوم اللغة العربية، مهيبا عند الملوك والعلماء، محبوبا عند العامة، له**

[1] - المصدر السابق، ج:1، ص:93.

مؤلفات في اللغة والأدب)[1]، وأثرُ القَزّاز واضحٌ في "العُمْدَة"، فمنه أخذ ابن رشيق أوزانَ الشّعر وقوافيه، وبابَ "الرُّخَصِ الشِّعرية"، معتمدا كتابَهُ "الضرائر الشعرية" أو "ما يجوز للشاعر استعماله في ضرورة الشعر"[2]، وقد تتلمذ على يده بضع سنوات، (**وقد قال عنه تلميذه ابن رشيق: إنَّهُ صَاحِبُ الجامعِ في اللغة الذي يُقَارِبُ تَهذِيبَ الأزْهَرِيّ)**[3].

وكان كغيره من بقية النُّقَّاد . لم يضع مفهومًا واضحَ المعالم للشعر، فهو تحدَّثَ عنه في سياق حديثه عن الضرورة الشعرية في كتابه "ضرائر الشعر" . وهو كتاب قَيِّمٌ يكشف عن عبقريته في مجال النقد واللغة . حيث تناول فيه موضوع الضرورات التي يقع فيها الشعراء سواء في الألفاظ أو المعاني، فيضطرون بذلك إلى الخروج عن قواعد اللغة وأساليب القياس، وتناول أيضا فيه الفرق بين الشعر و النثر[4]، وقد أقرَّ أن لغة الشعر تختلف عن لغة النثر، فهي أقوى وأكثرُ إيحاءً من لغة بقية الفُنُون القَوْلية الأخرى، ف (**أحسنُ الكلام ما اتّصلتْ لُحْمَةُ ألفاظه بِسدَى مَعَانِيهِ، فخَرَجَ مُفَوّفًا مُنَيَّرًا، ومُوَشًّى مُحَبَّرًا)**[5]، وهذا ما أكده أبو هلال العسكري بقوله: (**وَلَيْسَ شَيْءٌ مِنْ أصنافِ المنظوماتِ يبلغُ في قُوَّةِ اللَّفْظِ منزلةَ الشِّعْر.)**[6]

---

[1] - رؤوف مخلوف، ابن رشيق القيرواني، دار المعارف بمصر، 1964، ص:46.
[2] - ينظر: ياقوت الحموي، معجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب)، ج:6، ص:2475.
[3] - ابن رشيق، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، تح: محمد العروسي المطوي وبشير البكوش، الدار التونسية للنشر، والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط:1، 1986، ص:365.
[4] - ينظر: بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص:95.
[5] - يحيى بن حمزة العلوي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج:1، المكتبة العصرية، بيروت، ط:1، 2002، ص:73/ أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، ج:1، ص:152.
[6] - أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين: الشعر والنثر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1998، ص:137.

ومن هنا تتجلّى منزلة القزاز ـ الذي يعتبر من النقاد المغاربة في عصره، يجمع في نقده بين البلاغة واللغة والنحو والعروض، (**هذا كتابٌ أذكر فيه إنْ شَاءَ اللهُ، ما يجوز للشاعر عند الضرورة من الزيادة والنُّقصان، والاتّساع في سائر المعاني، من التقديم والتأخير، والقلب والإبدال، وما يتّصل بذلك من الحجج عليه، وتبيين ما يمرّ من معانيه ... وهو باب من العلم، لا يَسَعُ الشاعرَ جهلُهُ، ولا يُسْتَغْنَى عن معرفته، ليكونَ له حُجَّةٌ لما يقع في شعره، مما يُضطرّ إليه، من استقامة قافية، أو وزن بيت، أو إصلاح إعراب.**)[1]، وهذا أمر ذكره كثير من العلماء وقالوا: (هو حفظُ وزنِ الشِّعرِ الدَّاعِي إلى جواز ما لا يجوز في النثر، وهو عند الأكثر عشرة أمور على ما هو في الشّعْر المنسوب إلى الزَّمَخْشَري (467–538هـ/1074–1143م): (من البسيط)

ضَرُورَةُ الشِّعْرِ عَشْرٌ عَدّ جُمْلَتها قَطْعٌ وَوَصْلٌ وَتَخْفِيفٌ وَتَشْدِيدُ

مَدٌّ وَقَصْرٌ وَإِسْكَانٌ وَتَحْرِيكٌ وَمَنْعُ صَرْفٍ وَصَرْفٌ تَمَّ تَعْدِيدُ[2]

وكان القزّاز خبيرا بقضايا الشعر وصناعته، وهذا ما جعله يدافع عن الشعر والشعراء ـ كما هو بائن من كلامه؛ إلا أنه لم يحدد مفهوما واضحا للشعر في كتابه؛ ولكن ربما تحدَّث عنه في كتبه الضائعة التي أثبتها كل من ابن خلكان[3] وياقوت

[1] - محمد بن جعفر القزّاز القيرواني، ما يجوز للشاعر في الضرورة، تح: رمضان عبد التواب وصلاح الدين الهادي، مطبعة المدني، 1982، ص:26.

[2] - محمد علي التهانوي، كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج:2، (ص- ي)، تح: علي دحروج، مكتبة لبنان، ناشرون، ط:1، 1996، ص:1115.

[3] - ينظر: أبو العباس شمس الدين بن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج:4، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط:1، 1971، ص:374 وما بعدها.

الحموي[1]، وربما لو وجدت لأطلعتنا على آراء نقدية أخرى له.

3. مفهوم الشعر عند أبي إسحق إبراهيم بن علي الحُصْرِي القيرواني

إبراهيم بن علي الحُصْرِي القيرواني (ت453هـ/1061م) صاحبُ كتاب "زَهْرُ الآدَابِ وثَمَرُ الألْبَابِ"، تناول فيه أبوابا للأخبار النقدية والأدبية والبلاغية، وفنون أدبية غير الشعر كالمقامات، ودراسة بعض الرسائل كرسائل بديع الزمان الهمداني (358-398هـ/969-1008م)، وترجمات لبعض الأدباء كالثعالبي (350-429هـ-961-1038م) وعرّف بكتبهم ...، فتناول فضل الشعر، وأثره في المتلقي، وصنعة البليغ، وفقر الشعر، وكذبه، وسوى ذلك من قضايا الشعر وهموم النقد، وقد غلب عليه الاهتمام بأدباء العصر العباسي، من غير إغفال ذكر القدماء من عرب الجاهلية.

هذا الكتاب فضَّلَهُ بعضُ النُّقَّاد على تلك الكتب التي عَدَّها ابنُ خَلدون أصولاً وأُمَّهَاتِ الكُتُبِ الأدبية، مثل "الكامل" للمبرّد، و"البيان والتبيين" للجاحظ، و"أدب الكاتب" لابن قتيبة، و"النوادر" لأبي علي القالي (288-365هـ/900-975م)[2]، فزهر الآداب أغزرُ مادَّةً، وأكبرُ قيمةً من جميع تلك المصنَّفَات؛ لأنَّ ذوقَ الحُصْرِي ذوقٌ أدبيٌّ صِرْفٌ[3]، أمَّا أولئك، فقد كانتْ أهواؤُهم موزَّعةَ بين اللغة والرِّواية والنَّحو والتَّصْرِيف، وهذا يدلُّ على أنَّ كتابَ الحُصْري كتابُ أدبٍ وخَبَرٍ، فهو موسوعةٌ أدبيةٌ، قَصَدَ صاحبُه

[1] - ينظر: ياقوت الحموي، معجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب)، ج:6، ص:2475.
[2] - ينظر: ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون، ج:1، تح: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ط:2، 1988، ص:763.
[3] - ينظر: أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، ج:1، (المقدمة)، ص:7.

الأدبَ ولم يقصِدِ النَّقْدَ، وما وُجِدَ فيه من نَقْدٍ. وإنْ كانَ على قِلَّتِهِ. إنما يعود إلى العَلاقة الوطيدة بين الأدب والنَّقد، فهو (... **إنَّهُ دائرةُ مَعَارِفٍ أدبيةٍ، لا غِنَى للقارىء الأديبِ البَاحِثِ عَنِ المعْرِفَة، والمتطلِّع إلى التَّزَيُّدِ مِنْ بُحُورِ الفُنُونِ الأدبيةِ عَنِ اقْتِنَائِهِ)**[1]، لذلك، فهو لم يقدِّمْ تَصَوُّراً واضحًا حول مفهوم الشعر، فهو كتابٌ أدبيٌّ مَحْضٌ، لم يتناول فيه المؤلِّفُ شيئًا من النّحو والتّصريف واللّغة، بل قَصَرَهُ على فُنُونِ القَوْل من شِعْرٍ ونَثْرٍ، وما يتَّصِلُ بذلكَ مِنْ ضُرُوبِ البلاغةِ وجمالِ الصِّياغةِ وإصابةِ التّشبيهِ وحُسنِ الإنشاءِ وجَوْدَةِ الخطابةِ، وقد نبّهَ إلى ذلك في مقدمة كتابه حينَ قال: (**هَذَا كِتَابٌ اخْتَرْتُ فِيهِ قِطْعَةً كافيةً من البَلَاغَاتِ في الشِّعرِ، والخَبَرِ، والفُصُولِ، والفِقَرِ، مِمَّا حَسُنَ لَفْظُهُ ومَعْنَاهُ ... وليس لِي في تأليفِه مِنَ الافتخارِ أكثرَ مِنْ حُسْنِ الاختيارِ، واختيارُ المرءِ قِطْعَةٌ مِنْ عَقْلِهِ)**[2]، فهو كتاب (**جمع كلّ غريبةٍ**)[3] فطريقته في تأليف الكتاب تشبه طريقة الجاحظ التي اعتمد فيها الاستطراد في مصنّفاته، كما لم يخصِّصها بموضوع معَيَّنٍ، ولم يرتِّب مسائله، ولا تبويب موضوعاته، فينتقل من الجدِّ إلى الهزل، ومن الوصف إلى التشبيه، ومن الشعر إلى النثر، ومن الحديث عن المطبوع إلى المصنوع، وإن عاب هذه الطريقة كثير من النقاد فهذا راجع جهل هؤلاء الفرق بين الموضوعات العلمية والموضوعات الأدبية، وجهلهم الطريقة المتَّبَعَةَ عند المؤلفين آنذاك.[4]

[1] - ينظر: المصدر نفسه، ص ص:06، 07.
[2] - المصدر نفسه، ص، ص:21، 24.
[3] - ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج:1، ص:54.
[4] - ينظر: أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، ج:1، (مقدمة المحقق)، ص ص:5، 6.

ونَسْتَخْلِصُ مما تقدَّمَ، أن النقاد المغاربة اهتموا بالشعر في كثير من مصنّفاتهم، وعند استقراء مباحثهم نلاحظ أن السِّمَة التي ميّزتْ تناولَهُم لقضية الشعر، هي عدمُ التقيّدِ بضوابطِ التَّعْرِيف، فلا نجد تعريفًا واضحَ المعالم للشّعر عندَهم، كما لاحظنا ذلك عند القزّاز والحُصْرِي، باستثناء عبد الكريم النّهشلي، فهو النّاقد الوحيد الذي استطاع أنْ يَصُوغَ مفهومًا واضحًا للشّعر قبْل ابنِ رَشيق.

4. مفهوم الشعر عند أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني

ابن رشيق القيرواني (390–456هـ/999–1063م) جاء بعد هؤلاء النّقاد الذين كانوا أساتذةً له، فأخذ منهم علومه الأولى، وكان على رأسهم عبد الكريم النّهشلي، الذي كان كثيرَ الاستشهاد بآرائه في كتاب "العمدة"، تدور أبوابه حول الشعر، كفضل الشعر، والرد على من يكره الشعر، وأشعار الخلفاء والقضاة والفقهاء، ومن رفعه الشعر ومن وضعه، ومن قضى له أو قضى عليه، وشفاعات الشعراء وتحريضهم، وفأل الشعر وطيرته، ومنافعه ومضاره، وتعرض الشعراء لغيرهم بالهجاء، والتكسب بالشعر والأنفة منه، وتنقله في القبائل، والقدماء والمحدثين، والمشاهير من الشعراء، والمقلين والمغلبين، ومن رغب من الشعراء عن ملاحاة غير الأكفاء، وفي طبقات الشعر والشعراء، وحد الشعر وبنيته، وأدب الشاعر، وأبواب شتى في البلاغة، فقد حاول ابن رشيق أن يُقَدِّمَ مفهومًا لحَدِّ الشّعر، غير أنّه كان مِنْ أبرزهم في عصره، فقد محّصَ العملية الشّعرية، ووضّحها أكثرَ من سابقِيه من نقّاد المغرب الذين اتَّسَمَتْ نظرتُهم إلى الشِّعر بالجُزئية.

فابن رشيق ناقدٌ يتمتّع بثقافة واسعة، وبُعْدِ نَظَرٍ، وتفكيرٍ عميقٍ، أسْهَم في تقدّمِ

الحركةِ النقدية في المغرب العربي في القرن الخامس الهجري؛ إنّه النّاقد المتميّز الذي حاول في كتاب "العمدة" أن يقدّم تصوّرا عن الشّعر ومفهومه، وكانت وسيلتُه لإقناعِ المتلقّي عَرْضَ شَوَاهِدَ منطقيةٍ، معتمِدا المقاييس البلاغية والنقدية لنقد الشّعر، فالشّعرُ عندَه لم يكن مجردَ ألفاظٍ موزونةٍ ومُقَفَّاةٍ، أو أقوالٍ تَدُلُّ على معنًى؛ وإنّما (**الشّعر يقومُ . بعد النِّيَّةِ . مِنْ أربعةِ أشياء، وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حَدُّ الشّعر؛ لأنَّ من الكلام موزوناً مقفًّى وليس بشعر؛ لعدم القصد والنية، كأشياء اتَّزَنَتْ من القرآنِ، ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم.**)[1]، لأن بعض الكلام يحوي الوزن والقافية ولا يقصد صاحبه قول الشعر، وهذا ما ذهب إليه الجاحظ بقوله: (**وَلَوْ أَنَّ رَجُلًا مِنَ البَاعَةِ صَاحَ: مَنْ يَشْتَرِي بَاذِنْجَانْ؟ لَقَدْ كَانَ تَكَلَّمَ بِكَلَامٍ فِي وَزْنِ مستفعلن مفعولات، وكيفَ يكونُ هذا شِعْرًا وصاحبُهُ لم يَقْصِدْ إلى الشِّعْرِ؟!**)[2].

هذه المميّزات لمفهوم الشعر عند ابن رشيق . كما هو ملاحظ . لم يخرج عما قاله السّابقون من النقاد المغاربة في حدّ الشعر، غير أنه أضاف النية والقصد كشرط لتمييز الشعر عن النثر، وهو تمييز قائم على الإحساس الصادق العميق الذي ينقل إلى المتلقي رأيَ الشاعر في موضوعات معيّنة، وهذا يدلّ على فهمه الدقيق لماهية الشعر، وبالتالي فهو يجعل الإحساس الشعري عنصرا هاما من عناصر الشعر؛ بل إنه ذهب إلى أبعدَ من ذلك حينما قرّر أنَّ (**الشّعْرَ مَا أَطْرَبَ، وهَزَّ النّفوسَ، وحَرَّك الطِّبَاع، فهذا هو باب الشعر الذي**

[1] - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج:1، ص:119.
[2] - الجاحظ، البيان والتبيين، ج:1، ص:289.

وُضِعَ له وبُنِيَ عليه لا ما سِوَاهُ)[1]، لأنَّ هناك من الكلام موزونًا ومقفًّى ولكنْ بدون نِيَّةٍ وقَصْدٍ، فما يكون منظومًا وموزونًا ويدلّ على معنى، ولكنّه لا يُعَبِّرُ عنْ الإحساس والشعور النفسي، ولا يُثِيرُ المتلقّي، فهو لا يُسَمِّيهِ شعرا.

فالشعر في رأيه إثارةُ نفسيةِ المتلقي بوجود صِلَةٍ بينهما، إذْ (**البَلَاغَةُ كُلُّ مَا تُبَلِّغُ به المعنى قلبَ السَّامِعِ، فتُمَكِّنُهُ فى نفسِه كتَمَكُّنِهِ فى نفسِك، مع صُورَةٍ مقبولةٍ ومَعْرِضٍ حَسَنٍ.)**[2]، فالشّعر لا بد أنْ يكونَ نابعًا من إحساسٍ صادقٍ متميِّزٍ عن غيره، ولعلّ هذا مَا جَعَلَ العَرَبَ تَقُولُ: (**مَا خَرَجَ من القَلبِ وَقَعَ فِي القَلْب، وَمَا خَرَجَ من اللِّسَانِ لمْ يتَعَدَّ الآذَانَ.)**[3]

ولفطنةِ ابنِ رشيق لقضية القصد والنّية، اهتدى إلى نقطةٍ هامّةٍ يمكن للمُتَأمِّلِ أنْ يكتشِفها، وهي حَدِيثُه عن بعضِ آيِ القُرْآنِ الكريم الذي يجمعُ هذه المميّزاتِ المذكورة، لكنَّها لا تَدْخُل تحتَ بابِ الشِّعْر، (**كأشياء اتَّزَنَتْ مِنَ القُرآن، ومِنْ كلامِ النَّبيّ . صلى الله عليه وسلم . وغير ذلك مما لم يُطْلَقْ عليه أنَّهُ شِعْرٌ، وَالمُتَّزِنُ: مَا عُرِضَ عَلَى الوَزْنِ فَقَبِلَهُ)**[4]، (**فقوله تعالى: ﴿لَنْ تَنَالُواْ الْبِرَّ حَتَّى تُنفِقُواْ مِمَّا تُحِبُّونَ ...﴾**[5]، **فإن الآية جاءتْ على وزنِ مجزوءِ الرَّمَل المسبغ بدون قصد، فعلى الرغم مِنْ أَنَّ هذا الكلامَ جاءَ موزونًا**

[1] - ابن رشيق، العمدة، ج:1، ص:128.
[2] - أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص:10.
[3] - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 1982، ص:21.
[4] - ابن رشيق، العمدة، ج:1، ص ص:119، 120.
[5] - سورة آل عمران، الآية:92.

إلا أنه لا يمكن لنا أن نَعْتَبِرَهُ شِعرا.)[1]، لأن القرآن الكريم أعجز الشعراء والخطباء بأسلوبه، فلا هو شعر ولا هو نثر، لذلك نرى اشتراطَ ابن رشيق النيّة والقصْد يَدُلُّ على ذكائه، وهذا ما يجعله يتفرد عن النقاد السابقين بتعمقه في فهم العملية الشعرية، يضاف إلى هذا أنه أسَّسَ هذا المفهومَ على طبيعة فقهية حين استخدم لفظ "النيّة" الذي نصادفه في النصوص الفقهية التي تتحدث عن صِحَّةِ العَمَلِ[2]، وهذه الفكرة تُوَضّحُ وِجْهَةَ ابنِ رشيق الثقافيةَ الإسلاميةَ عندما نَفَى عن القرآن الكريم صِفَةَ الشّعر، رغم وجود مميزات الشّعر فيها كالأوزان مَثَلًا، لذلك اشترط القصد والنية، مما يتبيّن لنا أن الخصائص الشكلية لا تُحَدِّدُ وحدَها ماهيةَ الشعر، إذ لا بدَّ من أن يَصْدُرَ مِنَ المُبْدِعِ قَصْدٌ ونِيَّةٌ.

وكما تتّضِحُ عَبْقَريةُ ابنِ رشيق أيضًا في تَوَجّهِهِ الفلسفي حين نجدُه في تعريفه متأثِّرا بالمصطلحات والعبارات التي يستخدمها المناطقة، خاصّة مصطلح "حَدّ"، مما يدلّ على تأثّره بالنقاد المشارقة الذين تأثروا هم بدورهم بالفلسفة اليونانية، أمثال قُدَامَة ابن جعفر والجرجاني من النقاد المشارقة، وحازم القرطاجني وابن البنّاء المراكشي، وأبو القاسم محمد السجلماسي من النقاد المغاربة الذين جاءوا بعده في تحديد ماهية الشّعر، وبنائه من أربعة عناصر أساسية[3]، خاصّة أن (**الوزن والقافية شيئان لازمان في تعريف الشعر لأنهما من تمام الموسيقى التي تُعَدُّ من أهم عناصر الإيحاء والإلهام في الشعر العربي**

[1] - شمس الدين محمد بن حسين المعروف بالنواجي، مقدمة في صناعة النظم والنثر، تح: محمد بن عبد الكريم، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ص ص:27، 28.
[2] - ينظر: محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي: نشأته وتطوره (دراسة وتطبيق)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص:58.
[3] - ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ج:1، ص:7.

على الخصوص)[1]، غير أن الملاحظ هو مخالفته سابقيه حينما أعاد ترتيب هذه العناصر بجعل القصد والنية في المقام الأول، ثم تأتي بقية العناصر، وينبِّهُنا ابن رشيق هنا إلى مدى استفادته من جميع الآراء التي قيلت قبله وسبقه إليها غيره من النقاد.

أما رؤيته للألفاظ التي يتكوّنُ منها الخطاب الشعري، فإنه يفضّل المختارةَ منها والمسْتَظْرَفَة والمبْتدعة التي تُعَبِّرُ بسهولة وبكلِّ دِقَّةٍ عن المقصود، أما المعاني فتكون مُخْتَرَعَةً لم يسبِقْه إليها أحدٌ، أو هي معاني مُوَلَّدَةٌ توليدا يزيدها رِقَّةً وجمالا بسببِ اعتمادِ الشاعر على الخيال والعاطفة؛ ومن ثَمَّ يُبْدِع الصُّورَ، فالعاطفة تُعَمِّقُ الإحساس، وتنمّي الشعور، وتزيد من عنف المعاناة، وتُلَيِّنُ الألفاظَ[2]؛ لأن الشِّعْر هو (**ما أَطْرَبَ وهَزَّ النُّفُوسَ وحَرَّكَ الطِّبَاعَ.**)[3]، وأنَّ البيتَ منه (**كالبَيْتِ مِنَ الأَبْنِيَةِ: قَرَارَهُ الطَّبْعُ، وَسُمْكُهُ الرِّوَايَةُ، ودَعَائِمُهُ العِلْمُ، وبَابُهُ الدُّرْبَةُ، وسَاكِنُهُ المَعْنَى، ولا خَيْرَ في بَيْتٍ غيرَ مَسْكُونٍ، وصارتِ الأعَارِيضُ والقوافي كالموازين والأمثلةِ للأبنية، أو كالأَوَاخِي والأوتادِ للأَخْبِيَةِ، فأمَّا مَا سِوَى ذلك مِن مَحَاسِنِ الشِّعْرِ فإنَّمَا هُوَ زِينَةٌ مُسْتَأْنفة، ولو لم تكنْ لاسْتُغْنِيَ عنها.**)[4]، فهذا المفهوم يُقِرُّ ابنُ رشيق من خلاله على الطَّبْع الذي يُمَيِّزُ بين الشِّعر الأصيل والشعر المفتَعَل، فهو الأساس، ولا يَقْوَى إِلَّا بِالرِّوَايَةِ التي تُسَاعِدُهُ في الإطِّلَاع على الأساليب الشعرية المختلفة، وقد ركّز النُّقَّادُ قديما عليها، ومنها اسْتَخْلَصُوا عنْصرَ الفُحُولَة كما هو الشَّأن

[1] - ينظر: بشير خلدون، الحركة النقدية، ص:134.
[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص ص:134، 135.
[3] - ابن رشيق، العمدة، ج:1، ص:128.
[4] - المصدر نفسه، ج:1، ص:121.

عند الأَصْمَعِيّ وابنِ سَلَّام الجُمَحي، (**وقد سُئِلَ رُؤْبَةُ بنُ العَجَّاجِ عن الفَحْلِ من الشّعراء، فقال: هو الرَّاوِيَةُ، يُرِيدُ أنَّهُ إذا رَوَى اسْتَفْحَلَ.**)[1]

وقد فصل ابن رشيق في قضية استقلالية البيت بمعناه، وعُدَّ ذلك عَيْبًا واتِّهَامًا بالقصور عن الكمال الشّعري، لأنّه يُضِيفُ بيتاً إلى آخر ويُعَلِّقُهُ به، و(**خَيْرُ الشّعْرِ ما لمْ يَحْتَجْ بَيْتٌ منه إلى بيتٍ آخرَ، وخَيْرُ الأبياتِ ما اسْتَغنَى بَعْضُ أجْزَائِه ببعضٍ إلى وُصُولِهِ إلى القَافِية**)[2]، وكأن الشّعرَ ترتيبُ أفكارٍ بألفاظٍ تُسَاوِيهَا في جُمَلٍ تَقُومُ كلٌّ مِنْهَا بذاتها، فابن رشيق يؤَكِّد ذلك صراحةً: (**وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَسْتَحْسِنُ الشِّعْرَ مَبْنِيًّا بَعْضُهُ على بَعْضٍ، وأنا أَسْتَحْسِنُ أَنْ يَكُونَ كُلُّ بَيْتٍ قَائماً بنفسِه، لا يَحْتَاجُ إلى ما قَبْلَهُ، ولا إلى ما بَعْدَهُ، وما سِوَى ذلك فهو عِنْدِي تَقْصِيرٌ، إلَّا في مَوَاضِعَ معروفةٍ مثل الحكاياتِ وما شَاكَلَهَا، فإنَّ بِنَاءَ اللَّفْظِ على اللَّفْظِ أَجْوَدُ هُنَالك مِنْ جِهَةِ السَّرْدِ.**)[3]

إنَّ مثلَ هذه المواقفِ النقدية التي أظهرها ابنُ رشيق في تعامله مع النّصوصِ الشّعرية تَدُلُّ دَلَالَةً واضحةً أنّ العمليةَ الإبداعيةَ عنده لا تُرْبَطُ بالتّسلسل الزّمني، إنما تَرْتَبِطُ ارتِبَاطًا وثيقًا بالذَّات المبدعَة، ومَدَى مُصَاحَبَتِها للنّصِّ الأدَبي، لأنَّ (**المُبْدِعَ يُنْشِيءُ النّصّ الأدبي وهو وَاعٍ بهذا التّفاعل**)[4]، والشّاعرُ يُنْشِيءُ قَصِيدَتَهُ وِفْقَ نِظَامٍ تركيبيٍّ مُتَمَيّزٍ، وهذا النّظامُ هو النّصّ في ذَاتِهِ (**لَهُ مَرْجِعِياتُه المكوِّنة لهُ، ومِنْ هُنَا كانَ**

[1] - المصدر نفسه، ج:1، ص:197.
[2] - أبو عبيد الله المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص:36.
[3] - ابن رشيق، العمدة، ج:1، ص ص:261، 262.
[4] - توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، منشورات عيون، الدار البيضاء، المغرب، ط:2، 1987، ص:4.

النّصّ له مُتَخَلِّقًا بِدَافِعِ الرَّغْبَةِ في إنْشَائِه.)[1]

فالشِّعرُ . بالنسبة لابن رشيق القيرواني . صناعةٌ تحتاج إلى الدُّرْبَة والممارسة، يتفاوت فيها الشُّعراءُ نَسْجًا وتَصْوِيرًا وَفِكْرًا، لأنّ القرائحَ تَتَفَاضَلُ، وجَوْدَةُ الإبداعِ الفنِّي وخُصُوصِيَاتُهُ (**مِمَّا انْفَرَدَ بِهِ كُلُّ وَاحِدٍ من الشّعراءِ، وإنْ كانَ ذلك قَليلا جدًّا، لا يكادُ يَتَنَاوَلُهُ حَاذِقٌ، إلَّا أنْ يَزِيدَ فِيهِ زِيَادةً تُحَسِّنُهُ أو تُنْقِصُ مِنْ لَفْظِهِ وتَسْتَوْفِيَ مَعْنَاهُ، فَيَكُونُ أيضًا له فَضِيلةُ الإيجازِ، وكذلك تَحَامَى النَّاسُ أشْياءً كَثِيرةً من المعاني أَخَذَتْ حَقَّها من اللَّفْظِ، فَلَمْ يَبْقَ فيها فُضْلَةٌ تُلْتَمَسُ.)**[2]

5. مفهوم الشعر عند محمد بن شرف القيرواني

لابن شرف القيرواني (390–460هـ/999–1067م) معاصرِ ابنِ رشيق رسالةٌ نقديةٌ قيّمةٌ عنوانها "أعلام الكلام" وقد تُسَمَّى أيضاً "رسائل الانتقاد أو مسائل الانتقاد" رواها على لسان "أبي الرّيّان"، وهي شخصيةٌ ابتدعَها خيالُه، وأجْرَى على لسانِ صاحبِها أحكاماً وآراء نقدية مختلفة، حَوْل الشّعر والشّعراء في مختلف العصور، واحداً واحداً، في عباراتٍ موجزةٍ مركّزةٍ، كقوله في أبي فراس الحمداني: (**وأمّا أبُو فِرَاس ابْنُ حَمْدَان، ففَارِسُ هذا الميدانِ، إنْ شِئْتَ ضَرْباً وطَعْناً، أوْ شِئْتَ لَفْظاً ومَعْنًى، مَلَكَ زَمَاناً ومَلَكَ أَوَاناً، وكانَ أشْعَرَ النَّاسِ في المَمْلَكَةِ وأشْعَرَهُمْ في ذُلِّ المَلَكَةِ، وله الفَخْرِيَّاتُ التي لا تُعَارَضُ،**

[1] - نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد:8، السنة: 1996، ص:81.

[2] - ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تح: الشاذلي بو يحيى، الشركة التونسية للتوزيع، 1972، ص:56.

والأَسْرِيَّاتُ التي لا تُنَاهَضُ.)[1]

ومن الآراء النّقدية في الشّعر ما ذكره ابنُ شَرَف من عيوبه المذمومة: "مجاورة الكلمة ما لا يناسبها ولا يقارنها"، وضَرَبَ لذلك مثالاً قولَ أحدِ الشّعراء في الرِّثَاء: (من السريع)

فَإِنَّكَ غُيّبتَ في حُفْرَةٍ تَراكَم فِيهَا نَعِيمٌ وحُورُ

وَعَلّقَ عليه قائلاً: **(وإنْ كانَ النَّعِيمُ والحورُ من مواهبِ أهلَ الجَنَّةِ، فليس بينهما في النُّفُوسِ تَقَارُبٌ، ولا لفظة "تراكم" مما يجمع بين الحور والنعيم.)**[2]

مما يُلْفِتُ الانتباهَ أنَّ ابنَ شَرَف طرح أفكارا نقدية جامعة في شكل مقامة، اهْتَمَّ فيها بالبديع، وإنْ لم تظهر فيه شخصيتُهُ النَّاقِدَة (... **أو يَتْرُك الأثرَ العظيمَ الذي خَلّفَهُ مُعَاصِرُهُ ابنُ رشيق، فإنّ ما عُثِرَ عليه لم يَخْلُ من إشَارَاتٍ في مَا لَهُ عَلَاقَةٌ بالشّعرِ يَجْدُرُ أنْ نقِفَ عِنْدَها؛ يقولُ: إنّ أملحَ الشِّعْر ما قَلَّتْ عِبَارَتُه، وفُهِمَتْ إشَارتُه، ولُمِحَتْ لُمَحُهُ، ومُلِحَتْ مُلَحُه، ورُقِّقَتْ حَقَائِقُه، وحُقِّقَتْ رَقَائِقُه، واسْتُغنيَ فيهِ باللّمْحَةِ الدّالَّةِ عَنِ الدّلائِلِ المُتَطَاوَلَةِ.)**[3]

وتجدر بنا الإشارة إلى أنَّ ابنَ شرف من خلال كتابه الآنفِ الذِّكرِ لَمْ يَتَعَرَّضْ إلى مفهومِ الشّعرِ وقيمتِهِ إلَّا في فقرات قليلة في آخر الكتابِ، حين تحدّثَ عن عُيُوبِ الشّعرِ

[1] - ابن شرف القيرواني، أعلام الكلام، تصحيح عبد العزيز أمين الخانجي، مصر، ط:1، 1926م، ص:25.
[2] - المصدر السابق، ص:39.
[3] - المصدر نفسه، ص:38.

وأغلاطِ الشّعراءِ لا يُمكِنُ أنْ ترَقى إلى آراء نقدية[1].

التجديد في مفهوم الشعر لدى النقاد المغاربة

1. التجديد في مفهوم الشعر عند حازم القرطاجني

يعتبر أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن القرطاجني (608-684هـ/1211-1285م) أديبا وناقدا، أندلسي المولد تونسي الوفاة، فهو شاعر مجيد، ووصفه مؤرخو الأدب بأنّه خاتمة شعراء الأندلس الفحول، مع تقدمه في معرفة اللسان العربي، وتعددت أغراض شعره فشملت المديح والغزل والوصف والزهد والحنين إلى الأوطان وبكاء الديار احتل المديح مكانًا كبيرًا في ديوانه، وقد خص أبا زكريا الحفصي خلال فترة حكمه (626-647هـ/1229-1249م)، وابنه المستنصر (647-675هـ/1249-1276م) بمدائح كثيرة، ومن أشهر قصائده "المقصورة"[2]، سُمِّيَتْ كذلك لأنها على روي الألف المقصورة، بلغت ألف بيت وستة، مدح بها المستنصر، وقدّم لها بمقدمة نثرية أثنى فيها على الخليفة المستنصر، ثم حَدَّدَ ما اشتملت عليه مقصورته من أغراض وفنون، مثل: المديح والغزل والحكمة والمثل والوصف وقد استهلها بالغزل:

لِلَّهِ مَا قَدْ هِجْتَ يَا يَوْمَ النَّوَى عَلَى فُؤَادِي مِنْ تَبَارِيحِ الجَوَى

ولأهميتها شرحها عدد من الأدباء من أشهرهم أبو القاسم محمد بن أحمد المعروف بالشريف الغرناطي (697-760هـ/1297-1358م) في كتاب سماه "رفْعُ الحُجُب

[1] - ينظر: المصدر نفسه، ص:48 وما بعدها.
[2] - حازم القرطاجني، قصيدة المقصورة، ضمن قصائد ومقطعات صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار التونسية، 1972.

المستورة عن محاسن المقصورة"[1]، غير أن شهرة حازم تتمثّل في تأليفه لكتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، وهو كتاب في النقد والبلاغة، تناول فيه القول وأجزاءه، والأداء وطرقه، وأثر الكلام في السامعين، مركزا على صناعة الشعر، وقد قسم الكتاب ثلاثة أقسام: المعاني والمباني والأسلوب، وكل قسم من هذه الأقسام الثلاثة موزع على أربعة أبواب يسمى كل منهما باسم "منهج"، وكل باب أو منهج يتألف من فصول يطلق عليها اسم "مَعْلم" أو "مَعْرف"، وكل فصل تتناثر فيه كلمتا إضاءة وتنوير، ويقصد بالإضاءة بسطًا لفكرة فرعية، والتنوير بسطًا لفكرة جزئية. وقد مزج حازم في كتابه بين قواعد النقد الأدبي والبلاغة عند العرب، وقواعدهما عند اليونان، فقد عقد فصلاً طويلاً عن نظرية أرسطو في الشعر والبلاغة، معتمدًا على تلخيص ابن سينا لكتاب أرسطو في الشعر، الذي ضمنه الفن التاسع من كتابه "الشفاء"، وهذه هي المرة الأولى التي يعرض فيها أحد علماء البلاغة من غير الفلاسفة لنظريات أرسطو في البلاغة والشعر، والإفادة منها عن فهم وبصيرة.

وقد ركز حازم اهتمامه كثيرا في منهاجه على صناعة الشعر، لأنه أحسّ خللا في منظومة عصره الثقافية، وخاصة ما تعلّق في نظره بهوان الشعر وصناعته[2]، وانعكاس ذلك على النقد واللغة، وحاول أن يستشرف واقعا أفضل للشعر من خلال إصلاح الإبداع الشعري وتوجيه العملية النقدية، يقول حازم بصدد الوضع الشعري العام في عصره، ويبرّر

[1] - طبع الكتاب بمطبعة السعادة، مصر، 1344هـ/1925م.
[2] - ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ص:124، 125.

توجهه الإصلاحي في ممارسته النقدية: (**وإنمّا احتجتُ إلى هذا "العلم" لأنّ الطّبَاعَ منذُ اخْتَلَّتْ، والأفكارَ منذُ قَصُرَتْ، والعنايةَ بهذه الصّناعة منذُ قَلَّتْ، وتحسينَ كُلٍّ مِنَ المدَّعِين صناعةُ الشِّعْر، ظَنُّهُ بطبعه وظنُّه أنه لا يحتاج في الشعر إلى أكثرَ من الطبع وبنيته، على أنَّ كلَّ كلامٍ مقفًّى وموزونٍ شعرٌ، جهالةً منه أنّ الطباع قد داخلها من الاختلال والفساد أضعافَ ما تَدَاخَلَ الألسنةَ من اللحن، فهي تستجيدُ الغثَّ وتستغثُ الجيّد من الكلام، ما لم تقمع بردِّها إلى اعتبارِ الكلامِ بالقوانين البلاغيةِ، فيعلم بذلك ما يِحَسَنٍ وما لا يِحَسَنٍ**)[1]، واستوى هوان الشعر وصناعته في المشرق والمغرب في نظره، فهو يشير إلى ما (**رَانَ على قلوب شعراء المشرق المتأخرين، وأَعمى بصائرهم عن حقيقة الشعر منذ مائتي سنة، فلم يوجد فيهم على طول هذه المدة من نحا نحو الفحول، لا من ذهب مذاهبهم في تأصيل مبادئ الكلام، وإحكام وضعه وانتقاء موادّه التي يجب نحتها منه، فخرجوا بذلك عن مَهْيَعِ الشّعر ودخلوا في محضِ التَّكَلُّمِ.**)[2]

يرتبط مفهوم الشعر عند حازم ارتباطا وثيقا بالتلقي، فإذا كان مدلول هذا المصطلح في اللغة هو الفطنة والشعور، فإنّ هذا الشعور لا يكون مثمرا إذا لم يحدث بين طرفين أو أكثر، وهو ما ينطبق على حَدِّ الشّعر فيقول: (**الشِّعْرُ هو كلامٌ موزونٌ مقفًّى، من شأنه أن يُحَبِّبَ إلى النّفس ما قصد تحبيبه إليها، ويُكَرِّهُ إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه.**)[3]

[1] - المصدر نفسه، ص:20.
[2] - المصدر السابق، ص:10.
[3] - المصدر نفسه، ص:71.

وتعدى هذا التعريف تعريفه للشعر الذي ارتبط ارتباطا وثيقا بالمنطق، فهو جاوز التعريف الذي رسخ في كتب النقد القديمة من حيث تعلقه بالوزن والقافية ودلالته على معنى، إلى فرض ركن أساسي تمثل في قوله: (**الشعر كلام مخيَّل موزون، مختصٌّ في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها . بما هي شعر . غير التخييل.**)[1]

2. التجديد في مفهوم الشعر عند أبي محمد القاسم السجلماسي

يعدّ القاسم بن محمد بن عبد العزيز الأنصاري "أبو محمد السجلماسي" من أعلام النقد المغربي الذين لا يُعرَفُ الكثيرُ عن حياتهم[2]، عاش في أواخر القرن السابع من الهجرة وأوائل القرن الثامن،فهو أديب ناقد، ولد ونشأ بسجلماسة، ورحل إلى فاس فأخذ عن علمائها، ودَرَّسَ في القَرَوِيِّينَ، ثم دَرَّسَ بمراكش، وهي حواضر العلم آنذاك.

هذه النَّشْأة جعلت من السجلماسي أديبًا شاملَ العلم والثَّقافة، واسعَ الإطِّلاعِ على علوم اللغة العربية وآدابها ولا سِيَمَا النَّقْد والبلاغة، وله درايةٌ عميقةٌ بالفلسفة الإسلامية والثَّقَافة اليونانية، خاصّة فكر أرسطو، فكان أعمق فهماً لمضمون كتابيه: "الشعر" و"الخطابة" من النّقّاد والبلاغيّين الذين ظهروا في العصور السّابقة في المشرق

[1] - المصدر نفسه، ص:89.
[2] - ينظر: أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، ط:1، مكتبة المعارف الرباط، المغرب، 1980، ص:41 وما بعدها.

والمغرب بعد حازم القرطاجني، يضاف إلى ذلك تمكُّنُهُ من اللغة العربية وعلومها وآدابها، واقفًا على الكتب المؤلَّفَة في الدِّراسات النقدية البلاغية العربية السَّابقة عنه في الزَّمَن، لذلك ظهر تأثُّرُه بكتاب "العمدة" لابن رشيق.

ظهرت هذه المميزات في مُصَنَّفِهِ "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع" الذي أنجزه إملاء سنة 704[1]، حقَّق الكتاب علال الغازي في طَبْعَتِهِ الأولى الذي طَبَعَتْهُ مكتبة المعارف بالرباط المغربية سنة 1980.

حمل كتاب "المنزع البديع" تعريفا للشعر شبيها بتعريفي كل من حازم القرطاجني وابن البنّاء المراكشي حين اعتمد السجلماسي في تعريفه للعملية الشعرية على المحاكاة والتخييل، وعَدّهُ (**موضوع الصّناعة الشّعرية.**)[2]

لقد تميّز "المنزع البديع" بإضافة لون جديد في المنهج العلمي حيث اعتمد في تأليفه على العقل والذوق معاً.

كان يهدف السجلماسي من خلال تأليفه لهذا الكتاب بيان إعجاز القرآن الكريم وإعادة تقسيم البلاغة العربية التي تداخلت أقسامها وتراكيبها، وهذا كله جعله يتبنّى إيجاد قوانين تمنع من الوقوع في الخطأ في تأويل الخطاب بغير علم الله، فهو إذ يذكر مقاصده في مقدمة كتابه يقول: (**وبَعْدُ، فَقَصُدُنَا في هذا الكِتَابِ ... إحصاءَ قوانين أساليبِ النُّظُومِ التي تَشْتَمِلُ عليها الصِّناعةُ الموضوعةُ لعلمِ البيانِ وأساليبِ البَدِيعِ،**

[1] - ينظر: خير الدين الزركلي، الأعلام، ج:5، ص:181.
[2] - أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص:218.

وتَجْنِيسُهَا في التَّصْنِيفِ ... وتحريرُ تلكَ القوانين الكُلِّيَّةِ، وتَجْرِيدُها من الموادِّ الجزئيةِ بِقَدْرِ الطَّاقَةِ، وجهْدِ الاسْتِطَاعَةِ.)[1]

اتّبع السجلماسي نَهْجَ كُلٍّ من أرسطو خاصّةً منها كتابه "المقولات" الذي شرحه الفارابي، والفارابي في كتابَيْه: "القياس" و"الحروف"، وابن سينا في كتابيه: "القياس" و"الشفا"، لذلك تبنَّى المبدأ التَّالي: (**الجِنْسُ العَالِي لا يَتَرَتَّبُ تحتَ شَيْءٍ، ولا يُحْمَلُ على جِنْسٍ آخرَ عَالٍ أَصْلًا)**[2]، وعلى هَذَا الأساس وَضَعَ الأجْنَاسَ العَشَرَةَ العُليا ونوَّعَهَا أَنْواعا، وحاول أن يضع حدودا فاصلة بَيْنَهَا، فحدَّدَها بقوله: (**إنَّ هذه الصِّناعةَ المُلَقَّبَةَ بعلْمِ البَيَان وصَنْعَةِ البَلاغَةِ والبديعِ، مُشْتَمِلَةٌ على عَشَرَةِ أَجْنَاسٍ "عالية" وهي: الإيجاز، والتخييل، والإشارة، والمبالغة، والرصف، والمظاهرة، والتوضيح، والاتساع، والانثناء، والتكرير.)**[3]

المتأمّل لهذه الأجناس التي ذكرها السجلماسي يستنتج أنَّ كتابَ "المنزع البديع" شمل أفكارًا تبنّاها النقد الغربي الحديث والمعاصر كالإعلاميات واللسانيات وتحليل الخطاب، وغيرها من الدراسات الحديثة.

بذل السجلماسي مجهودا كبيرا في وضع شبكة للمصطلحات المنضوية تحت البديع، ويفصلها إلى حد الجزء الذي لا يتجزأ، مُرَكِّزًا على عنصر الخيال في ستة أجناس

[1] - المصدر نفسه، ص:180.
[2] - المصدر السابق، ص:290.
[3] - المصدر نفسه، ص:180.

من بين العشرة[1]، لذلك كان التخييل محورًا أساسيًا بَنَى عليه السجلماسي نظريته الشعرية، ويجعله محاكاةً وتمثيلًا[2]، وعلى أساسه عرّف السجلماسي الشعر، وهو بهذا يختلف عن حازم القرطاجني الذي اعتمد المحاكاة أولا ثم التخييل ثانيا، ولذلك كان مصطلح المحاكاة عنده أقرب في دلالته إلى مصطلح التخيل منه إلى مصطلح التخييل، فالمحاكاة ترتبط أصلاً بعملية الخلق الفني بينما يرتبط التخييل بعملية التلقي والانفعال بها[3]، أما السجلماسي فهو عنده أنْ تقوم في خيال السامع صورة عن ألفاظ أو معاني أو أسلوب أو نظام الشاعر المخيّل، فينفعل لتخيّلها وتصوّرها من غير روية وتفكير، فتنبسط نفسه لها أو تنقبض[4]، والشعر عنده هو: (**الكلامُ المخيَّلُ المؤَلَّفُ من أقوالٍ موزونةٍ متساويةٍ وعندَ العربِ مُقَفَّاةٍ .. إذْ كانتِ القضيةُ الشّعريةُ إنَّمَا تُؤْخَذُ منْ حيثُ هي مخيَّلةٌ فَقَطْ دُونَ نَظَرٍ إلى صِدْقِهَا أو عَدَمِ صِدْقِهَا.**)[5]

ما يلاحظ على هذا التعريف الذي استخدم فيه السجلماسي مصطلحات محدّدة، جعلته يَقِفُ (**عند الكلمة لغويا وقوفا قصيرا دون استطراد، أو جري وراء الغريب والشارد**)[6]، ويتّجه بعد ذلك إلى (**التحديد العلمي للمصطلح، وكان هدفه من ذلك**

[1] - ينظر: علال الغازي، مناهج النقد الأدبي بالمغرب خلال القرن الثامن للهجرة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط:1، 1999، ص ص:578، 579.
[2] - ينظر: أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص:407.
[3] - ينظر: صفوت عبد الله الخطيب، الخيال مصطلحاً نقدياً بين حازم القرطاجني والفلاسفة، مجلة فصول، مجلد:7، عدد:3و4، السنة:1987، ص:39 وما بعدها.
[4] - ينظر: أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص:219.
[5] - المصدر نفسه، ص ص:218، 220.
[6] - المصدر نفسه، ص:108.

التقديم اللغوي الجمهوري بحثًا عن القاعدة التي كلن يهدف إليها، وحققها بثقافته، ومنهاجه ووضوح وعمق رؤياه النقدية التنظيرية.)[1]

3. التجديد في مفهوم الشعر عند ابن البنّاء العددي المراكشي

ارتبطت شهرة أبي العباس أحمد بن محمد بن عثمان الأزدي المراكشي المولود بين (639 و656هـ/1241 و1258م) والمتوفى بين (721 و723هـ/1321و1323م) بكتابه "تلخيص أعمال الحساب"، عرف بابن البناء لأنّ أباه كان بنّاءً، ولأنّ شهرتَه قامت على الرياضيات، بحيث أفاد منها في مجال التأليف في البلاغة والنقد، جُمِعَتْ نظرياتُه في كتابه الشهير "الروض المريع في صناعة البديع"، وقد أراده أن يكون مُعِينًا على فهم الكِتَابِ والسُّنَّةِ على حدِّ تَعبِيرِهِ في مقدّمَتِهِ[2]، فهو يُولي اهتماما بالغا بالمعنى حين يُعرِّف البلاغة بقوله: (**البلاغة هي أنْ يُعَبَّرَ عن المعنى المطلوب عِبارةً يَسْهُلُ بها حُصُولُهُ في النَّفْس مُتَمَكِّنًا من الغرض المقصود)**[3]، لأنّ التعبير في رأيه كلام عامّ، يصدر عن البليغ كما يصدر عن النائم والمجنون والمتلعثم وغير ذلك، ففصل بين الكلام البليغ والأصناف الأخرى من التعبير بلفظة سهولة العبارة التي توصل إلى التمكن من الغرض المقصود.

إذا كان النُّقَّادُ يَعْتَبِرُون (**فَنَّ الشّعرِ فَنَّ الخَاصّةِ، لأنّهُ صِنَاعَةٌ والصِّنَاعَةُ تَتَطَلّبُ نَوعًا من الثّقافة والمهارة، وهذه تستدعي نوعًا من الخُصُوصِية، سواء من الشّاعر أو المُتَلَقِّي، لأنّ هذه الخُصُوصِية عند الشَّاعر هي مجالُ إبداعِه، وعند المتلقّي سَبَبٌ في**

[1] - المصدر نفسه، ص:109.
[2] - ينظر: ابن البَنّاء المراكشي العددي، الرَّوْضُ المُرِيع في صناعة البديع، تح: رضوان بنشقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985، ص:69.
[3] - المصدر نفسه، ص:87.

عُمْقِ إحْسَاسِهِ، وعُمْقِ وُقُوفِه على القِيَمِ الجمالية في الشِّعر)[1]، فإنّ مُصْطَلَحَ الشّعر عند ابْنِ البَنَّاءِ ورد في أكثرَ من موضعٍ مُضَافًا لأكثر من لفظ كصناعة البديع، صناعة البيان، صناعة الشعر، صناعة العروض، صناعة القوافي، صناعة القول[2]، ولذلك جاء تعريفه للشعر مستندا إلى معاني هذا المصطلح، فالشعر عنده (**هو الخِطَابُ بأقْوَالٍ مخَيّلَةٍ على سَبِيل المُحَاكَاةِ يَحْصُلُ عنها اسْتِفْزَازٌ بالتَّوَهُّمَاتِ)**[3]، وهذا يعني أنَّ الشّعر عبارةٌ عن إبداع يحاكي فيه الشاعرُ الذَّاتَ أو الواقع عن طريق وصفه ونقله، ولكنْ هذه المحاكاةُ تَتَجَاوَزُ الصِّدْقَ إلى الكَذِبِ والمبَالَغَةِ والتَّخْيِيل، لأنّ أَصْدَقَ الشّعرِ أَكْذَبُهُ كما هو عند فلاسفة اليونان، ولا بدّ لهذا الشّعر من إثارة المتلقّي واستفزازه عن طريق التّغريب والتّعجيب والتّوهيم الخيالي، وإثارةِ الإدهاش، وتخييبِ أُفُق انتظار السّامع أو القارِئِ، فجعلَ للشّعْر جِنْسًا قَرِيبًا هو "القَوْلُ" فما ليس بقولٍ ليس بشعرٍ مطلقًا، وجعلَ له أيضًا خَاصِّيةً هي "التَّخْيِيل"، ونحنُ نعلمُ أنّ التَّخييلَ موجودٌ في غير الشّعر أي في العلم التَّطْبِيقِي، لكنّ التخييلَ في الشّعر مُتَمَيِّزٌ عن غيره فيما ليسَ بشِعْرٍ، إذْ أنَّهُ في الشِّعر مَبْنِيٌّ على الكَذَبِ والغُلُوِّ فيما لا يُسْمَحُ في غيره على أنْ يَبِينَ عليه، فهو إذنْ بهذا الشّكل المميَّزِ خَاصٌّ بالشّعر دون غيره، وقد فسّرَ ابنُ البنّاء ذلك قائلا: (**فَكُلُّ ما في التَّشْبِيه من**

[1] - منصور عبد الرحمن، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، 1401هـ، ص:241.
[2] - ينظر: ابن البَنّاء المراكشي العددي، الروض المريع في صناعة البديع، ص ص:68، 69، 88، 89، 90، 174.
[3] - المصدر السابق، ص:81.

كَذِبٍ وغُلُوٍّ فلا يَكُونُ في الحكمة، ويكون في الشِّعر، لأنّه مبنيٌّ على المحاكاة والتَّخَيُّلِ لا على الحَقَائِق.)[1]

4. التجديد في مفهوم الشعر عند عبد الرحمن بن خلدون

ابن خلدون (732–808هـ/1332–1406م) أَوْلَى عِنايةً كبيرةً في "مقدّمته" للأدب، خاصةً في قضية الشّعر، باعتبارها قضيةً نقديةً قديمةً تنازعتْ حولها الآراءُ، فكانَ نتيجةً لذلك تَعَدُّدُ التَّعَارِيف، وهو كسابقيه لم يبدأ نقده من العدم، فقد كان مُطّلِعًا على رُؤًى مَنْ قَبْلَهُ من النُّقاد الأوائلِ أمثال: قُدامة بنُ جعفر، وابنُ طباطبا، وابنُ رشيق وغيرهم كثير. ويمكننا اعتبار الانطلاقة الأولى لابن خلدون متمثّلة في تفريقه بين النثر والشعر، ومنها الوصول إلى تعريفه للشعر، غير أننا نتبيَّنُ من خلال هذا التعريف هو جمعُ ما قاله سابقُوه بتعبير جديد لا غير.

وممّا يتأكّد للدّارس أنّ فكر أرسطو أثَّرَ تأثيرا كبيرا في فلاسفة الشعر من العرب أمثال الفارابي وابن سينا، وفي بلاغيِّيهِم المتأخّرين كالقرطاجنّي في القرن السابع الهجري والسجلماسي في القرن الثامن، حينما حلّلوا النصوص وفق مفهومين أساسيين هما: المحاكاة والتخييل، بينما نجد ابن خلدون يفتح بابًا جديدا في دراسة الشّعر من جانب الملكة اللسانية، وإن كان متأثرا بآراء حازم القرطاجني، وبأهمّ النظريات البلاغية العربية إلى حدود القرن الثامن للهجرة، . أي إطّلاعه على ابن المعتز والمتقدّمين من أهل البديع البيانِيين كقدامة بن جعفر وابن رشيق .كما أسلفنا الذكر.

[1] - المصدر نفسه، ص:103.

يعرّف ابن خلدون الشعر ضمن سياق نقدي منطقي صوري مثّله خيرَ تمثيلٍ قدامةُ بن جعفر في كتابه "نقد الشعر"، فابن خلدون يرى (**الشّعر هو الكلامُ البليغُ المبنيُّ على الاستعارة والأوصاف، المفصّلُ بأجزاءٍ مُتّفقةٍ في الوزن والروي، مستقلٌّ كلُّ جُزءٍ منها في عَزمه ومَقْصده عمّا قَبْله وبعدَه، الجاريُّ على أساليبِ العربِ المخصوصةِ بِهِ.**)[1]

وما نُلَاحِظُهُ من هذا التعريف هو مجانبته التعريف المنطقي لدى قدامة (**الشّعر كلامٌ موزونٌ مقفًّى يَدُلُّ على مَعْنًى**)[2]، لأنّ ابن خلدون جمع فيه بين مفهوم الشعر وصفة الشعر، أي بين الشعر باعتباره قولاً مخيّلًا قائمًا على المحاكاة، والشعر كما عَرَّفَتْهُ الثّقافةُ العربيةُ، فعباراتُه المكَوِّنَةُ لهذا التعريف استندَ فيها على المقولات الأرسطية من جهة، وما تفرّع عنها من شروح فلاسفة الشعر العرب.

ومما سبق يتبيّن لنا أن ابن خلدون مشدود إلى الثقافة العربية في تعريفه للشعر، والمتمثّل في اعتباره جنسا مميزا له عن باقي أجناس الشعر عند الأمم الأخرى (**المفصّل بأجزاء متّفقة الوزن والرّوي فصل له عن الكلام المنثور الذي ليس بشعر عند الكلّ**)[3]، وباعتباره كذلك جريانه على أساليب مخصوصة به (**الجاري على الأساليبِ المخصوصةِ به فَصْلٌ له عمَّا لمْ يَجْرِ منه على أساليبِ الشّعرِ المعروفةِ، فإنّه حينئذٍ لا يكونُ شِعْراً إنّما هو كلامٌ منظومٌ .. فما كان من الكلام منظومًا وليسَ على تلكَ الأساليبِ فلا يكونُ**

[1] - ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون ج:1، ص:789.
[2] - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص:3.
[3] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

شِعْراً)[1]، فإنّ الأساليب التمييزيّة المخصوصة ليست البنية الإيقاعيّة الخارجيّة، فهذه البنية الخارجية يطلق عليها القدامى العبارة التي استعملها ابن خلدون وهي "النظم"، وهي كما يقول الدارسون عبارة منهجية فيها عيب واستنقاص[2].

لقد اعْتَبَرَ ابنُ خلدون الشعريةَ قوانينَ أو أساليبَ ممكنةً، مجرّدةً يُمْكِنُ إجراؤُها لإكساب الكلام صفةَ الشّعر، وقد تردّدت في هذه الفصول التي عقدها لصناعةِ الشّعر مخالفتُه لتعريف قدامة بن جعفر الذي قال عنه "أدونيس" بأنّه يُشَوّهُ الشّعرَ[3].

المتأمِّل في تعريف ابن خلدون، يجده صراحةً يخصصه بثقافة هذا الفنّ الذي هو (**من فنون كلام العرب وهو المسمّى بالشعر عندهم، ويوجد في سائر اللغات ... تجد فيه أهل الألسن الأخرى مقصودهم من كلامهم، وإلاّ فلكل لسان أحكام في البلاغة "أي في الشعرية" تخصّه.**)[4]

فتعريف قدامة يسعى إلى إرجاع المعرفة الشعرية إلى مراتب المقولات الكونية دون أن يربطها بالثقافة العربية أو التجربة العربية . كما جاء في تعريف قدامة بن جعفر . (**الشعر كلام موزون مقفى يدلّ على معنًى**)[5].

أما تعريف ابن خلدون فإنه يعارض مراتب المقولات الكونية ويخصص القول بما له علاقة بالثقافة العربية بقوله: (**وقول العروضيين في حدّه إنه الكلام الموزون المقفى**

[1] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[2] - ينظر: حمادي صمود، الشعر وصفة الشعر، مجلة فصول المصرية، نوفمبر/ديسمبر 1985، ص:79.
[3] - ينظر: أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدّمة للشعر العربي، ص:108.
[4] - ابن خلدون، المقدمة، مج:1، ص:784.
[5] - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص:3.

ليس بحدّ لهذا الشعر الذي نحن بصدده، ولا رسم له، وصناعتهم إنّما تنظر في الشعر من حيث اتفاق أبياته في عديد المتحرّكات والسواكن على التوالي)[1]، فهو لم يعطِ تعريفا حقيقيا للشعر.

وإن كان لنا من إدلاء شهادة في حقّ شخصية ابن خلدون في مجال تعريفه للشعر، فإننا نعترف بأنه يمتلك خلاصة تجربة لما أنتجته المدرسة الفلسفية، محاولا إثراء ذلك بإحداثه تفاعلا بين علوم اللسان وعلم الشعر، إذ أنّ المنطلقات اللسانية أثّرت في تصوّره للشعر، فهو يركّز في تعريفه للبلاغة على الملكة اللسانية، يقول: **(يَظُنُّ كثيرٌ من المغفّلين ممَّنْ لا يَعْرِفُ شَأْنَ المَلَكَاتِ أَنَّ الصَّوَابَ للعَرَبِ في لغتهم إعْرَابًا وبلاغةً أمرٌ طبيعيٌّ، ويَقُولُ كانتِ العربُ تَنْطَلِقُ بالطَّبْعِ ولَيْسَ كذلك، وإنّما هيَ مَلَكَةٌ لِسَانِيَّةٌ في نَظْمِ الكلامِ تَمَكَّنَتْ ورَسَخَتْ وَظَهَرَتْ في بَادِئ الرأي أنّها جِبِلَّةٌ وطَبْعٌ)**[2]، ثمّ يضيف: **(وإنّما تَحْصُلُ هذه المَلَكَةُ بالمُمَارَسَةِ والاعْتِيَادِ والتَّكَرُّر)**[3].

فابن خلدون ـ كما يظهر من قوله ـ جمع بين الملكة الشعرية والملكة اللِّسَانِية، أي التواصل لدى المتخاطبين بنفس اللسان، فهو يؤكد على أهمية أنساق الكلام المتمثّلة في الملكة اللسانيّة العامّة والملكة الأدبية التي هي جزء منها، ويبرز العلاقة فيما بينها، فيقول: **(واعلم أنّ فنَّ الشِّعر مِنْ بَيْنَ الكلامِ ِكانَ شَرِيفًا عندَ العربِ ... وكانتْ ملكتُهُ مُسْتَحْكَمَةً فيهم شَأْنَ مَلَكَاتِهِمْ كُلِّهَا، والمَلَكَاتُ اللِّسَانِيّةُ كُلُّهَا إنَّمَا تُكْتَسَبُ بالصِّنَاعَةِ**

[1] - ابن خلدون، المقدمة، مج:1، ص:789.
[2] - المصدر نفسه، ج:1، ص:775.
[3] - المصدر نفسه، ج:1، الصفحة نفسها.

وَالارْتِيَاضِ فِي كَلَامِهِمْ)[1].

فَتَصَوُّرُ ابنِ خلدون للشِّعْرِ قائمٌ على التَّفْسِير اللساني الذي يَعُدُّهُ طَبْعًا وَسَلِيقَةً، ويُبْرِزُ صِلَتَهُ الوثيقةِ بقُدُرَاتِ الإنسانِ المعرفيةِ والإدراكية، التي وَصَفَهَا بأنَّها صِنَاعَةٌ ذِهْنِيَّةٌ وَقُوَّةٌ نَاظِمَةٌ للمعاني، فهي تَرْجِعُ (**إلى صُورَةٍ ذِهْنِيةٍ للتَّراكِيبِ المُنتَظَمَةِ كُليّةً باعتبار انْطِبَاقِهَا على تَرْكِيبٍ خَاصٍّ، وتلكَ الصُّورَةُ يَنْتَزِعُهَا الذِّهْنُ مِنْ أَعْيَانِ التَّراكِيبِ وأشْخَاصِهَا، ويُصَيِّرُهَا في الخَيَالِ كالقَالَبِ أو المِنْوَالِ ... ولا تَقُولَنَّ إنَّ معرفةَ قوانينِ البلاغةِ كافيةٌ في ذلكَ، لأنّا نَقُولُ: قوانينُ البلاغةِ إنّما هي قواعدٌ علميةٌ وقياسيةٌ تُفِيدُ جَوَازَ استعمالِ التّراكيبِ على هَيئتها الخاصَّةِ بالقياسِ ... وهذه الأساليبُ التي نَحْنُ نُقَرِّرُهَا ليستْ من القياسِ في شيءٍ، إنّما هي هَيْئَةٌ تَرْسَخُ في النّفْسِ مِنْ تَتَبُّعِ التّراكيبِ في شِعْرِ العَرَبِ لِجَرَيَانِهَا على اللِّسَانِ حَتَّى تَسْتَحِكِمَ صُورتُهَا فَيَسْتَفِيدَ بها العملُ على مِثَالِهَا، والاحْتِذَاء بها فِي كُلّ تَرْكِيبٍ مِنَ الشِّعْرِ.**)[2]

وعلى هذا الاعتبار يمكننا الفهم أنَّ ابن خلدون تعدَّى التّصور البلاغي الضّيِّق الذي مَثَّلَهُ نُقَّادُ الشعر من أهلُ البيانِ أمثال قدامة بن جعفر وابن رشيق وابن طباطبا والنهشلي وغيرهم، الذين اقتصروا على بلاغة العبارة في تفسيرهم لصناعة الشعر، وهي . حسب رأي ابن خلدون . غير كافية لإبداع الشعر إذا عَوَّلَ عليها الشاعر، لأنها قوانين تخضع للقياس لا للإبداع، فالشاعر في نظر ابن خلدون هو الذي يختار المعنى الشعري

[1] - المصدر السابق، ج:1، ص:785.
[2] - المصدر نفسه، ج:1، ص ص:786، 788.

المطلوب القائم على الصورة الذهنية، لذا فقد فسّرها ابن خلدون بأنها مميّزة للصناعة الشعرية، التي بواسطتها يتمّ تخزين الثقافة الشعرية ثم تحويلها إلى "تيمات" "Thèmes" مواضع عامة بالمعنى الأرسطي: (**ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها**)[1]، والمقصود بالأعيان والأشخاص النماذج الشعرية المحفوظة، وتتحوّل هذه الثقافة الشعرية إلى قوالب ممنهجة بالتراكيب اللغوية وبالأساليب التعبيرية التي تستعملها الملكة اللسانية، ثم تستعمل هذه القوالب والأساليب في قول الشعر، وضرب لذلك أمثلة من أغراض الشعر القديم الذي تفتتح قصائده بالوقوف على الأطلال، فالشاعر يخاطب الطلل مباشرة، كما هو الحال عند النابغة الذبياني "يَا دَارَ مَيَّةَ بِالْعَلْيَاءِ فَالسَّنَدِ"، أو بدعوة الصَّحْب للوقوف عليها كما هو عند دِعْبَل الخُزاعي "قِفَا نَسْأَلِ الدَّارَ الّتِي خَفَّ أَهْلُهَا"، أو باستبكاء الصَّحب كما نجد ذلك عند امريء القيس "قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ"، وهذا كثير في الشعر القديم[2]، فهذه المعاني استقاها الشاعر من الصور الذهنية المخزّنة في ثقافة التخاطب الاجتماعي والإنساني، فإذا أراد الشاعر القول في غرض من الأغراض اتجه إلى هذه الصور الذهنيّة، وبحث عمّا يستعين به في صناعة المعنى المجرّد المؤلّف للصورة، فهو (**كالبَنَّاءَ أوِ النَّسَّاجِ، والصُّورَةُ الذِّهْنِيَّةُ المنْطَبِقَةُ كالقَالَبِ الّذي يَبْنِى فِيهِ أو المِنْوَالِ الّذِي يَنْسِجُ عَلَيْهِ.**)[3]

نستخلص من هذه الآراء أن ابن خلدون قرن تعريفه للشعر بالحالة النفسية في

[1] - المصدر السابق، ج:1، ص:786.
[2] - ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3] - المصدر نفسه، ج:1، ص:787.

دائرة تفكيره الاجتماعي، مستعينا بالتراث الإنساني . خاصة اليوناني والإسلامي . إذا اعتبرنا الشعر نشاط لغوي رمزي، والشعر عنده . إذن . هو صفة للكلام قبل أن يكون جنسا خاصا بالقصيد، ولذلك نجده يتكلم عن بلاغة الشعر ويقابلها بالكلام عن بلاغة النثر، وهذا ما دفعه إلى التأكيد على حفظ الشعر الذي يستطيع من خلاله اكتساب الملكة الشعرية بصفتها لغة شعرية.[1]

وأخيرا يمكننا القول أن آراء ابن خلدون في الشعر قد جمعت بين الدّرس البلاغي والشعري القديم وسائر العلوم الإنسانية، وخاصّة علم النفس والاجتماع والدلالة، وهي آراء أقرّ بها الفكر الإنساني شرقا وغربا، قديما وحديثا.

[1] - ينظر: المصدر السابق، ج:1، ص:796.

الباب الثاني

التخييل والمحاكاة بين الفلسفة والبلاغة في فكر النقاد المغاربة

الفصل الأول:

التخييل الشعري في التنظير البلاغي المغاربي

الفصل الثاني:

مفهوم المحاكاة عند النقاد المغاربة

الفصل الأول

التخييل الشعري في التنظير البلاغي المغاربي

مصطلح التخييل في المفهوم اللغوي

مصطلح التخييل في المفهوم البلاغي

مصطلح التخييل السياقي في القرآن الكريم

التخييل الشعري والفكر بين الفلسفة والبلاغة

1. التخيل والمصطلح الفلسفي
2. بين التخيل والذاكرة
3. تفاعل التخيل والعقل
4. تعارض العقل والتخيّل عند فلاسفة الإسلام

الشعر والفكر عند العرب بين القرنين الثاني والسادس الهجريين

مصطلح التخيل في مجال البحث النقدي العربي

توظيف الشعر للخيال

الطبيعة الأندلسية والخيال

التخيل عند الرومانسيين

التخييل الشعري في التنظير البلاغي المغاربي

حازم القرطاجني والأصول الثقافية لمصطلح التخييل

دقة مصطلح التخييل عند ابن البنّاء المرّاكشي

مصطلح التخييل كما فهمه أبو محمد القاسم السجلماسي

مفهوم التخيل والشعر الغنائي

علاقة الانفعال بالتخييل

مصطلح التخييل في المفهوم اللغوي

التخييل فن جميل يُعْنَى بالمعنى، اهتم به الفلاسفة وعلماء البلاغة، فبيَّنُوا حقائقه، وكان على رأسهم عبد القاهر الجرجاني الذي نقد معانيه في مؤلفيه الشهيرين: "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز"، وإذا كانت النفس لا ترتاح إلا إلى الأمور التي لم تعهدها، فإن التخييل هو السبيل إلى ذلك، حيث يُلبِسُ المعاني في ثوب جديد وفي مظهر غير مألوف، فيُحرِّك نفسَ السامع لتلقي تلك المعاني التي كانت بديهية مألوفة، ولنا أن نستشهد بأبيات طالما ترددت في دراسات النقاد القدامى منهم والمعاصرين: (من الطويل)

وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِنًى كُلَّ حَاجَةٍ وَمَسَّحَ بِالأركَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ

وَشَدَّتْ على حَدْبِ المَهَارِي رِحَالُنَا ولا يَنْظُرُ الغَادِي الذي هُوَ رَائِحُ

أَخَذْنَا بِأَطْرَافْ الأحَادِيثِ بَيْنَنَا وسَالتْ بأعناقِ المَطِيِّ الأبَاطِحُ

اعتبر عبد القاهر الجرجاني هذه الأبيات (مثالا للشعر الذي سَما به المعنى)[1]، وشرحها على طريقته، وعدّها ابن جنّي مثالا للشعر الرائقِ لفظُه البسيطِ معناه[2]، كما أعجب بها ياقوت الحموي[3]، وابن طباطبا العلوي[1] وغيرهم، ولم ينسبهما واحد من هؤلاء لشاعر بعينه.

---

[1] - ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص:21.
[2] - ينظر: ابن جني، الخصائص، ج:1، ص:218.
[3] - ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج:5، دار صادر، بيروت، ط:2، 1995، ص:199.

فمعنى الأبيات ـ كما نرى ـ بسيط يعرفه كل سامع، غير أن التخييل أعطاه أثرا لذيذا في النفس، وذلك بعرضه لهذه المعاني في صُوَرٍ حديثة جديدة، وهنا تظهر فائدة التخييل حيث يُحْدِثُ (**في النّفس لذّة زائدة عن لذّة العلم بأصل المعنى ... والعبارات الخيالية تشارك العبارات الصريحة في جودة نسجها، واشتمالها على المعاني التي ترتقي بها في مدارج البلاغة بقراءتك المعنى في صورة بديعة، تتعشقها النفس، وتهتز لوقعها طَرَبًا**)[2]، ومن أجمل ما قيل في التخييل هذه الأبيات:

قَدْ زَارَنِي طَيْفُ مَنْ أَهْوَى فَقُلْتُ لَهُ كَيْفَ اهْتَدَيْتَ وجُنْحُ اللّيْلِ مَسْدُولُ

فَقَالَ آنَسْتُ نَاراً مِنْ جَوَانِحُكُم يُضِيءُ مِنْها لَدَى السَّارِينَ قِنْدِيلُ

فَقُلْتُ نَارُ الهَوَى مَعْنىً ولَيْسَ لَهَا نُورٌ يُضِيءُ فمَاذَا القَوْلُ مَقْبُولُ

فَقَالَ نِسْبَتُنَا في الأمْرِ وَاحِدَةٌ أَنَا الخَيَال ونَارُ الشَّوْقِ تَخْيِيلُ[3]

تناولت المعاجم اللغوية العربية الكثيرة مصطلح التخييل، لعلّ أشهرها "لسان العرب" لابن منظور الإفريقي، يقول: (**خَالَ الشَّيْءَ .. ظَنَّهُ .. وهو من بَابَ ظَنَنْت وأخواتها .. وفي الحديث: "ما إِخَالُكَ سَرَقْتَ أيْ ما أظُنُّكَ" .. ويَخِلّ مُشْتَقٌّ من تَخَيَّلَ إلىَ .. وخَيّل فيه الخيرَ وتخيّله ظَنَّهُ وتَفَرَّسَه، وخَيَّلَ عليه شُبِّهَ .. وفُلَانٌ يمضي على المخيّل أيْ على خيّلت وشبّهت يعني على غرر من غير يَقينٍ .. وقد يأتي خِلْتَ بمعنى عَمِلْتَ .. وتَخَيّلَ الشَّيء تشبّه، وتخيّل له أنّه كذا أيْ تشبّه وتخايل .. والخيالُ والخَيالة**

[1] - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص:88.
[2] - محمد الخضر حسين التونسي، الخيال في الشعر العربي، المكتبة الرحمانية، دمشق، ط:1922، ص ص:71، 73.
[3] - المرجع نفسه، ص:90.

ما تَشبّه لك في اليقظة والحُلم .. وكذلك خيالُ الإنسانِ في المرآة، وخيالُه في المنامِ صورةُ تمثاله .. وقوله تعالى: ﴿يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِن سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى﴾[1]: أيْ يُشَبَّهُ .. وخَيّلَ إليه أنَّهُ كذا على ما لم يُسَمَّ فَاعِلُهُ من التّخْيِيل والوَهْم .. وقوله تخيّلْتَ أي اشْتَبَهْتَ ..)[2].

مصطلح التخييل في المفهوم البلاغي

اعتبر أهل البلاغة والنّقّاد التخييل من أهمّ فنون البلاغة والنقد لما له من علاقة بالإبداع، فنحن لا نرى (**بابًا في البيان أَدقَّ ولا أرقَّ ولا ألطفَ في هذا الباب، ولا أنفعَ ولا أعوَنَ على تعاطي تأويل المشتبهاتِ من كلام الله تعالى في القرآن، وسائر الكتب السماوية، وكلام الأنبياء، فإنّ أكثره وعَلِيَتَهُ تخييلاتٌ قد زلّتْ بها الأقدام قديماً**)[3]، لذلك أولَوه عناية كبيرة، وحاولوا أنْ يُقدّموا مفهومًا دقيقا له، غَيْرَ أنّ ذلك كان عسيراً عليهم، حتى أننا وجدنا بعضهم يصفه (**بأنّه ملكةٌ فَوْضَوِيةٌ لا تخضعُ لسلطانِ العقلِ، وظنّه نُقَّاد تلك المرحلة نوعًا من الجنون .. وأن يذهب بنا إلى حال من الهذيان والخلط ..**)[4]، ورأى البعض بأنّ (**أصْلَهُ الصُّورَةُ المُجَرَّدَةُ كالصُّورةِ المُتَصَوّرةِ في المنام وفي المرآة وفي القَلْبِ بُعَيْدَ غَيْبُوبَةِ المَرْئِيِّ، ثم تُسْتَعْمَلُ في صُورَةِ كُلّ أَمْرٍ مُتَصَوّرٍ وفي**

[1] - سورة طه، الآية:66.
[2] - ابن منظور، لسان العرب، مج:11، مادة (خ.ي.ل)، ص ص:226، 232.
3 - الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد جار الله)، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تصحيح: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:1، 1995، القاهرة، ط:2، 1953، ص:111.
[4] - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1984، ص:55، 56.

كُلِّ شَخْصٍ دَقِيقٍ يَجْرِي مَجْرَى الخَيَالِ ..)[1]، بينما يرى فيه جابر عصفور (**القُدرةَ على تكوين صورةٍ ذهنيةٍ لأشياءَ غابتْ عنْ مُتَنَاوَلِ الحِسِّ .. ولا تَنْحَصِرُ فاعليةُ هذه القُدرةِ في مُجَرّدِ الاستعادةِ الآليةِ لمُدْرَكَاتٍ حِسِّيَّةٍ تَرْتبطُ بزمانٍ أو مكانٍ بِعَيْنِهِ، بل تَمْتَدُّ فاعليتُها إلى ما هو أبْعَد وأرْحَب مِن ذلك، فتُعِيدُ تَشْكِيلَ المُدْرَكَاتِ، وتَبْنِي منها عَالَماً مُتَمَيِّزًا في جِدَّتِه وتركيبِهِ، وتجمعُ بين الأشياءِ المتنافرةِ والعناصرِ المتباعدةِ في علاقاتٍ فريدةٍ تُذِيبُ التَّنَافُرَ والتَّبَاعُدَ، وتَخْلُقُ الانْسِجَامَ والوِحْدَةِ ..)**[2]، وقد نَبَّهَ جابر عصفور إلى أنّ هذا المصطلح جَمَعَ كلمتين هما: التخيّل والتّخييل، فكلمةُ التَّخَيُّلِ (**تَدُلُّ على عملية التَّأليفِ بينَ الصُّوَرِ وَإِعَادِةِ تَشْكيلِها ... وكلمةُ التَّخَيُّلِ تُرَادِفُ لُغَويًّا التَّوَهُّمَ والتّمثُّلَ)**[3]، وأما كلمة التخييل فإنَّ مجالها الأدب وبخاصّةٍ الشعر، لأنّ (**قُصَارَى أَمْرِ الشَّاعِرِ التَّخْيِيلُ، يَتَصَوّرُ الباطلَ في صورة الحقّ، والإفراطِ في الإطراء، والمبالغةِ في الذّمّ ..)**[4]، (**وقد يقصد الشاعرُ على عادة التخييل أن يُوهِمَ في الشَّيء هو قاصرٌ عن نظيرِهِ في الصِّفَة أنَّهُ زَادَ عليه في اسْتِحْقَاقِها واسْتِيجَابِ أنْ يُجْعَلَ أَصْلاً)**[5]، (**ومعلومٌ أنَّهُ قياسُ تَخْيِيلٍ وإيهَامٍ، لا تَحْصِيلٍ وإحكامٍ فمتَخَيَّلٌ فيه وليسَ بالحقّ والصِّدْقِ ..)**[6]، وممّن وممّن عَبَّرَ عَنْ مفهوم التخييل في الشعر والأدب الصُّوفِي أدونيس، إذْ يقول: (**التَّخييلُ**

[1] - الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تح: محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ت.، ص:162.
[2] - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط:3، 1992، ص:13.
[3] - المرجع نفسه، ص:15.
[4] - جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج:2، دار ومكتبة الهلال، د.ط.، د.ت.، ص:123.
[5] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص:194.
[6] - المرجع نفسه، ص:231.

وهو يَعْنِي شيئا أشملَ وأعمقَ من الخيالِ .. فالتَّخْيِيلُ هو رُؤْيَةُ الغَيْبِ .. ومعنى التَّخْيِيلِ نَجِدُهُ عند معظم الصُّوفِيِّين، ونجدُه كذلك عند ابْنِ سِينَا في كلامه عن الإِشْرَاقِ..)[1].

ومما سبقت الإشارة إليه، فإنّ مصطلحَ الخيال لم يستقرّ على مفهومٍ موحّدٍ إلا المفهوم اللغوي الذي أشارتْ إليه المعاجمُ العربية القديمة، أما التَّفْسِير السِّيَاقِيّ للمصطلح فنحنُ نجهلُهُ، وإذا حاولنا البحث عن مفهومه السياقي ينبغي أن يُعَرَّفَ المصطلحُ بتعبيرٍ يأخذ بعين الاعتبار الانفعالاتِ والمشاعر، فغالبًا ما ارْتَبَطَ هذا المفهومُ بالنَّشَاط الحركيِّ والذِّهْنِيِّ للإنسان، وابتعد عن هذه المشاعر والانفعالات، لأنّها هي التي تُعطي للمُتَكلم إمكانيةَ التّعبيرِ عنها بواسطة التَّخْيِيل، (**لِأَنَّ اللُّغَةَ تَغْدُو أداةً مُعَطَّلَةً عَاجِزَةً عَنْ أَدَاءِ مَا فِي ضُرُوبِ التَّخَاطُبِ الإِنْسَانِيِّ مِنْ أَغْرَاضٍ نَبِيلَةٍ..**)[2].

وعليه، لم تَتَّفِقْ المعاجم اللغوية على مفهوم مُوَحَّدٍ للتّخْيِيل، كما أنَّ التّعبير السِّيَاقِي له لَمْ يُوضِّحْ الرُّؤْيَةَ في أذهانِ المتكلِّمين، فهذا عبد القاهر الجرجاني يقول عنه: (.. **وهو مُفْتَنُّ المَذَاهِبِ، كَثِيرُ المَسَالِكِ، لا يَكَادُ يُحْصَرُ إلّا تَقْرِيبًا، ولا يُحاطُ به تَقْسِيمًا وتَبْوِيبًا ..**)[3]، ليُنَاقِضَ قولَه في نفسِ سِيَاقِ الكلام (.. **ثُمَّ إنَّهُ يَجِيءُ طَبَقَاتٍ، ويَأْتِي على دَرَجَاتٍ، فمِنْهُ ما يجيءُ مصنوعاً قدْ تُلُطِّفَ فيه واسْتُعِينَ عليه بالرّفْقِ والحَذْقِ، حتَّى أُعْطِيَ شبَهاً من الحَقّ، وغُشِّيَ رَوْنَقًا من الصّدق، باحتجاج يُخَيَّلُ،**

[1] - أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، ص:132.
[2] - ديفيد ديتشس، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: محمد يوسف نجم، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت / نيويورك، 1996، ص:18.
[3] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص:231.

وقِيَاسٍ يُصْنَعُ فيه ويُعْمَلُ..)[1]، بل تَعَدَّى الخلط بين مفاهيم التخييل الحِسِّي والتَّجسيم والتّشخيص عند سَيّد قُطُب حين تَعَرَّضَ إلى التَّصْوِير الفَنّي في القُرآن، في قوله: (**التَّصْوِيرُ هو الأدَاةُ المُفَضَّلةُ في أسْلُوب القرآن، فهو يُعبِّرُ بالصُّورَةِ المُحِسَّةِ المُتَخَيَّلَةِ عَنِ المَعْنَى الذِّهْنِي، والحالةِ النّفْسِيَّةِ، وعن الحَادِثِ المحَسُوسِ، والمَشْهَدِ المَنْظُورِ، وعن النّمُوذَجِ الإنساني والطّبيعةِ البَشَرِيَّةِ، ثمَّ يَرْتَقِي بالصُّورةِ التي يَرْسُمُهَا فَيَمْنَحُهَا الحياةَ الشّاخِصَةَ، أو الحركةَ المُتَجَدِّدَةَ، فَإِذَا المَعْنَى الذِّهْنِي هَيْئَةٌ أو حركةٌ؛ وإذَا الحَالَةُ النّفسيّةُ لَوْحَةٌ أو مَشْهَدٌ؛ وإذَا النّموذَجُ الإنسانيُّ شَاخِصٌ حَيٌّ؛ وإذَا الطّبيعةُ البَشَريةُ مُجَسَّمَةٌ مَرْئِيَّةٌ، فأمّا الحوادثُ والمَشَاهِدُ، والقِصَصُ والمناظرُ، فيَرُدُّهَا شَاخِصَةً حَاضِرَةً، فيها الحياةُ، وفيها الحركةُ، فإذَا أضَافَ إليها الحِوارُ فقدِ اسْتَوَتْ لها كُلُّ عَنَاصِرِ التّخْيِيلِ)**[2]، وما يلاحظ من كلام سيد قطب اعتباره الخيال والتخييل شيئًا واحداً، وهو ليس كذلك مثلما فَرَّقَ بين المصطلحين الفلاسفةُ والنُّقَّادُ، لأنّ الخيال متعلقٌ بالبلاغة، فهو صورة المجاز والوهم، بينما التخييل أعلى مرتبة من البلاغة ومن المجاز.

مصطلح التخييل السياقي في القرآن الكريم

ورد سياقُ مصطلحِ التَّخْيِيل في القرآن الكريم لهدفين: أوّلهما بيانُ قدرةِ اللهِ تعالى وعظمتِهِ ردًّا على المشَبِّهَةِ والمجسِّمَةِ من الجَهْمِيَّة لصفات الله تعالى، وتنزيهه عن ذلك[3]،

[1] - المرجع السابق، ص:214.
[2] - سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، بيروت / القاهرة، ط:7، 1982، ص:36.
[3] - ينظر: أبو بكر الباقلاني، إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط:5، 1997، ص:64.

والثاني تقريب معاني الحقائق الغيبية التي لا يدركها العقل البشري، فيكون التخييل وسيلة لذلك، (**لأنّه القوةُ الرُّؤْياويةُ التي تستشف ما وراء الواقع، فيما تحتضن الواقع.**)[1]

وردت آيات كريمة بكثرة توحي بالتخييل نذكر بعضها على سبيل التمثيل، قال تعالى: ﴿**وَمَا قَدَرُوا اللَّهَ حَقَّ قَدْرِهِ وَالْأَرْضُ جَمِيعاً قَبْضَتُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَالسَّماوَاتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى عَمَّا يُشْرِكُونَ**﴾[2]، وقال جلّ شأنه: ﴿**وَمَن يُرْسِلُ الرِّيَاحَ بُشْراً بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ أَإِلَهٌ مَّعَ اللَّهِ تَعَالَى اللَّهُ عَمَّا يُشْرِكُونَ**﴾[3]، فالآيتان جاءت معانيها مُخيّلةً توحي بحسّ تَمَثَّلَ في ذكر جارحةٍ من جوارحِ الإنسانِ التي اعْتَادَ رؤيتَهَا وهي اليَد، لا يُرادُ بها الحقيقة التي نراها مجسَّمَةً باليد، لأنّ الله تعالى لا يُجسَّمُ له، فهو مُنَزَّهٌ عن الجوارح والحواسّ، وإنما جِيءَ بها للدلالة على القدرة والعظمة التي لا يمكن أن تُوجَدَ عند أيّ مخلوقٍ، وحقّق هذا التخييل إذًا غرضه من خلال هذا السياق دفعًا للوهم والتأويل الكاذب والخيال، وإبعادًا لتصوّر البشر، (**فأمّا ما تكون اليد فيه للقدرة على سبيل التلويح بالمَثَل دون التصريح، حتى ترى كثيرا من الناس يُطلِق القول أنها بمعنى القدرة ويُجْرِيهَا مَجْرَى اللفظ يقع لمعنيين: فكقوله تعالى: ﴿وَالسَّموَاتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ﴾[4] تراهم يطلقون أَنَّ اليمين بمعنى القدرة .. وقَصْدٌ إلى نَفْيِ الجارحة بسرعة، خوفًا على السَّامع من خَطَرَاتٍ تَقَعُ للجُهَّال وأهل التّشبيه .. وإذا تأمّلتَ علمتَ أنّه على طريقة**

[1] - أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، ص:138.
[2] - سورة الزمر، الآية:67.
[3] - سورة النمل، الآية:63.
[4] - سورة الزمر، الآية:67.

المَثَلِ .. ثمّ لا نستجيز أنْ نَجْعَلَ القَبْضَةَ اسْمًا للقُدْرَةِ بل نَصِيرُ إلى القُدْرَةِ من طريقِ التَّأْوِيلِ والمَثَلِ)[1].

من هذا التحليل الذي قدّمه عبد القاهر الجرجاني في تفسير "الآية 67 من سورة الزُّمَر"، نراه قد اقترب من تبيين ماهية التخييل، غير أنه قرن ذلك بالتأويل والتمثيل قي قوله: "نَسْتَجِيزُ .. التَّأوِيلَ والمِثَلَ"، وقد غاب عن ذهنه أنَّ الله تعالى لا يُؤَوَّلُ له ولا يُمَثَّلُ له، لأنَّ التأويلَ والتمثيلَ لهما علاقةٌ بالمجاز الذي من معانيه الوهمُ والخيالُ، (**فَالمَجَازُ .. أنكرَهُ جماعةٌ منهم الظَّاهِرِيَّةُ وابنُ القَاصّ من الشّافعية وابنُ خُوَيْز مِنْدَاد من المالكية، وشُبْهَتُهُمْ أنَّ المجازَ أخُو الكَذِبِ، والقُرآنُ مُنزَّهٌ عنْهُ، وأنَّ المُتَكَلِّمَ لا يَعْدِلُ إليهِ إلَّا إذَا ضَاقَتْ بِهِ الحقيقةُ فَيَسْتَعِيرُ، وذَلكَ مُحَالٌ عَلىَ اللهِ تَعَالَى)**[2]

التخييل الشعري والفكر بين الفلسفة والبلاغة

1. التخيل والمصطلح الفلسفي

التَّخَيُّلُ من أهمّ المصطلحات التي عُنِيَ بها فلاسفة اليونان، إذِ اعتُبِر فعلاً من أفعال الإدراك، وعملاً من أعمال الذَّاكرة أحيانا، وأحيانا أخرى أنّه بُؤْرَةُ مشكلات الخطإ والوهم . مع أنهم يُصَنِّفونَه ضمن القدرات النفسية التي يختص بها الشُّعور حينما ينفصل هذا الشعور عن الواقع، لذلك سَعَتِ الفلسفة منذ البداية جاهدةً من أجل إقْصَاء الخيال من عالمها، خاصّة عند أفلاطون (427ق.م–347 ق.م) في "جمهوريته"،

[1] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ص:309، 310.
[2] - جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج:3، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط: 1974، ص:120.

الأمر الذي حَدَا بالفلاسفة إلى الوقوف موقفاً سلبياً من الشعر الذي يعتمد الخيال، فطرد الشعراء من هذه "الجمهورية".

ومن المسلّم به أن هؤلاء الفلاسفة منذ أفلاطون عجزوا عن إبعاد الخيال عن أفكارهم التي عبّروا عنها في كتاباتهم بواسطة اللغة التي سكنها الخيال، وهذا ما أدّى بهم إلى الاعتراف بأنَّ لجوءهم إلى أساليب التخييل والتمثيل هو لأجل تيسير الفهم على الملتقي، ومَدِّ جُسُور التَّوَاصُل معه، لأنّ هذه الأساليب هي أضمن وسيلة لامتلاكِ أسماعِ النَّاسِ، وإيقاظ فكرهم، لأنّها تُخَاطِبُ خَيَالَهُمْ.

أفرز هذا التفكير لدى الفلاسفة موقفين متميزين: رافضٌ، وحاضنٌ، فالأوّل مَثّله أفلاطون، لكنّ الفكر الإنساني تخلّى عنه فيما بعد، ولم يجد صدًى إلاّ عند أبي الفلسفة الحديثة رينيه ديكارت (1596–1650م) "René Descartes" في القرون الوسطى، والثاني أرسطو (384 ق.م– 322 ق.م)، الذي لَقِيَ منظوره استمرارية في الفكر العربي الإسلامي، ثمّ تعمّق في العصر الحديث عند الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط (1724–1804م) "Immanuel Kant"، وكان أفلاطون أوَّلَ مَنْ أورده حين أعتبره مُمَثِّلا للعقل لا للحسّ[1]، ثمّ جاء بعده أرسطو حين عرَّفه بأنّه (**حركةٌ ناشئةٌ عن الإحساس، وفعَّاليةٌ دِينَامِيَّةٌ.**)[2]

[1] - ينظر: محمد عثمان نجاتي، الإدراك الحسي عند ابن سينا، دار المعارف، 1961، ص ص:135، 195.
[2] - أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ص:88.

أمَّا عند الفلاسفة المسلمين فيراه أبو نصر الفارابي (260-339هـ/874-950م) على أنه قوة تحفظ رسوم المحسوسات بعد غياب المنبهات الحسّية، وعند أبي علي الحسن بن سينا (371-428هـ/981-1036م) يَشْمَلُ خمسَ قُوىً مُدْرِكَةً عند الإنسانِ؛ وهي: القوة الخيالية، والوهمية، والمفَكِّرَة "في الإنسان" أو المتخيّلة "في الحيوانات"، والحافظة، والذاكرة، ويؤكد أن ما يميِّزُ التّخيّل هو إعادة الصّور الحسّية بعد غياب التنبيهات[1]، أمَّا فخر الدِّين الرازي (544-606هـ/1150-1210م) فهو الظّنُّ والاستدلالُ على الشَّيء بالشّيء.

أما علماء الغرب كديفيد هيوم (1711-1776) "David Hume" فقد أشار إلى أن التخيل يساعد على تكوين صورة للموضوع تكون غير موجودة في الواقع، وأنه وسيلة بين الإحساس والتفكير[2].

تستنج مما سبق أنّ الخيال ارتبط بالوهم عند فلاسفة اليونان والفلاسفة المسلمين المتأثِّرين بهم، وحصل خلط بين المصطلحين، على أساس أنهما يتَّسِمَانِ بالحرية لا يحدّهما إلّا العقل، وهذا ما أدّى بكثير من الدارسين على مرّ العصور إلى الاهتمام بهما، لكن هذا الاهتمام خضع لاختلاف اتجاهات الأدباء، وطبيعة العصر وقيمه الفنية، فكان مصطلح الخيال . الذي احتلّ مكانةً لدى فلاسفة اليونان . مقيداً بعقيدتهم التي تعتبر الشعراءَ متبوعين من طرف أرواحٍ معينة، بعضها شِرِّيرٌ وبعضها خَيِّرٌ، كما عبَّر عن ذلك

[1] - ينظر: ابن سينا، الإشارات والتنبيهات (قسما المنطق والطبيعيات)، تح: سليمان دنيا، ط:2، دار المعارف، القاهرة، 1971، ص:367 وما بعدها.
[2] - ينظر: عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص:15.

سقراط بأنّ الخيالَ نوعٌ من الجنون العُلْوِيِّ، وأنّ الإلهامَ ضربٌ من الجنون تولِّدُهُ ربّات الشّعر أو آلهته في نفس الشّاعر . حسب رأي أفلاطون . ونجد أرسطو يشير إلى ملكة الخيال في أكثرَ من مناسبة في كتابه "فن الشعر"، غير أنّه أرجع إليها القدرة على الجمع بين الصّور، وفي ردّ العمل الفنّي إلى الوحدة في المأساة.[1]

وعلى هذا التقدير الذي ذهب إليه أرسطو تحديداً، يتّضِح أنّ الإغريق اقتربوا من المفهوم الصحيح للخيال، لأنهم كانوا يؤمنون بمبدأ اقتناع العقل بمواقف الحياة، فالعقل جوهر الحياة وكلياتها الدائمة الثابتة في كل زمان ومكان تستطيع أن تدركها كل العقول، لذلك نجدهم ينفرون من كل ما شذّ وجمح عن الخيال، ويهتمون بالتمسّك باكتشاف الكليات التي تحدّ بطبيعتها من انطلاق الخيال، وتصوّر عالماً خلقياً ثابتاً وحاملاً لهذا الطابع على مر العصور والأحقاب، على أن تكون هذه الكليات منقولةً في أسلوب يتّسِمُ بالوضوح المباشر بحيث يتسنّى للجميع إدراكه.[2]

و"التخيّل" و"التّوهّم" مفهومان دخلا المصطلح الفلسفي عبر سيكولوجية الإدراك، وعبّرا عن إحدى قوى النّفس الباطنة "فانتازيا" "Fantasia"، التي تعني قوة تتوسط بين الحسّ والعقل، فهي الصّورة الذّهنية الأساسية في عملية الإدراك الحسي[3]، وهذا تصوُّرٌ سيكولوجي قديم.

[1] - ينظر: محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص:70.
[2] - المرجع السابق، ص:70.
[3] - ينظر: سمير أحمد معلوف، الصورة الذهنية دراسة في تصور المعنى، مجلة جامعة دمشق، مج:26، ع:1و2، 2010، ص ص:146، 147.

أما المترجمون العرب فإنهم اختلفوا في استعمال اللفظة العربية المناسبة التي تقابل الكلمة اليونانية "فانطازيا"، فإسحاق بن حُنَيْن (194–260هـ/810–874م) استعمل لفظة "التّوهّم" حين ترجم كتاب "النّفس" لأرسطو إلى العربية، واستعمل أيضا فعل "يتخيّل"[1]، كما استعمل نفس الفعل قسطا بن لوقا البعلبكي (ق3هـ)[2]، وهما من أشهر المترجمين العرب في العصر العباسي في القرن الثالث، وكلاهما وعاصرا الكندي (185–256هـ/801–870م).

عرف البحث الفلسفي "التخيّل" كمصطلح بأبعاده السيكولوجية المرتبطة بعلم النفس الأرسطي[3]، ففي ترجمة اسحق بن حنين ـ كما أسلفنا القول ـ ورد مصطلح آخر هو "التخييل" عبّر عنه بقوله: (**إنّهُ يَظهرُ لنا تخييلٌ عند إغماضنا الأعيُن"، وهي ترجمة لعبارة أرسطو: "إن الصّوَر البصرية تَظهر حتّى إذا كانتِ الأعْيُنُ مُغْمَضَةً**)[4]، أما الفيلسوف الرواقي "كريسيبوس" (279–206ق.م.) "Chrysippus" فإنه يرى اقترانَ الخيال بالمخيّل وبالأوهام الكاذبة ـ في الحالات النفسية غير السوية ـ وهي نفس الفكرة التي ذكرها الجاحظ[5].

[1] - ينظر: أرسطوطاليس، النفس، تر: إسحاق بن حنين، مراجعة الدكتور عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، ط:2، 1980، ص:69.
[2] - ينظر: أرسطوطاليس، النفس (فلوطرخس في الآراء الطبيعية)، تر: قسطا بن لوقا، مراجعة الدكتور عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، ط:2، 1980، ص:164.
[3] - ينظر: عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص: 149.
[4] - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص:19.
[5] - ينظر: المرجع نفسه، ص:16.

وهذه اللفظة ـ أي "التخيل" ـ بمشتقاتها بدأت تشير إلى دلالات اصطلاحية متميّزة نتيجة المعارف الفلسفية التي نقلها العرب عن اليونان، وتَحَدَّدَ المصطلحُ في دائرةِ البحث الفلسفي، وهي نفس النظرة الموجودة في الفكر الأوروبي، ثم انتقل استعماله إلى الأدب.

أما الفلسفة الرواقية فإنها ترى تعارضًا بين الحِسّ والعقل ـ أي الفكر ـ فكريسيبوس الذي عرفه العرب في القرن الثالث للهجرة عن طريق ترجمة قسطا بن لوقا يرى الفرق بين الخيال الناتج عن تأثير واقع في النفس، والمخيَّل الذي يجري مجرى الأباطيل التي تأتي من التخيّل مثل مسك الظلام، واعتبر التخيّل باطلا، ووصف صاحبه مثل من به جنون، وهذا ما أسموه بالمخيلة الباطلة أي أنَّ الصّوَر والواقع ليس لهما أدنى حقيقة، إذن فهي تتعارض مع العقل والواقع.

لقد نظر العرب الجاهليون إلى الخيال كما نظر إليه الإغريق، ويعترفون بوجود قوة متمثلة في الخيال، لكنّ اهتمامهم بالتحدث عن طبيعتها قليل، وقد قرنوها منذ القديم بالشيطان والغول، وهي من المعتقدات السائدة آنئذٍ، مثلما نجدها في قول الراعي النُّمَيري[1] (ت90هـ/708م) (من البسيط):

طافَ الخَيالُ بِأَصحابي فَقُلتُ لَهُم أَأُمُّ شَذرَةَ زارَتْنَا أَمِ الغُولُ

ونجدها في قول أوْسِ بن حَجَر[2] (95-2ق.هـ/530-620م): (من الوافر)

[1] - ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، ج:1، دار الحديث، القاهرة، 1423هـ، ص:407.
[2] - الجاحظ، الحيوان، ج:5، دار الكتب العلمية، بيروت، 1424، ص:149.

إذا الشَيطانُ قَصَّعَ في قَفاها تَنَفَّقناهُ بِالحَبلِ التُؤامِ•

وتصوروا هذه القوة نوعاً من الإلهام، وفي اتّهامهم للنبي ـ صلى الله عليه وسلم ـ بأنّه شاعر ما يُصَوِّرُ مَدَى فهمِهم لطبيعة الوَحْيِ وطبيعة الشِّعْر، وتحدّث بعضُهُم عن آثار هذه القوة في نفسه، وكيف أنها تَغِيبُ وترجِع، وقرنوها أحياناً بأزمنة وأوقات صالحة للتَّلَقِّي والإبداع، وتحدَّث بعضُهم عن الرُّؤَي والتَّابع الذي ينفُثُ على لسانه شِعراً، كقول مهيار الديلمي [1] (ت428هـ/1037م) (من الرجز):

إنسيّةٌ تَحْسَبُ نَفثَ سِحْرَهَا كَلَامَ جِنِّيٍّ حَكَى مَا يسْتَرِقُ

2. بين التخيل والذاكرة

التخيل والشعر قائمان على طبيعة التخيل الإنساني ووظائفه، ولا بد من فهمها، لذلك وجدنا مفهوم الخيال الإنساني يرتكز على دعامة النفس عند الفلاسفة المسلمين كالفارابي وابن سينا، إذ يعتبرانها ـ أي النفس ـ قوتين: قوة محركة خارجية بفعل الحواس الخمس، وقوة مدركة داخلية بفعل المؤثرات وهي صور المحسوسات المخزّنة في الدماغ.

ويلاحظ تشابه بين التخيل والذاكرة من حيث الوظيفة، ولا فرق بينهما إلا من حيث علاقة كل منهما بالزمن، فالذاكرة تستعيد الصور والمعاني من حيث أنها أدركت في الماضي، أما التخيل يستعيد الصور والمعاني بدون إدراك الزمان والماضي، أي هي صور مدركة آنية ـ أي موجودة الآن فقط ـ لذلك تتم عملية الإدراك وفق التسلسل التالي:

• ـ قصّع الضّب: سدّ باب جحره/ تنفقناه: استخرجناه كاستخراج الضّب من نافقائه/ التؤام: المحكم الفتل (لسان العرب).

[1] ـ ينظر: إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط:1، 1996، ص:121.

استقبال وإرسال عن طريق الحس المشترك، ثم خزن ما قبلته الحواس الخمس بواسطة الخيال أو المصورة، ثم تأليف ابتكاري تقوم به المخيلة أو المفكرة، ثم استخراج المعاني الجزئية من التأليف بسبب الوهم، ثم يأتي دور الخَزْنِ والاستعادة في الحافظة أو الذاكرة، أما عملية التذكر فإن وظيفتها مشتركة بين الوهم والتخيّل والحس المشترك، فالوهم يسيطر على جميع أفعال القوى الباطنة، والمتخيلة أو المفكرة تتوسط قوى الإدراك الباطن مما يجعل عملها متصفا بصفتين: الحسية والتجريد، لأن التخيل لا يمكن أن يعمل في غياب الحس فهو يتميّز بالابتكار . أي بإمكانه إعادة تشكيل المحسوسات في هيئات جديدة لا يعرفها الحس . ومن هنا ندرك أن الحس والتخيل متلازمان، فيكون التخيّل في تصوره للأشياء تابعا للإدراك الحسي، بحيث إذا كذبت الحواس كذب التخيل، وإذا صدقت صدق التخيّل، غير أن التخيل بإمكانه في تجريده تجاوز المعطيات الخارجية.

3. تفاعل التخيل والعقل

التخيّل الإنساني يرتكز على الحسي للوصول إلى التجريد، ومع ذلك فإنه مرتبط بالعقل وقوته، فهو خاضع له، وما دام خاضعا فلن يخطأ أو يزيغ، وهذا ما يلاحظ أثناء النوم عندما ينفلت التخيل من قيود العقل وتضعف الحواس فتنشط المخيلة حين يلتقي نشاطها مع الرغبات المكبوتة، فتصور ما قد تتشوق إليه نفسية الفرد، وعلى هذا الأساس تكون القوة المتخيلة قابلة للانحراف مع سلوك الإنسان: إذا مال التخيّل إلى المستويات الدنيا اتصف بالحيوانية، أما إذا مال إلى مستويات عليا اتصف بالتعقل.

هذه الفكرة أكد عليها ابن سينا الذي استفاد من كتاب أرسطو "في النفس" فهو يرى بأن: (**هذه القوة إذا استعملها العقل سميت مفكرة، وإذا استعملها الوهم سميت متخيلة**)[1]، لأنّ أرسطو يرى ضرورة التخيل حتى لا يتعارض مع العقل الذي يمثّل المستوى الراقي في الإنسان، أما اسحق بن حنين فقد يميز بين مستويين للتخييل: مستوى خاص بالإنسان ومستوى خاص بالحيوان، لكنهما يدرجان ضمن المستوى المشترك.

4. تعارض العقل والتخيّل عند فلاسفة الإسلام

المعرفة الإنسانية عند فلاسفة الإسلام لها وسيلتان: الحس والعقل، وهي معرفة غير ثابتة لا يدركها التخيل، وبينهما تعارض، لأن صور الحس تأتي عن طريق الأوهام، وصور العقل ناتجة عن الحواس.

فالمتكلّمون وأهل السنة يعتمدون على العقل "العالم والإنسان" للبرهنة على وجود الله، اعتماد ينطلق من الحس بالموضوعات الموجودة في العالم، أما التخيل فهو اليقين عند المعتزلة، وهو الشرع عند أهل السنة والأشاعرة، وأما أبو حامد الغزالي (450-505هـ) فلا يرى تعارضاً بين العقل والشرع، فهما متلازمان.

نخلص إلى أن جدال المتكلمين ونظرتهم هذه أنقصت من قيمة الخيال حين أكدت على الشك في حواس الإنسان ما عدا العقل، ووصفت ذلك بأنه هوىً، خاصة عندما يستشهدون بما أخبر الله تعالى بكذب التخيّل في قوله تعالى: ﴿**قَالَ بَلْ أَلْقُوا فَإِذَا**

[1] - ابن سينا، عيون الحكمة، تح: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ودار القلم، بيروت، ط:2، 1980، ص:39.

حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِن سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى﴾[1]، ولذلك ذمّ من لم يستعمل العقل في قوله تعالى: ﴿**وَكَأَيِّن مِّن آيَةٍ فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ يَمُرُّونَ عَلَيْهَا وَهُمْ عَنْهَا مُعْرِضُونَ﴾**[2].

أما الصّوفيّون فقد أعطوا للتخيل مكانة راقية تصل إلى درجة التقديس أحيانا، ويرون أن الوصول إلى الحقائق العليا والنفاذ إلى الدلالات والمعاني الروحية العميقة تعتبر حاجزا أمام التعامل مع الأشياء من زوايا المنفعة، لأن الصوفي يعتمد على البصيرة والحدس، ويثق بالخيال الذي يعبَّرُ عنه "بالمحل" الذي يسمو حتى يدنوَ من الحقيقة الإلهية، لذا اعتبر ابن عربي الخيال والعقل قوةً في النّفس النّاطقة التي تُمَيِّزُ الإنسانَ عن الحيوان، ولا يمكن لقوة العقل أن تستغنيَ عن المخيّلة، لأنَّ لها دوراً أساسياً في نقل الصُّور الخيالية المركّبة ممّا أدركه العقل من معارف حسية ثم حفظها، فحاجة العقل إلى الخيال تماثل حاجتَه إلى الحِسّ، ثم إنّ الخيال هو الذي ينقل المحسوس في شكل صُوَرٍ إلى العقل باعتباره أداةً معرفيةً، فكلٌّ من الخيال والعقل محتاجٌ إلى الحِسّ وإلى قوى أخرى في النفس كالحافظة والذاكرة والمصوّرة، فالعقل فكره مقلّدٌ لخياله، وخياله مقلّدٌ لحواسِّه، ولا يمكن للعقل أن يمسك ما في خياله إنْ لم تساعده القوة الحافظة والمذكِّرة، ومع هذه الأهمية للخيال، فإنّ العقل رئيسُ كل قوى النفس الأخرى، والمقوّم لمعارفها، فهو تَاجُ هذه القوى، ومن هنا تأتي أحكامه على المخيّلة وما تعطيه من صُوَرٍ ومعارفَ على قدر

[1] - سورة طه، الآية:66.
[2] - سورة يوسف، الآية:105.

إمكاناته ومجالات نشاطه المحدودة، وبحسب قواعده وضوابطه المنطقية التي تحدّ من قبوله للحقائق، وهو الأمر الذي يجعله يتعارض في كثير من الأحيان مع المخيلة، وإذا ما مُنِحَ السّلطةَ المطلقةَ حَكَمَ على كثيرٍ ممَّا تُعْطِيهِ المخيلةُ بالبطلان وباللامعقول، لأنّ العقلَ خُلِقَ وهو لا يملك شيئا العُلوم النّظرية[1]، وهذا ما جعل ابن عربي يهاجم الفلاسفة لاعتمادهم على الظاهر، ويلوم الفقهاء لتحقيرهم الخيال، وفي رأي الصوفية إدراك الخيال سام عن إدراك العقل، وإدراك الحس هو أسمى مرتبة، وأكثرها يقينا، لأنه القوة التي لا يعلم سرّها إلا اللهُ والأنبياءُ والأولياءُ والمتصوفةُ.

الشعر والفكر عند العرب بين القرنين الثاني والسادس الهجريين

الشعر والفكر مفهومان التبس أحدهما بالآخر، نظراً لما بينهما من وشائج وأواصر، بل كادا أن يكونا مفهوماً واحداً في مرحلة من مراحل التاريخ الإنساني حين كانت القصائد أو الملاحم في صورة أساطير تختزل فكرة الإنسان عن نفسه، وعن العالم الذي يعيش فيه، وعن علاقته بالظواهر التي هو على تماس مباشر معها، وعن وعيه لتلك الظواهر. وكانت الأساطير أداته في التفكير والتأمل وفهم الوجود والأحداث، لأن الإنسان لم يكن قد وصل بعد إلى مرحلة امتلاك الأفكار المجردة، أو اللغة ذات الدلالات المجردة المستقلة عن الأشياء، وبالتالي، فإنه لم يكن يفكر بوساطة المفاهيم المجردة، وإنما بوساطة الصور الشعرية، وهكذا، فقد كان الشعر مزيجاً من الأحاسيس والعواطف والعقل

[1] - ينظر: ساعد خميسي، نظرية المعرفة عند ابن عربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط:1، 2001، ص:137.

الأولي، يروي الأحداث والوقائع، ويفسر الظواهر بكلام منظوم موزون ذي إيقاع خاص، وانسجام (... **بين جانبي الإيقاع والجرس هو الذي يصدر ما نسميه بالنغم الشعري، وهو اجتماع الأصوات اللغوية تحت تنظيم الإيقاع في تموج يعلو ويهبط ويلين ويشتد متلائما مع تموج الفكرة والانفعال)**[1]، وربما كان لهذا الترتيب الشكلاني للكلام أثر كبير في إضفاء أهمية خاصة على الأحداث والوقائع التي يرويها، والارتفاع بها عن الأحداث والوقائع اليومية، وهذا ما يفسّر الحقيقة التي تؤكد أن الأساطير عند الأمم كافة قد نظمت شعراً، وهذه الفكرة يؤكدها "إميل بنفنيست" "Emile Beneveniste" حين يتحدث عن (**المفهوم التقليدي للتصور العام للإيقاع الذي يُنسَجُ منه الخيال الأوروبي أسطورة منذ القديم: إن معنى الإيقاع كان قد استعير من الحركات المنتظمة للأمواج، هو ذلك ما كان يُعْلَمُ منذ أكثر من قرن في بدايات النحو المقارن وما زلنا نكرره، وما هو بالفعل الشيء الأكثر بساطة وإرضاء، لقد تَعَلَّمَ الإنسانُ مبادئ الأشياء من الطبيعة، وقد ولّدتْ حركةُ الأمواج في ذهنه فكرةَ الإيقاع، وهذا الاكتشافُ الأساسيُّ مُثَبَّتٌ في المُصْطَلح ذاتِهِ)**[2].

للمفكر ذائقة أدبية وشاعرية، فيجتمع لديه الفكر والعقل الوجدان، لذلك اعتُبر الفكر وعاء الشعر، والشعر أجمل ما نتجه الفكر، وليس بينهما انفصال، وأن ليس الشعر خارج نطاق الفكر، فيكون لكل شاعر شيطان، وإنما هو حالة إبداع، ومن الأولى

[1] - محمد النويهي، الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه)، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ص:39.

[2] - أحمد حساني، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي القديم، كلية الآداب، جامعة الجزائر، 2005-2006، ص:50.

أن يقال لكل مكتشف شيطان، فهو أكثر إبداعا من الشعر في أجمل وأرقى حالات الفكر.

الباحثون يجمعون على أن الشعر بدأ قبل الفلسفة في النّظر إلى العالم، وذلك لِمَا للشّعر من قدرة في التعبير عن الخوف والأمل، والرغبة عن طريق الإيقاع والمجاز والخيال، وما يؤدي ذلك من تدفق العاطفة التي يحتاجها الإنسان أكثر مما يحتاج إلى البرهان والقياس، وعلى الرغم من أن اهتمامات الشعر والفلسفة هي واحدة دائما، وهي مشكلة الإنسان وما قبل الإنسان وما بعده، إلا أنهما افترقا حين اكتفى الشعر بالإشارة إلى المشكلة إيحائيا، وحاولت الفلسفة أن تقدم تفسيرات وحلولا لهذه المشكلة، غير أنهما اصطدما بخصم قوي، هو الدين بوصفه سلطة، وما زالت مظاهر هذا الصراع ماثلة حتى اليوم، وما اتهام قريش للرسول الكريم محمد ـ عليه الصلاة والسلام ـ بأنه شاعر، وإصرار القرآن الكريم على أنه لا ينبغي له أن يكون شاعرا، إلا أحد مظاهر هذا الصراع.

أصول العلاقة بين الشعر والفكر قديمة يتّضح التقارب بينهما، فالشعراء هم قادة الفكر في الأمم القديمة، ولم يكن التمييز بين الحقيقة الشعرية والحقيقة الموضوعية قائما حينها، لأن الفكر كان ذائبا في النصوص التي تمثلت في الأسطورة، أما عند اليونان نجد الأمر قد تغير، وظهر الاختلاف بين آراء أفلاطون وأرسطو حول تفسير معنى المحاكاة[1]، ويتبين من ذلك أن الشعر شيء آخر غير الفكر الذي اتخذ من صياغة المفهومات

[1] - أرسطو، فن الشعر، هامش (10) من الفصل الأول، تر: إبراهيم حمادة، ص:61.

المحددة أداة في الإعراب عن نفسه، كما يلاحظ ذلك من ملامح الفكر العقلي عند العرب المسلمين، وما أحدثه الدين الإسلامي من تمجيد للعقل والاستدلال، وقد كان "النّصّ القُرآني" كمقدمة لاستنباط النتائج الأخرى، بالإضافة إلى التأثيرات اليونانية والسريانية والمسيحية في العقل المسلم، ليصل إلى أن المجتمع المتحرك، الكثير الخطوب، هو المجتمع الزاخر بالفكر وطرائقه، على العكس من المجتمع الساكن الذي لا ينتج الفكر، بحيث أصبحت النزعة العقلية من سمات العصر التي لا يمكن لأحد أن ينأى عنها.

وعندما نلمس ملامح العلاقة بين الشعر والفكر قبل منتصف القرن الثاني للهجرة، نرى أن لكل شاعر كبير في الجاهلية موقفا من الإنسان في حياته وموته، لكنه موقف خفي، لم يُقدّرْ له أن يُصاغ صياغة نظرية، أما في العصر الإسلامي فقد غلبت روح المحاجّة والمجادلة، وبسط الآراء، بحيث اقترب الشعر من الخطابة مبتعدا عن نهج الغناء الذي كان في أصل الشعر العربي، وفي هذا العصر كان نصيب الشك والمجون وافرا، ونصيبه من التفاوت الاجتماعي كبيرا، وكل ذلك ما يرهف الشعراء، ويجعلهم يحسّون إزاء هذه المشكلات بشعر وافر ومتباين، فبشار بن برد (95–168هـ) مثلا حينما نظر في "العالم" لم يَتَبَدَّ له إلا الجبر، واستطاع أن يعبر عن هذه الفكرة فنيا عندما مزج المشكلة

مع نفسه، ولوَّنَهَا بمشاعره، ليُعْرِبَ بها عن ذاته، وهذا فرقٌ بينَ شاعرٍ الفكرُ من نَسِيجِ شِعْرِه، ومُفَكِّرٍ يرى الحقائقَ مُجَرّدَةً، فنراه يقول[1]، (من المتقارب):

وَذَلِكَ دَهرٌ مَضى صَفوُهُ وَعَيشُ اِمرِئٍ لَم يَكُن خَالِدَا

أو محاسبة النّفس بعد انقضاء أجلها ليُسَلِّطَ العتابَ على الإنسان[2]، (من الطويل):

وَمَا نَحْنُ إلّا كَالخَلِيطِ الَّذِي مَضَى فَرائِسُ دَهْرٍ مُخْطِئٍ وَمُصِيبِ

نُؤَمِّلُ عَيْشاً في حَياةٍ ذَمِيمَةٍ أَضَرَّت بِأَبْدانٍ لَنا وَقُلوبِ

وكانت مشكلة الزّمن وحتميته القاهرة فيما يَنْتجُ عنه من فناء هي المشكلة التي عالجها أبو نواس (129–198هـ) في شعره، إذ استطاع أن يَمْضِيَ في الحداثة قُدُمًا، ولم يكن يريد أن يخرج بالقصيدة من إطارها اللغوي القديم فحسب، بل كانت الحداثة عنده موقفٌ يَقِفُهُ الشّاعر من الطّبيعة والإنسان عبر صياغة لغوية حديثة، وقد ترجم هذه الفكرة بقوله (من الوافر):

سِوىَ لَوْنٍ وَحُسْنِ صَفَا أَدِيمٍ وَرَوْحٍ قَدْ صَفَا وَالجِسْمُ فَانٍ[3]

وبمجيء أبي تمام (190–231هـ) انتشرتِ الثّقافةُ العقليةُ في المجتمع، وتَصَوَّرَ الحياةَ نسيجًا يَجْمَعُ الأضدادَ من خلال ائتلافها واختلافها، فكان يعكس هذه الأفكار في شعره من خلال الطّباق والغريب من الاستعارات والتّشخيص، الأمر الذي أثار عليه

[1] - ديوان بشار بن برد، شرح وترتيب وتقديم:مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص:348.
[2] - المرجع نفسه، ص:115.
[3] - ديوان أبي نواس، شرح محمد أفندي واصف، المطبعة العمومية بمصر، ط:1، 1898، ص:341.

ناقدوه وخصومُه بِقُوَّةٍ دون أن يُدْرِكوا أنّ هذا الفنّ لم يكن مقصودا لذاته، ويظهر هذا التناقض في قوله[1]، (من الخفيف):

دِقَّةٌ فِي الحَياةِ تُدْعَى جَلَالاً مِثْلَمَا سُمِّيَ اللَّدِيغُ سَلِيمَا

أما ابن الرومي (221–283هـ) فإنّه أدْخَلَ الحداثةَ في شعره من خلال تَقَصِّي المعنى بتفصيلاته بسب ما انطوتْ عليه نفسُه من الخوف والحذر واليأس، حتى طالتْ قصائدُه كطول هذه الحياة التي لا تنتهي، كقوله[2]، (من الطويل):

وَأَنْتَ وَإِنْ أُفْرِدْتَ فِي دَارِ وَحْشَةٍ فَإِنِّي بِدَارِ الأُنْسِ فِي وَحْشَةِ الفَرْدِ

أَوَدُّ إِذَا مَا الْمَوْتُ أَوْفَدَ مَعْشَراً إِلَى عَسْكَرِ الأَمْوَاتِ أَنِّي مِنَ الْوَفْدِ

وأما أبو الطيب المتنبي (303–354هـ) فإنه الشاعر الغريب الذي تمرّد على محيطه ولم يأتلِف معه، وتخلّى الزمان عن نصرته، فكان يُسَائِله تارة، وتارة يصبُّ عليه جامّ غضبه، ليؤكّد على أنّ الإنسانَ فُطِر على الظّلم وهضم حقوق الغير، وحَرِيٌّ بالنّاسِ أنْ يرتقوا على ما فيهم من نوازع الشّرّ، وهو حين يُعبِّر عن حزنه يُخفي السببَ المباشرَ الذي حرّك نفسَه إلى هذا الضّرب من التّأمّل، ولا ريب في أنَّ إخفاءَ الباعثِ أدخَلُ في الفنّ، وقد عبّر عن ذلك بقوله[3]، (من الخفيف):

أَنَا فِي أُمَّةٍ تَدَارَكَها اللَ ـهُ غَرِيبٌ كَصَالِحٍ فِي ثَمودِ

[1] - ينظر: الراغب الأصفهاني، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، ج:2، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ط:1، 1420هـ، ص:352.

[2] - ديوان ابن الرومي، ج:1، شرح: أحمد حسن بسج، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:3، 2002، ص:401.

[3] - ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1980، ص:22.

ومع بداية القرن الخامس الهجري بدأت جذوة الإبداع في الخفوت، وقد مثّل ذلك أبو العلاء المعري الذي كان يُؤَلِّفُ بيْن الأضدادِ على نحوٍ رفيعٍ، وكان مما يفجِّر الشعرَ لديه الصّراعُ وتناقضات الحياة ففلسفها بفكره، وما ذلك إلا تعبير عن نوازع كبتتها نفسه، فأجملها في قوله (من الخفيف):

غَيْرُ مُجْدٍ فِي مِلَّتِي وَاعْتِقَادِي نَوْحُ بَاكٍ وَلَا تَرَنُّمُ شَادِ[1]

وقد ارتبط البناء الفكري بالشعر، فأدّى به إلى عملية الإبداع، ذلك أنه كان مسايراً للحضارة التي أوجدت لديهم أنظمة للفكر، وأخذ الشعراء يمارسونه لكي يقرّبهم من روح العصر، غير أنّ التوفيق في ذلك جانب الكبار منهم فقط، لأن أنظمة الفكر تورث البرود في الشعر . على حدّ قول الجاحظ[2] . إلّا إذا أسبغ عليها الشاعر من روحه، فمن النقّاد مَن كان يفضّل بقاء الشعر على غنائيته، بعيدا عن الصراع الفكري، ومنهم مَن مال إلى الذي يؤثّر فيه الفكر، وهذا الصّنف من النقاد كان على قدر من المعرفة بالأفكار الفلسفية وعلم الكلام.

والحديث عن علاقة الشعر بالفكر يُوَضِّحُ مسألةَ الاختلافِ والتّطابق بين نقيضين في آن واحد، وتجعل كلّاً منهما يعبِّر عن نفسه، ثمّ يحدث التقارب الفلسفي بينهما، فيتماهى البناء الإبداعي مع الحالة التي تصيب الوعي أثناء محاولته المزج بين

[1] - أبو العلاء المعري، سقط الزند، شرح:أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 1990، ص:196.
[2] - ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج:1، ص:96.

المتناقضات والمتشابهات معاً، باعتبار أنّ تلك المحاولة تسعى لتحقيق هدف ما أو الوصول إلى نتيجة.

فالشعر يَتَشَكَّلُ من اللغة والصّور والأساليب، بينما يتشكل الفكر من الرؤية والمعنى الظاهر والخفي، والمزج بينهما يعطي صوتاً جديداً أثناء عملية الإبداع، يصوغه مبدأ التقارب والانسجام المفروض بينهما، ويؤدي ذلك إلى وجود حوار بين الفكر والشعر، وإن كان هذا الحوار مختلفا في طريقة الكلام، لأننا نرى الكلام الشعري رمزياً فيه نوعٌ من الغموض الذي يعطيه قوّةً فاتنةً تقودنا إلى التأمل والتساؤل والتأويل، فينفتح بذلك طريقٌ إلى التفكير، ومن ثم تحدث علاقة بين القول الشعري والفكر من أجل كشف هذا الغموض والسر[1] . حسب رأي مارتن هيدجر (1889–1976م) " Martin Heidegger" في مؤلفه "على الطريق إلى اللغة" . الذي حاول من خلاله تحليل العلاقة بين الشّعر والفكر.

يشير النقاد إلى وجوب الفصل بين الشعر والفكر رغم التقارب بينهما، لأنَّ العملَ الفنيَّ في الشعر يمكن أنْ يتحوّل إلى فكر إذا توفر التناسق بينهما، بحيث يجعل الفكر يتخلَّى عن دِقَّةِ معناه، وتكون العلاقة قائمة على الرؤية الذَّكِيَّة بين حالات التعبير الإنسانية المختلفة، فيحتفظ الشعر بطاقته دون إتلافها في تحقيق الأفكار، على الرغم من

[1] - ينظر: عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص:15.

أن اللغة التي هي الأساس في وجود الفكر تتخذ طابعاً علميا ثم تتشكل في قوالب منطقية أو فيزيائية، فيكون التفكير الأصلي هو الهدف الذي يسعى الشُّعراءُ على حمايته.

فإمكانية القول في الشعر متاحة وبشكل واسع أكثر من القول في الفكر لعدم ارتباطه بنُظُمِ وقوانينَ، بينما يعيش القول في الفكر في إطار هذه الشروط وحدودها، ولأنَّ طبيعةَ القول في الشعر والفكر ليست واحدة، يبقى القول هو الأرضيةُ التي تُجَسِّدُ وجودَهُما . القول في بعده الأنطولوجي . بعيداً عن علاقته بالأشياء وبالواقع، يقول بول ريكور "Paul Ricœur": (**الشعر يعيد الكشف عن إمكانات اللغة، حيث إن هذه اللغة قد تقلصت وظيفتها التي أصبحت نفعية في الأساس في علاقتها بالواقع الآني.**)[1]، فالشعر يعيد الكشف عن قدرة اللغة التي ابتعدت عن وظيفتها، وأصبحت نفعية في المجال الواقعي.

هذا الرأي يدفعنا إلى اعتبار الكلام مضمارا يتحرك ضمنه الشعر، كما يتحرك ضمنه أيضا الفكر، مع العلم أن الفكر ليس شعرًا، ولا يعتبر الشعر فكرا، غير أن هناك علاقة حميمية بينهما تتجلى في اللغة التي يعتمدانها، والتي هي مصدر إبداع فيهما.

وعليه، يمكن اعتبار اللغة من حيث الاستعمال تتأسّس أصولها الفكرية والنقدية على مسارين لا ثالث لهما، ألا وهما الاستعمال العقلي المنطقي للّغة أو الاستعمال الفنّي الجمالي لها.

[1] - بول ريكور، النص والتأويل، ترجمة: منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، 1988، ص:17-37.

ولقد ورد في بعض التّعاريف أنّ (... **المعاني المعقولة بسيطة في بحبوحة النّفس، لا يحوم عليها شيء قبل الفكر، فإذا لقيها الفكر بالذّهن الوثيق والفهم الدّقيق ألقى ذلك إلى العبارة، والعبارة حينئذ تتركّب بين وزن هو النّظم للشّعر، وبين وزن هو سياقة الحديث، وكلّ هذا راجع إلى نسبة صحيحة أو فاسدة ... وتأليف مقبول أو ممجوج، وذوق حلو أو مرّ، وطريق سهل أو وعر، واقتضاب مفضّل أو مردود ... ومسموع مألوف أو غريب.**)[1]

ويكفي أن نشير ـ كما يقول الدكتور عصام قصبجي في دراسته: "وحدة الوجود عند ابن عربي بين الشّعر والفكر" دون أن نستفيض في تحليل الصراع بين متى وكيف؟ ـ إلى (**أن الشعر ينتمي إلى الزمان بطبيعته، بينما ينتمي الفكر إلى المكان، ولا يفتأ الفكر يحاول "فهم الشّعر" دون أن يتأتى له ذلك، ويخيَّل إلي أن تلك هي ـ في الأصل ـ قضية التّصَوُّف الأولى في الفكر الفلسفي، وقضية وحدة الوجود الأولى في الفكر الصُّوفِي؛ فالشعر وَجْدٌ وخَيَالٌ، والفكرُ مَنْطِقٌ ومَادَّةٌ، ومن الممكن أن يتناقض الشَّاعر فلا يُنْكَرُ ذلك عليه، بينما يُنْكَرُ على المفَكِّرِ أيُّ تَنَاقُضٍ، وإذا نظرنا إلى وحدة الوجود في نشأتها الأولى ألفينا أنها كانت شعوراً أو حدساً يومض في القلب، وشعوراً رافق فجر الإنسانية التي نظرت ذاهلةً إلى مظاهر الوجود الواحد.**)[2]

[1] - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج:2، ص:138.
[2] - عصام قصبجي، وحدة الوجود عند ابن عربي بين الشعر والفكر، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد:80.

وعلى الرغم من ذلك يبقى الفضاء الممتلئ بالاحتمالات بين الشعر والفكر عميقاً، ومهما قلنا فإن للشعر طبيعتَه وصوتَه وطريقتَه في الكلام، وللفكر أيضا حالته في الوقت الذي يذهب فيه لقول شيء ما، والصّورة الشعرية هي الحرّيّة والاستقلالية بذاتها، والصّورة الفكرية هي القيْد الذي لا تنفكُّ أغلالُهُ.

مصطلح التخيل في مجال البحث النقدي العربي

ارتبط مصطلح التخييل في التراث النقدي العربي بالبحث الفلسفي في بداية الأمر .كما أسلفنا القول . ثم انتقل إلى مجال الدراسات النقدية والبلاغية، حيث أشار إلى الأثر الذي يحدثه الشعر في المتلقي، فكان صفة تميِّزُ الاستعارات والتشبيهات، ومن هنا نرى أن مصطلح التخييل كان مصطلحا فلسفيا في نمط التفكير مثلما هو واضح عند الفارابي الذي تبنّى نظرية المحاكاة الأرسطية على أساس نفسي أيّ الأثر الذي يحدثه الشعر في المتلقي، فمزج بين ما كتبه أرسطو عن الشعر في كتابه "فن الشعر" وما كتبه "عن النفس"، وبهذا تجاوز أرسطو، وهذا ما ذهب إليه بوتشر"Butcher" الذي يرى أن أرسطو لم يتعرّض في كتابه "فن الشعر" لكلمة "التخيل" أي "فانطاسيا" على أنها فاعلية, بينما يرى موراي بوندي "Bundy Murray" وجهة مخالفة لنظرة بوندي، حيث يرى في كتابه "نظرية الخيال في الفكر القديم والوسيط" أن أرسطو حتى وإن لم ترد في كتابه كلمة "فانطاسيا"، فإنه يمكن الوقوف على المقصد لمفهومها إذا اطلعنا على دراسته في علم النفس والأخلاق وربطناها بمفهومه للشعر والفن الجميل، لكن رأي بوندي

افتراضي لوجود اختلاف بين نظرية المحاكاة والمفهوم النفسي للتخيّل، وتبقى إشاراته في كتابه عن "النفس" و"رسائله عن الأحلام" مجرد حدس وتخمين، أما الفارابي فقارب بينهما عندما تحدّث عن "التخيل الشعري" وطبيعته وتأثيره في "القوة النزوعية للمتلقي"، وطبّق ذلك على الشعر الغنائي، وهذا ما لم يفعله أرسطو[1].

توظيف الشعر للخيال

حصر التراث العربي ذو النزعة العقلانية أهمية القوة المتخيلة في الشعر، واعتُبِرت قوةً يعتمد عليها الشاعر في عملية التخييل الشعري، في حين اعتبرها الفلاسفة المسلمون، وعلى رأسهم ابن سينا، عندما حدّد الشّعر بأنّه الكلام المخيّل من حيثُ أنّه قولٌ مخصوصٌ لا من حيثُ هو صادقٌ أو كاذبٌ[2]، واعتبر هذه القوّة المتخيّلة قوةً تَمُدُّ الشَّاعِرَ بالصُّور الجزئية محكومةً بسُلْطَة العقل، فهي تخيُّلٌ عقليٌّ، (**لأنَّ النّصّ الشّعري يشمل الجماليّ والدلاليّ، المتعة والفائدة معاً كان أثره كبيراً في النّفس، فللشعر من حيث هو قولٌ مخيلٌ سلطانٌ على النّفس بحيث تنبسط أو تنقبض بدون رَوِيَّةٍ أو تَفْكِيرٍ، كما يقولُ ابنُ سينا، وللنّصّ الشّعري أسلوبٌ خاصٌّ وطريقةُ تعبيرٍ متميّزةٍ تؤثّر في المتلقّي، ويذهبْ "جيرو" إلى أنّ الأسلوبَ هو مجموعةُ ألوانٍ يَتَوَفَّرُ عليها الخطابُ، تُقْنِعُ القارئ وتُمَتِّعُه وتشدّ انتباهَه وتثيرُ خيالَه بصورةٍ أكثرَ حيويةٍ وأكثرَ جاذبيةٍ وأناقةٍ**

[1] - ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص:22 وما بعدها.
[2] - أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص:162.

وجماليةٍ)[1]، وهؤلاء الفلاسفة يركِّزُون على المتلقِّي أكثرَ من تركيزهم على المبدع أي على التخييل أكثر من التخيّل، ومعنى ذلك أنّ الأهمّ عندهم الإثارة التخييلية التي يحدثها الشعر في المتلقي، وليس التخيّل الابتكاري عند الشاعر، أو بمعنى آخر اهتموا بدراسة الناحية الإدراكية للصّور المعقولة عن العالم الخارجي، ولم يركزوا على الناحية الوجدانية النفسية للعالم الداخلي، فالتخييل عندهم هو العالمَ الخارجي المتمثّل في التّصور النقدي الشائع عند العرب، وأما التخيّل فيتمثّل في فاعلية الشاعر ذاته، يلاحظ على ذلك النّقّاد البلاغيّين ركزوا فقط على النص الأدبي من حيث علاقته بالعالم الخارجي كمصدر، وعلاقته بالمتلقي أو المستمع، فلقد سلّم بعض النّقّاد ضمنيا بالمخيلة المبْتَكِرة عند الشاعر كما هو الشأن عند قدامة بن جعفر حين فصل بين الغلوّ والممتنع والمتناقض في الشعر؛ فالغلوّ (**تجاوزٌ في نعتِ ما للشّيءِ أنْ يكونَ عليه وليسَ خارجًا عن طِبَاعِهِ)**[2]، (**والممتنع لا يكون، ويجوز أن يُتَصَوَّرَ في الوَهْمِ)**[3]، والمتناقضُ أو المستحيل (**لا يكون، ولا يمكن تَصَوُّرُهُ في الوَهْمِ)**[4]، وهذا أيضا ما ذهب إليه ابن سنان الخفاجي (422–466هـ) في كتابه "سرّ الفصاحة"[5]، وكأنّهما يتسامحان في إطار هذا الموقف النقدي مع الشاعر في إعادة تشكيل المدركات في صور فنية جديدة لم يدركها الحسّ من قبل.

[1] - فاتح علاق، مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربي الحرّ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص:307.
[2] - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ص:83، 84.
[3] - المرجع نفسه، ص:83.
[4] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[5] - ينظر: ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط:1، 1982م، ص ص:243، 244.

وخلاصة القول أن النقاد العرب تأثروا بفكرة الإمكان الأرسطية، ولم يسايروا الدراسات النفسية عند الفلاسفة، وبشكل خاص عن الطبيعة الابتكارية للمتخيلة، فالكندي سَبَقَ قُدَامَة بنَ جعفر بنصف قرن حين قال: (**البَصَرُ لا يَقْدِرُ أنْ يُوجِدَ إنسانًا له قَرْنٌ أوْ رِيشٌ أو ... أمَّا فِكْرُنَا فليسَ بمُمْتنِعٍ عليه أنْ يَتَوَهَّمَ إنسانًا طائرًا ذَا رِيشٍ وإنْ لَمْ يَكُنْ ذَا رِيشٍ، والسَّبْعَ نَاطِقًا**)[1]، وهذا يدفعنا إلى الاستنتاج أنَّ النَّقْدَ العربي لم يستفد كثيرا من التراث الفلسفي، لأنّه انشغل بالتطبيقات الجزئية الضيقة كالسرّقات والموازنة، مثلما هو ملاحظ في "طبقات فحول الشعراء" لابن سلّام الجمحي، والموازنة بين أبي تمّام والبحتري للآمدي، وغيرهما، ولم يهتم بالمشكلات النظرية العميقة التي تطرحها الظاهرة الأدبية إلا نادرا باستثناء عبد القاهر الجرجاني في تحليله البلاغي للشعر، وقد بلغ ذروته في تفكير حازم القرطاجني الذي استفاد كثيرا من الفلاسفة، وتجاوز مَنْ سَبَقَهُ، ويرى أنّهُ لا يُمْكِنُ اكتمالُ أيَّةَ نظريةٍ في الشِّعر إلا بإقامةِ تَوَازُنٍ بين العناصر الأربعة: العالم الخارجي والمبدع والنّصّ والمتلقي، فدراسة العمل الأدبي عنده يقوم على ثلاثة عناصر أساسية: 1- الألفاظ التي تشكل العمل الأدبي. 2- المعاني أو الصّور الذّهنية التي تنقلها الألفاظ إلى المتلقّي. 3- العالم الخارجي الذي هو أصلُ الصّور الذّهنية التي يتشكّل منها العملُ الأدبيُّ.[2]

[1] - يعقوب بن اسحق الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، رسالة في ماهية النوم والرؤيا، تح: محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1950، ص ص:299، 300.
[2] - ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:10.

وعليه، فوظيفة الخيال في الشعر تتمثل في قدرته على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، وهذه القدرة ليست في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان معينين فحسب، بل تتعدى ذلك إلى تشكيل المدركات في عالم جديد بجمع الأشياء المتنافرة والمتباعدة، وخَلْقِ الانسجام والوحدة، ومن هنا نرى قيمة الخيال في المصطلح النقدي المعاصر متمثلة في التجربة، فهو يفي بعناصرها، ويؤدي إلى تناغم وتوافق، حيث يراه إيفور أمسترونغ ريتشاردز "I. A. Richards" (1893–1979م) من الناحية السيكولوجية مجموعة من الدوافع المنفصلة التي تصبح استجابة موحدة[1]، ذلك أن النقد المعاصر يرى نوعية الخيال وإمكانياته وفاعليته في تمييز الفنان المبدع من غيره، إذ يركز كلينث بروكس "Cleanth Brooks" في كتابه "الشعر المعاصر والترجمة" على قيمة الشاعر وأصالته في هذه الخاصية أي (**التوفيق بين العناصر واكتشاف علاقات جديدة بينها عن طريق الخيال.**)[2]

والإبداع الشعري والجمالي كان من أكبر اهتمامات غاستون باشلار (1884. 1964م) "Gaston Bachelard" عموماً، بل وعَدَّ التخيّل الشعري ذا أهمية فلسفية كبيرة، ولعل في كتابه "شاعرية أحلام اليقظة" "La poétique de la rêverie" . الذي ألفه سنة 1960 . دعوة كبيرة إلى التخلص من جميع القيود التي تحدّ من تذوقنا للإبداع

[1] - ينظر: أي. إيه. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر: د. مصطفي بدوى، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1961، ص:309.
[2] - وليم. ك. ويمزوت وكلينث بروكس، النقد الكلاسيكي (تاريخ موجز)، ج:4، تر: حسام الخطيب ومحيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، 1973، ص:222.

عموماً وللشعر خصوصاً، وهو هنا يتجاوز جميع نظريات التحليل النفسي للأدب والنظريات البنيوية وما بعدها، والتي انتشرت عندنا واحتلت مكانة كبيرة في قراءاتنا النقدية، كما يدعونا إلى التخلص من رداءة القراءات التقليدية، حتى قال عنه أحد النقاد الفرنسيين أنّ أفكار "باشلار" ستحظى بأهمية أكبر في المستقبل، ويبدو أنّ هذا هو ما نراه الآن.

وجهود "باشلار" في "شاعرية أحلام اليقظة" التي طبق عليها المنهج الظاهراتي "الفينومينولوجيا" "Phénoménologie" في دراسة موضوع التخيل الشاعري، تتمثل في إيضاح سيرورة وعي الذات المعجبة بالصور الشاعرية من خلال المشاركة العميقة للذات في سيرورة التخيل الخلاق في كل شعر حقيقي، فالأحلام والشعر والتخيل الشاعري درسها باشلار ضمن هذا المنهج "الظاهراتي" الذي يهدف إلى جعل عملية الوعي حاضرة، وهذا يعني جعلها في حالة توتر إلى أقصى الحدود .. والظاهراتية ترفض أي وصف تجريبي للظواهر، لأن مثل هذا الوصف هو عبودية للموضوع عن طريق فرضه قانون يُبقي الذات في وضع استسلامي[1].

يستمد الشاعر القصيدة التي ينظمها ويُشَكِّلُ صُوَرَها بخياله من الواقع، بل ويتجاوز ذلك لإعطاء رؤية جديدة متميزة للواقع نفسه، ومن هذا المنظور نعتبر الخيال الشعري دفعا للمتلقي إلى إعادة التّأمّل في هذا الواقع، فيصبح قادرا على إثراء الحساسية

[1] - ينظر: غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، تر: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط:1، 1991، ص:5 وما بعدها.

وتعميق الوعي، وعلى هذا النحو يُكَوِّنُ معانٍ تؤدي بنا إلى التفكير والبحث عن الدلالات العربية القديمة للكلمة في المصطلح المعاصر للنقد العربي، وكذا الكلمة الأجنبية "Imagination"[1]، فالعلاقة الوثيقة بين الخيال والصورة الفنية يبرزها الاشتقاق، أي أن هذه العلاقة تُوَضِّحُ ضمنيا أن الصورة هي أداةُ الخيال ووسيلتُه ومادتُه لممارسة هذه الفاعلية وهذا النشاط.

فالدلالات العربية القديمة لكلمة "الخيال" تشير إلى الشكل والهيئة والظلّ، ومنه خيال الظلّ أو الفزَّاعة[2]، أما لغة مادة "خيّل" فإنها تشير إلى الطيف أو الصورة في النوم أو أحلام اليقظة أو خيال الإنسان في المرآة، وليست هي المقصودة في المصطلح النقدي المعاصر، لأن الصّلة بين الدلالات القديمة والحديثة تشير إلى ما يُسَمَّى الصورة الذهنية، أي مادّة الخيال في الملكة، أما مقابل لفظة "Imagination" فهو "التّخيّل" الذي يُؤلِّف بين الصّورة وإعادة تشكيلها، لتصبح كلمة "التخيّل" مرادفة لغويا للفظة "التوهّم" و"التمثّل"، وهو بدوره يعني تصوّر الشيء سواء كان موجودا أم لم يكن، ومن هنا يمكن اعتبار المخيلة هي القدرة الفطرية في العقل البشري لخلق أفكار أو صور عن عوالم من أشخاص غير واقعيين كليا أو جزئيا، وذلك بدءً من عناصر يستمدها العقل من إدراكاته الحسية للعالم الخارجي، وعليه فإن هذا المصطلح يُسْتَخدم بشكل أساسي في علم النفس

[1]- ينظر: Roland Barthes, Essais critiques, chapitre "Imagination du signe", Paris, éd. du Seuil, 1991.

[2] - ينظر: الزمخشري، أساس البلاغة، ج:1، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 1998، ص:275.

لوصف عملية إعادةِ استخدامٍ مختلفٍ لإدراكاتٍ حِسِّيَّةٍ عقليةٍ، ولعناصرَ تَمَّ التِقَاطُهَا سابقا عن طريق الحواسّ، وهو تعريف نفسي يناقض التعريف الأساسي للخيال في اللغة، والتي تعطي انطباعا بأنّ الخيال هو عالم مستقلّ مرتبطٌ بما يشبه عالم الأحلام أو ما يحدث في العوالم الأدبية للقصص، فهو غير مرتبط بالعالم الحقيقي، لذلك بدأ علماء النفس يتحدّثون عن التخيّل أو التصوّر "Imagination" أو "Imagerie"، وهنا تكون العملية إعادة إنتاج "Reproductivité" بدل أن تكون "إبداعية إنتاجية" "Productivité" أو بنائية "Constructiviste" أي بناء صورة جديدة كليا، ولذلك تتمّ رؤية صور الخيال عن طريق ما يسمّى بالعين العقلية "œil mental"، مما يؤدي إلى وجود فرضيات تطور الخيال البشري التي تسمح للوعي بحلّ المسائل والمشاكل، وبالتالي يزيد من تلاؤم المرء عن طريق المحاكاة العقلية.[1]

ابتداء من القرن الثالث الهجري استعمل اللغويون كلمة "التخيل" للإشارة إلى بعض الظواهر النفسية[2] أو ما نسمّيه اليوم (**سيكولوجية الإدراك**)[3] التي تدلّ على عملية التوهّم، أي الأوهام الكاذبة التي تتراءى للنفس بفعل الخوف أو المرض أو مخادعة الأشخاص، فإبراهيم بن سيّار (ت231هـ) المعروف بالنّظّام أستاذ الجاحظ يُفَسِّرُ الأخبارَ والرّواياتِ والأشعارَ التي تتحدّث عن الجنّ والغيلان أنّها من قَبِيل التَّخيّل الذي لا حقيقةَ

[1] - ينظر: يوسف كرم، الطبيعة وما بعد الطبيعة، دار المعارف، ط:3، ص ص:86، 88.
[2] - ابن منظور، لسان العرب، ج:11، مادة (خول)، ص:230.
[3] - ينظر: بوريس إيخنباوم، نظرية المنهج الشكلي ضمن نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط:1، 1982، ص:41.

له، وسببُه انفرادُ العربيِّ وتوحّشُهُ في القفار، وعنه يقول الجاحظ: (**وإذا استوحش الإنسانُ .. ارتابَ وتفرّقَ ذِهْنُه .. فرأى ما لا يُرى، وسَمِعَ ما لا يُسمع**)[1].

أما استعمال الدلالة النحوية لـ "التخيّل" فيعبّر عن بعض الظواهر الإدراكية، أي دلالة حسية، غير أن هذا المفهوم تَوَسَّع مع المتكلمين من الفلاسفة ليصبح دالا على الإشارة إلى عمليات عقلية أو ذهنية، فالكندي في رسالته "في حدود الأشياء ورسومها" يُعْتَبَرُ أوَّلَ مَنْ ربط دلالةَ الخيالِ بين اللغة والفلسفة، فجعل مُصْطَلَحَيْ "التوهّم" و"التّخيّل" مرادفَيْن يقابلان الكلمة اليونانية "Fantasia"، حيث يقول: (**التوهّم هو الفانطاسيا، قوةٌ نفسانية ومدرِكَةٌ للصور الحسية مع غيبة طينتها، ويقال الفانطاسيا وهو التخيّل، وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها**)[2]، ومن هنا تعني الفانطاسيا في الأدب الأثر الأدبي الذي يتحرّرُ من قيود المنطق والشكل والإخبار، ويعتمد اعتماداً كلياً على إطلاق سراح الخيال، ويتضمن أعمالاً أدبية كثيرة تبدأ من الأساطير والملاحم اليونانية القديمة، والميثولوجيا كما هو الحال عند هوميروس (القرن7 ق.م) الذي تزخر قصصه بشخصيات خيالية في "الإلياذة" و"الأوديسا"، لأنّ الإغريق كانوا يؤمنون بعنصر الفانطاسيا من دون كبير اهتمام بواقعية الأحداث ومعقوليتها، وتمتدّ لتشمل أيضا أعمالاً في الأدبين العربي والأوروبي كما في "رسالة الغفران" لأبي العلاء

[1] - الجاحظ، الحيوان، ج:6، ص:250.
[2] - يعقوب بن إسحاق الكندي، رسالة في حدود الأشياء ورسومها ضمن رسائل الكندي الفلسفية، تح: محمد عبد الهادي أبو ريدة، مطبعة حسان، القاهرة، ط:2، 1978، ص ص:115، 116.

المعري (363–449هـ) و"الكوميديا الإلهية" لدانتي أليغييري (1265–1321م) " Dante Alighieri".

الطبيعة الأندلسية والخيال

للخيال أهمية كبيرة في الفكر الأندلسي، فقد عرفه الشّعراءُ الأندلسيون منذ ابنِ شُهَيْد (382–426هـ) وابنِ سَهْل (605–649هـ/1208–1251م) وابنِ زَيدُون (394–461هـ) وابنِ خَفَّاجَة (450–533هـ) بشعرهم المتميز ببراعة التصوير والاندماج في الطبيعة ووصف مناظرها الخلابة من خلال اللغة والتصوير والتشخيص، وقد يندمج الخيال والمخيِّلة والفانطاسيا لخلق عمل أدبي أو فني، كما في "رسالة التّوابِع والزّوابِع" لأبن شُهَيْد التي حاول فيها ارتيادَ عَالم الجِنّ مُطلِقاً العنان للخيال واللغة، وللعلاقات بين الأزمنة والأمكنة، ولتذويب الفواصل بين الكائنات والجمادات.

التخيل عند الرومانسيين

إذا كان الشّعراء والنقّاد الكلاسيكيون في الآداب الأوروبية قد فرضوا قيودا على الخيال، وألزموا الشعراء قواعدَ يسيرون عليها، فإن الرومانسيين يؤكّدون على ضرورة الالتزام به، ومن ثمَّ فإنهم ثاروا ضدّ الكلاسيكيين الذين تأثّروا بآراء أرسطو في كتاب "الشعر" حين قنّنوا وقعّدوا للخيال[1]، وهذا يدفعنا إلى التأكيد بأنّ التخيل عند الرومانسيين تشابه مع المتَصَوِّفة، فهما يشتركان في رفض التفسير الآلي للعالم، ويرون أن إدراك المطلق يعتمد على الذوق والتجارب الروحية وتقديس الخيال، فوليم بليك (1757–

[1] - ينظر: عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص:238.

1827م) "William Black" وصمويل تايلور كولريدج (1772–1834م) " Samuel Taylor Coleridge" وجون لوك (1632–1704م) "John Locke" . وهم من أبرز أقطاب الرومانسية . رفضوا تفسير إسحق نيوتن (1642–1727م) "Isaac Newton" للعالم، وكولردج (**الذي أمكنه أن يقدّم تصوّرا نظريا للخيال الإبداعي في سياق تانزعة الرومانتيكية ... وميّز بين ما سمّاه الخيال الأوّلي** "Primary imagination" **والخيال الثانوي** "Secondary imagination")[1]، غير أننا نلاحظ أن الرومانسيين بنظرتهم هذه أثّروا في النظرية الشعرية بخلاف المتَصَوِّفَةِ الذين لم يؤثّروا في ذلك لما تعرّضوا له من النّظرات السُّنِّية، ووصلت أحيانا إلى اتهامهم بالزندقة ليُعَذَّبُوا ويُقْتَلُوا مثلما حدث للحلَّاج (ت309هـ) وابن عربي، ومن ثَمَّ قلّل الفكر الإسلامي من أهمية الخيال الذي اعتمد على علم النّفس الأرسطي في مجال الخيال عند الإنسان والحيوان، حتى كاد ينجم عنه إنكار واستهجان خيال الشعراء.

التخييل الشعري في التنظير البلاغي المغاربي

من المصطلحات الحديثة التي تدل على الإنتاج المعرفي الذي خلفه أسلافنا القدماء التراث، سواء كان مكتوبا أو مرويا أو إنتاجا ماديا، ومن هذا الإنتاج المعرفي التراث النقدي والبلاغي الذي أنتجه علماء النقد والبلاغة المتقدمين، ومنذ بداية القرن الماضي والدارسون والباحثون يعملون على دراسة هذا التراث ومراجعته وإحياء مصادره. وقد تولد عن هذه الدراسة عدة اتجاهات في تقويمه وتحليله ونقده.

[1] - المرجع السابق، ص:239.

والخطاب البلاغي العربي القديم كانت نشأته الأولى في أحضان اللغويين أمثال "سيبويه" (140–180هـ) الذي اعتُبِر مؤلفُه "الكتاب" أولَ كتاب منهجي ينسِّق ويُدوِّن قواعدَ اللغة العربية، والذي (**ذكره الجاحظ يوما فقال: لم يَكتُبِ الناسُ في النحو كتاباً مِثْلَه، وجميعُ كتُبِ الناس عليه عِيَالٌ**)[1]، وقد بلغ من إعجابهم به أن (**سَمَّاهُ الناس قرآنَ النحو**)[2].

كان الحافز إلى بناء هذا العلم لغويا، حيث نشأ عن تأمل عميق في أساليب القرآن الكريم، وقد نشأت البلاغة كذلك ولم تكن بقصد إيديولوجي، وإنما اقتضى وضع العلوم اللغوية ومدارسة أساليب العربية بعد ظهور النص القرآني، الذي بلغ بالعربية أعلى درجات البيان والإبداع اللغوي، وهي صفة تميز اللغة العربية عن غيرها من اللغات؛ إذ لا تمتلك اللغات الأخرى نصا يحدد أقصى ما يمكن أن يبلغه البيان في تلك اللغة.

وقد تطور البحث في الخطاب البلاغي تبعا لتطور الفكر العربي ونضوج العلوم الإسلامية، وأصبح علم الكلام في الإسلام قضية محورية بين النقد والبلاغة وأصول الفقه والفلسفة، لأنه (**علم يتضمن الحِجَاج عن العقائد الإيمانية بالأدلة العقلية**)[3]، وعرفت البلاغة العربية بعد المرحلة التأسيسية التي كان رائدها "سيبويه" مرحلة ثانية وضعها "عبد القاهر الجرجاني" وفقَ أسُس جديدة تستند عموما إلى العقل، حيث أورد في كتابيه

[1] - ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج:3، ص:463.
[2] - عبد القادر بن عمر البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ج:1، تح:عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط:4، 1997م، ص:371.
[3] - ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون، ص:823.

"أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" الذي تَوَزَّعَ فيه بين عصره وعصر فاردينند دي سوسير "Ferdinand de Saussure" (1857–1913م) ورولان بارت " Roland Barthes" (1915–1980م) وميشال فوكو "Michel Foucault" (1926–1984م) في قضية اللفظ والمعنى، والكتابان . "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" . (**يُعَدَّان حتى اليوم أصلا ضخمًا من أصول البيان وبحوث البلاغة والنقد والموازنة**)[1]، ومعظم آراء "الجرجاني" في علوم البلاغة العربية لبيان إعجاز القرآن الكريم وفضله على النصوص الأخرى من شعر ونثر. أما المرحلة الثالثة فقد أرساها "حازم القرطاجني" على أسس أخرى تستند إلى العلوم الحِكمية، إذ أن أبرز ما يسترعي انتباه قارئ "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، إصراره البيّن على استعمال ألفاظ ومصطلحات خاصة بأثر الكلام في نفس المتلقي، (**ولو وَجَد هذا الحكيم" أرسطو" في شعر اليونانيين ما يُوجَد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام ... لزاد على ما وَضع من القوانين الشعرية**)[2]، ووجدنا حضورا مكثّفا للفظ "النفس" بشكل ملفت للانتباه في "المنهاج"، وهذه الظاهرة أكدها الدكتور محمد المبارك بقوله: (**ألفاظ مثل: النفس، النفوس، التي تتردد في كتابات النقاد، ذات صلة واضحة بالتلقي ... ويوحي هذا اللفظ بدلالات كثيرة، ربما كانت سببا في الإلحاح عليه في**

[1] - الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (مدخل)، ج:2، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط:3، ص:179.
[2] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:69.

مصنفاتهم، إذ إن النفس تشير إلى الإنسان ومشاعره الداخلية وأعماقه)[1]، لذا فقد أقام نظريته في التأثير الشعري على فاعلية التخييل، (**وكان "منهاج البلغاء" آخر كتاب تأثر بأرسطو تأثرا مباشرا، ولم نجد بعده كتابا صار على هديه أو اتخذ بمنهجه أسلوبا)**[2]، وعليه ينبغي للحكم على التراث البلاغي مراعاة هذا التنوع المنهجي، وتجنب الأحكام العامة التي لا تراعي الخصوصيات المنهجية والفكرية للمدارس البلاغية القديمة.

حازم القرطاجني والأصول الثقافية لمصطلح التخييل

أدرك حازم دور المخيلة كملكة قديمة بفضل آراء ودراسات كل من الفارابي وابن رشد وابن سينا، فاعتمد أصولا ثقافية أساسا في تشكيل الشاعر لصوره، وهي:

1- المعاني الذهنية الحاصلة في الأذهان لأشياء موجودة في الأعيان.

2- طرق المعرفة بتركيب المعاني وتضاعفها.

3- طرق العلم باستنباط المعاني من مكانها.

4- القوى الحافظة والذاكرة والصانعة.

وهي قوى لا يكتمل للشاعر قول الشعر بدونها.[3]

[1] - شكري المبخوت، جمالية الألفة: النص ومتقبله في التراث النقدي، المجمع التونسي للآداب والعلوم والفنون، بيت الحكمة، 1993م، ص:40.
[2] - أحمد مطلوب، مناهج بلاغية، وكالة المطبوعات، بيروت، ط:1، 1983، ص:266.
[3] - ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:43.

يرى جازم القرطاجني في اقتباس المعاني لمجرد الخيال وبحث الفكر طريقتين تقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر: الأولى الواقع ثم الذاكرة ثم العالم، والثانية النظم والنثر والتاريخ أو المثل أي المخزون الثقافي وحسن الاستغلال.

دقة مصطلح التخييل عند ابن البنّاء المرّاكشي

لعلّ تخصّصَ ابنِ البَنَّاءِ العددي المراكشي في مجال الثقافة المنطقية والرياضية جعله يُدَقِّقُ كَثِيرًا في ما ذهب إليه من استعماله لمختلف المصطلحات النقدية، وتتمثّل هذه الدّقّةُ في تجاوزه للتعريف اللغوي والتَّقليدي إلى إيرادِ شَاهِدٍ أو أكثر لكلِّ مُصْطَلَحٍ من أجل توضيحه، فيذكر تعريفين: أحدهما تَعْرِيفٌ بالحَدِّ والثاني بالرَّسْمِ، فمثلا في تعريفه للبلاغة يقول: (**هِيَ أنْ يُعَبَّرَ عن المعنى المطلوب عِبَارَةً يَسْهُلُ بها حصولُه في النَّفْسِ، مُتَمَكِّنًا من الغَرَضِ المَقْصُودِ**)[1]، وفي تعريفه للشّعْر بالرَّسْم يقول: (**وهُوَ الخِطَابُ بِأَقْوَالٍ كاذبة مُخَيَّلَةٍ على سَبِيلِ المُحَاكَاةِ، يَحْصُلُ عنها اسْتِفْزَازٌ بالتّوَهُّمَاتِ**)[2]، فدقّة هذا التعريف تظهر في أنّه فَصَلَ بين ما هو شِعْرٌ وما هو قَوْلٌ، فليس كُلُّ قَوْلٍ شِعْرًا، ولكي يُصْبِحَ هذا القَوْلُ شِعْرًا أضَافَ له صِفَةً هي التَّخْيِيلُ، وَإنْ كانتْ صِفَةُ التّخييلِ مَوجودةً في غيرِ الشِّعْرِ فهي التِي تُمَيِّزُ الشّعر عن غيره، لأنّ وجودَهُ في الشّعر مبنيٌّ على الكذبِ والغُلُوِّ، فيما لا يُسْمَح في غيره على أنْ يَبِينَ عليه، فهو إذنْ بهذا الشكل المميّز خَاصَّةُ

[1] - ابن البناء المراكشي، الروض المريع في صناعة البديع، ص:87.
[2] - المصدر نفسه، ص:81.

الشّعر دونَ غيره، يقول ابنُ البَنَّاءِ: (**وَكُلُّ ما في التّشْبِيه من كَذِبٍ أوغُلُوٍّ فلا يَكُونُ في الحكمة ويَكُونُ في الشّعْر، لأنَّهُ مبنيٌّ على المحاكاة والتّخَيُّلِ لا على الحَقَائِقِ**)[1].

مصطلح التخييل كما فهمه أبو محمد القاسم السجلماسي

لا شكَّ أنَّ السجلماسي كحازم القرطاجني أفاد كثيرا من الفلسفة اليونانية عن طريق الترجمة، ولعلّ أظهر كتاب كان النّواةَ الأولى لتفكيره النقدي في مجال تحديد مفهوم الشعر كتابُ "الشِّفا" لابن سينا، وقد ظهر هذا التّأثّرُ جَلِيًّا في كتابه "المنزع البديع"، حيثُ (**يستعين على تَزْكِيَةِ رَأْيِهِ بـ "خطابة" أرسطو و"شفاء" ابن سينا**)[2]، فالتَّخْيِيل الذي أفردَ له بابا بعنوان "الجنس الثاني: التخييل"[3] عنده هو التّشبيهُ والاستعارةُ والمماثلةُ أو التَّمثيلُ والمجازُ، وعَرَّفَ القَوْلَ المخيّل كما عرّفه ابنُ سينا[4]، فالشّعر عند الفارابي وابنِ سينا كليهما: هو الوزنُ والخيالُ معاً، يقول ابنُ سينا: (**إنَّ الشِّعْرَ هو كلامٌ مخيَّلٌ، مُؤَلَّفٌ من أقْوَالٍ موزونةٍ متساويةٍ، وعند العربِ مُقَفَّاةٍ**)[5]، وهو (**عَمُودُ عِلْمِ البَيَانِ، وأسَالِيبِ البَدِيعِ، مِنْ قِبَلِ أنّهُ مَوْضُوعُ الصِّنَاعَةِ الشِّعْرِيَّةِ وبِخَاصّةٍ نَوْعُ المَجَازِ مِنْهُ.**)[6]

مفهوم التخيل والشعر الغنائي

[1] - المصدر السابق، ص:103.
[2] - أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص:143.
[3] - المصدر نفسه، ص:218.
[4] - ينظر: المصدر نفسه، ص:122.
[5] - أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص:161.
[6] - أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص:260.

الشعر يتطلب من المتلقي وقفةً نفسيةً، فهو يعتمد على الأقاويل المخيّلة لا الأقوال المباشرة، فالذَّاكرةِ تملكُ مجموعةً من الخِبْرَات، فالحالة النّفْسية الخاصة والقريحة الشّعرية تُدْرَجَانِ ضِمْنَ الإدراكِ السَّيْكُولُوجِي.

إذا كانتِ الصُّورةُ في القصيدة تعتمد على التّخيّلات، فإنّها تنطلقُ في أوّل أمرها من أفعال الإنسان الواقعية ثم تَتْبَعُهُ تخيّلاتُه، وهذا هو الأكثر من تتبّع الظَّنِّ للأفعال، أو التّخيّلات للأعمال، فالفارابي في "إحصاء العلوم" استخدم ثلاثةَ أفعالٍ مُتَبَايِنَةٍ وهي: "تخيّل"، و"ظنّ"، و"عَلِمَ بشيء"، وأكَّدَ أنَّ الفعل "تخيّل" هو الأصحُّ للدّلالةِ على الكَثْرَةِ، بينما الفِعْلانِ الآخَرَانِ فَإِنَّهُمَا يَدُلَّانِ عَلَى القِلَّةِ.[1]

من هذا المنظور نرى الفارابي قد فهم نظرية المحاكاة عند أرسطو التي تتميز بقدرتها على تحسين الأشياء وتقبيحها، فربطها بملكة التخيل الذي تحدث عنها أرسطو في كتابه "النّفْس"، ومن ثَمَّ أصبحَ التّخْييل عنده هو أساسُ الشّعر وجوهرُهُ، أي أنَّ غايةَ الشِّعر قرينةُ الإثارةِ النَّفْسية التي يُحْدِثُها فعلُ التّخيّلِ في نفسِ المتلقّي، وهذه فكرةٌ قائمةٌ على الفلسفةِ كما هو واضحٌ، إذْ يُعْتَبَرُ القُوَّةَ المتَخَيِّلَةَ قُوَّةً خاصّة من قِوَى الإدراكِ الباطنِ التي وظَّفَهَا في نظرية النُّبُوَّةِ اعتمادًا على قُدرةِ مُخَيِّلَةِ النَّبِيِّ في الاتِّصَالِ المباشر بالعقل الفعّال.

لقد أقام الفارابي ـ رغم ما يؤاخذ عليه كونه خلط بين أفكار أرسطو وأفلاطون ـ نظرية المحاكاة على أساس سيكولوجي، أي أنه بيّن لمن جاء بعده صلة الشعر بالتخيل،

[1] - ينظر: أبو نصر الفارابي، إحصاء العلوم، تقديم وشرح: الدكتور علي أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط:1، 1996، ص:38 وما بعدها.

وبذلك أثرى الدراسة النقدية عند العرب، فعمّق مفهوم طبيعة الصورة الفنية وعلاقاتها بالخيال والتخيل، ومن ثَمَّ دخلت لفظة "التخيّل" ومشتقاتها في دائرة المصطلح النقدي والبلاغي عند العرب بعد وفاته في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري، (**ولعلّ . الفارابي . أهم فيلسوف عربي استثمر هذا المصطلح, إذ أخرجه من ميدان الفلسفة إلى ميدان الإلهام الشعري الخالص .. وذلك حين استوعب, ثم استجمع, وألّفَ بين ما كتبه أرسطو عن الشعر, وما كتبه عن النّفس, يتضح هذا التّأليف في منظوره الذي يرى أنّ الشعر عملية تخيلية من حيثُ تَشَكُّلُه في خيال الشّاعر وتأثيرُه في المتلقِّي**)[1]، ثم جاء ابن سينا بإضافات في القرن الخامس الهجري حين صنّف (**الأقاويل الشعرية في إطار المنطق, ويرى أن المنطقي يَنْظُر في الشعر من حيث هو كلامٌ مخيّلٌ**)[2]، وابن رشد في القرن السادس الهجري الذي يَعُدُّ الصناعةَ أساسَ العمل الشعري, إذ يقول: (**الصّناعةُ المخيّلةُ, أو التي تفعل فعل التخييل ثلاثة: صناعة اللحن, وصناعة الوزن, وصناعة عمل الأقاويل المحاكية**)[3]، ووصل هذا المصطلح أقصى وضوحه عند حازم القرطاجني في القرن السابع الهجري.

علاقة الانفعال بالتخييل

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص:27.
[2] - ابن سينا، الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء، تح: عبد الرحمن بدوي, ضمن مجلد الشعر لأرسطو، القاهرة، 1953، ص:161.
[3] - ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في فن الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي, ضمن مجلد الشعر لأرسطو، القاهرة، 1953, ص:203.

عرّف علي بن محمد الجرجاني الانفعال بقوله: (**الانفعالُ وأنْ ينفعلَ: هما الهيئة الحاصلة للمتأثّر عن غيره بسبب التأثير**)[1]، ولعلّ حازم القرطاجني على رأس البلاغيين والنقّاد العرب الذين جاءوا بعده تحدّثوا عن هذا المفهوم بشيء من التفصيل، فهو يقول: (**يحب على من أراد جودة التصرف في المعاني وحسن المذهب في اجتلابها والحذق بتأليف بعضها إلى بعض أن يعرف أن للشعراء أغراضا أول هي الباعثة على قول الشعر. وهي أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنفوس, لكون تلك الأمور مما يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين.**)[2]، ونجد السجلماسي يورده في أكثر من موضع من كتابه "المنزع البديع" تحت أنواع مختلفة كالانفعال[3]، والانفعال النفساني[4]، والانفعال التخييلي[5].

وقد ارتبط مصطلح الانفعال بالشعر عند هذين الناقدين كما هو بيّنٌ، إذ اعتُبِر عند الفلاسفة المسلمين مصطلحا فلسفيا له أهمية كبيرة في ميدان الشعر، وعلى رأسهم ابن سينا الذي أورد ذكره في كتابه "الشفاء" يقول: (**والمخيَّلُ هو الكلامُ الذي تُذْعِنُ له النفسُ، فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رَوِيَّةٍ وفكرٍ واختيارٍ، وبالجملة تنفعلُ له انفعالا نفسانيا غيرَ فكري، سواء كان القولُ مُصَدَّقًا به أو غيَر مُصَدَّقٍ به.**)[6]

[1] - علي بن محمد الجرجاني، كتاب التعريفات، ضبط وتصحيح جماعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط:1، 1983، ص:39.
[2] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:11.
[3] - السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص:219.
[4] - المصدر نفسه، ص:220.
[5] - المصدر نفسه، ص:501.
[6] - ابن سينا، الشفاء - المنطق – الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، القاهرة، 1966، ص:24.

الفصل الثاني

مفهوم المحاكاة عند النقاد المغاربة

فلاسفة اليونان ومفهوم المحاكاة

1. موقف أفلاطون من المحاكاة

2. أهمية المحاكاة في فلسفة أرسطو

الفلاسفة المسلمون ومفهوم المحاكاة

1. مفهوم المحاكاة عند الفارابي
2. مفهوم المحاكاة عند ابن سينا
3. مفهوم الابن رشد

المحاكاة عند النقاد المغاربة

1. مفهوم المحاكاة عند ابن رشيق القيرواني
2. مفهوم المحاكاة عند حازم القرطاجنّي
3. مفهوم المحاكاة عند السجلماسي
4. مفهوم المحاكاة عند ابن البنّاء المراكشي
5. مفهوم المحاكاة عند ابن خلدون

التخييل الشعري والمحاكاة في فكر الفلاسفة المسلمين

1. رأي أبي نصر الفارابي
2. رأي ابن سينا
3. رأي أبن رشد

التخييل الشعري والمحاكاة عند النقاد المغاربة

4. رأي حازم القرطاجني
5. رأي أبي محمد القاسم السجلماسي
6. رأي ابن البنّاء المراكشي

فلاسفة اليونان ومفهوم المحاكاة

1. موقف أفلاطون من المحاكاة

أصول نظرية المحاكاة عند أفلاطون (427–347 ق.م.) تعود إلى نظريته المشهورة المسمّاة "نَظَرِية المُثُل" التي تعني عنده أنّ الله هو خالق المثال الأول لكل شيء في الحياة،

ولا يمكن تجسيده في الواقع، لذلك كان هذا الواقع خاليا من المثَل الأعلى، وكل ما هو موجود فيه إنما هو تقليد أو محاكاة لهذا المثل الأعلى، والشاعر عند أفلاطون يحاكي ظواهر الأشياء لكنه لا يفهم طبيعتها، وشعره على هذا الاعتبار تقليد، فيكون بذلك بعيدا عن الحقيقة[1].

لقد كان أفلاطون يتصور ـ حسب ما تؤكده أقواله نفسها ـ أنّ ما يحطّ من قدر الفن، ويقلل من قيمة العمل الشعري هو كونه يعتمد المحاكاة، مما يبعده كل البعد عن الحقيقة، والغريب في أمر أفلاطون هو أنّ ما لم يكنْ يرضى عنه في أمر المحاكاة يعود إلى صورة التعبير الشعري والتشكيل الفني عموما، أي قالب العمل الشعري وشكله، فهو يقول في هذا الشأن: (**فإذا ما نَزَعْتَ عن الشّعر قالَبَهُ الشّعري، فلا شَكَّ أنَّكَ تَستطيعُ أنْ تراهُ على حقيقتِهِ عندما يَتَحَوَّلُ إلى نَثْرٍ.**)[2]

فنظرية المثُل التي نادى بها أفلاطون جعلته يتّخذ موقفا سلبيا من قضية المحاكاة، مثلما كان له نفس الموقف من قضية الخيال في الشعر، فهو يرى المحاكاة نوعًا من التّقليد والنّسخ لصورة الفضيلة، بعيدا عن الحقيقة، فهي عندهُ ضَرْبٌ من اللَّعِب والعَبَث[3]، لذلك يحقِّر الشّعر لاعتماده عليها، ويرى أنّ الخيال في الشّعر لونٌ من التَّمْوِيه؛ لأنّه لا يُظهِر حقيقةَ الأشياء وجوهرَها، إنما يكتفي بمظاهرها، ومِنْ ثمّ حَكَم على الشعر من خلال

[1] ـ ينظر: أرسطو، فنّ الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ص:61.
[2] ـ أفلاطون، الجمهورية، الكتاب 3، الفقرة 392-393 دراسة وتر: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط:1، 1974.
[3] ـ ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، ص:90.

هاتين القضيتين بأنَّه فنٌّ وَضِيعٌ، يُفْسِد أخلاقَ وأفهامَ السّامعين، وأنه يُلَفِّقُ الأوهامَ، ويُبْعِدُ السَّامعين عن الحقيقة، ورَحَّبَ . فقط . بالشُّعراءِ الغنائيين الذين يُمَجِّدُونَ الأبطالَ والقُدْوَاتِ الصّالحة، أما أرسطو فيرى عكس ذلك، إذ الفائدة حاصلةٌ من جميع أنواعه إلا الشّعر الغنائي، فهو لا يقيم له وزنا؛ لأنه أَثَرُ الوعي الفردي، ولأنه خالٍ من مقومات الفن ذي الأغراض الاجتماعية، وهو الفنّ الحقُّ كما يراه أرسطو[1].

2. أهمية المحاكاة في فلسفة أرسطو

أرسطو (384–322 ق.م.) أوّلُ فيلسوف ردّ على نظرية المثل الواردة في جمهورية أفلاطون، وركّز كثيرا على نظرية المحاكاة في الشعر، واعتبرها عنصرا أساسيا فيه، فقد **(لَعِبَ دَورًا هامًّا جِدًّا في مدارس النقد الأوروبية منذ عصر النهضة حتى أواخر القرن الخامس عشر)**[2]، كما لقيتْ جدلا كبيرا من لدن باحثي العصر الحديث في القضايا الشعرية والفنية وفلسفة الجمال، بل امتدت إلى علمي البلاغة والنقد.

وقد أثيرت حول مفهوم المحاكاة آراءٌ كثيرةٌ منذ ترجمة كتاب "فن الشعر" لأرسطو في بداية القرن السادس عشر الميلادي إلى اللغات الأوروبية حين توفرت نسخ منه باللغة الإغريقية في ايطاليا، وأصبح العلماء يسافرون إلى هناك لدراسة الكتاب، وشيئا فشيئا أصبح الكتاب قُوّةً مؤثرة في نقد الشعر والدراما والأدب، الأمر الذي جعل هذا الكتاب

[1] - ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص:52.
[2] - مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط:2، 1984، ص:339.

(هدفا لألوان لا حصر لها من التأويل والفهم المتباين)[1]، باعتبار المحاكاة قضية محورية في الخطاب الأرسطي حول مفهوم الشعر، إذ يؤكد تعلّق الإبداع الفني والشعري عليها وإن اختلفت الوسائل أو الموضوعات أو الأسلوب.

تعتبر المحاكاة روح الشعر عند أرسطو، فهي التي تميِّزه عن النّثر وليس الوزن، وتعني المحاكاة عنده تصوير المواقف الإنسانية الكلية، والانطباعات الذهنية في شموليتها من خلال الأشخاص وهم يفعلون[2]، هذا التوجه إلى ما هو كلي يجعل المحاكاة تسعى إلى تصوير الأشياء كما يجب أن تكون لا كما هي في الواقع[3].

فهو من خلال تصوّره لموضوع المحاكاة، يرى أنها قائمة على عملية الحكم الجمالي على العمل الفني والشعري، لأن موضوع الشعر لا ينحصر فيما حدث أو يحدث بالفعل، لأنّ مهمة الشاعر كما يراها (**ليست هي رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع .. إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة.**)[4]

والمحاكاة إضافة إلى ذلك سبب غريزي في الإنسان، الذي يهيئه لتقبُّل المعارف الأولية، ويرتبطُ به الشعورُ باللذةِ النّاجمةِ عن حصولِ المعرفةِ والتّعلم لدى الإنسان[5]، غير أنه يركّز على مبدأ المحاكاة ويعتبرها جوهر العمل الفني .كما نرى . ويتوقّف عليه فهمُها وتحديدُ مكوّناتها وعناصرها المبدعة.

[1] - أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص:48.
[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص:20.
[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص:73.
[4] - المرجع نفسه، ص:26.
[5] - ينظر: المرجع السابق، ص:12.

هكذا فهم أرسطو المحاكاة، وطبّقها على الفنون الأدبية، لا سيما منها الشعر التراجيدي والكوميدي، وحصرها بين قطبين: الشَّفَقَة والرّحمة[1]، (**ولعلّ ذلك صدًى لتقسيم أرسطو الشعر كله إلى محاكاة للأفاضل ومحاكاة للأشرار**)[2]، فهي محاكاة للشّخصيات والانفعالات والأفعال، لا للأشياءِ المحِسَّة، أي محاكاة الفنّ للحقيقة لا محاكاة للعالم المحسوس، بل تكون محاكاةً لدنيا الحياة العقلية داخل الإنسان، فهو يجعلها قِوَامَ الشّعر الذي يشمل الموسيقى والرقص بالإضافة إلى الكلام المنظوم.[3]

الفلاسفة المسلمون ومفهوم المحاكاة

مصطلح المحاكاة أو "Imitation" أو"Mimesis" بلغة أرسطو مفهوم قامت عليه نظريته كتابه "فن الشعر" حينما عرّف الشعرَ وغيرَهُ من الفنون الأخرى، فقد أكّد في الباب الأول على أنّ (**الشّعر الملحمي، والتراجيدي، وكذلك الكوميدي، وفنّ تأليف "الديثرامبيات"، وغالبية ما يؤلّف للصَّفْرِ في النّاي، واللّعب على القيثارة، كل ذلك . بوجه عام . أشكالٌ من المحاكاة ... وكما أن هناك من النّاس . سواء عن وعي بالحرفة، أو عن طريق العادة والدُّرْبة . مَنْ يحاكون أشياء كثيرة، بوساطة عمل صُوَر لها، باستخدام الألوان والأشكال، فإنّ هناك آخرين ممّنْ يحاكون باستخدام الصوت. وهكذا الأمر بالنسبة لكل الفنون التي سبق ذكرها، فإنّ المحاكاة تتحقّق باستخدام موادّ: الوزن، واللغة، والإيقاع، ويتمّ ذلك إمّا باستخدام كلّ مادّة منها على حِدَة، أو بوساطة المزج**

[1] - ينظر: أرسطو، فنّ الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ص:141.
[2] - شكري محمد عياد، النقد والبلاغة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:1، 1987، ص:408.
[3] - ينظر: أرسطو، فنّ الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ص:24.

بينها)[1]، واعتبرها غريزة إنسانية أساسية، يختلف في الاستعداد لها عن باقي الأحياء[2]، وحصرها في حَبْكَة السرد الشعري أو المسرحي، وأنّ صانعها هو الشاعر[3].

والشعرية العربية تستند لأداء وظيفة فهم الشعر عند الفلاسفة المسلمين على مصطلحات ثلاث هي: المحاكاة والخيال والتخييل، فالمحاكاة مصطلح يوناني ظهر في آراء أرسطو الفلسفية، ومنها انتقل إلى الفكر العربي كما أسلفنا القول، أما التخييل فهو مصطلح عربي إسلامي محض[4] يُقْصَدُ به طريقةُ الشّعر، والتّأثير في المتلقِّي، غير أنّ علي بن محمد الجرجاني (740–816هـ/1339–1413م) صاحب التعريفات يرى أنّ هذا الاصطلاح متعلّقٌ بالمنطق الذي هو قِسْمٌ من الفلسفة، وذلك حين يقدّم تعريفا للشِّعر بقوله: (**الشِّعْرَ في اصطلاحِ المَنْطِقِيّينَ قِيَاسٌ مُؤَلَّفٌ من المخيّلات، والغرضُ منه انفعالُ النَّفسِ بالترغيب والتّنفير، كقولهم: الخمرُ ياقوتةٌ سَيَّالَةٌ والعَسَلُ مُرَّةٌ مُهْوِعَةٌ**)[5]، وما دامتْ المتَخَيّلات هي قضايا يُتَخَيّلُ فيها، فتتأثّر النّفسُ منها قَبْضاً وبَسْطًا، فتَنْفُرُ أو تَرْغَبُ، والقياسُ المؤلَّفُ منها يُسَمَّى شِعْرا، وهو ـ أيْ التّخييل ـ عند النُّقَاد العرب "الإيهامُ"، وأما ثالثُ هذه المصطلحات وهو "الخيالُ" (**فهو مُشْتَرَكٌ بين كلِّ الحضاراتِ، وهو مصطلحٌ نشأ في أحضان علم النّفْس التقليدي، ويُعَرَّفُ بأنه "القوة النفسية التي تتوسط الحافظة" أو ما يُسَمّى في علم النّفس المعاصر "بالذاكرة والحس المشترك"، وحسب رأي ابن**

[1] - المرجع السابق، ص ص:55، 56.
[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص:79.
[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص:115.
[4] - ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ص:114.
[5] - علي بن محمد الجرجاني، كتاب التعريفات، ص:167.

سينا، فإنّ مكان هذه القوة الإدراكية هو مقدّمة الدماغ، وعملها يشبه إلى حدّ بعيد عملَ المِرْآةِ.)[1]

وهذه المصطلحات الثلاثة مترابطة فيما بينها تؤدي مفهوما دقيقا للشعر، فالمحاكاة هي النّظر إلى الشّعر من زاوية الواقع، والتخيّل من زاوية المبدع، والتخييل من زاوية المتلقي[2]، وأنّ (**هذه المصطلحات زوايا يُنْظَر منها إلى جوهر الشعر**)[3]، فهي مفاهيم يمكن أن تُفَسِّرَ الطبيعةَ الشعريةَ، كما يمكن أن تُعَدِّدَ وظيفةَ العمل الشعري.

مفهوم المحاكاة الأرسطي قرأه فلاسفة الإسلام بشيء من الاختلاف، فقد اجتهدوا في تعريف وتحديد هذا المفهوم (**الذي لا يُقَدِّمُ عنه أرسطو، وفي أيِّ موضع منْ كتابه تعريفا مُحَدَّدًا**)[4]، وعالجوا في إطار فكرته المؤسَّسَة على الواقعي والمحتمل العلاقة بين العمل الفنّي والشعري بالواقع وبالتجربة المباشرة للمبدع.

وقد أثار هذا الاختلاف نقاشا واجتهادا، حاول بعضُ المترجمين ومنهم الفرنسيّون في العصر الحديث، لكتاب فنّ الشّعر أمثال: روزلين روك "Roselyne Roc" وجان لالو "Jean lallot" اللّذَيْن يعرضان اقتراحا باستبعاد معنى التقليد عن المحاكاة والأخذ بمعنى التصوير أو التمثيل، فهما يريان أن ميدان الشعر . وبتحديد أكبر . المحاكاة الشعرية،

[1] - حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية: الحضور والغياب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص:158.
[2] - ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ط:3، دار التنوير، بيروت، 1983، ص ص:156، 157.
[3] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[4] - ألفت محمد كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة، مصر، 1984، ص:83.

يرجعها أرسطو إلى فنون التمثيل أو التصوير التي تستهدف الإنسان الموهوب بطبعه، قادر على العمل والعاطفة، واقع في شبكة من الأحداث[1].

(Le domaine de la poésie, plus exactement de la mimésis poétique, renvoie pour Aristote aux arts de la représentation qui ont pour objet « l'homme doué de caractère, capable d'action et de passion, pris dans un réseau d'événements ») [2]

وهذا يؤكد أن المحاكاة خرجت من دائرة اعتبارها علاقة العمل الشعري بالواقع إلى اعتبارها وسائل وأدوات التشكيل والتصوير الشعري والفني، وهذا الفهم ليس جديدا على فهم فلاسفتنا القدامى الذين مرّتْ عليه قرونٌ عديدة، ولم تنل من جِدَّتِه وأصالته شيئا[3]، ولعلّ ابن رشد أوّلُ من ميّز بين النفس المتخيلة عند الإنسان والنفس المتخيلة عند الحيوان، ووجد (**الفرق بينهما أنها في الإنسان حاصلة عن الفكر والاستنباط، وهي في الحيوان حاصلة عن الطبع.**)[4]

1. مفهوم المحاكاة عند الفارابي

أبو نصر الفارابي (260–359هـ/874–950م) أول فيلسوف عربي أرسى قواعد الفلسفة في العالم الإسلامي، وأضحت آراؤه منبراً لمن جاء بعده من الفلاسفة المسلمين

[1] - ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ص:56.

[2] - Aristote, La Poétique, texte, traduction et notes par Roselyne Roc et Jean lallot, « Introduction », Ed. Seuil, Paris, 1980, p.20.

[3] - ينظر: ألفت محمد كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص:83.

[4] - ابن رشد، رسالة النفس، تقديم وتعليق: رفيق العجم وجيرار جهامي، ط:1، دار الفكر اللبناني، 1994، ص:86، 87.

كابن سينا وابن رشد، فقد استطاع أن يجمع بين آراء أفلاطون وآراء أرسطو، وأن يفهم فلسفة اليونان، الأمر الذي أدّى به إلى وضع كثير من الآراء والنظريات[1].

الفارابي يتّجه الاتجاه نفسه عند أرسطو في تعريفه للشعر وربطه بالتخييل والمحاكاة، فنجده يؤكد في تلخيصه لكتاب الشعر على أن الأقاويل التي تتصف بالشعرية هي انطباع الشيء المحاكي في ذهن السامعين، والمحاكي للشيء في تعبير الفارابي هو صورته وتشكيله الفني، الذي هو جوهر عملية الخلق الفني عند الشاعر والمبدع، وهذا ما يجعل المحاكاة مرادفا للخلق الفني، الذي هو فعالية مشتركة بين كل الفنون الممكنة، فمبدأ المحاكاة كما هو واضح عند الفارابي الذي عمَّمَهُ على فنون أخرى يجمعها وصف الشعرية، قائلا: (**فإنَّ محاكاةَ الأمور قد تكون بِفِعْلٍ وقد تكون بِقَوْلٍ، فالذي بِفِعْلٍ ضَرْبَانِ: أحدُهما أنْ يُحَاكِيَ الإنسانُ بيده شيئًا مَا، مثل ما يعمل تمثالا لا يحاكي به إنسانا بعينه، أو شيئا غير ذلك، أو يفعل فعلا يحاكي به إنسانا ما، أو غير ذلك، والمحاكاة بقوله: هو أن يُؤَلِّفَ القَوْلَ الذي يصنعه أو يُخَاطِبُ به من أمورٍ تُحَاكِي الشيءَ الذي فيه القول، وهو أن يجعل القولَ دَالًّا على أمورٍ تُحَاكي ذلك الشيءَ.**)[2]

وهذا الاختلاف بين القول والفعل الذي أشار إليه الفارابي هو يكون في مادة الصناعة، بينما الاتفاق يكون في صورتها وأفعالها وأغراضها، على أن الصورة هي نفسها

[1] - ينظر: عبد الرحمن بدوي، الفلسفة والفلاسفة في الحضارة العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:1، 1987، ص:257.
[2] - ابن سينا، كتاب الشفا ضمن كتاب فن الشعر تح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط:2، 1973، ص:150.

المحاكاة، فالأفعال وسيلة تبليغ للمتلقي كالتشبيه والاستعارة والمجاز، وهي خاصة بالشعر، والأضواء والظلال بالنسبة للرسم، والأنغام والإيقاعات بأوزانها وأشكالها للموسيقى والرقص، وأما الأغراض فهي تحريك الخيال والحواس بما تنقله إليها الأعمال المبدعة.

ومما يفهم من قول الفارابي، فإن المحاكاة لا تعني نقل ما في الواقع، لأن ذلك يقف عند حد المشابهة والمماثلة بمعناهما البلاغي، وغرضها في المتلقي هو (**أن تُخَيِّلَ في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما أو شيئا أفضل أو أخسّ، وذلك إمّا جمالا أو قُبحا أو جلالة أو هَوَانًا أو غير ذلك مما يُشاكل كلّ هذه**)[1]، وهذا يعني أن الشعر من حيث هو أقوال (**كاذبة بالكلية لا محالة**)[2]، غير ملزمة بنقل ما في الواقع، وبهذا تصبح المحاكاة خلقا وتخييلا وتشكيلا لموضوع الشعر، لأنّ غرض المبدع كما يقول الفارابي هو: (**أنْ يوقع في ذهن السامعين والمتلقّين المحاكي للشيء بدلا من الشيء نفسه.**)[3]

1. مفهوم المحاكاة عند ابن سينا

يعرّف ابن سينا 371-428هـ/981-1036م) المحاكاة بقوله: (**والمحاكاةُ هي إيرادُ مَثَلَ الشيءِ وليس هو هو، فذلك كما يُحَاكَى الحيوانُ الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي، ولذلك يتشبه بعض الناس في أحواله ببعض، ويحاكي بعضُهم بعضاً، ويحاكون غيرَهم**)[4]، فالمحاكاة عنده لا تعني المطابقة والتقليد الحَرْفي، وهو مفهوم دقيق لها،

[1] - الفارابي، إحصاء العلوم، تح: عثمان أمين، دار الفكر العربي، القاهرة، 1948، ص:67.
[2] - الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعر ضمن كتاب فنّ الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، النهضة المصرية، القاهرة، ط:1، 1953، ص:151.
[3] - المرجع نفسه، ص:150.
[4] - ابن سينا، كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ص:163.

صَعُبَ تحديدُه على النقّاد، وبشكل أوضح، يبيّن علاقة كل من الصّدق والكذب بالمحاكاة، يقول: (**وإذا كانتْ محاكاةُ الشيء بغيره تُحرّك النّفس وهو صادق، بل ذلك أَوْجَبُ من النّاحية المنطقية، ولكنّ النّاسَ أطوعُ للتخييل منهم للتّصديق، وكثيرٌ منهم إذا سمع التّصديقات استكْرَهَ وهرب منها، وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصّدق، لأنّ الصّدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراوة له، والصّدق المجهول غير مُلْتَفَتٍ إليه، والقول الصّادق إذا حُرِّفَ عن العادة وأُلْحِقَ به شيءٌ، تستأنس به النفس، فربما أفاد التصديق والتخييل معا، وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به، والتخييل إذعان والتصديق إذعان، لكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول، والتصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه التخييل يفعله القول لما هو عليه، والتصديق يفعله القول بما المقول فيه عليه، أي يلتفت فيه إلى جانب حال القول فيه**)[1].

وعلى أساس هذه الفكرة حدّد ابن سينا أهمية المحاكاة التي (**قد يُقْصَدُ بها التّحسِينُ، وإمَّا أنْ يُقْصَدَ بها التَّقْبِيح، فانَّ الشَّيْءَ إنَّما يُحَاكَى ليُحَسَّنَ، أو لِيُقَبَّحَ**)[2]، وبيّن أنها عنصراً أساسيا في الشعر، يقول: (**إنّ المحاكاة التي تكُونُ بالأمثال والقصص ليس هي من الشعر بشيء، بل الشعر أن يتعرّض لما يكُون ممكناً في الأمور وُجُودُهُ، أو لِمَا وُجِدَ ودخل في الضَّرورة.**)[3]

[1] - المرجع السابق، ص:162.
[2] - أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص:183.
[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فنراه ينظر إلى المحاكاة على أنها مبدأ كل تشكيل أو تصوير شعري وفني من خلال الأدوات والوسائل التي يعتمدها المبدع في بناء تخيلاته من لغة ووزن بالنسبة للشعر، والنور والظلال بالنسبة للرسم، والإيقاع بالنسبة للموسيقى والرّقص، (**وكما أنّ الناس بالطبع قد يخيّلون ويحاكون بعضهم بعضا بالأفعال ... إمّا بصناعة ومَلَكَةٍ تُوجَدُ للمحاكين، وإمّا من قِبَلِ عادةٍ تقدّمتْ لهم في ذلك، كذلك تُوجَدُ لهم المحاكاةُ بالأقاويل بالطّبْع والتّخييل ... والصّناعةُ المتخيِّلة أو التي تَفْعَل فِعْلَ التّخْييل ثلاثةٌ: صناعةُ اللَّحْن، وصناعةُ الوزنِ، وصناعةُ عملِ الأقاويلِ المحاكيةِ**)[1]، فيكون الغرض الأول والأخير منها هو جلب الالتذاذ والتعجيب للمتلقّي، ولا يتمّ ذلك إلا بوضوح العبارة، حيث يقول: (**وبالجملة، التخييل المحرّك من القول عَلِقٌ بالتعجّب منه، إمّا بجودة هيئته أو قوّة صدقه أو قوّة شهيته أو حسن محاكاته ... لكنّا نخصُّ باسم المخيلات ما يكون تأثيره بالمحاكاة، وما حرّك النفس من الهيئات الخارجية عن التّصديق**)[2]، فهو ـ إذن ـ يربط مفهوم المحاكاة بعملية التخييل، وبذلك يصبح العمل الشعري مكتفيا بذاته، لا يتوقف على ما هو خارج عنه، (... **وذلك لأنَّ الشِّعْرَ، إنَّمَا المرادُ فيه التَّخْيِيلُ لا إفادةُ الآراءِ**)[3]، لأنّه لا اعتبار للشعر بقضية الصّدق والكذب التي هي متعلقة أساسا بالخبر ـ كالتاريخ مثلا ـ الذي يعتمد على المادة العلمية المتمثلة في

[1] - ابن سينا، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، نشر وتح: محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث، الشفاء، ط: طهران، 1303هـ، ص ص:15، 16، 20، 21.
[2] - ابن سينا: الإشارات والتنبيهات، ج:1، ص:363.
[3] - أرسطو، فن الشعر، ص:183.

الأخبار، فالشعر ـ إذاً ـ (**لا تُعْتَبَر فيه المادةُ بل ما يقعُ في المادة من التخييل ... وقد قال أبو علي بن سينا: الأقاويلُ الشّعرية مُؤْتَلِفَةٌ من المقدّمات المخيَّلَة من حيثُ يُعْتَبَرُ تخييلُها صادقة أو كاذبة، وبالجملة تُؤَلّفُ من المقدّمات من حيثُ لها هيئةٌ وتأليفٌ تَقْبَله النّفْس بما فيها من المحاكاة، بل ومن الصّدق فلا مانع من ذلك.**)[1]

2. مفهوم المحاكاة عند ابن رشد

لم يَكْتَفِ ابنُ رشد (520–595هـ/1126–1198م) بالوقوف على فهم الأدب اليوناني من خلال كتاب "فن الشعر" لأرسطو وحده، بل جاوزه إلى التعميم الذي هو بمثابة التنظير للأدب العربي، فهو أول من عرّف الأندلسيين بهذا الكتاب، وأعطى النقد بعداً فلسفياً، فقام بتأسيس الدرس البلاغي المغربي على المنطق والفلسفة ـ حسب رأي الدكتور أمجد الطرابلسي ـ الذي ينوّه بأفراد المدرسة المغربية في مجال النقد والبلاغة الذين وُجدوا في بيئة علمية وفكرية واحدة، وأنّ ظهور هذه المدرسة مَدِينٌ إلى البذور الحية التي غرستها كتب الفيلسوف ابن رشد، وتلخيصاته لمصنفات المعَلِّم الأوّل[2]، وعناية ابنُ رُشْد بالمنطق الأرسطي جعلته يعتني بكتاب أرسطو "فنّ الشّعر"، لا سيما الجزء الخاص بالتخييل أو المحاكاة والفصول الأخيرة عن لغة الشّعر، ولا يهتمّ بالأجزاء الخاصّة بالشّعر الملحمي والدرامي إلا في إجمال، (**إنّ هذا الكتاب لم يُترجمْ على التَّمَام، وإنّه بَقِيَ منه التّكلّم في سائر أصناف كثيرٍ من الأشعار عندهم، وقد كان هو وَعَدَ بالتّكلم في هذه**

[1] ـ عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص:174.
[2] ـ ينظر: أبو محمد القاسم السجلماسي، مقدمة المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص:20.

كلِّها في صدْر كتابه، والذي نقص ممَّا هو مشترَكٌ هو التّكلّم في صِناعة الهجاء)[1]، وعن طريق تلخيصه لهذا الكتاب عرفته أوروبا في العصور الوسطى.

وكان ابنُ رشد أشهرَ فلاسفة المسلمين الذين فهموا كتاب فنّ الشّعر لأرسطو، الأمر الذي جعل علماء أوروبا يعتمدون عليه في ترجمته لهذا الكتاب، لأنّهم وجدوا في ابنِ رشد الوسيط الثّقافي والوكيل الأمين بين أرسطو والعرب، وبَيَّنَ مُلتقى الذات الشعرية العربية مع ما رسمه أرسطو من قوانين عامّة للشعرية اليونانية، فتَحوَّلت محاكاةُ الحدَث على خشبة المسرح وتشخيصه إلى الحديث عن التخييل الشعري في الخطاب الأدبي، وإلى أشكالٍ من التّصوير البلاغي في أساليب العربية.

وكانت عمدةُ بَحْثِ ابنِ رُشد المحاكاةَ التي يراها مرادفةً للتخييل، الذي هو بدوره مقترن بالتشبيه والاستعارة، وهما عنده من أدوات التشكيل والبناء الشعري على الخصوص، لأنّ (**الأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة، وأصناف التخييل ثلاثة: اثنان بسيطان، وثالث مركَّب منهما، أما الاثنان: فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به، والقسم الثاني هو أن يبدل التشبيه، والصنف الثالث هو المركب من هذين)**[2]، وتتوقف قيمة العمل الشعري على قدرة حسن استخدامهما، لآن الشاعر حريص على ابتكار الصور الشعرية وليس نقل الواقع واستنساخه، وعليه، فإن (**القول الشعري عنده هو**

[1] - أرسطو، فن الشعر، شرح وتح: عبد الرحمن بدوي، ص:250 / وينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ص:57.
[2] - ابن رشد، تلخيص كتاب فن الشعر لأرسطو، تح: عبد الرحمن بدوي، ص:202.

القول المتغيّر)[1]، والمتغيّر عدولٌ من الحقيقة إلى المجاز أو الأساليب البيانية، لذلك نجده يُعَمّم ـ في ترجمته لمضمون المحاكاة عند أرسطو ـ أشكالَ المحاكاةِ على كلّ أشكالِ التّصوير اللغوي من تشبيه واستعارة وكناية وتمثيل[2]، وهذا يدفعنا إلى اعتباره الممثِّل القديم لنظريات الانزياح الحديثة.

المحاكاة عند النقاد المغاربة

1. مفهوم المحاكاة عند ابن رشيق القيرواني

يَرْوِي ابنُ رشيق القيرواني عن القيمة التي كان يحظى بها الشعر والشاعر عند العرب, فيقول: (**كانتِ القبيلةُ من العرب إذا نَبَغَ فيها شاعرٌ أتتِ القبائلُ فهنّأتها, وصنعتِ الأطعمةَ, واجتمعتِ النساءُ يَلْعَبْنَ بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس, ويتباشر الرّجال والولدان, لأنّه حمايةٌ لأعراضهم, وذبٌّ عن أحسابهم, وتخليدٌ لمآثرهم, وإشادةٌ بذكرهم. وكانوا لا يهنِّئُون إلا بغلامٍ يُولَد أو شاعرٌ ينبغُ فيهم, أو فرسٌ تُنتج.**)[3]

وفي تعريفه للشعر الذي اتَّسَمَ بالعلمية, ركز على ضرورة توفُّر أدواتٍ وآلياتِ الكتابة الشعرية في العمل الشعري, وأهمل عناصر أخرى لها قيمتها في القول الشعري, كالخيال والتصوير وغيرهما من العناصر التي تُكسِب العمل الشعري خصوصيته الإبداعية، غير أنه أضاف عنصر النّيّة في قوله: (**الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء, وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية**)[4]، وإن كان تأكيده على ضرورة توفر النية والقصد في القول

[1] - مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ص:206.
[2] - ابن رشد، تلخيص كتاب فن الشعر لأرسطو، تر: عبد الرحمن بدوي، ص ص:201، 203.
[3] - ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج:1، ص:65.
[4] - المصدر نفسه، ج:1، ص:119.

الشعري إشارة واضحة للفصل بين الشعر وغيره, حتّى ولو توفر على المعايير المذكورة، وهذه الإضافة خاصة تحتسب له في هذا المجال.

فالقضية في ذهن ابن رشيق هي القضية نفسها التي شكلها السابقون عليه؛ وهو مقتنع بآرائهم، وهذا الاقتناع هو الذي نكتشفه في قوله: (**وإنَّمَا سُمِّيَ الشاعرُ شَاعِراً لأنهُ يَشْعُرُ بما لا يَشعرُ به غيرُهُ، فإذا لمْ يَكُنْ عند الشاعر توليدُ معنىً ولا اختراعُهُ، أو اسْتِظْرَافُ لفظٍ وابتداعُه، أو زيادةٌ فيما أجْحَفَ فيه غيرُه من المعاني أو نقصٌ ممَّا أطالهُ سِوَاهُ من الألفاظ ... ولم يكنْ لهُ إلا فضلُ الوزنِ وليسَ بِفَضْلٍ عندي مع التقصير.**)[1]

لم يكن ابن رشيق ناقلاً لآراء غيره فحسب، بل متدخّلاً بها، مُعْطيا رأيَهُ كناقدٍ وأديبٍ متميِّزٍ حصيفٍ، إلا أنه بالرغم من أخذه لهذه الآراء، إلا أنه ناقد قدير، لم تَضِعْ شخصيتُه بين آراء النّقاد الآخرين سواء صرّح باسمهم أو لم يصرّح، فهو يملك الإعجاب عن طريق شخصيته لا عن طريق الجِدّة في الرّأي[2]، ففي حديثه عن فنون البلاغة يشير إلى فَنٍّ منها، هو "الاتّسَاع" فعرَّفَه بـ: (**أنْ يقولَ الشاعرُ بيتاً يتّسِعُ فيه التأويلُ؛ فيأتي كل واحد بمعنىً**)[3]، وفي استكناه مرادِهِ نجده يَحُثُّ الشعراءَ على استخدام ألفاظٍ قويةٍ يتّسع فيها المعنى ليتّسع فيها التأويل.

المتأمّل في فكر ابن رشيق النقدي يجد حضور النظريات الشعرية اليونانية والعربية واضحة المعالم، والتي كان لها أثر في تكوين ثقافته، فقد وصلت إليه بطريقة غير مباشرة،

[1] - المصدر نفسه، ج:1، ص:116.
[2] - ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص:446.
[3] - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، ج:2، ص:93.

وذلك عن طريق اطّلاعه على كتب المشارقة المتأثرين بالمنطق اليوناني[1]، فهو أخذ عن الجرجاني المعروف عنه أنه صاحب منطق وقياس عقلي ونقد موضوعي، فكان التأثير من ناحية الأسلوب والتصنيف، وأخذ عن قدامة بن جعفر الذي كان بدوره متأثرا بعلم المنطق اليوناني، وعُدَّ من الفلاسفة العرب الفضلاء[2]، غير أن هذا التأثر انحصر في مفهوم الشعر، حيث مزج بين مفهوم الذات الأدبية المبدعة وبين مفهوم التراث النقدي الفكري والاجتماعي، ووازن بين الروح والعقل بكل جدارة.

تظهر ثقافة ابن رشيق الفلسفية من خلال تعريفه للشعر حين استخدم بعض مصطلحات المنطق وعباراته، خاصة مصطلح "حد"[3]، وهذا أمر بديهي لأنه متأثر بالمشارقة . كما أسلفنا القول . الذين تأثروا بدورهم بالفلسفة اليونانية أمثال قدامة بن جعفر والجرجاني.

استطاع ابن رشيق أن يكوّنَ مذهبا نقديا خاصا به، تمثّل في طريقة تعامله مع ما يَطّلع عليه من آراء سابقيه من النقاد، فقد عُرف عنه اعتماده على العقل، واتّصافه بالفطنة والذكاء، فيتقبّل ما يتلقاه، أو يرفضه ويناقشه، أو يعارضه، فنجده . مثلا . قد نهج سبيل القدماء في النظر إلى الوحدة كما تتمثل في البيت الشعري، إلا أنه استثنى الشعر القائم على السرد القصصي، لأن الوحدة فيه جزء من بنيته الموضوعية، إذ قال: (**ومن النّاس مَنْ يَسْتَحْسِنُ الشّعر مَبْنِياً بعضُه على بعض، وأنا استحسن أن يكون كل بيت**

[1] - ينظر: بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص:250.
[2] - ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص:189.
[3] - ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج:1، ص:119.

قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير إلا في مواضع معروفة، مثل الحكايات وما شاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السّرد.)[1]

وهذا ما يجعلنا نردّ بعض المزاعم التي جعلت من ابن رشيق مجرد ناقل لأخبار الأدب العربي وآراء النقاد القدماء ونَفَتْ عنه كل تميّز[2]، وقد أثنى ابن خلدون على كتاب "العمدة" بقوله: (**وهو الكتاب الذي انفرد بهذه الصناعة وأعطاها حقها، ولم يَكتُبْ فيها أَحَدٌ قَبْلهُ ولا بَعْدَهُ)**[3]، والقفطي الذي يقول عنه: (**وهو أجَلُّ كُتبهِ وأكبرُهَا... اشتمل من هذا النوع على ما لم يشتمل عليه تصنيفٌ من نوعه، وأَحْسَنَ فيه غايةَ الإحْسَانِ)**[4]، ويقول أحمد أمين: (**وقد نقل ابنُ رشيق في كتابه العمدة فَنَّ النقدِ من نقْدِ شاعرٍ خاصٍ أو شعراءَ معيّنينَ . كما فعل صاحبُ الموازنة والوساطة . إلى نقْدٍ للشعْرِ عامَّةً)**[5]، بل أُعْجِبَ كثيرٌ من الباحثين بطريقة مزجه بين النّقْدِ والبلاغةِ وتغْليبِهِ للبحث النقدي، (**وكما كانت البداية بالجاحظ، فالنهاية بابن رشيق، وأوَّلهُمَا في الجناح الشرقي العربي، بينما ابنُ رشيق في الجناح المغربي.)**[6]

[1] - المصدر نفسه، ج:1، ص:261، 262.
[2] - ينظر: محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1996م، ص:453.
[3] - ابن خلدون، المقدمة، ج:1، ص:574.
[4] - جمال الدين علي بن يوسف القفطي، إنباه الرواة على أنباه النّحّاة، ج:1، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي بالقاهرة ومؤسسة الكتب الثقافية ببيروت، ص ص:338، 339.
[5] - أحمد أمين، ظهر الإسلام، ج:1، طبعة مصر، 1946، ص:3.
[6] - مصطفى الصاوي الجويني، معالم في النقد الأدبي، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ت. ص:8.

لقد عَرّفتْ بَعْضُ المعاجمِ الحديثة مفهومَ الشعرِ بأنَّهُ (**كلامٌ موزونٌ مقفًّى قَصْداً، وفي اصطلاح المنطقيين: قول مؤلف من أمور تَخيلية يُقصدُ به الترغيبُ أو التنفيرُ ... والشعرُ المنثورُ كلامٌ بليغٌ مَسْجُوعٌ يَجرِي على منهجِ الشِّعْرِ في التَخْيِيلِ والتّأثيرِ دُونَ الوَزْنِ**)[1]، ويَرَى جَبُّورُ عبد النور بأنَّ الشعرَ (**فَنٌّ يَعْتَمِدُ الصورةَ والصوتَ والجَرْسَ والإيقاعَ لِيُوحِيَ إحساساتٍ وخواطرَ وأشياءَ لا يُمكنُ تركيزُها في أفكارٍ واضحةٍ للتعبيرِ عنها في النثرِ المألوفِ ...**)[2]

يُلاحَظُ من هذا التعريفِ قيامُ الشعر على الصورة المستمَدّة من التخييل الذي يُعتبَر أحدَ مقوّماتِ تحديدِ ماهيةِ الشعر، إذ يشكل جانبا مُهِمّا في عملية الإبداع الشعري عند النقاد، ثم الصوت أي الألفاظ والكلمات الموزونة ذات الإيقاع والتناغم الذي تنتج عنه مظاهر جماليات الشعر.

ركّز ابن رشيق في تعريفه للشعر على القصد والنية، ثم يأتي بعدها اللفظ والوزن والمعنى والقافية، فهذا هو حَدُّ الشعر عنده[3]، وإذا كانت العناصر الثانوية قد أكّد عليها مَن سَبَقَهُ أو عاصره من النّقّاد، فإنه قد تميّز عنهم ببعد النظر والفهم العميق لمفهوم ومدلول الألفاظ والمعاني، ويكون الخيال هو أحد العناصر الأساسية في توليد هذه المعاني وإبداع الصور الجميلة، وتلعب العاطفة دورَها فهي (**تُعَمِّقُ الإحساسَ وتُنَمِّي الشعورَ**

[1] - إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، (مادة شعر)، ج:1، ص:484.
[2] - جبّور عبد النور، المعجم الأدبي، ص:148.
[3] - ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج:1، ص:119.

وتَزيدُ من عُنْفِ المعاناة وتُليّنُ الألفاظَ)[1]، لأن الشعر (**ما أطْرَبَ وهَزَّ النُّفُوسَ وحَرَّكَ الطِّبَاعَ)**[2]، وهذه رؤية داخلية، أما الرؤية الخارجية عنده فتتمثّل في ضرورة إسناد المقدّرات الانطباعية إلى الموضوعية النقدية، إذ يُقرّ أنّ أساس الشّعر هو الطّبعُ الذي يَفصِل بين الشّعر الأصيل والمفتعل، فالطّبع ـ إذًا ـ هو الأساسُ المعوَّل عليه ثم تأتي الرواية، ذلك ما اعتبره بعض النّقاد ملكةَ الإبداع، فالجاحظ اعتبره القوةَ التي تُؤَهِّل الفرد إلى التفوّق والظهور، وهذه القوّة هي المنتجة للشعر[3]، بل نرى القاضي الجرجاني يجعله من العناصر المشَارِكَة في إبداعِ الشّعر حين يقول: (**إنّ الشّعر... يشتركُ فيه الطّبْعُ ... والذَّكَاءُ ...**)[4]

أكّد ابن رشيق على فكرة الصّدق والكذب التي يقوم عليها الخيال في الشعر، شأنه شأن النقاد المشارقة، إذ نجد عبد القاهر الجرجاني يذكر حدّي الحقيقة والمجاز بقوله: (**وَوِزَانُ الحقيقةِ والمجازِ العَقْلِيَين وِزَانُ الصِّدْقِ والكَذِبِ**)[5]، فإذا كانت سلطة الخيال في الشعر عند ابن رشيق قائمة على هذه الفكرة، فإنه قد نظر إلى الصورة التشبيهية ـ مثلا ـ والمجسّدة لعنصر المحاكاة أو ما أسماه النقاد القدامى مشاكلة الواقع، وهي نظرة بيانية قديمة، ذلك أنها ترصُدُ وجهَ المشابهة والمشاكلة والمناسبة بين طرفين اعتمادا على

[1] - ينظر: بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص ص:134، 135.
[2] - ابن رشيق، العمدة، ج:1، ص:128.
[3] - ينظر: عبد القادر هنّي، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص:112.
[4] - القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تصحيح وشرح: أحمد عارف الزين، مطبعة العرفان، صيدا، 1331هـ، ص ص:15، 16.
[5] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص:415.

موضوعية حقيقية بين شيئين[1]، ويُصْبِحُ (**التشبيهُ حسب نظرة ابن رشيق يبقى غرضه هو إخراج الأغمض إلى الأوضح، ولذلك فليس من حق الشاعر أن يَسْرَحَ بخياله بهدف تحقيق صياغة جديدة للعالم من غير مثال سابق، فالتشبيهُ يَجِبُ أن يحتويَ على قدر معيّن من الصّدق، فالمصدر الذي يستمدُّ منه التشبيهُ مكوناتِهِ، وعناصرِ بنائِهِ هو البعدُ الواقعي، والشاعر مهما كان خياله واسعا في إبداع الصورة التشبيهية، فإنه يجب ألا يَخْرُجَ تشبيهُه عن معطياتٍ موجودةٍ أو ممكن تصوّرها.**)[2]

وازن ابن رشيق بين الصّدق والكذب في الشعر على أسس دينية، فهو التزامٍ محكومٍ بقيم الإسلام ومبادئه وثوابته حتى يؤديَ الشعرُ مهمة نبيلة لخدمة الإسلام والمسلمين، فقد ذكر ابن رشيق مجموعة من الأقوال المأثورة عن النبي صلى الله عليه وسلم والصحابة ونساء المؤمنين في باب "الرد على من يكره الشعر" فقال: (**روي عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: "إنما الشّعْرُ كَلامٌ مُؤَلَّفٌ، فَمَا وَافَقَ الحَقَّ مِنْهُ فهوَ حَسَنٌ، وما لم يوافقِ الحقَّ منه فلا خَيْرَ فيه"***)[3]، وهو الرأي الذي أخذ به كل مِنْ ابنُ طباطبا والآمدي وعبدُ القاهر الجرجاني[4]، وهذا لا يعني أنه ينفي خاصية "الكذب" بشكل

---

[1] - ينظر: حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية: الحضور والغياب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص:179.

[2] - فريدة مقلاتي، نظرية الشعر عند ابن رشيق القيرواني، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008-2009، ص ص:272، 273.

[3] - ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج:1، ص:27.

*هذا الحديث غير وارد في كتب الحديث الستة، والمذكور في "منتخب من كتاب الشعراء" لأبي نعيم أحمد بن عبد الله الأصبهاني، تح: إبراهيم صالح، دار البشائر، دمشق، سوريا، ط:1، 1994، ص:49، هو: "سُئِلَ رَسُولُ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ عَنِ الشِّعْرِ، فَقَالَ: (هُوَ كَلامٌ، حَسَنُهُ حسنٌ، وَقبيحُهُ قبيحٌ)".

[4] - ينظر: ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ص:10، 11./وينظر: الآمدي، الموازنة، ج:2، ص:58./ وينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص:235.

جذري، وإنما يستثني منه نوعا أسماه "صدقا مُقاربا للحقيقة"، يقول: (**ومن الناس من يرى أن فضيلة الشاعر إنما هي في معرفته بوجوه الإغراق والغلو، ولا أرى ذلك إلا محالا لمخالفته الحقيقة، وخروجه عن الواجب والمتعارف .. وقد قال الحذاق: خير الكلام الحقائق، فإن لم يكن فما قاربها وناسبها**)[1]، وخلفية فلسفية حيث جمع بين الموروث النقدي والرأي العقلي المستنبط من الفلسفة، ففي "باب عَمَل الشّعر وشَحْذ القريحة له" . مثلا . يُحَدِّدُ الباعثَ الزمني لعملية الإبداع عند الشعراء بقوله: (**ومِمَّا يَجْمَعُ الفكرةَ من طريق الفلسفة استلقاءُ الرجل على ظهره، وعلى كل حال فليسَ يَفْتَحُ مُقْفَلَ بِحارِ الخواطرِ، مثل مباكرة العمل بالأسحار عند الهبوب من النّوم؛ لكون النفس مجتمعة لم يَتَفَرَّقْ حِسُّهَا في أسباب اللهو أو المعيشة أو غير ذلك مما يعيِيها، وإذْ هي مستريحة جديدة كأنما أُنشِئَتْ نشأةً أخرى؛ ولأن السَّحَرَ ألطفُ هواءً، وأرقُّ نسيمًا، وأعدلُ ميزانَا بينَ الليلِ والنهارِ، وإنما لم يكنِ العَشِيُّ كالسَّحَرِ... لأنَّ النفسَ فيه كَالَّةٌ مريضة من تعب النهار...، فالسَّحَرُ أحسنُ لِمَنْ أرادَ أنْ يصنعَ ...**)[2]

يتَّضِحُ مِمَّا سَبَقَ أن ابن رشيق ومعه النقاد العرب القدامى قد حصروا الشعر كقيمة تعبيرية في هذه الاتجاهات "الخيال والمحاكاة وقضية الصدق والكذب"، ففي العمدة يشير إلى هذا مصطلح المحاكاة ضمنيا بقوله: (**ولما أرادت قريش معارضة القرآن عكف فصحاؤهم الذين تعاطوا ذلك على لباب البر وسلاف الخمر ولحوم الضأن**

[1] - ابن رشيق، العمدة، ج:2، ص:60.
[2] - المصدر السابق، ج:1، ص:208.

والخلوة إلى أن بلغوا مجهودهم)[1]، قصد بالمعارضة المحاكاة، ويمكن مقارنة رأي ابن رشيق بما يذهب إليه أرسطو بصدد المحاكاة كطبيعة إنسانية[2]، على أنْ ليس من مهامّ هذه المقارنة البحث عن التأثير الأرسطي في ابن رشيق.

2. مفهوم المحاكاة عند حازم القرطاجنّي

استحوذ موضوع المحاكاة عند حازم على دراسة الشعر، (**إذِ المُعْتَبَرُ في حَقِيقةِ الشِّعر إنَّما هو التّخْييلُ والمحاكاةُ في أيِّ مَعنًى اتَّفَقَ ذلك)**[3]، فالشعر عنده يعتمد عليهما، لذلك نجده يعرّفه بقوله: (**الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يُحَبِّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمّن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصوَّرَة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك)**[4]، فاعتبر أن الركن الأصيل في الشعر (**إنما هو التخييل في أي مادة اتفق، لا يشترط في ذلك صدق ولا كذب، بل أيهما ائتلفت الأقاويل المخيّلة منه فبالعَرَض، لأن صنعة الشاعر هي جودة**

[1] - المصدر نفسه، ج:1، ص:211.
[2] - ينظر: أرسطو، كتاب فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ص:69.
[3] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:21.
[4] - المصدر نفسه، ص:71.

التأليف وحسن المحاكاة؛ وموضوعها الألفاظ وما تدل عليه)[1]، لأنّ (**الشعر في جوهرِهِ تَخَيُّلٌ ومُحَاكَاةٌ، ولا يقبل المعيار البلاغي في الحكم عليه بالصّدق والكذب.)**[2]

لقد تفطّن حازم القرطاجني إلى أهمية المحاكاة، المتمثلة في أثرها على نفسية المتلقّى لما تحدثه فيها من لذة وطرافة، ناتجة عن التخيل، فيضرب لذلك مثالا وهو الطريقة الفنية في حسن وضع الأصباغ على النسيج، فيقول: (**واعلمْ أنّ منزلةَ حُسْنِ اللّفْظِ المُحَاكَى به وإحكامَ تأليفه من القول المحاكى به ومن المحاكاة بمنزلة عتاقة الأصباغ، وحسنِ تأليف بعضها إلى بعض، وتناسُبِ أوضاعها من الصوّر التي يمثّلها الصّانِعُ، وكما أنّ الصورةَ إذا كانتْ أصباغُها رديئةً وأوضاعُها مُتَنَافِرَةً، وجدنا العينَ عنها غيرَ مُسْتَلذّة لمراعاتها، وإنْ كان تخطيطُها صحيحاً، فكذلك الألفاظُ الرديئةُ والتّأليفُ المتنافرُ، وإنْ وقعتْ بها المحاكاةُ الصّحيحةُ فَإِنّا نَجِدُ السّمعَ يَتَأَذَّى بمرور تلكَ الألفاظِ الرّديئةِ القبيحةِ التّأليفِ عليها، يُشْغِلُ النَّفْسَ تَأَذِّي السّمع عن التّأثُّرِ لمقتضَى المحاكاةِ والتَّخْيِيلِ، فلذلكَ كانتِ الحاجةُ في هذه الصِّناعةِ إلى اخْتِيَار اللفظ، وإِحْكَامِ التَّأليفِ أكيِدَةً جِدًّا.)**[3]

يُعْتَبَرُ التَّشبيهُ أحدَ روافدِ فنِّ المحاكاة الذي يبحث في صور التماثيل بين طرفي التشبيه، ولعل هذا المفهوم يضعنا أمام إشكالية الصدق والكذب في القول الشعري، ولقد وجدنا حازما يجتهد في توضيح الحدود بين الصدق والكذب، حيث قال: (**وكَثِيرٌ مِنَ النَّاسِ يَغْلِطُ فَيَظُنُّ أنَّ التَّشْبيهَ والمحاكاةَ من جمُلة كَذِبِ الشِّعر، وليس كذلك، لأنَّ**

[1] - المصدر نفسه، ص:81.
[2] - مصطفى الصاوي الجويني، البلاغة العربية (تأصيل وتجديد)، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ط.، 1985، ص:181.
[3] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 129.

الشيءَ إذا أُشْبِهَ الشَّيْءَ فَتَشْبِيهُهُ بِهِ صَادِقٌ؛ لأنَّ المُشَبَّهَ مُخْبِرٌ أنَّ شَيْئًا أشْبهَ شيئا، وكذلك هو بلا شكّ، ولأنَّ التّشبيهَ بإظهارِ الحَرْفِ وإضْمَارِه قَوْلٌ صَادِقٌ إذا كانَ في أحدِ الشَّيئين شَبَهٌ من الآخَر.)[1]

وينبغي أن يتوفّر الكلام على أدوات محاكاتية لكي يكون مخيّلا، وأن تبتعد هذه المحاكاة عن النقل العادي الذي لا يبعث في النفس أي أثر، وأدوات المحاكاة كما يراها حازم تتمثل في: المعاني والألفاظ، بل ويمتد الأمر إلى النّظم والأسلوب، ومن هنا يتّضح **(أن حازما يقيم نظريته الشعرية على اعتبار كل الكيانات اللفظية أو القفوية موحيات بالمعاني. إن هذه الطبقات الدالية اللفظية أو الجناسية والسجعية والإيقاعية أي الوزنية حاملة لرسائل لا يحملها النثر.)**[2]

لا يتحقق التخييل والمحاكاة في المعاني العلمية، وإن كانت الصورة الأدبية تستفيد أحيانا من بعض المعاني العلمية التي تستجيب للتخييل، لأن الفكر يقوم على الطبيعي وأنه لا يصبح موضوعا للإثارة إلا إذا تم من خلال غشاء أو رسم أو لباس، الذي هو بالنسبة لما نحن فيه الصور البلاغية، فالخطاب دون صور بلاغية هو خطاب شفاف، ومن هنا غير موجود، إن وجود الصور البلاغية يوازي وجود الخطاب، ومعنى هذا أن الكلام الأدبي لا يَحدث عمقه وثخانته إلا من خلال وظيفته الشعرية التي هي خاصية الخطاب الأدبي المنقطع الشفافية، لأن الخطاب الشفاف مجرد حدث لساني عادي نرى

[1] - المصدر نفسه، ص:75.
[2] - محمد الولي، الاستعارة في محطات عربية ويونانية وغربية, دار الأمان, الرباط, 2005، ص:318.

من خلاله معناه، ولا نكاد نراه في ذاته، بينما الخطاب الأدبي حاجز بلوري طُلِيَ صورا ورسوما، ويستوقف القارئَ قبل أن يمكّنه من اختراقه وتجاوزه[1].

يلاحظ من خلال ما تقدّم أن حازما أعطى قراءة جديدة للتراث النقدي في ضوء مصطلحات الثقافة الوافدة، وقدّم إضاءة للتراث بمصابيح هذه الثقافة، وجعلته يعطي المعاني القديمة تسميات جديدة من غير مسٍّ بجوهرها، كما يمكننا تلمّس فضيلة أخرى تكمن في أنّ حازما ميّز بين الخطاب الشعري وغير الشعري، وهي رؤية جديدة على النقد العربي, حاول (**أنْ يضع للمحاكاة الشعرية أحكامًا، قياسًا على المحاكاة التصويرية، وأنْ يطبّقَ هذه الأحكام نفسها على الحكمة والتاريخ, وكل هذا يدلّ على أنّ "التخييل والمحاكاة" لم يكن عنده مجرد "نعت"، بل كان فلسفة فنية...**)[2]

3. مفهوم المحاكاة عند السجلماسي

إذا كان حازم القرطاجني يقيم تعريفه للشعر على المحاكاة إلى جانب التخييل، فإنّ السجلماسي جعل التخييل محورا يدور حوله كتاب "المنزع البديع"، لتصبح المحاكاة عنده هي التخييل، فيجعل التخييل محاكاة وتمثيلا [3]، وعلى أساسه عرّف السجلماسي الشعر، فالتخييل عنده هو أن تقوم في خيال السامع صورة عن ألفاظ أو معاني أو أسلوب أو نظام الشاعر المخيّل فينفعل لتخيلها وتصورها من غير روية وتفكير، فتنبسط

[1] - ينظر: عثماني ميلود، شعرية تدوروف، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط:1، 1990، ص:22.
[2] - شكري محمد عياد، النقد والبلاغة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:1، 1987، ص:415.
[3] - ينظر: أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص:407.

نفسه لها أو تنقبض[1]، فالشعر عرّفه بقوله: (**الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفّاة ... إذ كانت القضية الشعرية إنما تؤخذ من حيث هي مخيَّلة فقط دون نظر إلى صدقها أو عدم صدقها**)[2]، وأحيانا يطلق مصطلح المماثلة أو التمثيل على المحاكاة، يقول: (**والمماثلة هي النوع الثالث من جنس التخييل، وحقيقتها التخييل والتمثيل للشيء بشيء له إليه نسبة وفيه منه إشارة وشُبْهَة، والعبارة عنه به، وذلك أن يقصد الدلالة على معنى فيضع ألفاظاً تدل على معنى آخر، ذلك المعنى بألفاظه مثال للمعنى الذي قصد الدلالة عليه، فمن قِبَلِ ذلك كان له في النفس حلاوةٌ ومزيدُ إلذاذٍ، لأنه داخل بوجه ما في نوع الكناية من جنس الإشارة، والكناية أحلى موقعاً من التصريح. ويُشبه أن يكون السبب في ذلك هو أن التصريح إنما هو الدلالة على الشيء باسمه الموضوع له بالتَّوَاطُىءِ كما قد تَقَرَّرَ في دلالة اللفظ، والدلالة على الشيء بالكناية وطريق المَثَلِ إنما هو بطريق الشَّبَهِ، والشبه .كما قد قيل مراراً . هو أن يكون في الشيء نِسْبَةٌ من شيء أو نِسَبٌ، وبالجملة هو أن يكون الشيئان في الواحد . بالمشابهة أو المناسبة . الموضوع للصناعة الشعرية فيُوضَعَ أحدهما مكان الآخر ويُدَلَّ عليه، ويُكَنَّى به عنه، وفيه . أعني في الواحد بالمشابهة أو بالمناسبة . المُكَنَّى به، ما فيه من غرابة النسبة والاشتراك وحسن التلطف لسياقة التشبيه على غير جهة التشبيه، وفي**

[1] - ينظر: المصدر نفسه، ص:219.
[2] - المصدر نفسه، ص ص:218، 220.

التخييل بذلك كذلك ما فيه مِنْ بَسْطِ النَّفْسِ وإطْرَابِها للإلذاذ والاستفزاز الذي في التخييل.)[1]

وممَّا تجدر الإشارة إليه هنا أنّ السجلماسي جاء بشيء جديد عندما وضع التخييل جنسا من أجناس نظرية علم أساليب البلاغة العشرة، وربطه بالمعنى وصياغة المصطلح، ولم يعد المعنى مشتتا بين علوم اللغة والبلاغة.

4. مفهوم المحاكاة عند ابن البنّاء المراكشي

سبق الحديث عن تعريف ابن البناء المراكشي للشعر بقوله: (**هو الخطابُ بأقوالٍ كاذبةٍ مخيّلةٍ على سبيلِ المحاكاةِ، يحصل عنها استفزاز بالتّوهّمات)**[2]، فالمحاكاة في نظره هي ـ كما نلاحظ ـ العنصر الأساسي في نظم الشعر، وما دامت غريزة (**طبيعية فينا، شأنها شأن اللحن والإيقاع، كان أكبر الناس حظًّا من هذه المواهب في البدء هم الذين تقدموا شيئا فشيئا، وارتجلوا، ومن ارتجالهم وُلِدَ الشّعْرُ)**[3]، ويستمّرّ في تعريفه مبيّنا مفهوم الشعر بقوله: (**فهو مَبْنِيٌّ على المحاكاةِ والتّخْيِيل لا على الحقائق)**[4]، فيجعل التخييل إلى جانب المحاكاة ليضبط به دورها في تحديد هذا المفهوم، فلا يكون التخييل مطلقا عند الشاعر ما لم يُحاكِ أمراً موجودًا في الواقع، (**لأنّه إنْ فعل ذلك لم يكن محاكيا، بل يكون مخترعا، فتركّبَ الكذبُ في قوله، فتبطلُ المحاكاة لكذبها، وهي**

[1] - المصدر السابق، ص:244.
[2] - ابن البنّاء المراكشي، الروض المريع في صناعة البديع، ص:81.
[3] - أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص:13.
[4] - ابن البنّاء المراكشي، الروض المريع في صناعة البديع، ص:103.

موضوع الشعر)[1]، فموضوع المحاكاة في نظر ابن البنّاء هو: إمّا أنْ يعبِّرَ عمّا ينبغي أنْ يكونَ، أي يقدّم مجموعةً من التّصوّرات المثالية التي يتمثّلُها الفنّان في ذهنه تجاه ما يحاكيه، وإمّا أنْ يعبّر عمّا هو كائنٌ، أي يقدّم أفعالَ النّاس كما هيَ موجودةٌ في الواقع دون أنْ يرفعَها إلى مستوى المِثَال أو يُنْزِلَها إلى مستوى الحضيض، وابن البنّاء في هذا المفهوم الذي قدمه للشعر يحذو حذو أرسطو حين تحدّث عن مهمة الشاعر وتمييزها عن مهمة المؤرخ، بقوله: (**واضح كذالك مما قلناه أن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع ... ذلك أنّ المؤرخ والشاعر لا يختلفان، في كون الأول يروي الأحداث نثرا، في الوقت الذي يرويها الآخر شعرا، وإنما يتمايزان من حيث أنّ أحدهما يروي الأحداث كما وقعت فعلا، بينما يرويها الآخر كما يمكن أنْ تَقَعَ.**)[2]

5. مفهوم المحاكاة عند ابن خلدون

خصّص عبد الرحمن بن خلدون (732-808هـ) الباب السادس من المجلد الأول من كتابه "المقدّمة" للعلوم وأصنافها، والتعليم وطرقه وسائر وجوهه، وهو باب في خمسين فصلا يمكن أن نعدّه بالقياس إلى الأبواب الخمسة المتقدّمة القسم الخاص بالبنية الفوقية للعمران والاجتماع، فهو القسم المتّصل بإنتاج المعرفة في جميع أنساقها وجداولها، وأشكال اتصالها بالعمران البشري.[3]

[1] - المصدر نفسه، ص:103.
[2] - أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص:20.
[3] - ينظر: ابن خلدون، المقدمة، ج:1، باب:6، ص:542.

وضمن هذا الباب كان لنظرية الأدب وللشعر على وجه الخصوص منزلةٌ متميّزةٌ، إذْ خَصَّهَا ابنُ خلدون بسبعة فصول، ولئن كان تفصيل القول في خصائص تفكيره اللغوي والأدبي مفيدا، فإنه من العسير في هذا المجال تَوَخِّي المنهج التحليلي، وسنقتصر على مسألة تكون مداخلة للكشف عن مقاربة ابن خلدون لمفهوم الشعر، وعن إضافته المعرفية في نظرية الشعر عند العرب، وهذه المسألة هي الملكة الشعرية كما يصفها[1].

استند فكر ابن خلدون على مؤثرات ثقافية ومعرفية ذات اتجاهين، يمكن إجمالهما في الاتجاه العربي الذي تناول أهمّ النظريات البلاغية العربية إلى حدود القرن الثامن للهجرة، واطّلاعه على ابن المعتز والمتقدمين من أهل البديع: قدامة بن جعفر وابن رشيق، ثمّ الاتجاه الفلسفي المنطقي المتمثّل في فكر أرسطو الذي أثّر بشكل كبير في فلاسفة الشعر العرب أمثال: الفارابي وابن سينا، وفي البلاغيين المتأخرين كالقرطاجنّي والسجلماسي، فاستوفوا من خلال تحليل مفهومي المحاكاة والتخييل، فقد اتّجه ابن خلدون في قراءة هذا الفكر اتجاها مختلفا عمّا نجده في آثار المتقدّمين، بحيث تناول الشعر ودراسته من زاوية الملكة اللسانية، وإن كان متأثرا بآراء حازم القرطاجني، فالذي يبحث في مكوّنات أسلوب الخطاب عند ابن خلدون، يراه يسعى إلى تمييز الشعر عن بقية أجناس الكلام، (**فقولُنا الكلامُ البليغُ جِنْسٌ**)[2]، ويحرص على إعطاء المحاكاة منزلة متميّزة

[1] - ينظر: المصدر نفسه، ج:1، ص:796.
[2] - المصدر السابق، ج:1، ص:789.

من هذا التعريف، (**المبنيٌّ على الاستعارة والأوصاف**)[1]، فهما لفظتان لهما علاقة بمعنى التخييل، ونفهم من هذا التعريف أنّ ابن خلدون استخلصه مما أنتجته المدرسة الفلسفية، وإن كان قد استفاد من التفاعل المعرفي بين العلوم اللسانية وعلم الشعر، وهي التي وصفها بالملكة الشعرية التي أسس عليها نظريته.

هذه الملكة الشعرية تتمثل في النشاط الذي يحدثه الذهن في الشاعر، وتنظم لديه المعاني التي يرغب فيها، وسمّاها الصناعة الشعرية التي يقول عنها: (**وإنّما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كليّة باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيّرها في الخيال كالقالب أو المنوال.**)[2]

ومع ذلك يرى ابن خلدون أن معرفة مقومات الصناعة الشعرية غير كاف لإنتاج نص شعري جيد، كما أن معرفة التقنيات العروضية والصور البلاغية بتقسيماتها وتعريفاتها لا تخلق شاعرا جيدا، كما أن معرفة الأساليب النحوية والتقنيات الأسلوبية واللغوية لا تخلق ناقدا، لأن النقد ملكة وموهبة فنية قبل كل شيء، يقول: (**ولا تَقُولنَّ إنّ معرفةَ قوانينِ البلاغةِ كافيةٌ لذلك، لأنّا نقولُ قوانين البلاغة إنّما هي قواعدٌ علميّةٌ قياسيّةٌ تفيد جواز استعمال التّراكيب على هيئتها الخاصّة بالقياس. وهو قياس علميّ صحيح مطّرد كما هو قياس القوانين الإعرابيّة.**)[3]

[1] - المصدر نفسه، ج:1، ص:789.
[2] - المصدر السابق، ج:1، ص:786.
[3] - المصدر نفسه، ج:1، ص:788.

وخلاصة القول أن ابن خلدون اختلف مع النقاد في بعض القضايا النقدية أحيانا، لكن هذا الاختلاف هو اختلاف تكامل، فآراؤه جُمِعَتْ من مصادر مختلفة من أهمّها ثقافته العربية المشرقية التي ظهرت في عصره وقبل عصره، غير أنه تعامل معها بدقّةٍ ووعيٍ، وفهم القضايا النقدية والبلاغية الكبرى، مُسْتَوْعِبًا إياها ومتمثلها، ومن ثَمّ ساهم في تطوير آراء وتصورات ومصطلحات من سبقه من النقاد.

التخييل الشعري والمحاكاة في فكر الفلاسفة المسلمين

قضية التخييل الشعري والمحاكاة تناولها عدد من الفلاسفة المسلمين أمثال: الكندي، والفارابي، وابن سينا، وابن رشد، ثم تراجع هذا النشاط من النقد مع عصر الانحطاط، ليهتم بالتجميع وكتابة التعليقات والحواشي، مع ابن خلدون في "مقدمته" وابن رشيق القيرواني في "عمدته"، حيث يتناول بالوصف والتقويم القضايا البلاغية والقضايا النقدية، ثم يُبَيِّنُ مدى موافقته للسابقين وتأثر اللاحقين به، ومدى إضافاته الخاصة التي تُحْتَسَبُ له في هذا المجال.

إذا كان شرّاح ومترجمو كتاب فنّ الشّعر لأرسطو قد وقعوا في الخلط بين مفهومي الخيال والوهم[1]، أو الالتباس بين التخيّل والتّخييل[2]، فإن بعضهم تفطّن إلى أنّ نظرية أرسطو في المحاكاة لا تعدو أنْ تكون نظريةً في الخيال[3].

1. رأي أبي نصر الفارابي في التخييل الشعري والمحاكاة

نظرية أرسطو في المحاكاة فهمها من الفلاسفة المسلمين أبو نصر الفارابي، لكنّ فهمَه لها كان بسيطا، ذلك أنه ربط بين التخييل والانفعال أو بين الشاعر والمتلقّي، فقد أورد حازم القرطاجني قوله الذي يؤكد ذلك: (**الغرض المقصود بالأقاويل المخيّلة أن ينهض السّامعُ نحو فعل الشيء الذي خُيِّلَ له فيه أمر من طلب له أو هرب عنه**)[4]، غير أن مفهوم الانفعال في تفكير ابن سينا كان أدقّ منه في تفكير الفارابي، لأنّ ابن سينا أقام فهمه للانفعال على مبدأي اللذة والألم، فالتخييل عنده انفعال، إمّا أن يكون صادرا عن تعجّب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير أو غمّ أو نشاط، فهو خير مَنْ مَثّل هذا الاتجاه، ودافع عن الشعر باعتباره قياسا من أقيسة المنطق، لكنه يعتمد على مقدمات لا يشترط فيها الصدق أو الكذب، لأنها لا تهدف إلى إيصال معرفة حقيقية بقدر ما

[1] - ينظر: مصطفى ناصف، النقد العربي: نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، ع: 255، مارس 2000، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص:254. /وجابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص:17.

[2] - ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص:30.

[3] - عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص:147.

[4] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:86.

تهدف إلى إثارة اللذة، وهدفها الأول والأخير هو التعجيب، وإن كان هذا لا ينفي أن يقدم القياس الشّعري حقيقة مؤكدة.[1]

لعلّ هذا الرأي الذي ذهب إليه ابن سينا كان قريبا من الصواب، لوجود علاقة بين المحاكاة أو التخييل وبين اللذة، ذلك أن اللذة انفعال له صلة بالخيال سواء عبّر الشاعر عن هذه اللذة لفظاً أو معنًى، وهذا ما ذهب إليه أرسطو في نظريته عن المحاكاة حين بيّن أنّ الفنون التشكيلية بأنواعها من رسم ونحت وغيرها تمثّل مبدأ اللذة التي يولّدها التخييل في المتلقّي، واللذة التي يقصدها أرسطو هي المتعة التي يقدّمها أي فنّ من الفنون المذكورة، حتى وإن كانت هذه النصوص تحيلنا على الالتذاذ بالصور المستقبحة، لأن العبرة في حسن تصويرها[2]، ذلك أنّ (**للفنّ وَاقِعًا يختلفُ تمَّامًا عن الواقعِ المُعْتَاد، فالنّفسُ قد تَتَألّمُ عندَ رُؤية الأشياء الشّنيعة بِذَوَاتِها، ولكنّها لا تَلبث أنْ تَلَذَّهَا إذا ما رَأَتْهَا مُصَوَّرَةً أو مُعَبَّرًا عَنْهَا في عَمَلِ فنّيٍّ مُتَمَيِّزٍ.**)[3]

ويستشهد كثير من النقاد والبلاغيين . منهم عبد القاهر الجرجاني . بالأبيات المشهورة لهذه الأحكام الانطباعية العامّة التي يُعْوِزها البحث النفسي والتحليل الجمالي:

وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِنًى كُلَّ حَاجَةٍ وَمَسَّحَ بِالأركَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ

وَشَدَّتْ على حَدْبِ المَهَارِي رِحَالُنَا ولا يَنْظُرُ الغَادِي الذي هُوَ رَائِحُ

أَخَذْنَا بِأَطْرَافْ الأحَادِيثِ بَيْنَنَا وسَالتْ بأعناقِ المَطِيِّ الأبَاطِحُ

[1] - ينظر: ابن سينا، كتاب الشفاء/المنطق، 9: الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، ص:24.
[2] - ينظر: أرسطو، كتاب فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ص ص:55، 56.
[3] - عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص ص:177، 178.

فقد علّق عليها قائلا: (... **فقل الآن هل بقيتْ عليك حَسَنَةٌ تُحِيلُ فيها على لفْظةٍ من ألفاظها حتّى إنّ فَضْلَ تِلْكَ الحَسَنَةِ يَبْقَى لتلك اللفظة لو ذُكِرَتْ على الانْفِرَادِ، وأُزِيلَتْ عن موقعها من نَظْمِ الشّاعر ونَسْجِهِ وتَأْلِيفِهِ وتَرْصِيفِهِ، وحتّى تَكُون في ذلك كالجوهرة التي هِيَ، وإنِ ازْدَادَتْ حُسْناً بمصاحبة أَخَوَاتِهَا، واكْتَسَتْ بَهَاءً بمُضَامَّةِ أَتْرَابِها، فإنّها إذا جُلِيَتْ للعَيْنِ فَرْدَةً، وتُرِكَتْ في الخَيْطِ فَذَّةً، لم تعْدِمْ الفضيلةَ الذاتية، والبهجةَ التي في نفسها مَطْوِيَّة والشَّذْرَةِ من الذّهَب تَراها بصُحْبَةِ الجواهر لها في القلادة، واكْتِنَافها لها في عُنُقِ الغَادَةِ.**)[1]

ومما ينبغي التنويه به أنّ الفارابي مهّد الطريق لمن جاء بعده . فلاسفة كانوا أو نقّادا . في إقامة نظرية على أساس نفسي، مستعينا بدراسات أرسطو عن النفس، واستطاع أن يربط بين حديث أرسطو عن الشعر وحديثه عن النفس، ليزيل حاجزا كان بين علم النفس ونظرية المحاكاة الشعرية، وذلك بتفسيره المحاكاة بالتخيل، وتوضيح الصلة بين الشعر والتخيل، فدخلت كلمة التخيل ومشتقاتها في دائرة المصطلح النقدي والبلاغي، وصارت عنصرا أساسيا من العناصر التي تكَوِّن الشعر عند ابن سينا في القرن الخامس، وابن رشد في القرن السادس، حتى تصل إلى أقصى درجات القوة والوضوح عند حازم القرطاجني في القرن السابع.[2]

[1] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص ص:17، 18.
[2] - ينظر: عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص:148.

إن نظرة الفارابي هذه جعلته يكتشف الغاية من الشعر القائم على المواقف السلوكية للشاعر، ومن خلالها يؤثّر في المتلقي عن طريق الأقاويل المخيلة، وهي تؤكّد على وجود علاقة نفسية بين سلوك الشاعر ونفسية المتلقّي، فالشعر إذاً مجموعة من الصّور تضطرّ المتلقي إلى الاستعانة بمخيلته، وما تختزنه ذاكرته من الخبرات في تفسير هذه الأقاويل، (**تتجانس محتوياتها مع صور القصيدة، مما يفرض على المتلقي حالة نفسية تجعله يقف ضد موضوع التخيل الشعري أو معه، وبالتالي يسلك إزاءه سلوكا.**)[1]

2. رأي ابن سينا في التخييل الشعري والمحاكاة

لا يختلف رأي ابن سينا حول مفهوم المحاكاة عن مفهوم الفارابي، فهما يتفقان في وصفها نوعا من التخيل[2]، وقد بسط شرحه للنظرية الأرسطية في كتابه الحكمة العروضية، وفي الفن السابع من الجملة الأولى من كتاب الشفا، وقد أثّر بشرحه النقاد وعلماء البلاغيين العرب كان على رأسهم حازم القرطاجني في كتابه "منهاج البلغاء"، غير أننا نصادف ابن سينا قد وقع عنده سوء فهم في ذات الموضوع حين اعتبر الخيال حيلة يصنعها الشاعر، وضربا من الفطنة، ونوعا من الذكاء المحدود، والمهارة اللغوية، يعتمد الشاعر على الخيال بطرق من الحيل تؤدي إلى تناسب الأجزاء في سياق التشابه أو

[1] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[2] - ينظر: ابن سينا، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ص ص:15، 16، 20، 21.

التحالف، والإشكالية هنا أن ابن سينا اتخذ معايير قاس بها أشياء لم تكن نابعة من طبيعتها، ومن ثَمَّ حكم على الشعر بحكم فلسفي منطقي يعتمد على البرهان والقياس لمعرفة صحته من خطإه[1]، وهذا الحكم يفسّر العلاقة بين التخييل والمتلقّي يجمع بينهما التعجيب الذي من شأنه بعث الإثارة في المتلقّي عن طريق الصور التي تنشئها مخيلة الشاعر، ولهذا التعجيب أصناف، لعلّ أهمها الاستحسان والاستنكار، وهما رافدان من روافد الدهشة التي يبدعها الخيال[2].

لم يفصل ابن سينا في كلامه بين التخييل والانفعال، لأنّ ما يؤثّر في المتلقّي هو التخييل، فيجعله ينفعل دون روية فكرية[3]، فيحدث فيه التلذّذ والغبطة والانتعاش من عقال الفكر والواقع، أو التألم والحزن، فتنقبض له النفس ويحرج منه الصدر[4]، غير أنّ ما قصد إليه ابن سينا من وظيفة التخييل على هذا النحو قد اتّسم الانفعال بالسطحية والسذاجة، لأنه جعله مجرد استجابة عضوية[5].

هذا الرأي الذي ذهب إليه ابن سينا يعتبر المحاكاة والتخييل فهما منطقيا، فهو ربط الحديث عن التخييل بقضية الصدق والكذب التي تبنّاها الدرس البلاغي والنقدي[6]، وهذا ما دفع النقّاد والبلاغيين العرب إلى القول بأن أبلغ الشعر وأمتعه ما كان فيه كذب، منهم قدامة بن جعفر الذي اعتمد على الفلسفة حين فاضل بين المغالاة وغيرها فيقول:

[1] - ينظر: عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص:149.
[2] - ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:71، 72.
[3] - ينظر: المصدر السابق، ص:89.
[4] - ينظر: أرسطو، كتاب فن الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، ص:161.
[5] - ينظر: عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص:149.
[6] - ينظر: رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، ص:91.

(إنّ الغلوّ عندي أجودُ المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديما، وقد بلغني عن بعضهم أنّه قال: أحسن الشعر أكذبه، وكذلك يرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم)[1]، وأدّى هذا المفهوم عند الفلسفة إلى تجريد الفنّ الشعري من التخييل، وأُقْحِمَت فيه قضية الصدقُ والكذبُ التي ليست من طبيعته وجوهره، فالصدق والكذب حكمان قياسيان، ولا شأن للتّخييل الشّعري بهما.[2]

أما المحاكاة فابن سينا يعتبرها تصويرا لمعاني المخيلة ولبست تقليدا، لأن المخيلة هي خزّان للصور الحسية، أما الفكر فهو الذي يقوم بتركيب هذه الصور أو تحليلها، وهي . أي المحاكاة . متصلة بالقوة النزوعية، فإذا ارتسمت في المخيلة صورة محبوبة أو مكروهة نشطت القوة النزوعية إلى طلبها أو الهروب منها، لأنّ (**محرك النفس هو الانفعال الحاصل في الجزء النزوعي، وذلك يكون بالخيال، وبما يسميه ابن باجه بـ"الإجماع"، وهو يساوي ما نسميه الآن: العزم والتصميم . من أجمع أمره: أي صمّم عليه . "فالمحرك الأول الذي فينا مؤلف من خيال ونزوع، والنزوعي يعبر عنه بالنفس، ولذلك أقول: "نازعتني نفسي" ... والخيال هو المحرك، والمتحرك هو الجزء النزوعي.**)[3]

3. رأي أبن رشد في التخييل الشعري والمحاكاة

[1] - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص:19.
[2] - ينظر: عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص:150.
[3] - عبد الرحمن بدوي، الفلسفة والفلاسفة في الحضارة العربية، ص:96.

يعتبر تلخيص أبي الوليد بن رشد لكتاب أرسطو في الشعر شبيها لتلخيص ابن سينا في منهجه المتّبع، غير أنه أضاف إلى التخييل التشبيه الذي قسّمه إلى قسمين: بسيط ومركّب، وجرى على نهج فلاسفة القرن الرابع الهجري، وخلص إلى أنّ المحاكاة تعني التخييل، وأنّ من الكلام ما هو بسيط ومنه ما هو مركّب، ويعمم أشكال المحاكاة على كل أشكال التصوير اللغوي من تشبيه واستعارة وكناية وتمثيل[1]، ومن هنا قرن الفلاسفة الشعر بالتصوير، حيث يرى ابن سينا أنَّ: (**الشّاعر يجري مجرى المُصَوِّر، فَكُلٌّ منهما محُاكٍ**)[2]، وهذا الطرح يبرز أنّ الصورة تتجاوز الأفق الشعريّ الواسع، لأنه قول شعري مُغَيَّرٌ بحسب ابن رشد، سواء أكان هذا القول تشبيهاً أم استعارة أم كناية أم مجازاً[3].

ما يلاحظ على هذا التقسيم للتشبيه هو ما ذكره علماء البلاغة من أنّ قسما منه تذكر فيه الأداة، وآخر تحذف منه، فينتج عن ذلك الاستعارة والكناية، غير أنه لا يقدم تحليلا لهذه النماذج التي يقدمها، بل لا يقف حتى على قيمتها الجمالية، ومن ثَمّ يَعْتَبِر الشعرَ نوعا من الاستدلال المنطقي[4].

من خلال تأكيد ابن رشد على فكرة أنّ المحاكاة تعني التخييل، فإنه يبيّن أهميته في مختلف الفنون كالموسيقى والرسم، وهذه صفة طبيعية في الإنسان، فكما (**أنّ النّاسَ**

[1] - ينظر: ابن رشد، تلخيص كتاب فن الشعر لأرسطو، تح: عبد الرحمن بدوي، ص: 202.
[2] - ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ص:196.
[3] - ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ص:206.
[4] - ينظر: عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص:156.

بالطّبْع قد يخيلون ويحاكون بعضَهم بعضًا بالأفعال ... إمّا بصناعةٍ ومَلَكَةٍ تُوجَدُ للمُحَاكِينَ، وإمّا من قِبَلِ عَادَةٍ تقدّمَتْ لهم في ذلك، كذلك تُوجَدُ لهم المحاكاةُ بالأقاويل بالطّبْعِ والتّخْيِيلِ ... والصّناعةُ المخيّلةُ أو التي تفْعَلُ فِعْلَ التّخْيِيل ثلاثةٌ: صِنَاعَةُ اللّحْنِ وصِنَاعَةُ الوَزْنِ وصِنَاعَةُ عَمَلِ الأقاويلِ المحاكيةِ.)[1]

ميّز الفلاسفة المسلمون بين أداءين: نمطي وفني، . أي التمييز بين اللغة الشعرية واللغة العلمية، **(وألحوا على أنّ اللغة الشعرية تتميز بالخروج عن الأصل، أي أنها تنحرف عن معيار ما هو قياسي مصطلح عليه في اللغة، في الوقت الذي تلتزم فيه لغة العلم "البرهان" بما هو متواضع عليه في اللغة ... وإن هذا الانحراف انحراف جمالي متعمد، وذلك أنها تقصد من ورائه إثارة الدهشة أو العجب أو اللذة.)**[2]

وهذه النظرة دفعت ببعض الباحثين إلى التصديق بأنّ الخبر من خصائص التفكير العربي، فقد وردت بنية العبارة الخبرية أو الجملة الخبرية في تركيب عدد كبير من الأحكام الشرعية، غير أنّ البلاغيين كانت الجملة الخبرية عندهم هي ما تحتمل الصدق والكذب، وهو معنى منطقي، أو بتعبير أرسطو القول الجازم "Apofansis" ليقابل بينه وبين الجملة الإنشائية، فالجملة الخبرية ما هي إلا صورة من صور الجملة الحاكية على ما سمّاها

[1] - ابن سينا، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ص ص:15، 16-20، 21.
[2] - ألفت محمد كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص:177.

أرسطو، غير أنّ المحاكاة توارت من البلاغة العربية، ولم تكد تتجاوز نطاق المعجم الفلسفي في تلخيصات ابن سينا وابن رشد.[1]

ويرى الشريف المرتضى (ت:436هـ) في لغة الشعر أنها (**تحمد فيها الإشارة والاختصار والإيماء إلى الأغراض وحذف فضول القول**)[2]، وهو بهذا يشير إلى الخاصية النوعية للغة الشعر التي تتجاوز المماثلة في المحاكاة، وتتجاوز التحديد في دلالة الألفاظ، (**لأنّ غاية الشاعر ليست التوصيل والإيضاح وإنما الإشارة والإيماء، وهذا يعني استخداماً خاصاً للغة وطريقة معينة في التخيل، أي أنّ قدرة الشاعر وإبداعه ليسا عائدين لقدرته في الانتظام الخارجي للكلمات، قدر ما هما عائدان لقدرته في التشكيل والتصوير، وكأن التصوير هو في ذاته قمة الشعر، أو أن عظمة الشعر هي في قدرته على التصوير واستخداماته الخاصة للاستعارة.**)[3]

التخييل الشعري والمحاكاة عند النقاد المغاربة

1. رأي حازم القرطاجني في التخييل الشعري والمحاكاة

قضية أعذب الشعر أكذبه تناولها حازم القرطاجني بطريقة منطقية فلسفية تختلف تماما مع ما ذهب إليه النقاد القدامى كما أشرنا إلى ذلك مما تقدم، ويتساءل هل الأقاويل في الشعر دائماً تكون كاذبة؟ فيجيب قائلا: (**وَإِنَّمَا احْتَجْتُ إلى إثبات وقوع الأقاويل الصّادقة في الشّعرِ لأَرْفَعَ الشُّبْهَةَ الدّاخلة في ذلك على قَوْمٍ، حيثً ظَنُّوا أنَّ**

[1] - ينظر: عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص:164.
[2] - الشريف المرتضى، الشهاب في الشيب والشباب، دار الرائد العربي، بيروت، 1982م، ص:92.
[3] - كريم الوائلي، الخطاب النقدي عند المعتزلة، ص:333، عن موقع: pulpit.alwatanvoice.com/article61053.html.

الأقاويلَ الشّعرية لا تكونُ إلّا كاذبةً. وهذا قولٌ فاسدٌ قد رَدَّهُ أبُو عليّ ابنُ سِينَا في غيرِ مَا مَوْضِعٍ من كِتَابِهِ)[1]، فهوَ يَعْتَبِرُ التّخْيِيلَ رُكْنًا أَسَاسِيًّا دونَ الأَخْذِ بِعَيْنِ الاعْتِبَار قَضِيةَ الصِّدقِ والكَذِبِ التي رَكّزَ عليها النَّقْدُ القَدِيم، لأنّ الشّاعرَ الحَاذِقَ في رأيه هُوَ مَنْ أحْسَنَ اسْتِخْدَامَ المحاكاةِ في تأليفِه بالألفاظِ التي تَدُلُّ على مواضِيعِها، ويَنْقُلُ كلاماً لابنِ سِنَا فِيهِ: (**الأقاويلُ الشّعريةُ مُؤْتَلِفَةٌ مِنَ المُقَدّمَاتِ المخيَّلةِ منْ حيثُ يُعْتَبَرُ تَخْيِيلُهَا، كانتْ صادقةً أو كاذبةً. وبالجملة تُؤَلَّفُ مِنَ المقدماتِ مِنْ حيثُ لها هيئةٌ وتأليفٌ تَقْبَلُهَا النّفْسُ بما فيها من المحاكاة، بل ومن الصّدقِ فلا مَانِعَ مِنْ ذَلِكَ)**[2]، فهذا الدليل الذي ساقه حازم أراد من خلاله التأكيد على أنّ المحاكاة أنْسَبُ لِصِدْقِ الشّعر أكثر من كذبه، (**لأنَّ المحاكاةَ الحَسَنَةَ في الأقوالِ الصَّادِقَةِ، وحُسْنِ إيقَاعِ الاقْتِرَانَاتِ، والنَّسَبُ بينَ المعاني مثلُ التّأليفِ الحَسَنِ في الألفاظِ المُسِتَعْذَبَةِ.**)[3]

والمتأمِّل لفكر حازم يجده يقتبس بل يردّد فكرة أرسطو المتعلقة بالمحاكاة في شعر المأساة والملهاة[4]، محاولا جعلهما يتقابلان مع شعر المديح والهجاء عند العرب، وعلى أساس هذا التقسيم استطاع أن يقيم فروقا بين الشعر والخطابة وغيرهما من الفنون الأدبية، فقد أعاد التفريق بين الشعر والنثر من حيث الإقناع والتخييل، وأشار إلى أنّ صناعة الشعر تتأسس على التخييل دون الشعور بالتناقض بين طرفي الصدق والكذب،

[1] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:81.
[2] - المصدر السابق، ص:83.
[3] - المصدر نفسه، ص:84.
[4] - ينظر: أرسطو، كتاب فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ص:55.

(لذلك كانَ الرأيُ الصحيحُ في الشعر أنّ مقدماتِه تكونُ صادقةً وتكونُ كاذبةً، وليسَ يُعَدُّ شِعْراً منْ حيثُ هو صِدْقٌ ولا من حيثُ هو كذبٌ بل من حيثُ هو كلامٌ مُخَيَّلٌ)[1]، ويبرّر موقفه من ذلك أن كثيرا من الناس يعتقد أن الشعر زور، وما ذلك إلا لكونهم عجزوا عن قول الشعر مما دفعهم ذلك إلى حسد الشعراء ذوي الطباع السليمة، بل أدى ذلك الحسد إلى إخراج الشعر من دائرة الواقع، وانتقصوا من منزلته، وهؤلاء جهلة لا علم لهم بصناعة الشعر.[2]

تتجسّد عمليتا المحاكاة والتخييل عند حازم في شعر الوصف، ويعتبره ركيزة أساسية في تحديد أنواع الشعر الأخرى، ويربط بين العمليتين بشكل متداخل، مما يعنى أن الوصف عنده رافد للتخييل، فالوصف يكون للذوات أو الأمور الذهنية، أي وصف للمُتَعَيِّنَات في الوجد الحسي أو بالمتصورات منها أو بالمفترضات منها وعنها.[3]

لم يَكْتَفِ حازمٌ بهذين العنصرين، فهو يضيف إلى المحاكاة والتخييل عنصرا ثالثا من شأنه أن يجعل الشعر قولا ذا أهمية لدى المتلقي فيؤثّر فيه، وهو أنّ (**القولَ الصّادقَ إذا حُرِّفَ عن العَادَةِ وأُلْحِقَ به شَيْءٌ تَسْتَأْنِسُ به النّفسُ، فربما أفادَ التّصديقَ والتّخييلَ مَعًا، وربما شَغَلَ التخييلُ عن الالتفاتِ إلى التّصديقِ والشّعورِ به.)**[4]

2. رأي أبي محمد القاسم السجلماسي في التخييل الشعري والمحاكاة

[1] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:63.
[2] - المصدر السابق، ص:125.
[3] - ينظر: المصدر نفسه، ص:105.
[4] - المصدر نفسه، ص:86.

لقد نَصَّ السجلماسي على أنَّ (**التّخْيِيل هو المحاكاةُ والتمثيلُ، وهو عَمُودُ الشّعْر، إذْ كانَ بهِ جوهرُ القولِ الشّعري وطبيعتُه ووجودُه بالفعل**)[1]، وقد اعتمد في تعريفه للعملية الشعرية عليهما . أي المحاكاة والتخييل . وعَدّهُما (**موضوع الصّناعة الشّعرية**)[2]، وقد تفهّم إيقاع موضوع الخروج من الشيء إلى الشيء تطلّبا للإيقاع والمفاجأة والمباغتة والإيهام، ومحايزة النّفس القارئة، ببذل أساليب التّعجيبات خلال الأساليب التّعبيرية في لغة الأدب، وقد قال في الموضوع: (... **النوع الثاني من قسمة نوع التّوجيه وهو الخروج: والموطئ كالموطئ في سائر الأجناس والأنواع قبله، ونسبة النقل في الاسم واضح بذاته، فلنقل في الفاعل وهو أن يُرِيَ المتكلّم أنّه يريد وصف شيء، وهو إنّما يريد آخر يَخرجُ القولُ إليه، فيتمادى في نهجه ويستمرّ في صوبه، ومن شرط هذا النّوع لطف التّخلّص ورشاقته، وشرف التغلغل وفخامته، واستقصاء المعنى وغرابته، وقرب المقصِد ومناسبته...**)[3]

3. رأي ابن البنّاء المراكشي في التخييل الشعري والمحاكاة

يذهب ابن البناء المراكشي إلى أن الشعر (**هو الخطاب بأقوال كاذبة مخيلة على سبيل المحاكاة، يحصل عنها استفزاز بالتوهمات**)[4]، أي إن الشعر عبارة عن إبداع يحاكي فيه الشاعر الذات أو الواقع عن طريق وصفه ونقله، ولكن هذه المحاكاة تتجاوز الصدق إلى الكذب والمبالغة والتخييل، فنحن نستشفّ من هذا التعريف أنّ ابن البنّاء لا

[1] - أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص:407.
[2] - المصدر نفسه، ص:218.
[3] - المصدر السابق، ص:472.
[4] - ابن البناء المراكشي، الروض المريع في صناعة البديع، ص:81.

يفصل بين ما هو محاكاة وما هو تخييل، فالمحاكاة عنده تجاوز الصدق إلى الكذب عن طريق المبالغة التي تعتمد التخييل، فالمحاكاة إذًا هي تخييل، ولولاه لما أثار نفسية المتلقي، لأنّ مهمة الشعر هي إثارة المتلقي واستفزازه عن طريق التغريب والتعجيب والتوهيم الخيالي، وإثارة الإدهاش في السامع أو القارئ، وهذا التصور موجود عند حازم القرطاجني كما مرّ بنا، والأكثر من هذا، نجد ابن البناء يلجأ إلى التقسيم والتفريع المنطقي، والتجريد الرياضي والفلسفي في تحديد ماهية المفاهيم، واستعمال التعريف بالإثبات، والمخالفة على شاكلة الفلاسفة كما هو الشأن في رصده لمفهوم المنظوم[1].

[1] - المصدر السابق، ص:82.

الباب الثالث

وظيفة البديع في تكوين ثقافة الناقد المغاربي

الفصل الأول:

عوامل الثقافة النقدية المتراكمة في تكوين النقد المغاربي

الفصل الثاني:

تطوّر البديع من ابن المعتزّ إلى النقاد المغاربة

الفصل الأول

عوامل الثقافة النقدية المتراكمة في تكوين النقد المغاربي

البلاغة العربية وإعجاز القرآن الكريم

البلاغة العربية والشعر

أهمية اللغة الشاعرة

عوامل الثقافة النقدية العربية المتراكمة في تكوين النقد المغاربي

العوامل الثقافية والعلمية البانية للاعتبارات النقدية لدى النقاد المغاربة

التّحرّر النفسي والفكري لدى النقاد المغاربة في عملية الإبداع النقدي الأدبي

آليات الإجراء النقدي لدى النقاد المغاربة

النقد الأدبي المغاربي بين الموضوعية والتّعصّب

مصطلحات جديدة في النقد البلاغي العربي

الوظيفة الإبداعية لحسّ الانفعال بالقيم والأفكار الجمالية والفنية

دور التخيل في التواصل بين الشاعر والمتلقي

1. مفهوم التلقي في الفكر اليوناني
2. حس الانفعال بين النص والمتلقي عند السجلماسي

3. المتلقي عند حازم القرطاجني

البلاغة العربية وإعجاز القرآن الكريم

لا شك أن التراث البلاغي العربي يمثل صرحا علميا كبيرا في بناء التراث الإنساني، وذلك استنادا إلى غنى وتنوع الإنتاج البلاغي العربي القديم، وارتياده لآفاق متنوعة تتجاوز ما وقف عنده التراث اليوناني السابق عليه.

إن قضية إعجاز القرآن الكريم كانت من أهم حوافز بناء وتطوير البلاغة القديمة، فقد كان لها حظ وافر من تأثيره في تطورها وتجديدها، لذلك ليس غريبا أن يكون عنوانُ أهم كتاب طوّر البلاغة هو "دلائل الإعجاز"، وأن صلة البلاغة وغيرَها من العلوم بالقرآن الكريم هي صلة منهجية وبنائية بالدرجة الأولى.

إن استقصاء دلائل الحكمة في اللغة العربية الذي تنزل المنزلة الأولى في كتاب "الخصائص" الذي عقده ابن جني (322–392هـ) . كما يقول هو نفسه . (**للتّنْبِيه على شَرَفِ هذه اللغة**)[1]، سيظل مبدأ مراعيا في جميع كتاباته، ولأجل هذا جاز لنا القول إنه . أي "كتاب الخصائص" . كان يَصْدُرُ عن هذه الغاية البعيدة في تأويله للغة، سواء في استخدامها الطبيعي أو عندما تُبدع في أحوال خاصة لأغراض جمالية وبلاغية، فاللغة العربية لغة بديعة تتميز بخصائص تعبيرية وأسلوبية قد لا نجدها في غيرها من اللغات،

[1] - ابن جني، الخصائص، ج:1، ص:77.

فالإيجاز ـ مثلا ـ من آيات هذه اللغة، حتى ذهب بعض النقاد القدامى إلى حصر البلاغة فيه، فقالوا: (**البَلَاغَةُ لُمْحَةٌ دَالّة**)[1]، ومن قرأ مقدمة كتاب "مجاز القرآن" لأبي عبيدة معمر بن المثنّى (112ـ209هـ)، يجد تأكيدا على الطريقة الإبداعية التي يتعامل بها القرآن الكريم مع أساليب اللغة العربية، حيث أحصى أكثر من أربعين أسلوبا تعبيريا استعمله القرآن الكريم متّبعا أساليب العرب في التعبير، ومن هذه الأساليب التي ذكرها: استعمال المثنّى للدّلالة على الجمع أو العكس[2].

البلاغة العربية والشعر

وقد كان لهؤلاء العلماء المتقدمين الجهد الكبير في إثراء مفهوم الأسلوب في الشّعر وجلاء أشكاله رغم تباين الأهداف التي سعوا إليها بين بلاغة الخطاب القرآني وإعجازه وذوقه، وبيانه العربي المبين، أو دفع طعون الملحدين في القرآن الكريم وعربيته، (**أي أنّ الأمر لم يكن مجرّدَ تكلّفٍ مُصَانعةً للدّين أو احتماءً بالحكام، بحسب ما قال طه حسين**)[3]، (**بل إنّ مذهب أهل السّنة ـ الأشاعرة ـ لم يكن ليصير لهم هذا القدر من الأهمية في الحضارة الإسلامية، لو لم يَجْمَعوا بين الناحيتين الذوقية والأدبية، والكلامية**

[1] - أبو بكر الصولي، أدب الكتاب، نسخ وتصحيح وتعليق: محمد بهجت الأثري، المطبعة السلفية بمصر، المكتبة العربية ببغداد، ط:1، 1341هـ/1923م، ص:230.

[2] - ينظر: أبو عبيدة معمر بن المثنى، مجاز القرآن (المقدمة)، تح: محمد فؤاد سزكين، ج:1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1381هـ، ص:18 وما بعدها.

[3] - عبد الحكيم عبد السلام العبد، علم الكلام في الإسلام: قضية محورية بين النقد والبلاغة وأصول الفقه والفلسفة، دار الكتب القومية، سموحة، الإسكندرية، 1991، ص:33.

والفلسفية)[1]، وقد مثّل هذا المذهب عبد القاهر الجرجاني و"نظريته في النظم" وأبو حامد الغزالي في "إحيائه لعلوم الدين".

أهمية اللغة الشاعرة

ألف كثير من المحدثين كتبا خصصوها لبيان جماليات اللغة العربية ودقائق أساليبها التي تتميز بها عن كثير من اللغات، أو ما يمكن تسميته باصطلاح العقاد (1889-1964م) "اللغة الشاعرة"[2]، فاللغة العربية لغة شاعرة، لأن التركيب الموسيقي أصل من أصولها (**لا ينفصل عن تقسيم مخارجها، ولا عن تقسيم أبواب الكلمات فيها، ولا عن دلالة الحركات على معانيها ومبانيها بالإعراب أو بالاشتقاق.**)[3]

ظلت هذه الجماليات إطارا للتفكير البلاغي عند ابن جني على نحو ما، حيث شكّل الشعرُ والقرآنُ إطارا لهذا التفكير. واعتُبِرَ الأسلوبُ من أمهات القضايا البلاغية العربية التي جَسَّدتْ من خلال درسها مدى قدرة العربي على التفطن لسرّ جمالية الخطاب، سواء أكان شعراً أم نثراً، ونرى هذه الظاهرة عند عبد القاهر الجرجاني الذي ربط الدرس البلاغي في نظرته إلى الأسلوب، بينَ النَّحْوِ من حيث هو درسُ لآليات ومكونات الجملة العربية، وبين توليده للدلالة داخل النص، وقد أشار إلى ذلك بقوله: و(**اعْلَمْ أنْ لَيْسَ "النَّظْمُ" إلا أن تَضَعَ كلامَك الوضعَ الذي يَقتضيهِ "عِلمُ النَّحْوِ"، وتعملَ**

[1] - المرجع نفسه، ص ص:63، 64.
[2] - ينظر: عفيف عبد الرحمن، الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط:1، 1987، ص:119.
[3] - عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، مكتبة غريب، القاهرة، 1969، ص:38.

على قوانينهِ وأُصولِه، وتعرفَ مناهجَه التي نُهِجتْ فلا تزيغَ عنها، وتحفَظُ الرُّسومَ التي رُسمتْ لك، فلا تُخِلَّ بشيءٍ منها)[1]، وبذلك تجاوز الكثيرَ من الأطروحات البلاغية التي سبَقته، مثل إشكالية اللفظ والمعنى، وأيهما الأساس في تشكيل جمالية الفضاء في الخطاب، فكان النزاع محتدماً في أين يكمن الإعجاز: في اللفظ وتأليفه، أو في المعنى ودلالته، أو بهما معاً، أم بالعلاقة المتولدة بينهما؟.

عوامل الثقافة النقدية العربية المتراكمة في تكوين النقد المغاربي

لقد أصاب قدامى نقّاد العرب سويداء الحقيقة العلمية التي سيتحرّك ضمنها مسار تفهّم الجمالية الشّعرية، من حيث ظلّوا يربطونها بمدى تمهّر الأديب في صياغة لغة الخطاب والابتداع في مضمارها، والقدامى وإن كانوا قليلا ما يذكرون تلك الحقيقة علانية، إلاّ أنّهم في مضامين كلامهم دأبوا يحتفلون بالمزية اللّغوية أكثر من احتفالهم بالمسوّغات البنائية الأخرى، على أنّ للأدبية العربية فصولا لا تكاد تخطئها، قوامها أن ينتصر النّقاد مرّة لتغليب المعاني والأفكار والدّلالات، ومرات للازدهاء بجوانب الإبداع اللّغوي في صياغة الخطاب الأدبي، وقد يتباين المؤدّيان، فيطغى أحدهما على الآخر، حتّى يكاد يغمطه حقوقه في الظّهور والتّباين، وإذا ما خوّل لنا أن نتكلّم على مدى اهتمام الأدباء المغاربة بالجوانب اللّغوية من الصياغة الأدبية، فإنّه يجدر بنا التّأكيد على مدى رسوخ التّعاطي اللّغوي في الأدبية المغربية بامتياز[2]، وربّما أتاهم ذلك التّحفّز، وسَكَنَهم

[1] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ج:1، ص:81.
[2] - ينظر: فهارس الكتب النقدية المغربية القديمة، مثل: العمدة لابن رشيق، والمنزع البديع للسجلماسي، والرّوض المريع لابن البنّاء المراكشي، وغيرها.

ذلك الحرص، انطلاقا من كونهم شعروا بحسّ الاغتراب عن الأصول العربية هناك في شبه الجزيرة الأيبيرية، وفي ذلك يقول الدكتور إحسان عباس: (**ولم يَكُنْ غريباً على حازم الذي فقد وطنه أن يحسّ بالضياع، وأن ينعكس إحساسهُ هذا على حال الشعر والنّقد في عصره**)[1]، ومرّد ذلك في رأي الدكتور إحسان عباس إلى ما تعرّض لهُ من أحداث أليمة متتالية، حيث أثّر فيه سقوط شرقي الأندلس في يد الإسبان، وبعد أن رأى تتابع سقوط المدن الأخرى، آثر مغادرة موطنه الأصلي إلى مراكش عاصمة الموحدين التي على ما يبدو أنه لم يَطِبْ لهُ بها المقام، فاتّجه صوبَ تونس ليعيش في ظل الدولة الحفصية، وبها استقرّ، وهناك ألّفَ كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" بعد أن اكتملت شخصيته وثقافته بموطنه الأصلي الأندلس.

والنقاد المغاربة يدركون أكثر من أيّة فرصة سابقة أنّهم يحتاجون إلى التفاعل الأدبي والرّوحي مع تلك البقعة من الوطن العربيّ الإسلامي المترامي الأطراف والأنحاء، وقد قادهم ذلك الإحساس المفرط إلى النظر إلى عامل الاهتمام بالتّجويد اللّغوي قراءةً وتفسيرًا وإنشادًا وبلاغةً ومراسلةً ومحادثةً مجلسيةً، إلى التّعويل العميق على الاضطلاع بتهذيب ذلك الجانب من العلمية الأدبية، وما تأليفُ ابنِ البنّاء المرّاكشي لكتابه "الرّوض المريع في صناعة البديع" إلاّ واحدا من تلك الاهتمامات التي تستجلي هذا التّوجّه وتصدّقه، وهكذا أناط بنفسه هذه المهمّة، فقال: (**وبعدُ، فغرضي أنْ أُقَرِّبَ في هذا**

[1] - إحسان عباس، تاريخ القد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ص:539.

الكتاب من أصول صناعة البديع ومن أساليبها البلاغية، ووجوه التفريع تقريبا غيرَ مُخِلٍّ، ومنفعة في زيادة المِنَّة، وفهم الكِتَابِ والسُّنَّة)[1]، ولقد صادف منهاجيا من حيث قد لا يُتنبّه له، أنّ تخيُّرَ ابنِ البنّاء للدّرس البديعي، يُسْهِمُ إسهامًا حارّا في تخريج المزاولة النّقدية من حيثياتها النّظرية التقليدية ـ أي الكلامية البحتة ـ إلى حيّز المعاينة والمقايسة والتّطبيق والتّمحيص، لذلك فإنّنا نرتئي في مقولة الكتاب أمرا بديعا، يخوّل لنا قياس مدى تطور بحث البديع من خلال الموازنة بين التناول التراثي المحدود وبين تجسيد الذّوق المغربي في هذا الفنّ من أدب التّوقيعات الفنّية والجمالية، الذي ظلّ يعكس فنّية الفنّ، وشعرية الشّعر، وبلاغة البلاغة، دون أن يحُولَ أو يتبدّل عن وظيفته الأدبية الراسخة.

ولعلّه ليس يعزب عن متمرّس لبيب ما للدّرس البديعي من صلة متينة وطيدة بذلك الجانب الفنّي والجمالي والإيقاعي من الجوانب المغلّفة لعملية الإبداع الأدبي، فقد حَظِيَ فنّ البديع بالرّعاية والاهتمام منذ أن "استبدعه" ابن المعتز، والذي صنَّف فيه، ورسم فنونه، وكشف عن أجناسه، مع أنه عندما سماه البديع لم يكن يقصد علم البديع المتعارف عليه لدى العلماء المتأخرين، وإنما قصد به علوم: المعاني والبيان والبديع، فوضع اللبنة الأولى في بناء صرح العلم، وجمع منه سبعةَ عشرَ لونًا، وتباهى بعمله فقال: **(وما جَمَعَ فُنُونَ البديع ولا سَبَقَنِي إليه أَحَدٌ)**[2]، ثم يذكر هدفه من تأليف كتابه "البديع" حيث يقول: **(وإنّما غَرَضُنَا في هذا الكتاب تَعْرِيفُ النَّاسِ أنّ المُحْدَثِينَ لم يَسْبِقُوا المتقدّمين**

[1] - ابن البنّاء المراكشي، الروض المريع في صناعة البديع، ص:68.
[2] - عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، ص:67.

إلى شيءٍ من أبواب البديع)[1]، ويرى الدكتور شوقي ضيف في سياق تحليله لكتاب "البديع" أنّ ابنَ المعتزّ (**أوّلُ مَنْ صَنَّفَ في البديع وَرَسَمَ فُنُونَه، وكَشَفَ عن أجناسها وحدودها بالدلالات البيِّنة والشواهد الناطقة، بحيث أصبح إماماً لكل مَنْ صَنَّفُوا في البديع بعدَه، ونِبْراساً يَهْدِيهِم الطّريقَ.**)[2]

فكتاب "البديع" لعبد الله بن المعتز هو بداية مرحلة سماها علماء البلاغة مرحلة الدراسات المنهجية[3]، هذه المرحلة أخذت البلاغة فيها في الاستقلال عن العلوم الأخرى التي كانت مختلطة معها، ومعلوم أن البداية في دراسة أي علم تتسم بالضعف والتخبط وعدم الدقة، ثم تتوالى الدراسات والاجتهادات حتى يقوى هذا العلم وتتأصل قواعده، فيَدرُس كلُّ عَالِمٍ ما أتى به من سبقه من علوم، ثم يحاول أن يصحّح ما فيه، ويعالج ما ورد من ضعف، ويزيد عليها من علمه، حتى تتكامل العلوم وتقوى، وحسبنا أن نعلم أنه قد أتى بعد ابن المعتز علماء فاضت قرائحهم بدرر من المؤلفات التي مازالت منهلا عذبا ينهل منه كل طالب علم.

ونحسب أنّه ما كان ليهتدي إلى افتطار طينة ذلك الفنّ، ولا عوّل عليها، لولا ما صادفه الشّعراء من طبيعة تعجيبية، يقوم عليها فنّ التّوقيع اللّغوي لدى توزين الدّلالات والعبارات البديعية، حيث يتلخّص قوام هذا الفنّ على ما مقتضاه أنْ تَرِدَ العبارةُ الأدبيةُ، وتُرْتَسَمُ الصُّورَةُ الفَنِّيَّةُ على الجهاتِ والهيئاتِ التي لا تَتَوَقّعُها النّفوسُ (...**ذلك لإفادته**

[1] - المرجع السابق، ص:3.
[2] - شوقي ضيف، البلاغة: تطور وتاريخ، ص:75.
[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص:62.

إياك على مجيئه مجيءَ ما لا يُعَوَّلُ عليه، ولا طائلَ للسّامع لديه، فيكونُ مَثَلُهُ مَثَلَ الحَسَنَةِ تَأتِيكَ منْ حيثُ لم تَرْقُبْهَا، والنّافعةُ أَتَتْكَ ولم تَحْتَسِبْهَا...)[1]، فقد دأبتِ العادة على أنْ تَعْتَدَّ العقولُ والنّفوسُ في مطالعة الطّرافة فيما تَعِيهِ القلوبُ وتُدركُهُ العقولُ، وليس ترتيبُ بُنْيَةِ اللّغةِ البديعيةِ على تلك الشّاكلةِ، وإنّما هي حِيَلٌ بِنَائِيَّةٌ عاملةٌ على الاستطراف والغواية والتّعجيب والإمتاع، تَدْخُلُ قلوبَ المتَلقّينَ بدون استئذان تبعا لشدّة حرارة توقيعاتها اللّغوية والدّلالية.

والذي يبحث في كنوز المعارف النّقدية العربية القديمة في أوسع معارضها، يلفيها تتكلّم على خصائص التّوقيع البديعي، حتّى وإن لم تخرج صراحة إلى تسمية المسمّى باسمه الاصطلاحي، فعلى هذا الأساس ورد هذا التّخريج الفكري والإيقاعيّ، وسنجد ذلك في قراءتنا لكتابات عبد القاهر الجرجاني . سواء أتعلّق الأمر "بدلائل الإعجاز" أم "بأسرار البلاغة في علم البيان"، فهما يَنْحَيَانِ مَنْحًى يبيّنُ الظّاهرة الفنية، ويشخّصُها للوعي المعرفي بدون نقصان.

وربّما كان السّجلماسي قد تحسّس غريزيا طبيعة ما هو خائض في تبيان فنّه من شرح آيات توقيع البديع، فسمّى ذلك المؤدّى "منزعا"[2]، وقد كان جديرا به أن يظلّ مبادرا إلى ثبت المفاهيم البلاغية الجديدة التي صار فنّ التّوقيع البديعي يهيمن على جميع

[1] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص:14.
[2] - ينظر: أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع، ص:348.

الآراء الواقعة في دائرة الكتابة الفنّية، ومنها كتابة الشّعر وارتجاله وإنشاده[1]، وبالتّوافق مع هذا المسعى، فقد حدا بالسّجلماسي اهتمامه المركّز هذا في دائرة هذا الموضوع، أن يظلّ ملامسا للغايات الأسلوبية التي من شأنها أن تخلّص التفكير النّقدي من الانفعال الدّلالي المتقاصر المحدود إلى عوالم التفكير النقدي المرتكز على وجهات الفلسفة والتّحليل، و"المنزع" لا يأتي إلاّ من جهة التّعويل على المقدّرات الانفعالية والتّوقيعية البعيدة الآثار في مدارك النفس الإنسانية، فالنّزوع غالبا ما يتلبّس تلك الهوية الانفعالية الفوّارة التي هي ذاتها المنتجة لنشاط ابتداع الكتابات الأدبية على اختلاف حقولها الدّلالية والإيقاعية[2]، فلقد أصاب ابن البناء المراكشي حين لمح على حقيقة الوجهة التي صدرت عنها نية تأليف كتاب "الروض المريع"، فالجهود الفكرية والفلسفية التي ازدان بها كتابه متّجهة كلّها إلى الزيادة في التقرّب والاستبصار من حقيقة التّوقيعات البديعية، حيث يُبْنَي هدا الفنّ في حقيقة أمره على أصول انفعالية ودلالية تعقبها مؤدّيات تفريعية هي بمثابة المنمنمات التي تضاف إلى خارطة الصورة الأمّ، فهي في كلّ نتفة من تلك التفريعات تُحيل على أحاسيس دقيقة وعواطف مترتبة عن تجربة جديدة في واقع الحياة[3].

والذي يتأمّل تاريخ فنّ البديع منذ انبثاق فلسفته الفنية على يد ابن المعتزّ، يستطيع أن يلمس مدى قابلية هذا الفنّ للتّطوّر والنّماء، وليس ذلك إلاّ لكونه فنّا قائما على التّفاعل الحقيقي مع وظيفة فلسفة الإبداع الأدبي، إذ يُعتبر السبيل الأوحد للبقاء

[1] - ينظر: المصدر السابق، ص:327.
[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص:407.
[3] - ينظر: ابن البناء المراكشي، الروض المريع في صناعة البديع، ص ص:68، 69.

على اتّصال بخيوط عمق العملية الإبداعية، وفي الجانب اللّغوي منها على الأخصّ، ونحسب أنّ المتماهيات التي تفرّعت إليها الدّراسات النقدية الفنّية على مرّ الأجيال الأدبية واختلاف الممارسات الإبداعية، لا تملك إلاّ أن تدور مرغمة في فلك تلك المقدّرات الإبداعية التي ينطوي عليها الدّرس البديعي حقيقة، والتي هي المقدّرات الانفعالية والإيقاعية التي صدر عنها لدى انبثاقه أوّل مرّة، فالفنّ الصّادِق في رأينا هو الذي يحفظ مساره، ويؤمّن مراحل تحوّلاته وتطوّره، وهو يتكيّف وفق مقتضيات التّحوّل الطّبيعي حينما تدعو الحاجة الماسّة إلى ذلك مثلما هو الشّأن في تحديث الآداب وتطويرها.

العوامل الثقافية والعلمية البانية للاعتبارات النقدية لدى النقاد المغاربة

ونحسب بعد رصد التّماهيات التي أصابها تفريع درس البديع في ثقافة النقد الأدبي المغربيّ، أنّ موضوعات البديع في هذه الفترة المنبنية على أسباب النّضج، القائمة على سلسلة التّجارب الأدبية العربية، قد استوت لها المناسبات الفكرية والبلاغية والأدبية التي لم تتوافر لآداب العرب في الحقب الأخرى، فقد بتنا نعرف أنّ الأدبية العربية المغربية امتزجت كثيرا بدرس القراءات، والضّرورات الشّعرية، وعلم الأنساب، وعلم التاريخ والاجتماع، فتداخلت المرجعيّات الاصطلاحيّة بين النحويّين والبلاغيّين والمفسّرين، وكان أن أكسب هذا التّحوّل في الوعي الوظيفة الأدبية مدارك طيبة جديدة، ثمّ إنّ هناك تشبّعا بالغا بالثقافة المترجمة، وعلى أمكن تقدير الثقافة اليونانية والثقافة الأيبيرية وما

جاورهما من الثقافات الأوروبية الأخرى، وربّما امتدّت هذه العوامل الموضوعية لتهذّب كثيرا من مجال الرؤية النقدية، وتُلَطِّفَ أسباب تقدير الأفكار والانطباعات، ولقد لمسنا ذلك جليا واضحا حين سعينا إلى اختبار مدى التّوافق أو التباين بين ثقافات نقّاد أهل تلك الفترة من تاريخ البلاغة العربية، حيث جهدنا في أن نلائم بين رؤيتي كلّ من ابن البنّاء المراكشي والسّجلماسي، باعتبارهما كانا قد اغترفا من معين نقديّ واحد، متشاكل متشابه، ألا وهو نقد البديع، وانطلاقا من مُسَلَّمَةٍ ثابتة وهي أن المغاربة قد عنوا بالبديع، وألفوا فيه؛ ولكن كونهم تجافوا عن علمي المعاني والبيان، فهذا أمر نسبي، فلقد لوحظ أن المباحث البلاغية بقيت متداخلة الحقول سواء عولجت تحت مصطلح البيان أو مصطلح البديع مثلما يتبين ذلك عند السجلماسي أو المراكشي[1]، وقد أَلَّفَ هذان العَلَمَانِ مُصَنَّفَيْنِ في صميم موضوع الظاهرة البديعية؛ فقد أنشأ الأول كتابا بعنوان: "الروض المريع في صناعة البديع"، وأنشأ الثاني مصنفا أسماه: "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع"، وبهذا يكون للمغاربة مشاركة متميزة وفعالة في حركة التصنيف في البديع؛ وهي الحركة التي بدأها أسلافهم كابن رشيق وغيره، فألفيناهما في موضوع الخروج من الشيء إلى الشيء قائمين على التّنويع والمغايرة الفنية، وبذل كثيرِ الأسباب الدّاعية إلى الاجتهاد والتّطوّع في التّحليل المغامر الشجاع، الذي يحاول أن يهجم على الأفكار في مظانّها العميقة وفي حقيقة أغوار تجربة النفس العربية أو الإنسانية، كلّ منهما بحسب ما تشبّع به

[1] - ينظر: نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط:1، 1981، ص ص:180، 181.

من طاقات وقوى القراءة والانطباع والتّصوّر، وقد عمد السّجلماسي إلى تفهّم إيقاع موضوع الخروج من الشيء إلى الشيء تطلّبا للإيقاع والمفاجأة والمباغتة والإيهام، ومحايزة النّفس القارئة، وببذل أساليب التّعجيبات من خلال الأساليب التّعبيرية في لغة الأدب، وقد قال في الموضوع: (... **النَّوعُ الثاني من قِسْمَةِ نَوْعِ التّوجِيه وهو الخروج: والموطئ كالموطئ في سائر الأجناس والأنواع قبله، ونسبة النقل في الاسم واضح بذاته، فلنقل في الفاعل وهو أن يُرِيَ المتكلّمَ أنّه يريد وصف شيء، وهو إنّما يريد آخر يَخرجُ القولُ إليه، فيتمادى في نهجه ويستمرّ في صوبه، ومن شَرْطِ هذا النّوع لُطْفُ التّخلّص ورشاقته، وشرف التغلغل وفخامته، واستقصاء المعنى وغرابته، وقرب المقصِد ومناسبته...**)[1]

ومثلما هو بَيِّنٌ، فإنّ أثر البديع واضح في اللّمسة التّشكيلية التي تتركها تقسيماته وتفريعاته واهتزازاته على سياق التّعبير اللّغوي، وبمعنى آخر، فإنّ التّوقيعات البديعية هي من أصدق التّجارب وأصفى الاعتبارات التي تلائم ما بين المتصوّر القلبي والملفوظ اللّساني، حيث تبدو لنا كلّ الآثار اللّسانية أو الآثار الخطية بمثابة المؤشّر الاهتزازي الذي يرصد الانفعالات وتخالج النفس بصورة أكثر واقعية، وهذا المفهوم كفيل بأن ينقلنا من حيّز الدّراسة الأدبية الباردة المنفصلة عن حركية واقع حياتي إلى حيّز الوظيفية، حيث تنتفى كلّ الاعتبارات الجزافية الاعتباطية التي تُفَرِّغُ الوظيفةَ الأدبية من مؤثّراتها الحقيقية

[1] - أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص:472.

الباطنية، وربّما لسنا في حاجة إلى أن نطيل الكلام في معنى دلالة اللّسان على الفؤاد، فالوظيفة الأدبية الحقيقة هي تلك الوظيفة التي تلامس هذه الغايات الانفعالية التي صدّقتها التّجارب الأدبية على مرّ العصور واختلاف التّجارب.

التّحرّر النفسي والفكري لدى النقاد المغاربة في عملية الإبداع النقدي

إنّه لا شيء أضرّ بمحفّزات الإبداع العربيّ . في رأينا . مثلما أضرّ به سياق التنظير والتّقعيد البلاغيّ، لذلك . وانطلاقا من هذا الفهم . فإنّنا نرى أنّ البديع كان في أوّل حاله يتواجد حرّا طليقا، ينفلت من كلّ سياق تقعيدي أو تنظيري، سِمَتُهُ أن يأتي عفو الخاطر، ويؤدَّى وِفْقَ المناسبات الإيقاعية التي تصدر عن تطابق المقال مع المقام، فيتناغمان متكاملين، يدلّ أحدهما عن حضور الآخر ويقوّيه، والقول بضرورة اجتناب مقوّمات تقعيد البديع في الدّرس الفنّي والجمالي للأدب العربيّ لا يعني بالضّرورة إغفال معرفته مطلقا، وإنّما شأن كلّ إبداع فنّي أن يتسرّب عفويا إلى النفوس المطمئنّة بإبداعها، حرّا لا تعترضه عارضة ولا تعكّر صفو انسيابه قاعدة أو شرط تشكيلي معيّن.

وقد كان أوّلَ القدماء ابنُ طباطبا العلوي (ت:322هـ) من الذين لهم قَدَمٌ في التّعامل مع الظّاهرة البديعية، ومن الذين يسمّون النّموذج التّوقيعي الواحد منها بمسمّيات تدلّ طبيعةُ صياغته المضطربة على أنّه فنّ متوافر على كلّ أسباب التّحرّر والانعتاق، والمتأمل في نظرة ابن طباطبا إلى الأسلوب يجد أنها لا تقوم على أصل واحد متفرد كاللفظ والمعنى، بل يرى أن الأسلوب ليس المعنى وحده ولا اللفظ وحده، وإنما هو

مركَّبٌ فنِّيٌّ من عناصر مختلفة يستمدّها الفنّان من ذهنه ومن نفسه ومن ذوقه، تلك العناصر هي الأفكار والصوّر والعواطف، ثم الألفاظ المركّبة والمحسّنات المختلفة، ومن ثَمَّ فالأسلوب في النّص هو الأساس في نسج بنيته عبر جميع مستوياتها[1]. فقد صادفناه يتكلّم على الظّاهرة الواحدة من هذا الفنّ لا يكاد يحصرها في موضوعة بعينها، وإنّما يتتبّع أثرها الدّلالي أو البياني أو البلاغي، مكتفيًا بالإشارة من بعد إلى كونها قيمة فنية إبداعية يليق الاهتمام بها أكثر من غيرها من الظّواهر الفنية التقليدية[2]، وتلك هي الاهتمامات ذاتها التي ستجد لها مجالا للتّفتّق والانتشار والاتّساع في أفهام النّقاد الآتين من بعد ابن طباطبا لاحقا.

آليات الإجراء النقدي لدى النقاد المغاربة

إن من شر أنواع الاستعباد والكبت تلك القيود التي تفرض على ما لا يقبل بطبيعة الكبت، مما كان من أمره أنه لا يتحقق إلا بخرق احتمالات التقييد التي مَهَمَّتُهَا الحصر في إطار محدد لا يغادر إلى غيره.

تأتي العملية الإبداعية وسط الأشياء التي ترفض بلا مساومة فرضية الحصر والتحديد، فضلا عن إقامة هذه الفرضية واقعاً؛ فما الإبداع إلا وليد فكرة ورؤيا، لأن **(الإبداع الحقيقيّ ليس في ابتكار الصور كيفما اتُفِق ولكن في التي تتوافق مع الموقف،**

[1] - ينظر: ابن طباطبا، عيار الشّعر، ص:11.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص:105، وما تلاها، حيث يتواضع الناقد على التّسميات التالية: الشّعر الرّديء، النّسج، التّخلص، الذي عادة ما يراد بدرسه: حسن التخلص، الشّعر البعيد الغَلَق.

وتتلاءم مع المقام)[1]، وكان من شروط انبثاق هذه الرؤيا من مكمنها أن لا تخضع ـ ولو احتمالا ـ لمساومة أو محاصرة أو توجيه قسري من طرف لا مؤهل له فوق كونه ـ هو الآخر ـ صادراً عن مكمن أفكار عند غير صاحب الأفكار المخالفة له، ولا شيء يسوّغ دوره في المحاصرة أو الكبت إلا كونه حائزا قصب السبق في سياق جدلية القَبول والرفض، لسبب أو لآخر.

وعلى الرغم من كون هذا مما لا يصح الجدال بأمره، فإنه لم يكن مُسَلّمًا به من بعض الجهات التي مارست ـ بلذة عارمة ـ ذلك الكبت الفكري والتقييد الإبداعي، ومما يزيد المسألة سوءا أن هذا كله يُمَارَسُ مشفوعاً بنظرية تعضده، وتنسب للمجال الأدبي والإبداعي، وهي لم تكتسب بعدُ الشرعية الأدبية أو النقدية.

إن الدعوة إلى التقييد المجالي الموضوعي والنوعي للعمليات الأدبية ليست بدعاً من الطرح في عالم النقد الأدبي وقضاياه، والواضح أن منشأ هذا كله تلك الأطروحات والرؤى المفضية إلى مذهب الفهم الاجتماعي للأدب والفن. وإن آليات الإنتاج الأدبي والتلقي ترتبط عند هذه الاتجاهات بالصراع بين القيم الجمالية السائدة أو البازغة أو المقموعة، وكلها لها علاقة ما بالفئات الاجتماعية وإيديولوجياتها.

إن الفهم الاجتماعي للظاهرة الإبداعية ليس حديثا ولا قريبَ عهد في ظهوره، بل يعود في تاريخه إلى عصر أفلاطون، ولم يكن موقف أرسطو من بعدِ أستاذه بأفضلَ ولا

[1] ـ محمد مرتاض، النقد الأدبيّ القديم في المغرب العربيّ، ص:151.

أقومَ، فقام بتقليص مسافة العملية المِحَاكَاتِية التي وضع أفلاطون نظريته عليها؛ فرأى أرسطو أن مَهَمَّة الأدب تتحدد بمقدار الأمانة في وصفه ومحاكاته.

لقد لاقى هذا الفهم والتطوير الأرسطي للوظيفة الأدبية الفنية رواجاً ذريعاً على مساحة زمن العصور الوسطى وبخاصة عند المسلمين كما هو ظاهر عند ابن حزم وابن قتيبة، وبلغ ذلك ذروته في النطاق الغربي حين ظهر هيبوليت تين "Taine Hippolyte" (1828–1893م) بنظرية "البيئة والجنس والعصر"، التي يتحدّث فيها (**عن تفاعل البيئة والجنس والزمن في تهيئة الأديب**)[1]، ومن بعده سانت بيف "Sainte-Beuve" (1804–1869م) الذي شارك سابقِيه . حين حدّد أثر الاتجاهات على الأدب الفرنسي في عصره . في إقراره الضرورة الوظيفية الاجتماعية للأدب، فهو (**يصور... مذهبه في النقد بقوله: "ليس الأدب منفصلا في نظري عن الإنسان"**)[2]، وإرساخ الاعتقاد بكونه نتاجاً اجتماعياً، وهذا ما قرّره ونادى به كل من جورج لوكاتش "George Lucas" (1885–1971م) ولوسيان غولدمان "Goldman Lucien" (1913–1970م) في مجال

[1] - الأدب المقارن في رسالة إلى صديق بين يزيد بن مفرِّغ وفيكتور هوغو، د.عبد السلام العجيلي، http://www.startimes.com/f.aspx?t=9070330

[2] - مقال بعنوان: النقد الأدبي مفهومه قديماً وحديثا، نشر في الموقع: http://www.ajoory.com/vb/t8545.html

حرية الإبداع، حين ربط الأول العمل الأدبي بالعوامل الاجتماعية الأساسية[1]، في حين حاول الثاني (**إقامة توازن بين الذاتي والموضوعي في النظر إلى الواقعة الأدبية.**)[2]

النقد الأدبي المغاربي بين الموضوعية والتّعصّب

مصطلحات جديدة في النقد البلاغي العربي

لقد استعمل البلاغيون المسلمون النظر الحِكمي، وطبقوا نظريات أرسطو وآراءه في الأدب العربي، ووضعوا مصطلحات جديدة لم يألفها البحث البلاغي عندهم من قَبْل، منها (**معلم**) و(**إضاءة**) و(**تنوير**) و(**معرف**) عند حازم القرطاجني في "المنهاج"، وأبو محمد القاسم السجلماسي الذي حدّد الأنواع البلاغية في مصطلحين: هما (**المُوَطِّىءُ**) و(**الفَاعِل**)[3] في كتابه "المنزع البديع"، عالج فيه هذه الموضوعات البلاغية بطريقة علمية دقيقة، ويعني بالأول المعنى أو القاسم المشترك بين المصطلحات الذي يضم التفريعات اللاحقة التي تتولد مباشرة[4]. وبالثاني القانون العلمي النظري العام الذي يمثل القاسم المشترك بين المصطلحات التي تلتحم في وضعها الفلسفي المنطقي بدلالتها النقدية والبلاغية، وفق نظام لغوي بنيوي متجذر ومحدد.[5]

---

[1] - ينظر: جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط:5، 1985، ص ص:147، 148.

[2] - لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط:1، 1993، ص:24.

[3] - ينظر: أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص:181.

[4] - ينظر: فاخر الداغري، البحث البلاغي عند العرب، صحيفة الجريدة، 2006، www.aljaredah.com/paper.php?source=akbar&mlf=interpage&sid=13298

[5] - بنظر: أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص:143.

الوظيفة الإبداعية لحسّ الانفعال بالقيم والأفكار الجمالية والفنية

تبدو الوظيفة الإبداعية لحس الانفعال ذات علاقة عميقة بالقيم والأفكار الجمالية والفنية، ذلك أن الانفعال ـ غالبا ـ انعكاس لطبيعة الأشياء المصوّرة، فالحياة هي التي تؤثر في الانفعال وتضفي عليه طابعها وليس العكس[1]، فانفعال الإنسان أو حالته العقلية عندما يتأمل جبلاً يختلف عنهما عندما يتأمل سهلاً، وما سبب ذلك إلاّ أن الجبل يختلف عن السهل، فالجبل ليس خَطِراً ورهيباً لأن لدى الإنسان شعوراً بالخطورة أو الرهبة يخلعه عليه، وإنما هذا الانفعال مستمد من الصفات المدرَكة والمستوحاة من الجبل نفسه[2].

دور التخيل في التواصل بين الشاعر والمتلقي

1. مفهوم التلقي في الفكر اليوناني

مفهوم التلقي والمتلقي ظهر في فلسفة أرسطو حين ربط بين مفهوم التلقي ومصطلح التطهير "Catharsis" من حيث علاقته بالتأثير الانفعالي الذي يستثيره العمل الفني أو الأدبي في المتلقي كالموسيقى التي تحقق العلاج لبعض الأمراض النفسية، وأرسطو أول مَن ربط بين الانفعال والتطهير في الشعر والتراجيديا[3] الذي يحرر المتلقي من بعض المشاعر الضّارّة، وإحداث المتعة الجمالية المرتبطة بالبناء الخيالي من خلال المحاكاة[4].

[1] - ينظر: وحيد صبحي كَبَّابَه، الصُّورَة الفنِّيَّة في شِعر الطائِيَّيْن بين الانفعال والحسّ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص:32.
[2] - ينظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط:3، 1974، ص ص:68، 69.
[3] - ينظر: أرسطو، كتاب فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ص:95.
[4] - ينظر: المرجع نفسه، ص:79.

مفهوم التواصل الأدبي والعلاقات الموجودة بين الرسالة والمتلقي، يتم تحريضه وإثارة انتباهه وإيقاظه عبر الترغيب والتهريب، لأن الأدب كما ترى ـ ألفت كمال الروبي ـ تخييل واستفزاز دال على التأثير الذي يحدثه الشعر، وهو تأثير ركيزته الانفعال، فالتخييل بهذا المعنى يدل على الاستجابة النفسية التي تحدث للمتلقي[1]، ولقد أكد حازم على أن القول الشعري يؤثر في المتلقي بسطا أو قبضا، أو تحريكا للفعل والاعتقاد، أو استثارة اللذة الجمالية، ولا يتحقق ذلك في رأيه إلا بالتعجيب والاستغراب، ولهذا نجده ـ أي حازما ـ قد أسهب في تفريع أنحاء التخاطب، وما فرّعه تحتها من التأدية والاقتضاء، وذلك في أول حديث له عن الوصف والأوصاف، حيث خص الوصف بالتأدية والإخبار والاقتصاص، وخص التشبيهات بالتأدية على جهة الإخبار والاقتصاص[2].

2. حس الانفعال بين النص والمتلقي عند السجلماسي

وضّح السجلماسي في كتابه "المنزع البديع" هذه العلاقة الهامة بين النص الشعري وبين المتلقي الذي يقوم بدور المحاور والمشارك في العملية الإبداعية لخلق النص وإعادة إنتاجه، وذلك بعد أن يبذل جهداً فكرياً ونفسياً في فك أسرار النص، ومحاولة سبر أغوار احتمالاته المتعددة، ودلالاته وإيحاءاته الكثيرة، وهذه الحالة من المعاناة التي يبذلها المتلقي تجعله يشعر بنشوة غامرة من الفرح والسرور والمتعة الفكرية، ومن هنا تقوى العلاقة بين

[1] ـ ينظر: ألفت محمد كمال الروبي، مفهوم الشعر عند السجلماسي، مجلة فصول، ج:2، مج:6، يناير/ فبراير/ مارس 1986، ص:38.
[2] ـ ينظر: فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:1، 2003، ص:164.

أطراف العملية الإبداعية: المبدع والنص والمتلقي، ونراه يقول في ذلك: (**ولا خفاء بارتباط الانفعال هنا والارتياح بما يقرع السمع ويفجأ البديهة فقط دون ما عداه، والانفعال التخييلي بالجملة هو غير فكري، فكيف يعود الأمر غير الفكري فكرياً، وينقلب الأمر البديهي اختيارياً؟**)[1]، والأمر هنا يعود إلى سعي الإنسان لإظهار مدى امتلاكه الحياة، فهو يعبر عن هذه القيمة بواسطة أساليب التعبير بالشكل أو ما يشير إليه المضمون، لإيصاله إلى الآخر، فهو يرى في كل هذا نزوعاً ليس للسيطرة على موضوعية الحياة من حوله فقط، إنما للخروج من ذاتيته الفردية الخاصة إلى ذاتية توحي له بالاشتراك مع الآخرين، لكن هذا الأمر إذا لم يكن منطلقاً للفعل الإبداعي الباعث على التجاوز أو المؤسِّس لما هو جديد فسيقع في أسر التقليد، لأن العمل الفني أو الأدبي وسيلة لنقل الانفعال كما هو الحال في العلوم التطبيقية التي هي وسيلة لنقل المفاهيم، فينبغي التمييز في المنحى الانفعالي بين: الانفعال الذي يعبر عنه العمل الأدبي والانفعال الذي ينقله، وفي هذا تمييز بين الطبع الفني الجمالي والصنعة التقنية اللافتة للنظر، أو بين الوظيفة الجمالية الممتعة والدلالة الوضعية المباشرة[2].

3. المتلقي عند حازم القرطاجني

الآراء النقدية السابقة سواء العربية منها أو تلك التي تبنت النظريات الأرسطية كآراء الفارابي وابن سينا حول تأثير الشعر في السامع أو المتلقي، اطلع عليها حازم

[1] - أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع، ص ص:500، 501.
[2] - ينظر: رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، ص:47.

القرطاجني، غير أنه ركز على الآراء الأرسطية، ومن خلالها حاول أن يبني نظريته النقدية المؤسسة على قواعد فلسفية نظرية متماسكة، جعلته يقدم تصورا حول مفهوم الشعر ووظيفته، والقوانين (**التي تحكم كيفيات تشكيله وتأثيره.**)[1]

تأثير الشعر في النفوس كان أكثر القضايا التي عالجها القرطاجني في "المنهاج"، لذلك نجد لغته تدور حول عبارات تبين الصلة بين الشعر ومكوناته وتأثيره في السامع "المتلقي"، وهي مبثوثة في عناوين "مناهجه" و"معالمه" و"معارفه"، من هذه العبارات: "النظم ... من حيث يكون ملائمًا للنفوس أو منافرًا لها"، ومرادفتها: "الأساليب و المعاني وحسن موقعها من النفوس" تكررت كثيرا في عناوين "المنهاج"[2]، وهذا يدل على اهتمام القرطاجني بالمتلقي في نظريته الشعرية التي عَرَّفَت الشعر، وبيّنتْ وظيفته وتأثيره في النفوس، وهو تعريف اعتمده الفلاسفة، فنراه يعرف بأنه (**كلام مخيّل موزون ... والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه، أو أسلوبه، أو نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها انفعالا من غير روية إلى جهة الانبساط أو الانقباض**)[3]، فمن خلال هذا التعريف نلاحظ اشتراط القرطاجني في الشعر ووظيفته تأثيره في النفس من حيث هو كلام مخيّل، لأن الصور تصنع في مخيلة السامع عن طريق التخييل الموجود في النّص الذي يعتبر جوهره، وهذا التخييل يعتمد على عناصر تكوّن الشعر: الألفاظ والمعاني والأسلوب والنِّظَام، ومن ثم تحدث استجابة نفسية من السامع أو

[1]- جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ص ص:125، 307.
[2] - ينظر فهرس الموضوعات لمنهاج البلغاء، ص ص:395 – 417.
[3] - المصدر السابق، ص:89.

المتلقي بفعل قوة التخييل، فهذه العناصر تمثل وسيلة الشاعر لبلوغ التأثير، لذلك يجعل القرطاجني المحاكاة عنصرا أساسيا في التشكيل الشعري ويربطها دائمًا بقدرتها على أن تكون حسنة الموقع من النفوس، وقادرة على تحريكها وهزّها[1]، ومن هنا يتبين لنا أنه يداخل بين المصطلحين "المحاكاة والتخييل" بوصفهما عنصرين متلازمين يشترط كلٌ منهما وجود الآخر، فالمحاكاة حد للأقوال الشعرية من حيث تشكيلها، أما التخييل فحد لها من حيث تأثيرها، لذلك لا ينبغي الفصل بينهما في الشعر، وبالتالي يمكن أن يحل أحدهما مكان الآخر، ويستطيع القرطاجني أن يتحدث عن "الْتِذَاذِ النفوس بالمحاكاة" أو "الْتِذَاذِهَا بالتخيّل"، مما يؤدي إلى الربط بين عنصري المحاكاة والتخييل من جهة، والتأثير أو الانبساط والانقباض من جهة أُخرى[2].

[1] - ينظر: المصدر نفسه، ص:116.
[2] - ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الثاني

تطوّر البديع من ابن المعتزّ إلى النقاد المغاربة

الحقيقة الأدبية بين المعيارية والتّجاوز

1. قواعد الشّعر
2. الظاهرة الشعرية عند حازم القرطاجني

التّحليل الفلسفي والتفكيري للموضوع البديعيّ (الثوابت والتّحوّلات)

أثر الحياة المغاربية في إنتاج الذوق البديعي

مصطلح البديع عند أبي محمد القاسم السجلماسي

البديع عند حازم القرطاجنّي

ابن البنّاء المراكشي والوظيفة الأدبية

انفتاح التّجريب البلاغي الشّعري على إصابة المواضيع البديعية

أثر بلاغة المجاز في بلورة خصائص التّفكير الشّعريّ

المجاز سبيلا لبثّ الامتياز اللّغويّ

مقوّمات المصطلح البديعي

1. تكامل دّلالتي الحقيقة والمجاز عند ابن جني
2. عبد القاهر الجرجانيّ في "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة"
3. عبد القاهر الجرجاني وتقسيمه للمعاني

البديع عند اللغويين

1. الأثر اللغوي لحركية الزمن في الشعر
2. مصطلح "حركية الزمن" عند "ابن البناء المراكشي"
3. المعاني المتفاعلة المتحرّكة والمعاني الثابتة المستقرّة

الصياغة والوظيفة والتّطبيق لمصطلح البديع

الحقيقة الأدبية بين المعيارية والتّجاوز

1. قواعد الشّعر

حدّ الشّعر في التنظير البلاغي العربي يكاد يكون واحدا عند النقاد العرب المشارقة منهم والمغاربة، فقد اجمع هؤلاء النقاد على أنه كلام مقفى موزون، وهذا المفهوم . كما نلاحظ . بسيط اقصر على ما يدرك بالحاسة الظاهرة و(**لم يتجاوزه إلى المعنى الذي تتقوّم به الحقيقة ويكون مبدأ لكمالها، وهو التخييل في الشعر.**)[1]

والخيال . كما هو معروف . إنما سبيله الخيال، والخيال لا يحدث إلا بأدوات تتمثّل في التشبيه والاستعارة والكناية والأمثال وغيرها من التصرفات، وهذه الأدوات هي التي تبعث الروح في الشعر، وينتظم بها الكلام، (**وليس الوزن سوى خاصة من خواص اللفظ المنظور إليها في مفهوم الشعر بحيث لا يسميه العرب شعرا إلا عند تحققه، وإطلاق الشعر على الكلام الموزون.**)[2]

إذا كان النثر يشارك الشعر في اشتماله على الصور البيانية المجسّدة للخيال، فإنه أوفر حظّا في الشعر منه في النثر، لأن الشاعر في كلامه (**لا يتوخى وجه الحقيقة وإنما يقصد به اختلاب العقول، ومخادعة النفوس إلى التشبث بغير حقّ، كما قال ابن الرومي يدعوك إلى أن تطوي جناحيك على جذوة من الحقد:** (من الطويل)

وما الحقدُ إلا توأم الشكر في الفتى وبعضُ السّجايا ينتسبنَ إلى بعضِ

[1] - محمد الخضر حسين التونسي، الخيال في الشعر العربي، المكتبة الرحمانية، دمشق، ط:1922، ص:4.
[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فحيثُ ترى حقداً على ذي إساءةٍ فثمَّ ترى شُكراً على حَسنِ القرض

ولاختصاص الشعر بهذا النوع من التخييل أطلق بعض المشركين من العرب على الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ اسم الشاعر، ليلقوا في أوهام السّذّج أنّ كلامه من نوع ما يصدر عن الشعراء من الأقوال المموّهة والتخيّلات الباطلة.)[1]

الظاهرة الشعرية عند حازم القرطاجني

أول ما يسترعي انتباهنا لدى تصفّح كتاب "منهاج البلغاء" لحازم القرطاجني هو قلة فهم ما ورد فيه من آراء، وهذا راجع أولا إلى أنها من نوع الآراء النقدية الأدبية الفلسفيّة، والبتر الواقع في مواضع كثيرة منه ـ ناهيك عن القسم الأول المبتور منه، وثانيا إلى ما فيه من لغة صعبة لا يمكن فهمها إلا إذا أتقنتْ وموِرست بشكل صحيح، وكان ذلك كله من أهم أسباب قلة التعاطي مع هذا الكتاب، وقد أحسّ حازم أن مشكلة الناس في عصره هي أنهم قد (**خرجوا بذلك عن مَهْيَعِ الشّعر، ودخلوا في محض التّكلم**)[2], وأنهم قد أخذوا يصدِّقون طباعهم على اختلالها، ويعتقدون أن الطبع ليس له ضوابط, مع أن الفساد قد استشرى في طباعهم كما استشرى في ألسنتهم[3], فقرّر ـ كما نرى ـ أن ما ينبغي عمله هو إبراز هذه الضوابط، المتمثلة في الأصول الثلاثة: العقل أو الفكر الذي تعتمد فيه القوانين المنطقية التي تعصم الفكر من الوقوع في الزلل، والطباع

[1] - المرجع السابق، ص ص:5، 6.
[2] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص:10.
[3] - ينظر: المصدر نفسه، ص:27.

المتمثلة في القوانين البلاغية التي أملتها الأذواق الصحيحة، واللسان وقوانينه النحوية التي تعصمه من الزلل.

ومن أشهر هذه القوانين قوانين البلاغة، لشدة الحاجة إليها، كما أنها تتميز عن قوانين المنطق والنحو بأنها قوانين ناقصة تحتاج إلى من يكمّلها بالنظر في الشعر العربي والاستئناس بالأصول الأرسطية، لذلك وضع حازم قوانينه تكملة لما هو موجود وتأصيلا لما هو غير موجود، وجعلها قوانين ذات طبيعة كلية، هدفها التأصيل، وأدواتها العلوم الحكمية، وموضوعها الشعر، فكانت لذلك قوانين تنظر إلى الظاهرة من جميع جوانبها، وتتلاحم فيما بينها وتتماسك لتؤلف نظرية، لكنها ضعيفة التأثير.

ويمكن إجمال ما ذهب إليه حازم من آراء متميزة ضمن أبواب كتابه "منهاج البلغاء"، يظهر في خمسة أشياء هي:

أولا: المنهج، ويعود إليه كل ما تعلق بطرق العرض والتقنين والتحليل وطبيعة الإشكالات الموضوعة.[1]

ثانيا: التصور، ويعود إليه كل ما له تعلق بالبلاغة وحدودها وحدود أجزائها ومنه حديث حازم عن الأوزان الشعرية وتحكيمه قواعد البلاغة فيها، وهو ما نسميه ببلاغة الأوزان[2].

[1] - ينظر: المصدر السابق، ص:9.
[2] - ينظر: المصدر السابق، ص:11.

ثالثا: البناء، حيث تميز في بنائه لقضايا كتابه وفي طرق تقسيمه لها وفي عناوينه الموضوعة لها وفي كل ما يتعلق بالترتيب.[1]

رابعا: التنسيق بين الأصول المختلفة، حيث مزج بين أصول متنافرة أحيانا، فلم يظهر لذلك أثر في نظريته لكونه لم يكن جامعا للأقوال وإنما كان مستعملا لها عن طريق نقل أو استيحاء أو تغيير أو تركيب.[2]

خامسا: المقومات، وهي كشّاف جيد للتميز إذا ضبطت بضوابطها وأخذت بشرائطها التي بينت في محلها.[3]

التّحليل الفلسفي والتفكيري للموضوع البديعيّ (الثوابت والتّحوّلات)

ظهر الاهتمام بمسألة التأثير الأرسطي في النقد العربي مرورا بكل مراحله إلى نهاية القرن الثامن للهجرة، وكان حازم القرطاجني (آخر صلة بين كتاب أرسطو والنقد العربي)[4]، وقد أكد محقق كتاب "منهاج البلغاء" محمد الحبيب بن الخوجة هذه الصلة بقوله: (**واليوم يمكننا أن نضع حَدًّا للشّك والغموض السابقين بالوقوف على كتاب حازم القرطاجني الأندلسي الذي ... يمثل بغاية الوضوح ... التأثيرات اليونانية في**

[1] - ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص:62.
[3] - ينظر: المصدر نفسه، ص:145.
[4] - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص:539.

صناعة النقد عند العرب)[1]، ليدقّق قوله حول هذا التأثير مبينا أن حازما (**هو أول من أدخل نظريات أرسطو وتعرض لتطبيقها في كتب البلاغة العربية الخالصة.)**[2]

من الثابت أن البلاغة العربية كانت نتاج البيئة العربية، مثلما كان القرآن الكريم الباعث على تطورها لإثبات إعجازه، ومن ثم كان الاهتمام في الثقافة العربية منصبّا على الدراسات البلاغية، أي دراسة القرآن الكريم الذي يعتبر أوّل نصّ مكتوب، ممّا أفاد في تطور الدراسات الأسلوبية في البلاغة العربية تطورا كبيرا منذ عهد بعيد، إذ كانت كتب النّحو تعالج قضايا الأسلوب المتمثلة في تركيب العبارة والجملة وغيرها، والتي تعدّ جزءا لا يتجزّأ من علوم عربية أصيلة، ومن أهم لَبِنَاتِ صَرْح الدّرس اللغوي العربي، فهي التي تبيّن سرّ إعجاز القرآن الكريم من حيث فصاحتُه وبلاغتُه، وتكشف طبيعة التعبير البياني القرآني المعجز، (**وهكذا يتّضح أنّ الفكر العربي الإسلامي كان في مركز القوّة، وفوق أرضٍ صلبة، دعامتُها الوحي والشّخصية العربية التي صهرها هذا الوحي، وأعطاها آفاقاً رَحْبَة. فمِنْ مركز القوّة هذا حاورَ الحضارةَ الإنسانيةَ فاستوعبها وأثبتَ هُوِيَتَهُ.)**[3]

[1] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء (مدخل المنهاج)، ص:32.
[2] - المصدر نفسه، ص:87.
[3] - عباس أرحيلة، مقال نشر بمجلة الزمان المغربي، دفاتر ثقافية، العدد 3، 4، خريف 1980، الرباط، ص ص:117، 124.

إنّ علّة شيوع البديع في النّصّ أحدُ عواملِ بناءِ "شعرية النّصّ" ما دام أنّه ظاهرةٌ جماليةُ مهيمنة "Dominante" بمفهوم جاكبسون[1]، وقد كان للبديع مكانة جليلة عند البلاغيين القدامى، واستعمله الشعراء والكتاب لما فيه من طرافة وجمال دون أن يلتزموا بشيء من القيود التي وضعها العلماء المتأخرون لمفهوم البديع، بوصفه علما له مصطلحاته وألوانه الخاصّة التي تقتصر عليه، وحدودُه التي يُعرَف بها، فكل ما هو طريف وجميل ينطوي تحت كلمة البديع، سواء أكان جناسا أم طباقا أم استعارة أم تشبيها أم إيجازا أم إطنابا، له أثره في تكوين العبارة وتصويرها وتزيينها، وتنبّه الشعراء بصفه خاصة إلى الأثر الذي يتركه هذا البديع، فأولعوا به، واستخدموه في أشعارهم بوصفه وسيلة للوصول لهذه الغاية، واستعمله كبار الشعراء العباسيّين أمثال بشّار بن برد، ومسلم بن الوليد، وابن الرومي، والبحتري، حتى أصبح البديع غايةً في ذاته.

اختلفت آراءُ علماء البلاغة في تحديد صياغة دقيقة لمصطلح البديع مثلما أشار إلى ذلك الدكتور جمال عبد الحميد: (**أمّا عن الدلالة الاصطلاحية للبديع في التراث النقدي البلاغي عند العرب، فإنها قد تباينت ضيقا واتساعا، وتعميما وتخصيصا، ويمكن بيانُ ذلك من خلال تتبّع دلالة لفظة البديع عند مَنْ ذكروها في كتبهم بوصفها**

[1] - ينظر: بوريس إيخنباوم، نظرية المنهج الشكلي ضمن نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط:1، 1982، ص:85.

مصطلحا بلاغيا، وفي هذا التّتبّع، يجب أن نميّز . بادىء الرّأي . بين مرحلتين في استخدام (البديع)، وهما:

1. **المرحلة الأولى: ما قبل القرن السابع الهجري.**
2. **المرحلة الثانية: القرن السابع الهجري وما تلاه.)**[1]

وأول من أراد أن يجمع شتات هذه الألوان البديعية المتفرقة في سلك واحد ابن المعتز، الذي صنَّف فيه، ورسم فنونه، وكشف عن أجناسه، مع أنه عندما سماه البديع لم يكن يقصد علم البديع المتعارف عليه لدى العلماء المتأخرين، وإنما قصد به علوم المعاني والبيان، والبديع، فوضع اللّبنة الأولى في بناء صرح العلم، وجمع منه سبعة عشر لونا، وتباهى بعمله فقال: **(وما جمع فنون البديع ولا سبقني إليه أحد)**[2]، وجاء معاصره قدامة ابن جعفر، فجمع من ألوان البديع عشرين نوعا، منها سبعة أنواع ذكرها ابن المعتز قبله، فكان ما زاده قدامة ثلاثة عشر نوعا، فتكامل لهما ثلاثون، ثم تبعهما العلماء في رفع هذا البناء، فجمع أبو هلال العسكرى سبعة وثلاثين نوعا، مضيفا إلى قدامه سبعه أنواع أخرى، وأتى ابن رشيق، فأضاف إلى البديع ما أضاف، حتى بلغ به خمسة وستين بابا، إلى أن جاء ابن سنان الخفاجى (ت:466هـ)، فنظر إلى هذا الحشد من ألوان البديع،

[1] - جمال عبد الحميد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص:13.
[2] - عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، تح: إغناطيوس كراتشقوفسكي، ص:67.

فرأى بعضها ينشأ من وضع الألفاظ في مواضعها[1]، وبعضها يأتي من مناسبة الألفاظ للمعاني[2]، فجعلهما قسمين: الأول، يتعلق بالألفاظ، والثاني يتعلق بالمعاني، فكانت هذه النظرة المتأملة الفاحصة مدخلا للعلماء المتأخرين أن يقسموا البديع إلى محسنات معنوية، ومحسنات لفظية، ثم رأينا ابن أبي الإصبع (595هـ-654هـ) يتناول البديع، ويذكر أنه وقف على أربعين كتابا في هذا الفن، وأخذ منها سبعين نوعا، واستخرج عشرين، كل ذلك وألوان البديع ينطوي تحتها ما يدخل في علم المعاني، وما يدخل في علم البيان، وما يدخل في علم البديع[3]، إلى أن جاء السكاكى، وحاول أن يرسم الحدود بين هذه العلوم الثلاثة، ويضع كلا منها في موضعه الذي يراه، فلا تختلط الحدود، ولا تتداخل الأمور، فوضع أنواع البديع تحت اسم المحسنات، وقسمها مهتديا بابن سنان الخفاجى إلى محسنات معنوية ومحسنات لفظيه، وفصلها عن علم المعاني وعن علم البيان، ويقول في ذلك: (**وليكن هذا آخر كلامنا الآن في علم المعاني منتقلين عنه إلى علم البيان.**)[4]

[1] - ينظر: ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، ج:1، دار الكتب العلمية، ط:1، 1982، ص:111
[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص:172.
[3] - ينظر: ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، ص:82.
[4] - أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، ضبط وتعليق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:2، 1987، ص:328.

وبقيت خطوة أخيرة قام بها الخطيب القزويني (666-739هـ/1268-1338م)، وهى أنه ضم هذه المحسنات التي ذكرها السكاكى تحت اسم البديع، وانتهت إلى ذلك علوم البلاغة بأقسامها الثلاثة: المعاني، البيان، والبديع.[1]

أثر الحياة المغاربية في إنتاج الذوق البديعي

المتأمل لجوانب الحياة الأدبية في المغرب القديم يلاحظ وجود شخصيات علمية وأدبية مهمة قد تألقت في سماء الأدب والشعر، وكانت القيروان عاصمة الثقافة آنذاك، حيث توافد عليها طلاب الفقه والعلم والأدب، وعرف الأدب ازدهارا خاصة إبان حكم الرستميين (137-297هـ/754-909م)، والأغالبة (184-296هـ/800-908م) والفاطميين (298-767هـ/911-1171م)، وبلغ نضجه أثناء حكم الصنهاجيين الذين تكامل عندهم التطور الاجتماعي والفكري الذي أثر على الأدب وساعد على نبوغ المغاربة في الأدب والشعر، وخاضوا تجاربهم الشعرية في جميع الموضوعات.

لا شك أن الذوق الأدبي ليس ثابتا وإنما يخضع لمؤثرات تتوارد عليه فتخالف بين ذوق الفرد أو الجماعة أو الأمة، ومن أهم تلك العوامل: البيئة والزمان والجنس والتربية والمزاج الخاص، وهي خواصّ طبيعية واجتماعية تؤثر فيما تحيط به آثارا حسية ممتازة،

[1] - ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ج:1، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ص:50 وما بعدها.

ذلك أننا نجد الذوق عند البدو غيرَهُ عند أهل الحضر، لما بين البيئتين من فروق مادية ومعنوية بين الخشونة والرقة، وبين الاضطراب والاستقرار، وبين البساطة والتعقيد.

1. مصطلح البديع عند أبي محمد القاسم السجلماسي

أول ما يصادفنا من مؤلف السجلماسي مصطلح "البديع" الذي أضافه إلى لفظ "أساليب"، فهو جزء من عنوان الكتاب "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع"، ويقول عن هذه الأساليب معرّفا إياها "بقوانين أساليب النظوم": (**وبعدُ، فقصْدُنا في هذا الكتاب الملقّب بكتاب "المنزع البديع" إحصاءُ قوانين أساليب النظوم التي تشتمل عليها الصناعة الموضوعة لعلم البيان وأساليب البديع، وتجنيسها في التصنيف، وترتيب أجزاء الصناعة في التأليف...**)[1]، ومن هذا التعريف نفهم أنّ السجلماسي يضع البديع والبيان ضمن محور واحد بشكل استبدالي.

وهذا المفهوم بمعناه العام نجده عند ابن المعتز، بيد أننا نصادف في القول السابق استعمال السجلماسي "البديع" بمعنى خاص يدخل في إطار التصنيف البلاغي المتأخر عند السكاكي، بحيث تم عطف "أساليب البديع" على "علم البيان"، وهذا العطف يشير إلى التناظر التركيبي والدلالي من شأنه التعبير على الزيادة في المعنى، وهذا يقتضي أن حدّ "البديع" شيء، وحدّ "البيان" شيء آخر، لكن هناك علاقة خفية بين العنوان

[1] - السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص:180.

والتعريف الذي قصده الكاتب بوضوح في قوله: (**إنّ هذه الصناعة الملقّبة بعلم البيان، وصنعة البلاغة والبديع، مشتملة على عشرة أجناس عالية...**)[1]

2. مصطلح البديع عند حازم القرطاجنّي

ليس من شيء تمتاز به بنية البديع مثلما تمتاز به بنية التعبير المتقاصر المستحوذ على شروط الانفعال الموحّدِ القوى، فالإبراقة الانفعالية هي التي تحدّد النشاط اللّساني لدى اجتذاب المقدّرات اللّغوية الملائمة بين المقام والمقال.

يكاد ينحصر إيقاع بلاغة البديع في سياق دلالي تمعيني، صار من كثرة اعتماده أسلوبا للمبالغات والتّزيّد في مقادير حقائق الأمور، أن يجري مجرى تكتنفه لغة الشكّ والظّن والتّخالج، وهي المطالب التّعيينية التي تتحاشى القول بالحقيقة واليقين، فالمجيء بالدّلالة غريبة مستغربة هو أدخل في فائدة الدّلالة البديعية، ولقد اجتهد علماء ألأدبية العربية في الإلمام بخصائص هذا العلم ونوادر هذه المعرفة، حتّى صار مَعْلَمًا بارزا في سياق معارفهم الأدبية قد لا يقوى العلماء العرب الآخرون مجاراتهم في مضماره، ومثلما ثبت للدّارسين، فإنّ حازم القرطاجنّي اختطّ سياقا معرفيا في دراسة خصائص الدّلالة الأدبية، بلغ في الاستحواذ على هذا الحقل الدّلالي مبلغا معلوما لا يُضَاهَى ولا يُقَارَب، وقد كان لأثر مفهوم الشّعرية الأرسطية إسهام جليّ في اختصاص حازم والسجلماسي وابن البنّاء بتعاطي هذا الاختصاص في المعرفة الأدبية، وقد كانت جميع صدوراتهم الفكرية دائرة في

[1] - المصدر السابق، ص:180.

فلك مقاربة تفهّم نظرية المحاكاة، محذوّة بجهود الفلاسفة المسلمين كابن سينا وابن رشد والفارابيّ، وقد بلغت الفترة الأندلسية والمغربية أوْجَ هذا المنحى النقدي والفلسفي بدون منازع، وربّما رُؤِيَ إلى ذلك بشيء من التقدير المدرسي المتكامل الأسباب، ولذلك ألفينا حازم القرطاجني يتماسّ كثيرا وبكلّ جلاء مع ابن البنّاء، فيتّسقان في فهم المسائل الفنية والدّلالية، وعلى أخصّ تقدير فيما يخصّ طبيعة لجوئهما إلى الاستعانة بالمنهج المنطقي الإحصائي الذي يولّد القضايا ويفرّعها وفق اختصاص كلّ من العقل والحسّ، فيسهبان في الدّلالة على مصادر الانفعال، ويذهبان مذهب الاستبطان عن خبايا النّفس البشرية ومداركها العميقة الأبعاد.

لم يفرد حازم كتابا مستقلا في البديع، وعالج بعض ألوانه وفنونه ضمن حديثه عن البلاغة والبيان ونقد الشعر بصفة عامة، فهو يعالج قضايا البلاغة والبديع من زاوية فلسفة جمالية، قوامها المنطق الفلسفي القائم على المنطق الرياضي، ومن حيث الأسلوب نجد أنه يتجه نحو الدقة في رسم العبارة، والبحث عن مواطن الجمال، ونقاط الإثارة في الصورة البديعية، مع العناية بالاقتصاد في اللغة، والحرص على الرأي الشخصي المتميز، وعندئذ تتحوّل الكلمة إلى إشارة لا لتدل على معنى، وإنما لتثير في الذهن إشارات أخرى، وتجلب إلى داخلها صوراً لا يمكن حصرها، وهذا ما سمّاه حازم بـ "التخييل"[1]،

[1] - ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص ص:62، 90.

حيث ركّز على ما يحدثه النص من أثر إشاري في ذهن المتلّقي، ينتج عنه أن تقوم في الذهن صور ينفعل لتخيّلها، تتبعها صور أخرى يحدثها الانفعال اللاشعوري من جهة الانبساط أو الانقباض، وفي إطلاق الكلمة كإشارة حرّة من قيد المعنى لتكون "تخييلاً" يحدث أثراً انفعالياً، يثير في الذهن صوراً تنطلق فيها المخيلة حرّة كحرية الإشارة[1].

3. ابن البنّاء المراكشي والوظيفة الأدبية

يعتبر ابن البنّاء المراكشي صنوا لغيره من الباحثين عندما يتعلّق الأمر ببذل الأسباب الواقفة وراء تفهّم هؤلاء العلماء النّقاد لمكوّنات الوظيفة الأدبية، فهم جميعهم يسعون منذ نشأة الحسّ النقدي إلى الكشف عن الجهات الفاعلة والمنتجة للوظيفة الأدبية، وهم لا يجدون أفضل من اللّفظ والمعنى باعتبارهما غايتين حاضرتين في كلّ تفعيل قرائي لمكوّنات الخطاب الأدبي، وتبعا لإفراط هذا المستوى من العملية الإبداعية في فرض نفسها على الباحث، فقد سعى ابن البناء إلى تأسيس رؤياه النقدية لفنّ البديع من منطلق تأطير النّشاطات التفكيرية بما هو واقع في دائرة الاهتمام في بحث علاقة اللّفظ بالمعنى[2]، وتبدو هذه النّظرة أكثر واقعية ومستحوذة على مصداقية كبرى، فالوظيفة الأدبية أكثر ما تأتي عبر نَسَقَيْ اللّفظ والمعنى، فاللّفظ يشكلّ بناءَ ظاهرِ التّلفيظ اللّغوي، حيث ينبني على الوظيفة اللّسانية والفصاحية والإنشادية والأسلوبية، وكلّ ما هو واقع في دائرة

[1] - ينظر: المصدر نفسه، ص ص:89، 90.
[2] - ينظر: ابن البنّاء المراكشي، الرّوض المريع في صناعة البديع، ص:75.

هذا الاهتمام، وأمّا المعنى فهو تلك القيم النفسية والانفعالية المترتّبة عن بلوغ المعنى شغاف القلب مع تجسيد ذلك التّحقق بضروب الاحتفال به من لدن المتلقّي، وعلى أصوب تقدير، فإنّ الوظيفة الأدبية سواء أتعلق الأمر بصورة أدائها التقليدية أم صورة أدائها الحداثية، فإنّ المنشئ والمتلقّي يتلازمان ضمن مؤدًّى وظيفيّ واحدٍ، قوامها السّهر على تسيير الملابسات اللّفظية والانفعالية المغلّفة لأداء الخطاب الأدبيّ، ولعلّ القدماء كانوا أكثر النّاس تحسّسا لأهمية هذه المرجعية، لذلك ألفينا الجاحظ . وهو إمام علماء الأدبية والشّعرية العربية على الإطلاق . يتطوّع صراحة إلى القول أنّ (...**المُفْهِمُ لك والمُتَفَهِّمُ عنك شريكان في الفضل**...)[1]، فالصّورة السّمعية التي تتعلّق بها كثير من مكوّنات الخطاب الأدبي عامل حاسم من عوامل مراعاة تهذيب بنية اللّغة، فكان غرضه ابن البنّاء كما صرّح به في سبب تأليفه لكتابه: (**أَنْ أُقَرِّبَ في هذا الكتاب من أصول صناعة البديع، ومن أساليبها البلاغية ووجوه التفريع، تقريبا غير مُخِلّ، وتأليفا غير مُمِلّ**)[2]، واستدرار المقوّمات الفنية تبعا لما يصادفه من غبطة وانتعاش أثناء ابتداع الخطاب من لدن المتلقّي المقدّر لحال الارتجال والاستدعاء، فالتّوازنات البنائية والتوقيعات اللّسانية والانسجامات اللّفظية . التي هي عادة ما تكون المادّة الرئيسة لبنية التّعبير البديعي . غالبا ما تستقي موادّها التّعبيرية والبنائية انطلاقا من حرص المنشئ على بذل القوى الإبداعية

[1] - الجاحظ، البيان والتبيين، ج:1، ص:11.
[2] - ابن البناء المراكشي، الرّوض المريع في صناعة البديع، ص:68.

الفائقة في تهذيب صورة الخطاب اللّفظية والإنشائية، ولو اقتصرت عملية ابتداع الخطاب على المقدّرات الخطبية لما كُتِبَ لها أن تبلغ مستويات الانفعال القصوى والتّفاعل الحسي الروحيّ التي ـ عادة ـ ما يَنْتَقِصُ غيابُها كثيرا من فورة إنتاج بلاغة الخطاب أو حتّى لغته، وبهذا المعنى اعتُبِرتْ البلاغةُ في رأي ابن البناء المراكشي كلاّ متكاملا لا يمكن أن يُحصَل على هذه الصّفة إلاّ إذا كانت معضودة بالمنطق والنحو، وإلاّ بقيت مبحثا بسيطا من مباحث اللسان الجزئية.

لقد اتّفق للقدماء كثيرٌ من أسباب تَفَهُّمِ الأدبية في أبعادها الامتاعية التي ـ يُعتَبر فنُّ التّوقيع البديعي ـ أحدَ فروعها الراسخة بامتياز، وهم ـ أي قدماء علماء الأدبية العربية ـ لا يتوانَوْنَ في إضفاء روح التّحرّر القصوى في ممارستهم نقدَ الكتابة الأدبية، حيث يولون الجانب اللّغويّ ـ أصواتا ومقاطعَ وألفاظا وعباراتٍ ـ السّهمَ الأوفرَ من عنايتهم تبعا لما باتوا يعوّلون عليه من إنتاج اللّغة الملتذّة لسانيا وسمعيا، وقد نبّههم فرطُ اهتمامهم ذاك إلى الاهتمام أكثر من اللاّزم بشروط الإلقاء أو التّلقّي، فأفردوا للمتسمّع حيّزا غير يسير من شأن توصيف طبائع التّلقيّ المكمّل في جهود استقباله شروط إنتاج الأدبية البديعة ـ باعتبار أن المجتمع هو المنتج الفعلي للأعمال الإبداعية، فالقارئ حاضر في ذهن الأديب

وهو وسيلته وغايته في آن واحد[1]. حتّى صار من شأن بذل تلك العناية الفائقة أن توطّد من سيرورة انتقال الأدبية وفق الشروط الفنية والجمالية التي باتت تشكّل وعيا أدبيا، ظلّ يحتفظ فنّ البديع خلاله بالمصداقية النافذة، والاعتبار المتقدّم عمّا سواه من أدوات التّوقيع الأدبيّ الذي يحتاج إلى حضور الذهن، وتوقّد الذكاء، وإمعان النظر، وحيوية الفكر، وتكثيف العبارة، (**لأنّ الكلام إذا قلّ، وَقَعَ وقوعا لا يجوز تغييره**)[2].

والذي يبحث في مذاهب القدماء في مطالعة الأدب التّوقيعي، يلفي تفهّمهم باسطا كثيرا من أسباب الوعي المعرفي بالظّاهرة الأدبية بدرجات من التّفوّق والامتياز الرّائد، الذي يجعلنا نعتقد أنّ الأجيال الأدبية ـ مهما تفاوتت أسبابها التاريخية أو الزّمانية ـ كفيلة بأن تُؤْتَى حَظّا وافرا في الإسهام في ترسيخ المبادئ الفنية والجمالية، ليس يفرق ذلك بين قديم ومحدث، وقد وعى القدماء هذا الامتياز، وسجّلوا كثيرا من الشّهادات العلمية في مضماره، فليس (... **لقدم العهد يفضّل القائل، ولا لحدثان عهد يهتضم المصيب**...)[3]، وفي هذه الشّهادة ما يجعلنا نقرّ بأنّ الفنّ الحقيقيّ متجاوز لكل

[1] - ينظر: صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث: قضاياه ومناهجه، منشورات جامعة السابع من إبريل، الزاوية، ليبيا، ط:1، 1426هـ/2004م، ص:95/ وينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط:1، 1417هـ/1996م، ص ص:44، 45.

[2] - الجاحظ، البيان والتبيين، مج:1، ص:288.

[3] - أبو العبّاس المبرّد، الكامل في اللغة والأدب، ج:1، تج: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط:3، 1417هـ/1997م، ص:28.

الاعتبارات الشّكلية، متمرّد على كلّ الحواجز الاصطناعية التي تتذرّع بها العقول والسياسات.

يذهب النقّاد عادة إلى ذكر اللّفظ قبل المجيء على ذكر المعنى، تبعا لكون اللّفظ أثرا ماديا ملموسا باللسان والإشارة المصاحبة لذلك، لأنّ (**حقّ المعنى الشريف اللفظُ الشريفُ**)[1]، وأمّا المعنى فشيء متعلّق بالتقديرات المعنوية التي لا تكاد يتميّز ظهورها للعيان، فهي (**مبسوطة إلى غير غاية، وممتدّة إلى غير نهاية**)[2]، واللّفظ في صورته اللّسانية هو الغلاف الخارجيّ لنظم الدّلالة أو المعنى، وقد اتّفق العلماء على كون الحروف إشارات ورموزا تؤدّي وفقا لاشتباكاتها التّلازمية كيفيةً انفعالية أو عقليةً معيّنة، تصل في نهاية المطاف إلى تنبيه المتلقّي إلى الحيّز الدّلالي الذي يسهم فيه الباثّ أو المرسل أو المنشئ للكلام، (**وبحسب جلاء الدّلالة، واستقامة الإشارة والإيماءة، وروعة الاختصار، ودقّة المدخل، يكون المعنى أروعَ وأجملَ**)[3]، واللّفظ بتجلّيه المحسوس الملموس والمذوق مسعف لاستدرار الانسجامات والتّلاؤمات التي توحي في خصائص تركيباتها اللّسانية بهوية دلالية معينة دون غيرها من الدّلالات الأخرى، فلا غرابة أن يسمي حازم القرطاجني المعاني التي ليس لها وقع في نفوس الجمهور بالمعاني الدخيلة، (... **والصّنْف الآخر وهو الذي سميناه بالدخيل، لا يأتلف منه كلام عال في البلاغة**

[1] - الجاحظ، البيان والتّبيين، ج:1، ص:129.
[2] - المرجع نفسه، ج:1، ص:82.
[3] - محمد مرتاض، النقد الأدبيّ القديم في المغرب العربيّ: نشأته وتطوره (دراسة تطبيق)، ص:22.

أصلاً، إذ من شروط البلاغة والفصاحة حُسْنُ الموقع من نفوس الجمهور)[1]، أي أنّه بتوافق المقام والمقال تغدو علامةً مشيرة لوجهة دلالية معيّنة، قد لا تشاركها البنيات اللّغوية الأخرى، ولعلّ تفطن ابن البنّاء المراكشي لحساسية هذا المفهوم أو الاعتبار هو الذي أوحى له بأن يقف في مفتتح كتاب "الروض المريع" على طبيعة تواشج اللّفظي بالدّلاليّ (... **وهذان الاعتباران من جهة الارتباط يتقدم عليهما بالضرورة اعتبار كل واحد منهما في نفسه، إذ الارتباط بينهما نسبة متأخّرة عن ذاتيهما في الوجود...)**[2]، والنسبة التي عناها ابن البنّاء هنا هي تلك المرجعية الروحية الموغلة في الخفاء والتّماهي، حيث ستظلّ وحدها الهوية المحتفظة بالجانب السّحري في عملية ابتداع الأنساق التّعبيرية ضمن سياق توليدي، قد تعجز المعايير العقلية عن استيعاب شروطه التبديلية السريعة التجلّي والحؤول معا، ونحسب أنّنا نتوصّل إلى استجماع تلك المميّزات باستقراء هوامش الكتابة، وملامح الأفكار وإشاراتها، وتفهّم القضايا والمواقف التي تبنّاها النقاد المغاربة.

انفتاح التّجريب البلاغي الشّعري على إصابة المواضيع البديعية

إن الأدباء والنّقاد المغاربة مثل غيرهم من أعلام الأدب العربيّ الآخرين، الذين يصنّفون في مثل قيمهم التّراثية، يهرعون إلى إمساس نفس الغايات الإبداعية والنّظرية التي جرّبها الحسّ العربيّ التراثي في بيئات عربية مختلفة، حيث يكاد ينحصر الانفعال

[1] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:25.
[2] - ابن البناء المراكشي، الروض المريع، ص:75.

بالقيم الإبداعية ضمن نفس التّوجّهات المتعارف عليها لدى الأدباء والنقاد العرب المشارقة، فهم يتفاعلون معارضة ومماتنة ومناجزة، حيث ينصبّ الاهتمام جرّاء المنافسات الإبداعية نحو إرضاء ذوق الحاكم الذي ـ غالبا ما ـ يكون متشبّعا بآليات تفهّم القيم الفنّية والإبداعية، وله إسهامات بارزة مذكورة بين الأدباء، لا يتخلّف عن الامتياز في صفوفهم بشيء، ولقد نقل لنا المقرّي في "نفح الطّيب" شيئا من هذا التّوجّه متضمّنا في رسالة "أبي الوليد الشّقندي" (– 629هـ)[1]، حيث تبارى خلال جلسة أدبية احتفالية كلّ من الشاعرين أبي بكر يحي بن عبد الجليل بن عبد الرحمن بن مجبر الفهري (535هـ– 588هـ)، الملقب ببحتري الأندلس، (**شاعر المغرب في وقته، عالي الطبقة، من أهل بلّش بمالقة، وتسمى اليوم** "Velez Malaga"، **نزل مراكش واتّصل بالملوك والأمراء، وله فيهم شعر كثير، توفي بها، قال الضّبّي: "رأيتُ شعره مجموعاً في سفرين ضخمين"**)[2]، والآخر أبو العباس الجُراوي (ت:609هـ)، (**شاعر، أديب، أصله من تادلة بين مراكش وفاس، ونسبته إلى جُرَاوة، من قبائل زناتة، كان شاعر المنصور يعقوب بن عبد المؤمن، وكان غيورا على الشعر، حسودا للشعراء، ناقدا عليهم.**)[3]

وكان مغزى ذلك التّباري أن يتفنّنا في إصابة رقيق المعنى ودقيقه في مناسبة شعرية تعبيرية معلومة محدودة، هي وصف طِيبِ الشّراب وصفائه، ونحسب أنّ لمثل هذه المواقف

[1] - ينظر: المقري، نفح الطيب، ج:3، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط:1، 1997، ص:186.
[2] - خير الدين الزركلي، الأعلام، ج:8، ص:152.
[3] - المرجع نفسه، ج:1، ص:150.

التفاضلية ما يشاكلها في تراث الأدب العربيّ المشرقي، من ذلك ما هو معلوم متداول بين الشاعرين امرئ القيس وعلقمة في تليين توصيف حركة الفرس، حيث حكّما أمّ جندب بينهما، فكان أن حكمت بالشّاعرية لغير بعلها امرئ القيس، وتلك حادثة وإن كانت محفوفة بالغموض، إلاّ أنّها نكتة لا سبيل إلى تجاهل آثارها الفنية والعلمية، وليس غريبا أن يتوّج شاعر مغربيّ، فيُحْكَم له بالفضل والإبداعية، مثلما هو شأن أبي بكر يحيى بن عبد الجليل الفهري شاعر المغرب، وربّما غالى المغاربة في احترام هذا الشّاعر وتقدير جهوده الإبداعية حين يقولون: الشّعراء عيال على أبي بكر، يقصدون بذلك ابْنَ مُجْبَر[1].

وما عسى الفرق أن يكون بين صيغتين شعريتين هما:

إنّ خير الفتوح ما جاء عفواً مثل ما يخطب البليغ ارتجالا

والثانية:

خير شرابٍ ما جاء عفواً كأنّه خطبة ارتجالا[2]

ولسنا نقول بالتّطابق بين المساعي النقدية المغربية والمساعي النقدية العربية المشرقية، إلاّ لأنّنا ألفيناهما متواشجتين متداخلتين حتّى كأنّهما تنبعان عن قناعات واحدة، متوحّدة في الفكر والصياغة والرؤية، وقد لا يعجز الباحث الدّارس في أن

[1] - ينظر: المقري، أحمد بن محمّد التلمساني، نفح الطيب، ج:4، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط:1، 1995، ص:209.

[2] - ينظر: لسان الدين بن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج:4، دار الكتب العلمية، بيروت، 1424هـ، ص:361./والمقري، نفح الطيب، ج:3، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط:1، 1997، ص:238.

يصادف مواقف نقدية في التراث العربيّ المشرقي هي أدخل في ذات العناية وألصق بذات التفكير، ولا يكاد المتفرّس أن يخطئ سياق المشاكلة بين هذا الموقف النقدي اللّغوي، وبين ذات الاهتمام المحصى لعبد القاهر الجرجاني[1] حين بحث صيغتين تشعيريتين من وجهة لغوية صرفة، أمّا الصيغة التشعيرية الأولى فهي قول بشّار بن برد:

بكّرا صاحبيّ قبل الهجير إنّ ذاك النّجاح في التبكير

وأمّا الصيغة التّشعيرية المقترحة من لدن أبي عمرو بن العلاء وخلف الأحمر بديلة عن الأولى الأصلية:

بكّرا صاحبيّ قبل الهجير بكّرا فالنّجاح في التبكير

والعرب تطلب هذه المقاصد التركيبية التشكيلية أسرا لغايات لغوية إيقاعية، يجد فيها من الهزّة والأريحية والإمتاع لدى كلّ تغيير ولو كان طفيفا، لذلك، فقد دأبوا على أن يعقدوا لهذه الفوائد التركيبية مفاهيم رئيسة، من أهمّها باب الفصل والوصل، حتّى اقتنعوا بأن لا غاية تسمو فوق غايات التركيب، وآليات التّهذيب الأسلوبي، أو البلاغي، أو الإيقاعي التي تحدثها مقاييس اللّسان، والسّماع في العبارة اللّغوية[2].

الاستعمال العادي للغة الأدب لا يجعلها ترقى إلى المستوى الفنّي المرموق، وإنّما سبيل الأدباء إلى تأليف العبارات اللّغوية الجذّابة هي أن يسلكوا سبلا أكثر تلعيبا،

[1] - ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص:211.
[2] - ينظر: المرجع السابق، ص:170.

وترقيصا، وهزّا للأنفس، وذلك تبعا لما لفعل الممارسة اللّغوية من تلفيظ، وتسميع، وإشارات، وتمثيل من التصاق بقلوب المتذوّقين لفنّ الأدب إن هي استوفت تلك التّأليفاتِ والمواصفاتِ الإيقاعية والبنائية التّعجيبية.

ولقد اختصّ العرب بالاهتداء إلى تلك المواصفات والتّوقيعات اللّسانية السّماعية التي تشنّف الآذان، وتهزّ الوجدان، وهم لا يخصّون تلك المزية لترتيبات دلالية معيّنة، إذ هم عادة ما يتقصّدون كلّ كلام فنّي جمالي طريف، سواء أتعلّق الأمر بالتّعبيرات النّثرية، أم التّعبيرات الشّعرية، فالكلام المطرب لديهم سواءٌ، تصيبه الذّات المبدعة لدى الانفعال الإيقاعي المناسب لتلك الأحوال، وكيف لا تتوافي لديهم تلك الأسباب وهم مدركون تمام الإدراك أنّ اللّغة ملك السامع لا المنشئ لها[1].

وإنّ في تمركز خصوصية اللّغة الأدبية الإطرابية الإطرافية في ناحية من وعي الاستعمال الإنساني الذي تكاد تتّفق جميع اللّغات البشرية على مرجعياته الانفعالية، لَدَليلٌ على مدى انسجام الحسّ الفنّي العربيّ مع مختلف الأحاسيس الإنسانية الأخرى، لا يَتَخَلّفُ عنها في شيء، مثلما يكون في ذلك دليل واقعيّ ملموس على مدى سلامة السيرورة الحضارية، والرّوحية العربية من الاضطراب والتّناقض، حيث ظلّت الأدبيّة العربية محفوظة الإيقاع تبعا لما تشبّعت به من قوى الانفعال الفنّي والجمالي السّليم، وترتدّ

[1] - ينظر: مصطفى صادق الرافعيّ، تاريخ آداب العرب، ج1، ط:4، دار الكتاب العربيّ، بيروت، لبنان، 1974، ص:65.

فصاحة العربيّ عملا من عمل الطّبيعة المحيطة به[1]، فالتّناغم الحسّي وتكامل الرّموز والمفاهيم، هي الأدوات التي تصنع شبكة الاتّزان والتّوازن فيما بين النّفوس المتعاطية للقيم الأدبية والفنّية، حيث تنسجم مناسبات التفاهم والتّفهّم فيما بين الأفئدة والأرواح، ويطغى هذا الحسّ الإيقاعي ويقوى حتّى تصبح لغة التّرميز والتّوقيع الأدبي كفيلة بالانتقال من مجرّد الاستعمالات الدّلالية التقليدية إلى حيّز الاستعمال الفنّي، الذي يُعَدّ الاستعمال البديعي أحدَ وجوهِ ذلك التّطوّع بامتياز (... **فالمجاز جمال اللّغة، والاشتقاق قوّتها، والارتجال تركيب القوّة فيها...**)[2]

والعرب القدامى منهم والمحدثون على السّواء، استطاعوا التّماهي إلى أعماق الآليات والأدوات المكوّنة للنّشاط اللّغوي الفنّي، أي تلك الجهة من المزاوِلة للأدَبِية البالغةِ أسبابَ التّفوّق الفنّي، وثمّة أسباب شعرية أو شاعرية جعلتهم ينظرون بفارغ الصّبر، وعزيز التّأمل لكلّ أثر يلمسون فيه غاية ابتداعية، يرونها تستحقّ التّعهّد بالمراعاة والتقييم، وقد حدا بهم تفهّم هذه الوجهة البالغة الحساسية إلى تأليف الكتب، والمقالات القائلة بشعرية اللّغة العربية[3]، وفقا لاستعمالات فنية وتوقيعية خاصّة، مثلما نحا عبّاس محمود العقّاد تلك الوجهة في تأليفه كتاب "اللّغة الشّاعرة" حين استدلّ بجملة من الاعتبارات التّوقيعية، والأسلوبية، والصّوتية، منتهيا إلى خلاصة مفادها، أنّ الشّاعرية روح تسري

[1] - ينظر: المرجع السابق، ج:1، ص:131.
[2] - المرجع نفسه، ص:173.
[3] - ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص:85.

نابضة في كون اللّغة العربية، لا يخطئها متأمّل أُوتِيَ أسباب تفهّم تلك الغاية الفنية أو الجمالية[1]، فما ينبغي للعربية إلاّ أن تكون شاعريّة في كلّ تجلّياتها الأدبية، لأنّ فيها وجهة بالغة الأسباب يأتمّ البلاغيون بها، فلا يكادون يخطئونها البتّة حتّى (...**كأنّ لنفس العربيّ طيفا يحرّك اللّغة حتّى بأنفاس الخطرات، ويكشف لها كلّ عاطفة دقيقة ولو اختبأت في أشعّة من النّظرات)**[2]، وسواء أنظر إلى مستويات الاستعمال اللغوي المتفاوتة الدرجات صوتا ومقطعا ولفظا وعبارة، فإنّ الوازع المبدئي الدّاعي إلى تأليف عناصرها ووحداتها البنائية مسكون بتلك الوجهة الفنّية الجمالية البدائية، التي ظلّت بمثابة النّواة في تأسيسه، وسيرورة تحوّلاته الاشتقاقية، وإنّنا لنرى إلى وظيفة البديع اللّغوي على أنّها مرحلة بالغة النّضج من سلسلة تلك التحوّلات الفنّية والجمالية اللاّحقة بالاستعمال الأدبي للّغة العربية، وإنّ فورة الأحاسيس وزخمها التّأسيسي، هي العوامل التي ستظلّ تراعي سلامة الذّوق في كلّ توظيف فنّي أو أدبي لأدوات التّعبير في اللّغة العربية، من حيث دامت لها روح الصّدور الحسي والانفعالي الأوّل، الذي صار فيما بعد، أداة إشعاع ينير لها سبل الاستعمال، مثلما يحفظ لها هويتها الفنّية المركوزة في صميم مواد استعمالاتها المتنوّعة والمتشعّبة، والبديع لا يكون إلاّ مناطا من تلك المناطات الفنّية التي استقرّ إليها التفاعل الوظيفي للغة الأدب العربيّ: شعره ونثره، فالاستعمال الشّعري للّغة العربية هو الذي

[1] - ينظر: عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1995، ص:16.
[2] - مصطفى صادق الرافعيّ، تاريخ آداب العرب، ج:1، ص:229.

يَهِبُها بُعدَها الإنساني المتجاوب مع الحقائق الفطرية، التي لا مناص منها، ومن السّاحر الباهر أن يتعدّى حسّ المجتمع المؤتلف الاستعمال الموضوعي للّغة إلى الاستعمال الفنّي والجمالي الواسع[1]، مثلما بلغ ذلك المجتمعُ العربيّ الإسلامي، فتلك طبيعة انبصم بها حسّها منذ أوّلية هذه اللّغة المتماهية، لتصير حقيقة تنفلت من واقع الاستعمال الأدبي كلّما دعت الحاجة إلى ذلك، وليس لنا من سبيل لاستقراء هذه الغاية سوى في مدى مغالاة العرب في ابتداع المعاني المجازية[2].

يكاد يكون درس البديع المتنَفّسَ الوحيد الذي استتر خلاله التجديد في الأدب، فقد ظلّ هذا الفنّ سبيلا لتمهّر الأدباء وتفطّن النّقاد لدى تعويلهم على بحث مقوّمات الأدوات التّعبيرية الجديدة، ولو تدبّرنا خصائص ابتداع البديع، لألفيناها متنامية متفتّحة في كلّ مرحلة أدبية على المستجدّات الحسية والإيقاعية، التي يختصّ بها كلّ جيل أدبيّ، ويتميّز عمّا سواه من الأجيال الأدبيّة، ولقد سبق لابن المعتزّ أن أقرّ بأنّ فنّ التّوقيعات البديعية هو ضرب من التّأليف اللّغوي المتميّز، سبق للقدماء وأن تعاطوه، غير أنّهم في حقيقة الأمر لم يهتدوا إلى الوقوف على تصنيفه التّصنيف العلمي الإحصائي الذي يهبه التّسمية الوظيفية اللازمة بين الأدوات التّعبيرية في لغة الأدب العربيّ، وفي شهادة ابن المعتزّ إقرار ضمنيّ بأنّ فن البديع هو طبيعة راسخة في الوظيفة الأدبية، تهتدي إليها

[1] - عبد الله حمادي، مفهوم الشعر، (مقال)، مجلة "علامات في النقد"، ص:316، عن الموقع: uqu.edu.sa/page/ar/146328.

[2] - ينظر: عبّاس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، ص ص:66، 67.

الأحاسيس، وتصيبها الانفعالات دون تعمّلها أو تقصّدها، تبعا لما له من اتصال بالقلوب، وارتسام في مدارك النّفوس، واستقرار في سريان العادات، وإنّما تتكثّر منه الأجيال الأدبية أو تتنقّص بالقدر الذي تصيبه نفوسها من التربية الفنية والإيقاعية الحاصلة لهم، حيث يأتي كلّ منهم وفق حظّه من الانفعال بقيم الحياة، والتّعمّق في وشائجها الباطنية، فهي وحدها الطريقة الهادية إلى إصابة التّوقيعات البديعية، وبحسب ما توافر لنا من البراهين والقناعات النقدية، فإنّ ابن البنّاء أصاب الإصابة الدّامغة حين أسمى كتابه "بالروض المريع في صناعة البديع"، وفي ذلك إشارة خفية واضحة أكيدة إلى كونه ضربا من ضروب التفنّن الأدبي، التي لا يُهتدَى إلى بلوغ مراميها العميقة المتماهية إلاّ بالظّنّ والحدس والمخالجة، وأنّى للبديع ألاّ يكون إلاّ كذلك وهو ذو حضور زئبقيّ لا يتوافر لجميع قصّاده، ولا لمريعيه إلاّ بالكدّ والانخراط الحقيقي في تعاطي فنّ التّعبير اللّغوي البديع[1].

أثر بلاغة المجاز في بلورة خصائص التّفكير الشّعريّ

يعتقد الكثير من النّاس خطأ أن مدارك الحسّ هي أبسط من مدارك العقل، فيُجِلون الثاني ويُبَجّلونه، ويهوّنون من الأوّل، غير أنّنا حين ندرس هذا الإشكال نجده يُفضي إلى الاقتناع بأنّ العقل يعتمد على تجارب الحسّ عبر مراحل الحياة، يتربّى على

[1] - عادة ما تطلق لفظة النزوع أو النزاعة على الأحوال والمواقف الانفعالية الحاسمة التي تأتي ظاهرة هاجمة، فلا مردّ لأثرها في القول، وربّما عبّر عن ذلك القدماء بهجوم النفس على الفكرة في مظانّها الدّفينة.

تجاربه فتترسّخ قواعده وتترسّم، وتتبيَّن المناهج، والحس يكون في تلك المساعي رائدا شجاعا مكاشفا لمجاهل الأحوال، ليس يردّه رادّ، ولا يعيق سيرورته ظنّ، لأنّ هدفه أن يُعَايِشَ مَهَامِهَ الأمور ومكامن الدّلالات، وهو لا يصيب حقائقها إلاّ توقّعا وظنّا وشكّا وتخالجا، ولذلك وتثمينا لهذا الدّور، رأينا قدماء علماء العربية وآدابها يقدّمون المجاز على الحقيقة من حيث المبدأ والمنشأ، فيقرّون بكون العربية أوّل ما تُفرع إلى المجاز، فإذا أراد العربيّ الخروج من ذلك إلى الواقع والحقيقة أكّد ومتّن الدّلائل، والمجاز إذا كثُر لحِقَ بالحقيقة، وإنّما مَعْدَنُهُ أنْ يُسْتَعْمَلَ ويُسْتَدْعَى طريفا نادرا، فإنْ تكرّر في الاستعمال خرج عن قاعدة الاستعمال التي تُوُقّعَ من أجلها[1].

الحديث عن المجاز أو الأساليب البيانية يفضي بنا إلى الحديث عن نظرية الانزياح، التي أشرنا إليه من قبل حين بيّنّا آراء كل من الفارابي وابن سينا وابن رشد (**القول الشعري هو القول المُغَيَّرُ**)[2]، والمتغير عدول من الحقيقة[3]، وقد سبق الجاحظ هؤلاء حين وضع الأساليب البيانية كالمجاز والتشبيه وغيرهما تحت مصطلح البديع، فقد قال حين قرأ قول الشاعر الأشهب بن رميلة[4]: (من الطويل)

هُمُ سَاعِدُ الدّهْرِ الذي يُتَّقى بهِ ومَا خيرُ كفٍّ لا تَنُوءُ بِساعِدِ

[1] - ينظر: ابن جني، الخصائص، ج:2، ص:453.
[2] - مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ص:206.
[3] - ينظر: ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ضمن فن الشعر، تر: بدوي، ص ص:201، 203.
[4] - الجاحظ، البيان والتبيين، ج:4، ص:55.

فعبارة "هم ساعد الدهر" يعتبرها الرواة من البديع، وفيها مجاز له صلة بالشكل أكثر من اتصاله بالمضمون، لأنه صدر عن الشكل الفني من جهة أنّ (**مختلف المظاهر التي يستوعبها ما يسمى عادة "بالشكل" إنما هي التي تولّد شعرية الشعر، وإنها بمقتضى ذلك هي التي تمثل مضمون الكلام الشعري الحق، وأن ما دونها من أغراض وموضوعات ومعان تمثل المضمون الفكري الذي لا يختص بكلام معين**)[1]، وهذا الأمر أدّى بكثير من النقاد الذين جاءوا بعد الجاحظ حاولوا أن يبحثوا عن القرينة العقلية المباشرة في أساليب المجاز، كما هو الحال عند عبد العزيز الجرجاني في الوساطة مستشهداً بقول الشاعر[2]: (من الطويل)

وَإنّي لَظلاّمٌ لأَشَعْثَ بَائِسٍ عرانا، وَمَقْرُورٍ برى مَاله الدهرُ

وجارٌ قريبُ الدارِ أو ذي جِنايَة غريبٍ بَعيدُ الدارِ ليسَ لهُ وَفْرُ

إذ يكون منطلق المجاز في البيتين كلمة (ظلام) ولو قال (نحار) لانعدم المجاز وسياق البيتين يقوم قرينة في الدلالة على إيضاح المعنى.

بشترك كل من الشاعر والمتلقي في عملية القول والفعل "التأثير والتأثُّر"، فهي عملية متبادلة بينهما تؤدي إلى إيجاد نظام هو ما سُمّيَ بنظام البيت الشعري الواحد، ثم المعنى المتعارف عليه، ثم استخدام اللفظ في غير وضعه الدلالي الأولي دالاً على معنى

[1] - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص:519.

[2] - ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج:2، ص: 189.

جديد شرط وجود علاقة تصل الجديد بالأول، وهذا الشرط يخضع لحدود سُمّي مجازا، أي وضع قاعدة تكون حدوداً، قال: ابن الخثعمي (**جُنَّ أبو تمام في قوله: (من الطويل)**

تَرُوحُ عَلينا كلّ يومٍ وَتَغْتَدي خُطُوبٌ يكادُ الدّهرُ مِنْهُنَّ يُصْرَعُ

أَيُصْرَعُ الدّهر، قال فقلت له: هذا بشار يقول: (من الطويل)

وَما كنتُ إلا كالزمانِ إذا صَحا صَحَوتُ، وإنْ ماقَ الزمانُ أَمُوقُ

قال: فسكت، قال: فقلت له: وأبوك يقول:

وليَّنَ لي دَهْري باتّباعِ جُودِهِ فكِدْتُ لِلِينِ الدهرِ أنْ أعقِدَ الدهْرَا

الدُّهْرُ يُعْقَدُ ؟ قال: فسكت.)[1]

نفهم من هذا القول على طوله أنّ المجاز اعتبر بديعاً، على عكس ما اعتبره الجاحظ في فوله السابق على أنه بحث في مجهول، بحث عما لا نعرفه، أما ابن الخثعمي الذي عاب أبا تمام فقد تَطَلَّبَ في قوله مقاصدَ معروفةً سابقة متواضع عليها.

ويكشف المجاز عن حقيقة مفادها أن الأشياء الموصوفة تتّسم بالثّبات، فيما تكشف اللغة ذاتية مستعملها، لأن إشارات اللغة وتراكيبها ينبغي قراءتها بمنظار ذاتي، لأنها تحمل أسلوبية مستعملها، في حين عملت الآراء التي حاولت تأطير المجاز على إشاعة الصلة المباشرة بين المعنى الوضعي والمعنى المجازي، لتمكين الثاني من الوصول إلى

[1] - أبو بكر محمد بن يحيى الصّولي، أخبار أبي تمّام، تح: خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزّام ونظير الإسلام الهندي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط:3، 1980، ص ص:247، 248.

المتلقي بشيء من المنطق، وهو ما يفسر أن البلاغة العربية قد عملت على أن (**كل ملفوظ بلاغي إنما وظيفته تكمن في تمكين المعنى بأساليب مختلفة، أي جعل المعنى حالة مستقرة في الذات استقراراً ثابتاً.**)[1]

المجاز سبيلا لبثّ الامتياز اللّغويّ

لعلّ الذي شغل قدامى النّقاد وأبلى فيهم كلّ جهد، هو سعيهم لإرساء قياسات نقدية وفكرية من أجل قياس درجة التّمعين، فاضطلعوا مُعَنِّتِينَ أنفسهم في قياس المعاني الصادقة من المعاني الكاذبة، مثلما انصرفوا جاهدين إلى قياس تمام المعنى من نقصانه، ويظهر لنا من منظور تطوّري حداثي، أنّهم كانوا كثيرا ما يخلطون بين حقيقة وظائف التّمعين الأدبي، إذ غالبا ما كانوا يضعون أنفسهم وَصِيِّينَ على موقف المتلقّي المغيّب، الذي يفترض فيه تنوّعا ثقافيا وانفعاليا وفكريا، لا يثبت على قيمة قرائية واحدة، بل هو خاضع في حقيقته لمتطلّبات استقبال خطابي متفاوت الاعتبارات، حيث تعتمد تلك التّهيّؤات جميعها من أجل إعادة إنتاج مقروئية الخطاب الأدبيّ المطالع.

[1] - ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي (رسالة ماجستير)، دار الشروق، الأردن، 1997، ص:6.

ونحسب ألا سبيل إلى تبنّي قيم التّجاوز البلاغي لدى المبدعين إلاّ بتملّك الأديب ذاتِه لقيم أخلاق التّجريب اللّغوي، فبفضل هذا الحسّ . إذا رُسِّخَ الرّسوخَ المتين وتجلّى التّجلّي المبين . أن يقوى على تخطّي حدود التّحفّظ، وما يمكن لأديب من الأدباء أن يستوليَ على هذه المزية من الشّجاعة في الانقضاض على مكامن الأفكار والعبارات والأساليب، إلاّ إذا كان مستوثقا من ذاته، خبيرا بطبائع الانفعال بالقيم اللّغوية والتّعبيرية الطّريفة البديعة، وكذلك نتصوّر رعيلا من النقاد المبدعين الذين اضطلعوا بتناول النقد البديعي بجملة ما يتّصل به ملتقى العلمي والفنّي هذا، إلاّ إذا كان الأديب الناقد قد امتلك الرؤية الدّاخلية التي لا تتحصّل إلاّ بالتّعاطي والمزاولة، ولقد تتبّعنا خيط الفكرة هذه، فصادفناها ثابتة راسخة في سياقات تداول البنائية في النقد الأدبي العربيّ القديم، من حيث عَوّل كثيرٌ من النّقاد على اعتبار القضايا البنائية المعنوية متّصلة الاتّصال المتين بالقضايا اللّسانية والخطّية[1]، ولعلّ من أبرز ما تداوله النقّاد متعلّقا بمتطلّبات بحث هذه المسألة، هو ربطهم بين خصوصية الخطاب وبين جرأة الارتجال والتّداعي، العاملتين على تجريب التلفيظ، يقول ابن جنّي: (**وليسَ الكلامُ شِعْرًا فَتُحْتَمَل لَهُ جُرْأةُ الخطابِ فيه**)[2]، بمعنى أن للشّعر حماسةَ القول وفورةَ الارتجال، وهما عاملان من عوامل الارتجال والانقضاض على المعاني والأساليب والعبارات.

[1] - ينظر: الباقلاني، إعجاز القرآن، ص:270.
[2] - ابن جنّي، الخصائص، ج:2، ص:188.

مقوّمات المصطلح البديعي

1. تكامل دّلالتي الحقيقة والمجاز عند ابن جني

عرَّف ابن جني الحقيقة بقوله: (**ما أقرَّ استعمالُه على أصلِ وضعِهِ في اللغة**)[1]، وأما المجاز الذي هو العدول في الاستعمال عن هذه الأصول إلى معان جديدة، فإنه أردف تعريفه للحقيقة بقوله في تعريفه له: (**مَا كَانَ بِضِدِّ ذَلِكَ.**)[2].

يُعارض ابن جني آراءَ مَن سبقه أو عاصره من العلماء في القضايا اللغوية والنحوية كسيبويه والأصمعي وأبو علي الفارسي والفرّاء وثعلب وغيرهم، وتعدّى ذلك إلى القضايا البلاغية، وتجدر الإشارة إلى أن أحمد بن فارس عرّف الحقيقة على خلاف تعريف ابن جني بأنها: (**الكلام الموضوع موضعه الذي ليس باستعارة ولا تمثيل ولا تقديم ولا تأخير.. وهذا أكثر الكلام.**)[3]

العرب خلال الدلالتين تنطلق من المجاز إلى الحقيقة لا العكس من ذلك، وعلى الرغم من أن ابن جني لم يضع تعريفاً شافياً لكل من الحقيقة والمجاز، إلا أنه أكّد على (**أنّ أكثر اللغة مع تأمّله مجاز لا حقيقة**)[4]، وتطرق إلى الناحية العملية بذكر الفوائد التي تجنيها اللغة من الاستخدام المجازي، والتي حددها في ثلاث: الاتساع، والتوكيد،

[1] - المرجع نفسه، ج:2، ص:442.
[2] - المرجع السابق، الصفحة نفسها.
[3] - أحمد بن فارس، الصاحبي في فقه اللغة، نشر: محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية بيروت، ط:1، 1997، ص:149.
[4] - ابن جني، الخصائص، ج:2، ص:447.

والتشبيه[1]، التي لا بد من اجتماعها في كل استخدام مجازي، وطبق هذه الفوائد الثلاث على وصف النبي ـ صلى الله عليه وسلم ـ فرسا بأنه "هو بحر"[2]: (**فالمعاني الثلاثة موجودة فيه، أما الاتساع فلأنه زاد في أسماء الفرس التي هي: فرس وطِرْف وجواد ونحوها: البحر .. وأما التشبيه، "فلأَنَّ جريه يجري في الكثرة مجرى مائه، وأما التوكيد فلأنه شبه العَرَضَ بالجوهر، وهو أثبت في النفوس منه، والشبه في العرض منتفية عنه...**)[3]

2. تكامل دلالتي الحقيقة والمجاز عبد القاهر الجرجانيّ

ترك عبد القاهر الجرجاني آثاراً مهمة في الشعر والأدب والنحو وعلوم القرآن، من ذلك ديوانه في الشعر، وكُتُبٌ عِدَّة في النحو والصرف، نذكر منها كتاب "الإيضاح في النحو" وكتاب "الجُمَل"، أما في الأدب وعلوم القرآن فكان له "إعجاز القرآن" و"الرسالة الشافية في الإعجاز" و"دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة"، وقد أورد في كتابيه الأخيرين معظم آرائه في علوم البلاغة العربية، وقد ألفهما لبيان إعجاز القرآن الكريم، وفضله على النصوص الأخرى من شعر ونثر.

لقد تضافرت جهود النقاد السابقين فأعطت أهم نظرية لغوية أنتجها العقل العربي، ألا وهي نظرية النظم التي أخرجها للوجود عبد القاهر الجرجاني، الذي ربط فيها

[1] - المرجع نفسه، ج:2، ص 442.
[2] - ينظر: البخاري، الأدب المفرد، (باب يقال للرجل والشيء والفرس هو بحر)، تح: سمير بن أمين الزهيري، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط:1، 1998، ص:474.
[3] - ابن جني، الخصائص، ج:2، ص ص:442-443.

النحو بالبلاغة، وبذلك يكون قد (**استهدف صحة النص من ناحية، وجمالية النص من ناحية ثانية**)[1]، فصحة النص تعود إلى دائرة النحو، إذ ينبّه إلى ذلك بقوله: (**واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهِجَتْ فلا تزيغ عنها ... وذلك أنَّا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه**)[2]، وجمالية النص محلها البلاغة، وبهذا فالنظم في نظره تعليق الكَلِم بعضها ببعض، والبلاغة لا ترجع إلى فصاحة وبلاغة اللفظ وإنما إلى النظم ومنهج الصياغة[3].

وكان له الفضل في توثيق الصلة بين الصياغة والمعنى، وفي الاعتداد في ذلك بالألفاظ من حيث دلالتها وموقعها، مجازية كانت أم حقيقية، وبيان تأثيرها في تأليف الصورة الأدبية.

ونخلص من هذه الآراء التي ساقها عبد القاهر الجرجاني حول "نظرية النظم" الذي يُعتبَر رائدَها، أنه قد حصر وظيفتها الأساسية في النحو، وهي وظيفة جمالية قائلا: (**هذا، وأمرُ "النظم" في أنه ليس شيئاً غيرَ توخِّي معاني النحوِ فيما بينَ الكَلم، وأنَّك**

[1] - تمام حسان، اللغة والنقد الأدبي، مجلة فصول للنقد الأدبي، القاهرة مج:4، ع:1، 1983، ص:121.
[2] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص:70.
[3] - ينظر: أحمد شامية، في اللغة، دار البلاغ للنشر والتوزيع، ط:1، الجزائر، 2002، ص:121.

تُرتِّبُ المعاني أولاً في نفسِك، ثم تحذو على ترتيب الألفاظَ في نُطْقك، وأنَّا لو فَرَضْنا أن تخلو الألفاظُ منَ المعاني، لم يُتصوَّر أنْ يَجبَ فيها نَظْمٌ وترتيبٌ.)[1]

3. نظرة عبد القاهر الجرجاني إلى المعاني

نظر عبد القادر الجرجاني إلى المعاني من زاويتين: عقلية وتخييلية، فالعقلية تظهر في (**الأدلة التي يستنبطها العقلاء، والفوائد التي تثيرها الحكماء**)[2]، كأحاديث النبي ـ صلى الله عليه وسلم ـ وكلام الصحابة أو الأمثال والحكم المأثورة عن القدماء، فمن أمثلة ذلك قول الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ: (**مَنْ بَطّأَ بِهِ عَمَلُهُ لَمْ يُسْرِعْ بِهِ نَسَبَهُ**)[3]، ومثله في الشعر قول المتنبي:[4] (من الكامل)

لاَ يَسْلَم الشَّرفُ الرَّفيع من الأَذَى حتَّى يُراقَ على جَوانِبِه الدَّمُ

وقد علق عليه الجرجاني فقال أنه (**مَعْنىً معقولٌ، لمْ يَزَل العقلاءُ يقضون بصحته، ويرى العارفون بالسياسة الأخذَ بسنته، وبه جاءت أوامرُ الله سبحانه، وعليه جَرَتْ الأحكام الشرعية والسننُ النبوية.**)[5]

أما المعاني التخييلية، فهي ما تمتّ إلى العقل بصلة، بل ترجع إلى الإحساس والشعور، وغالبًا ما يختلفان من شخص إلى آخر، ويرى عبد القاهر أن المعنى التخييلي (**هو الذي لا يمكن أن يقال: إنه صدق، وأن ما أثبته ثابت، وما نفاه منفي، ... يجيء**

---

[1] ـ المرجع نفسه، ص:289.
[2] ـ عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط:2، 1972، ص ص:347، 349.
[3] ـ مسلم بن الحجاج، الصحيح، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، ج:4، رقم الحديث:2699، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت. ص:2074.
[4] ـ ديوان المتنبي، ص:571.
[5] ـ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص:266.

مصنوعًا قد تلطف فيه، وأستعين عليه بالرفق والحذق، حتى أعطي شبها من الحق، وغشي رونقًا من الصدق، باحتجاج تُمُحِّل، وقياس تُصُنِّعَ فيه وتُعُمِّل، ومثاله قول أبي تمام: (من الكامل)

لا تُنكِري عَطَلَ الكَريمِ مِنَ الغِنى فَالسَيلُ حَربٌ لِلمَكانِ العالي) [1]

ويحاول عبد القاهر الجرجاني أن يطبق هذه آراءه الشعر أولا ثم الخطابة، إذ يرى أن حظّ التخييل أوفر من حظّ المعقول في بنائهما، وهو ما أدّى به إلى التطرّق لقضية الصدق والكذب في الشعر، فهو لا يعترف بالمقولة المعروفة "خير الشعر أكذبه"، لأن الناس لم يطبقوا على الشعر حدود المنطق، والقول المحقق، (**لأنّ الشعر لا يَكتسب من حيث هو شعر فضلاً ونقصاً وانحطاطاً وارتفاعاً بأن ينحَلَ الوضيعَ صفة من الرفعة هو منها عارٍ، أو يصف الشريف بنقص وهو منه عار**)[2]، غير أنّ الذين يرددون المقولة السابقة إنما يرون ذلك في المدح والذم والوصف، لأن هذه الأغراض يصلح فيه الغلو والمبالغة، مما يدفع الشاعر إلى إبداع واختراع الصور، وأما مقولة "خير الشعر أصدقه"، فيراد به أن خير الشعر (**ما دل على حكمة يقبلها العقل، وأدب يجب به الفضل، وموعظة تروِّض جماح الهوى، وتبعث على التقوى**)[3]، فهو كما نرى رأي مناقض للأول، لأنه بطلب من الشاعر الابتعاد عن المبالغة ويتجه إلى التحقيق والتصحيح، فعبد القاهر

[1] - المرجع نفسه، ص ص:211، 212، 267.
[2] - المرجع السابق، ص:271.
[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الجرجاني يفضل المعاني التخييلية وأنواعها، مثل التخييل والشبيه بالحقيقة، والتعليل التخييلي، ويضرب أمثلة على ذلك، مثل قول أبي تمام: (من البسيط)

ولا يُرَوِّعُكَ إيماضُ القَتِير به فَإنَّ ذاك ابتسامُ الرَّأْي والأدبِ

وما نستخلصه، هذه النظرات التي قدمها عبد القاهر الجرجاني في الأبيات السابقة، مما يدل على ممارسته النقدية في التعبير عن حسن المعاني فيها، معتمدا على تحليله البياني وتذوقه، وهذه الأمثلة كثيرة في كتابيه: "الدلائل والأسرار".

والأبيات المشهورة التالية توضح هذا الموقف:

ولَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِنًى كُلَّ حَاجةٍ ومَسَّح بالأركان مَنْ هو ماسحُ

وشُدَّت على دُهْم المهَارَى رِحَالُنا ولم يَنْظُر الغادي الَّذِي هو رائحُ

أخذْنا بأطراف الأحاديث بَيْنَناوسَالَتْ بأعناق المَطيِّ الأباطحُ

فموقف الجرجاني التحليلي التأويلي التعليلي لهذه الأبيات جعل من جاء بعده من أهل البلاغة يستحسنونها، ما عدا ابن جني الذي شرحها شرحا لغويا[1]، وقد اعتنى عبد القاهر الجرجاني بالصورة الشعرية لهذه الأبيات في كتابه "أسرار البلاغة"، حيث مهّد لها بأقوال النقاد السابقين له الذين أولوها منزلة عالية، ويبرز مواطن الحسن فيها، وهذا ما لم نجده في موقفه من أبيات البحتري مع الفتح ابن خاقان[2]، أو أبيات أبي أسحق

[1] - ينظر: ابن جني، الخصائص، ج:1، ص:28، 218.
[2] - ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ج:1، ص:85.

الصولي مع الوزير محمد بن عبد الملك الزيات[1]، فهو يعتمد في تذوّقه واستحسانه وتحليله على قاعدة مؤسَّسَة على موقع الاستعارة فيها، والترتيب الجيد لعناصر الكلام، والبعد عن حَشْوِ الكلام، فقد أشار إلى منزلة الاستعارة في "سالت بأعناق المطي الأباطح"، ونبّه المتلقي على القول اللطيف المعنى الدقيق، وعدّ هذه الاستعارة مستوفاة المعنى المتكامل بلاغيا ولغويا.

البديع عند اللغويين

يعرّف اللغويون البديع بأنه هو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية مطابقة الكلام لمقتضى الحال ورعاية وضوح الدلالة، أي أن هذه الوجوه تعد حسنة للكلام بعد رعاية هذين الأمرين، وإلا لكان البديع (**كتعليق الدّرّ على أعناق الخنازير**)[2]، وقد يخلو الكلام الفصيح من صنعة البديع كذلك يخلو الكلام الذي فيه صنعة البديع عن الفصاحة والبلاغة فيظن أن الصانع يستحق المدح باعتبار صنعة البديع والذم باعتبار فوات صناعة البلاغة والفصاحة، كلا ليس الأمر كذلك، فصانع البديع لا يستحق المدح على الإطلاق وإنما يستحق المدح بعد رعاية شرائط البلاغة من غاية المطابقة ووضوح الدلالة ولذلك لا يكون البديع بديعا إلا ما يدخل في إطار المعاني والبيان.

[1] - المرجع نفسه، ص:86.
[2] - ينظر: المرجع السابق، ص:200.

وحينئذ يعد الكلام الذي يشمل صنعة البديع أقصى مراتب الكلام في الكمال ونأتي إلى محسنات الكلام، وقد قسمها البلاغيون إلى ضربين وهما من أهم ضروب البلاغة في على البديع، وهما المحسنات المعنوية ... وهو ما يزيد المعنى حسنا إما بزيادة تنبيه على شيء أو بزيادة التناسب بين أجزاء الكلام، المحسنات اللفظية... وهو ما يزيد الألفاظ حسنا، وان كان لا يخلو عن تحسين المعنى.

وقد جرت عادة العلماء العرب والبلاغيين القدامى إلى أن يبدأوا بالمعنوي، لأن المقصود الأصلي هو المعنى، واللفظ تابع للمعنى، وقالب له، وقد ألف ابن المعتز "كتاب البديع" ذاكرا ألوان البديع وشواهدَ في الشعر والنثر من خلال القرآن والحديث وكلام العرب والصحابة والأعراب والشعراء منذ العصر الجاهلي ومرورا بشعر عصر صدر الإسلام والأموي والإسلاميين والمحدثين وقد دفعه إلى تأليف هذا الكتاب ما كثر من البديع في أشعار بشار بن برد ومسلم بن الوليد وأبو نواس وغيرهم الكثير وتتابعت المؤلفات البلاغية بعد ذلك حيث انشغلت بهذه الفنون وحرصت على تأصيلها من خلال ما تشهد به نصوص القرآن والحديث والشعر العربي عبر العصور.

أثر "الدّلالة الزّمن" في بناء المعاني الشّعرية

يأخذ الزمن وما يتعلق به من معان ومفردات ساحة واسعة من الشعر العربي الذي يقبض على مرحلة زمنية معينة لدى كل شاعر، فتارة يتجسد هذا الزمن في عمر

الشاعر الذي يبكيه ويرثيه في مواقف عدة ويؤمن بزواله واندثاره، ويربط أحيانا علاقة تنافره وعدم توافقه مع الزمن، فالشاعر قد يضعنا أمام لوحة فنية روعة في التصوير والخيال، فهذا امرؤ القيس يجعل الليل ناقة تتمدد له حمولته وصفاته، وينحاز نحو دلالات أخرى باعثة على القلق والحزن واليأس، وهي مشكلة تبدو عويصة مع الزمن إشارة على طوله وتراخيه عكس ما يُؤَمَّلُ من النهار من رمز إيجابي حيث انبلاج الرؤيا والتفاؤل بالخير[1]: (من الطويل)

وَلَيلٍ كَمَوجِ البَحرِ أَرخى سُدولَهُ عَلَيَّ بِأَنواعِ الهُمومِ لِيَبتَلي

فَقُلتُ لَهُ لَمّا تَمَطّى بِصُلبِهِ وَأَردَفَ أَعجازاً وَناءَ بِكَلكَلِ

هكذا يأخذ الزمن قيمته عند امرئ القيس، ويفقد قدرته على التأثير والحركة ودفع عجلة الحياة، لقد تلاشت زمنية الزمن كما تلاشت جماليته في الواقع باعتبار الزمن يعكس الواقع، وكلاهما صورة لحياة باهتة الملامح.

هذا ما عَبّرَتْ عنه مشاعر الشاعر الحزينة واحباطاته وخيبة أمله من زمن لا جدوى من البقاء تحت إطاره، غير أننا نقر بقدرة الشاعر الكبيرة على الترميز وقلب المفردات وشحنها بوظائف ودلالات مغايرة لم نألفها من خلال الزمن، وأشياء أخرى تفنّن الشاعر في تصويرها، مما أحال شعره على قراءات عدّة وتأويلات متنوعة، ونشير إلى

[1] - ديوان امرئ القيس، ضبط وتصحيح: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، 117.

أن الزمن كان من أهم أدواته للتعبير عن موضوعاته الشعرية ولقد نجح في توظيفها دلاليا ومعجميا وفنيا، وانفتحت القراءة على قراءات، وعليه يُؤَطَّر (**النص بزمن تاريخي، وبسياق اجتماعي وثقافي، ويُنتج في إطار هذه البنيات ويتفاعل معها. ولكنه في الوقت نفسه يتعالى عليها من خلال إمساكه بـ "زمنيتها الجوهرية المتعالية". أمّا إذا كان مجردَ عاكس لها، فلا يمكن اعتباره نصاً، ولكنه وثيقة عن العصر لا يَهُمُّنَا البحثُ فيها، وهذا "التفاعل" مع البنيات الثقافية هو الذي يعطي القراءة المفتوحة على الزمن إمكانية توليد الدلالات وإنتاجها على الرغم من تبدّل هذه البنيات زمانياً ومكانياً.**)[1]

الشعر يولد القلق والتّوتّر والحركة، وأن الشاعر هو ذاك الذي يمتلك القدرة على أسر السماء والأرض في قفص الشكل ويُرَوِّضُ اللغةَ، ويجعلها تتناسل من لدنها لتُنْتِجَ لنا كائنا حيا ـ نصا ـ متفردا ومستويا، يَكْتُبُ بنفسه خلودَه وجماليتَهُ.

ولاستيعاب الأسباب الهادية إلى تأليف المواقف التّعبيرية التّصويرية، فإنّنا نَتصوّرُ الإبداعَ الأدبيَّ بفنّيْهِ: الشعري والنثري، متوجِّها بالضّرورة إلى استثمار الوظيفة الزّمنية من التّفكير النّحويّ، فهو إمّا عَامِدٌ إلى التّأطير بإيقاع الجملة الاسمية حين يتوخّى التّعبيرَ عن الصّور الفنية الثابتة الخالية من الحركية "وليل كموج البحر"، باعتبار الإسناد الإسمي خاليا من الدّلالة الزّمنية المحرّكة للأحداث القصصية، في حين تشتمل الجملة الفعلية على

[1] - محمد عزّام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص:170.

مُسَوِّغَاتِ القبض على حركية الأحداث التصويرية "قلتُ، تَمَطّى، أردف، ناء"، وقد سعي أبو حيّان التّوحيدي إلى إتقان هذه الخصائص التّصويرية، ويتأكّد لنا من إقباله على أسلوبي التّكثيف الاسمي أو التكثيف الفعلي، إرساءً لتلك المقاصد التصويرية التي تتجاوب طبيعيا مع الوظيفتين النّحوية والأدبية التّعبيرية[1].

1. الأثر اللغوي لحركية الزمن في الشعر

أُثِيرَ الكثيرُ من النقاش حول قضية الحركة والجمود في الفنّ، إذ (**أنّ للفنّ التشكيلي لمحة في المكان، وأما الفن الشعري فله لمحات في الزمن، بمعنى أنّ المصوِّر أو النَّحَّات لا يستطيع أن يلتقط بفنّه غيرَ وَضْعٍ واحدٍ لموضوعه أي لمحة واحدة في المكان، أما الشاعر فيستطيع أن يُصَوِّرَ بفنّه عدةَ أوضاع متلاحقة للموصوف أي عدة لمحات في الزمن، على نحو ما نشاهد مصوِّراً أو نحّاتاً . مثلاً . يَرْسُمُ صورة أو ينحَتُ تمثالاً لحصان في وضع مُعَيَّن، بينما نرى شاعراً مثل امرئ القيس يُقَدِّمُ لنا في بيت شعر واحد عدة أوضاع للحصان، حيث يقول: (من الطويل)**

مِكَرٍّ، مِفَرٍّ، مُقبِلٍ، مُدبِرٍ مَعاً كَجُلمودِ صَخرٍ، حَطَّهُ السَّيْلُ مِن عَل[2]

أما أداة الشاعر في تصوير الحركة فاللفظة، لأنّ (**الشاعر قد يستطيع بألفاظه اللغوية أن يُصوِّرَ الحركة تصويراً يَفُوقُ تَصْويرُها في فن الرسم**)[3]، والألفاظ عنده وسيلة

[1] - ينظر: أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج:2، ص:166.
[2] - محمد مندور، فن الشعر، سلسلة الدراسات الأدبية، لجنة التأليف والنشر، القاهرة، د.ت. ص:66.
[3] - محمد النويهي، وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، معهد البحوث والدراسات العربية، 1967/1966، ص:171.

لتصوير الأفعال[1]، لهذا يَخْرُجُ بنتيجة مفادُها أن الفعل هو خير مجال تتجلّى فيه قدرة الشعر على التعبير، فإنْ حاول وصفَ الأجسام لذاتها قصّر دون التصوير، كما يقصّر التصويرُ دون الشعر إن حاول تمثيل الفعل...[2].

2. مصطلح "حركية الزمن" عند ابن البناء المراكشي

تعرض هذا المصطلح إلى محكّ التّخريج النقدي التطبيقي الذي يسلمنا إلى إقرار المبادئ التالية التي هي: أنّ كلّ دلالة أدبية أو فكرية لابدّ من أن تشترك جملة من العوامل الدّاخلية أو الباطنية، والتي بدورها ستتوحّد من أجل إنتاج الانفعال الثقافي والسّلوكي الذي يعكس سلوك الاحتفال بفهم الدّلالة والانتشاء بها.

هذه التّفريعات النقدية للأثر اللّغويّ وجدناها عند ابن البناء المراكشي الذي يكون قد أثرى تجربته الفكرية والتّأمّلية في البيئة الأدبية المغربية المنفتحة على تراكم الزّخم الثقافي المتعدّد الحضارات والمقامات الروحية، لا يتوانى في إقرار المسلّمات المنطقية من حين لآخر استتبابا لمسار بحث البديع من أجل أن يبقيه موضوعا أدبيا بلاغيا لا يتجاوز مقدّراته الإبداعية في كلّ الأحوال، فهو يفرّق بين ما هو وظيفي وبين ما تستوجبه القسمة، لينتج مصطلحات نقدية وفكرية بالغة الأهمية في شأن الموضوع، حيث يقول

[1] - ينظر: عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص:111.
[2] - المرجع السابق، ص:113، وينظر: سهير القلماوي، فن الأدب (المحاكاة - آراء لسنج)، دار الثقافة، القاهرة، 1974، ص ص:122، 123.

بمناسبة القسمة من جهة التّخاطب، مثلما يقول بما تستوجبه القسمة أو التّصنيف أو الاصطلاح من جهة أصل الوضع[1].

يحاول اللّفظ بترسيماته الصوتية والإعرابية وَسْمَ المعنى بصيغة اسمية ثابتة، غير أنّه سرعان ما يتماهى مغادرا الصيغة الإفرادية التي انبصم بها لفظا لتشتغل الوظيفة ـ الجملية أو العبارة باعتبارها مستوى قادرا على لمّ شعث مختلف صيغ الانفعال بالموقف التّعبيري، حيث تتحوّل المسألة من الاسمية إلى الاعتبار والتقدير التّفهّمي التّخريجي أو بالأحرى التّأويلي، كلّ شيء ينقطع عن رسمه المادي الواقف ويحتمل في الترميز اللّغوي، ينكفئ إلى قيمة دلالية مقاربة منبنية على الانزياح الدّلالي الذي لا يقف عند حدّ، ولا يترسّم بتقدير معنوي محدّد، لذلك سعى ابن البنّاء المراكشي إلى توسيع نطاق التقسيمات الأساسية الأولى إلى تفريعات هي أكثر استيعابا لمقدّرات التّعبير الأدبي أكثر منه انصياعا للإحصاء المنطقي، وقد رأى أنّ وظيفة التّخاطب اللّغوي مخالفة لجهة الوضع بالأصل من حيث اختلاف المنحيين وظيفيا، حيث تتولّد عن كلّ قسم من أقسام اللّفظ أقسام أخرى للمعنى بالاعتبار، وتكون وفق التّصنيف التّالي:

ا) لفظ مفرد يدلّ على معنى مفرد كزيد.

ب) لفظ مفرد يدلّ على معنى مركّب ومثاله فعل الأمر: انظر، قم.

[1] - ينظر: ابن البناء المراكشي، الروض المريع في صناعة البديع، ص:76.

ج) لفظ مركب يدلّ على معنى مفرد: كعبد قيس.

د) ولفظ مركّب يدلّ على معنى مركّب كغلام زيد.

ثمّ يتطوّع ابن البنّاء في تفريعات بنائية تتعلّق برصد الأوجه التي يأتي عليها المركّب معنى، فيراها مركّزة في ما يلي:

ا) الأوّل تركيب تقييد واشتراط، كالنّعت والمنعوت والمضاف والمضاف إليه: وواضح مثلما هو دال عليه تركيب توصيف البنية اللّغوية المتعلّقة بتحديد أوجه الانتظام البنائي للوظيفة التّعبيرية أنّ ابن البنّاء يسعى من خلال بثه هذا التّقسيمات الأسلوبية الجامعة بين الوظيفة النّحوية والوظيفة الأسلوبية أنّه يتوجّه توجّها بنيويا محضا يتعمّق بواسطته درس تَعَلّقِ الدّالّ بالمدلول، فالمضاف والمضاف إليه بنية ثنائية متلازمة التركيب الثنائي، وكذلك الحال بالنّسبة للنّعت والمنعوت لا يمكن تغييب أحد الطّرفين البانيين لمعنى الإضافة، وبالتّالي، فإنّنا نشتمّ من مذهب ابن البنّاء في إيراده لهذه الفكرة البنائية، بأنّه يدرس حيّز التّعبير اللّغوي من جهة احتمال انتظامها في بنية الخطاب الأدبي الكلية، وبمعنى آخر فإنّه يبحث نظرية النّظم من وجهة أكثر تباينا مع نظرية عبد القاهر الجرجاني الذي هو شيخ هذه النّظرية.

والسّؤال الذي هو جدير بالطّرح والتفكير والمزاولة كامن في المساءلة التالية: هل كلّ الصّيغ والتّعابير اللّغوية قابلة للتّعايش مع متطلّبات اختصاص الأجناس الأدبية أو

الأنواع الأدبية في التّعويل والتّناسب مع صيغ تعبيرية دون أخرى؟ حيث يجدر بنا التّنبيه آنئذ إلى كون كلّ صيغة خطابية أدبية مقتضية لنسق بنائي يكاد يختصّ بها، ويكون ذلك أكثر اختصاصا في حيّز التعابير الشّعرية، لأنّ اللّغة الأدبية محتكمة إلى التّوزين والتّوقيع، وهو الجانب أو الوجهة البنائية التي وُجِدَ من أجلها باب "الضّرورة الشّعرية"، حيث يكاد يجتمع الرّأي على أنّ لكلّ صيغة تفكيرية مناطات بنائية لغوية تختصّ بها، فلا تكاد تغادرها إلى قيم تعبيرية أخرى، ولذلك صادفنا القدماء من الشّعراء العرب يعوّلون على أنساق تعبيرية تتردّد كثيرا في أشعارهم، حتّى صارت بمثابة اللاّزمة أو العادة اللّغوية، فلا يستطيع أي شاعر مهما أوتي براعة الانفعال الفنّي تجنّبها، وقد تجلّى ذلك واضحا في بكائكهم الأطلال، واستذكار الرّحلة، حتّى صار الموقف دالا على تماهيات في الموضوع، وبالمناسبة فقد صار الموضوع مستدعيا أساليب تعبيرية بعينها لا تكاد تتغيّر أو تتبدّل.

ولقد كان ابن البنّاء بارعا في نظره النقديّ حين أسمى بنيتي المضاف والمضاف إليه أو النّعت والمنعوت على أنّهما تركيب تقييد واشتراط[1]، أو لِنُسَمِّهِمَا . نحن . بنيتي إلزام واضطرار، حيث يصلح هذا التّركيب المتلازم الركنين أن يكون محلّه الحشو من التّعبير لا القافية وأطراف الكلام، على اعتبار أنّ القافية وأطراف الكلام هي المواضع التي يلجأ

[1] - ينظر: المصدر السابق، ص:76.

فيها إلى الاضطرار والاضطراب، وأمّا الحشو فمجاله متّسع لفن الأسلوب والتبديل اللفظي زيادة ونقصانا.

3. المعاني المتفاعلة المتحرّكة والمعاني الثابتة المستقرّة

يوحي الإيقاع البنائي ـ إضافة للمقاييس اللغوية المذكورة ـ أيضا بالخبرة الشعورية والانفعال، وهي خبرة شعورية تسيل في مرونة، وتقترب من الموسيقى، ويتصور شعراء الرمزية ونقادها الحياة في كل أوجهها الضئيلة أو الهائلة الكونية، الجامدة أو المتوثبة وكل أوجه النفس البشرية، حركة وتحررا من الزمن، وانطلاقا أبديا، كما أن القصيدة الشعرية عندهم لا تحكي أحداثا عبر شخصيات لنقد المجتمع في تتابع زمني، بل تنقل لحظة التجربة الحاضرة وكثافتها، ويأتلف فيها تزامن الأحداث المتباينة في زمن وقوعها التي تشكل ديمومة وعي بشري، سواء استغرقت هذه الأحداث يوما أو سنوات طوالا كما هو الشأن في المطوّلات، كما يبدو ذلك واضحا في رواية "البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست (1871–1922) "Marcel Proust"[1].

والحركة الزمنية في الشعر يؤكدها "إبراهيم العريض" مشيراً إلى ارتباطها بالخيال، فيقول: (**كما يَحْسُنُ بنا ألاّ ننسى أنه بمدد الخيال ـ وحده ـ استطاع الإنسانُ أن يَدخل**

[1] - ينظر: حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية: الحضور والغياب، ص:26.

عامل الزمن في نظرته إلى الأشياء وتقديرِه قيمتها... والخيال . وحده . يَسْتقلُّ في الشعر بتصوير الحركة، ما دامت الحركة تفترض مُقدَّماً وجودَ الزّمن)[1]

وهذا معناه أن الحركة المكانية حركة زمانية في الوقت نفسه، وأنها دليل سافر على بعد خيال الشاعر وعبقريته في التقاط الصورة ورسمها.

ويفيد إبراهيم عبد القادر المازني (1889–1949م) كثيراً من نظرية "لسنج" في دراساته[2]، فيرى أن الشعر أو الصورة الشعرية تتسم دوماً بالحركة الزمانية، على حين يتسم الرسم بالجمود المكاني، يقول: (**وكما أن المصوّر يخفق إذا عالج تصوير الحركات المتعاقبة، كذلك يخفق الشاعر إذا هو حاول أن يرسم لك بالألفاظ المتعاقبة منظراً ثابتاً خالياً من الحركة)**[3]

ويأخذ المازني من أبيات أبي تمام في وصف روضة في مقدمة المصيف مثلاً على ما يذهب إليه، وأوّلها: (من الكامل)

يا صاحبيَّ تقصَّيا نظريكما تريا وجوهَ الأرضِ كيف تصوَّرُ[4]

يعلّق المازني على هذه الأبيات بقوله: (**والأبيات في ذاتها، وبالقياس إلى أمثالها مما في الشعر، حسنة جميلة، ولكنها من حيث القدرة على تصوير المنظر للقارئ**

[1] - إبراهيم العريض، الشعر والفنون الجميلة، دار المعارف، 1952، ص:48.
[2] - ينظر: إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، دار المعارف بمصر، ط:1، 1905، ص:135 وما بعدها، / وينظر أيضاً: محمد مندور، فن الشعر، ص:67.
[3] - المازني، حصاد الهشيم، ص:136.
[4] - ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وإحضاره إلى ذهنه ليست إلاّ مظهراً للفشل التام والعجز البيِّن الذي يُمَنى بهما مَن يريد أن يتّخذ من القلم ريشة كريشة المصور، وخيال القارئ هنا هو الذي يفعل كلّ شيء ويتناول العناصر التي سردها الشاعر، ثم يرتب منها صورة على مثال ما يروقه من المناظر المألوفة، وفي وسعه أن يرسم لنفسه من هذه الأبيات ألف صورة لا تُشَابِهُ واحدة منهما أختها، وفي مقدور كلّ امرئ أن يتصور آلافاً من هذه المناظر، وقد يكون ذلك حسناً وجميلاً، وربما ذهب البعض إلى أنّه مزية وإلى أن فيه فضلاً، ولكنّنا لم نقصد إلى هذا، ولا أردنا شيئاً سوى أن اللغة عاجزة عن أن ترسم لك جملة المنظر الذي تأخذه عينُك حين تقعُ عليه.)[1]

الصياغة والوظيفة والتّطبيق لمصطلح البديع

ظهر مصطلح البديع في القرآن الكريم والسنة النبوية وأقوال الصحابة ـ رضوان الله عليهم ـ وآراء النقاد، حتى قصره الجاحظ على العرب[2]، وقد اعترف ابن المعتز ـ مؤسس هذا العلم ـ صراحة على ذلك، على أن الجاحظ هو الذي سمى لونا من ألوان البديع الخمسة بهذا الاسم[3].

صِيَغُ البديعِ لها علاقة باللغة من حيث الشكل، وأخرى بالمشاعر من حيث الصدق، والأدباء قد اختلفوا حول هذا، وكما أن هناك اختلافا بين الأدباء والنقاد في

[1] - المرجع السابق، ص:137.
[2] - ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج:3، ص:281.
[3] - ينظر: عبد الرازق أبو زيد زايد، علم البديع، مكتبة الأنجلو المصرية، 1977م، ص:25.

استخدام البديع في الشعر، فالمتذوقون أيضا لديهم نفس الاختلاف في قبول تلك الصيغ, وتعددت وجهات النظر حول ذلك.

لم تَخْلُ كتابة أدبية من صيغ البديع سواء في الشعر أو النثر، ومن ثَمَّ، يمكننا القول أن الخيالَ مطية الأدب، وصياغةَ البديع زادُه، وصدقَ المشاعر جماله، إذن، فالبديع يختص بعنصر الصياغة، فهو يعمل على حسن تنسيق الكلام حتى يجيء بديعا، من خلال حسن تنظيم الجمل والكلمات، مستخدماً ما يسمي بالمحسنات البديعة لفظية كانت أو معنوية، ومِنْ ثَمَّ سُمِّيَت هذه الصياغة صناعة[1]، ودلت عليها عناوين كثيرة لمؤلفات البلاغيين كابن البناء المراكشي وكتابه "الروض المريع في صناعة البديع".

صناعة البديع هي الصناعة التي يتمكّن بها الشاعر من إظهار رونق الشعر وتهذيبه وتمييز رائقه عن خبيثه حتى يلج الأذن بغير إذن[2]، ويعلق بالقلب من غير كد، وكأنها أخص باللفظ من المعنى، إذ كان الشعر ـ كما قيل فيما سلف ـ يتم بأربعة أشياء وهي: اللفظ والمعنى والوزن والقافية[3]، إلا أن القافية مشترطة في القصيدة.

وأبو تمام أول من لزم طريقة البديع في شعره من المولدين، واتخذها له أسلوبا لا يقلع عنه ولا ينام دونه، وعرف بالتصنع فيه، وإن كان قد تقدمه في ذلك مسلم بن

[1] - ينظر: ابن البناء المراكشي، الروض المريع، ص:88.
[2] - ينظر: أبو الفرج المعافى بن زكريا بن يحيى الجريرى النهرواني، الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي، تح: عبد الكريم سامي الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 2005، ص:260.
[3] - ينظر: ابن رشيق، العمدة، ح:1، ص:119./ وابن المعتز، كتاب البديع، ص:60.

الوليد وبشار والعتّابي والنّمري وغيرهم، فلم يتحقق به أحد منهم كتحققه، وذلك أنه لا يُخْلِي قصيدة له من أبيات قد ضمنها فيه ما يظهر عليه أثر التصنع والتنقيح[1].

[1] - ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج:1، ص:131.

الباب الرابع

مفهوم الشعر ودلالة المعاني بين الوضوح والغموض في النقد المغاربي

الفصل الأول:

المقدّرات البنائية المساهمة في بلورة مفهوم الشّعر لدى الناقد المغاربي

الفصل الثاني:

الدّلالة الشّعرية أو المعاني الشّعرية بين الوضوح والغموض

الفصل الأول

المقدّرات البنائية المساهمة في بلورة مفهوم الشّعر لدى الناقد المغاربي

علاقة التّفكير الشّعريّ بالمسوّغات البنائية اللّغوية

1. الجملة الاسمية والجملة الفعلية
2. علاقة الشعر بالوزن
3. عيار الشعر
4. وقع الكلام الموزون في النفس

تكامل المسوّغات البنائية اللّغوية والبيانية عند حازم القرطاجني

1. عناصر الإبداع الشعري عند "حازم القرطاجني"

المقدّرات البنائية المساهمة في بلورة مفهوم الشّعر العربيّ

1. مقدّرات ابن البنّاء المراكشي في "الروض المريع في صناعة البديع"
2. التّوزين البيانيّ

علاقة التّفكير الشّعريّ بالمسوّغات البنائية اللّغوية

إذا كان النقد اللغوي أساسيا في التحليل والتقويم، فإن سلامة اللغة مطلب أساسي في العمل الإبداعي، إنها المادة الأولية للشعر هي منه (**بمثابة الألوان من التصوير، والرخام من النحت.**)[1]

النقد اللغوي يتطلب معرفة صحيحة بتاريخ وتطور دلالات الألفاظ، لذلك ترى الناقد اللغوي يتتبع سقطات الشعراء في النّحو والصّرف والعّروض والأساليب البلاغية، أو يبحث عنها أحيانا في تكلّف لا مبرر له، وهو يهتمّ بالناحية اللغوية للقصيدة أكثر من اهتمامه بالناحية الفنية، مستعينا بالقرآن الكريم، ومعاجم اللغة، والشعر نفسه.

ويحتل النقد اللغوي مكانة هامّة في الخطاب النقدي المغربي، فكثير من الكتابات النقدية يمكن تصنيفها ضمن النقد الذي تتبّع آثار النقد العربي القديم، فلا يهتمّ بالقصيدة ككلّ متكامل، ولا تهمّه الأخيلة المركّبة، بل ينحصر همّه في تعقّب هفوات الشاعر كلمة كلمة[2]. بل إن أكبر همّ الناقد المغربي هو إتقان اللغة والعروض، واستغلال الأساليب البلاغية استغلالا سليما، باعتبار هذه العناصر تمثل أسس الإنتاج الشعري، لذلك فإنها تلفت الأنظار أكثر من غيرها عند تداول القصائد، فيؤاخَذُ الشاعرُ بأخطائه فيها، ولا يبالي بما سواها.

---

[1] - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط:2، 1972، ص:139.

[2] - ينظر: عبد الإله تازوت، المقالة الأدبية في المغرب (1956–1980)، رسالة مرقونة بالرباط، نوقشت عام 1987، ص:269.

ومنطلق نقاد المغرب في ذلك أنهم يعتبرون سلامة اللغة أو الوزن أو الأساليب البلاغية عوامل أساسية في تقدير قيمة العمل الشعري، فالعمل الشعري شكل ومضمون كما يقول النقاد المحدثون، أو لفظ ومعنى كما كان يقول النقاد القدامى في كثير من البساطة والتواضع، وشاعر من غير أداة لا يعدو أن يكون شاعرا بالقوة لا بالفعل، كما كان يعبِّر عن ذلك فلاسفة اليونان والمسلمين.

لقد كان الناقد المغربي حريصا على سلامة اللغة وعلومها، غير متسامح في الخروج عن أصولها وقواعدها وأوزانها، لأن الوقوف على ما تعارف عليه اللغويون؛ أو ما أوردته كتب اللغة؛ شرط أساسي لا غنى عنه لحفظ اللسان من الزلل والخطأ، ومن ثم أخذ النقاد على معظم الشعراء هذه الهنات والزلات.

عُرِفَ المغاربةُ بتبحرهم في اللغة وعلومها من نحو وصرف واشتقاق، وزادوا على ذلك بأن جعلوا هذه المعرفة اللغوية المتينة وسيلة للتعالي في سماء الشعر، مع الحرص على سلامتها وحفظها من كل انتهاك لقواعدها، وإذا كان لهم أن يسكتوا عن شيء، فإنهم لا يسكتون أبدا عن اللحن، ولا يعجز أحدهم عن رده كبيرا كان أو صغيرا.

هناك جملة من التوجّهات الاصطلاحية المتعلّقة بحيّز التّنظير، لما يترتّب على أوجه الصياغة المتعلقة بالبناء والتّشكيل، وقد أشار البلاغيون القدامى إلى ما يعترض سبيل التفكير في هذا الحقل النقدي، ونَحَوْا في تلك الوجهة مَنْحًى تفصيليا أهّلهم لإصابة كثير من الأغراض التّنظيرية البالغة الأهمية، منها أنّ للأدباء والشّعراء استجاباتٍ نفسيةً وثقافية

وإيقاعية، هي المتطلّب الحاسم في استدعاء أشكال البناء اللّغوي الممتدّ إلى بناء صورة النّصّ أو فضاء الخطاب، إذ من الأدباء من يكتفي بالوجيز من العبارة، ويَثقل عليه البسيط، ومنهم من لا يفهم البسيط بل الوجيز، ومنهم من هو دون ذلك، فيتوسّط بين الاعتبارين، وبناءا على ذلك، فقد ارتأى البلاغيون القدامى تفصيل توصيف بنية الخطاب إلى ضروب من التّشكيلات هي: الإيجاز أو المساواة أو التّطويل، وغيرها، كما هو الشأن عند ابن البناء المراكشي.[1]

مبدئيا إنّه لا بناء إلاّ لما هو مكتوب مخطوط، لذلك فقد أمدّت صناعة الخطّ كثيرا من الامتيازات التّشكيلية والبنائية التي كانت غائبة عن الخطاب الأدبيّ الشّفويّ، وربّما ألهم توزيعُ الألفاظ وتنسيقُ الأشكال الأدباءَ كثيرا من علامات المهارة الفنية، بناءا على اعتبار أنّ مذوقات الانسجام في توزيع فصول الخطاب مرجعها جميعا إلى مؤثّرات استلذاذية، تكاد تكون متّفقة لدى جميع الحواسّ، لذلك فإنّنا وفقا لما استشففناه من تفهّم ابن البنّاء لآليات التّشكيل اللّغوي والبنائي وضروبه المؤسّس على نقد البديع اللّغوي، نرى نظام بناء الفائدة الإيقاعية والتّعبيرية لموضوع البديع قائما في الأساس على توجّه بنائيّ أكثر منه تفكيريّ، لأنّ البديع في حقيقة بنائه، ليس إلاّ ظاهرة تركيبية للعناصر اللّغوية، التي تأخذ انسجامها الخاصّ انطلاقا من المقاصد الدّلالية التي تنتج عن بلاغة البديع، وانطلاقا من تعمّق ابن البنّاء المراكشي لهذا الحسّ، فقد ألفيناه يؤسّس كثيرا

[1] - ينظر: ابن البنّاء المراكشي العددي، الرّوض المريع في صناعة البديع، ص:87.

من المفاهيم على هذا الاعتبار، حيث يعترف مبدئيا بالهوية الدّلالية لفنّ الشّعر الذي هو (... **مبنيّ على المحاكاة والتّخيّل لا على الحقائق، ولذلك اختصّ الشّعر بأنواع ليست من البديع بحسب الحكمة، وهي من البديع بحسب اللّسان، إذ الشّعر منه، ولكن ليس للشّاعر أن يحاكيَ ويتخيّلَ في الشّيء ما ليس موجودا أصلا ...**)[1]

1. الجملة الاسمية والجملة الفعلية

الشعر نمط فنيّ من اللغة؛ فكما يولد الإنسان مفطورا على اكتساب اللغة، يولد بعضنا مفطورا على اكتساب فنّ اللغة، وكما يحتاج الجميع إلى من يُكتسَب منهم اللغة لتصير لغتَهم، يحتاج البعض إلى من يكتسبون منهم فَنَّهَم اللغوي ليصيرَ فنّهم.

إن كل مَنْ حولنا يعلموننا اللغة، ما لم يَصُدّوا عنَّا أو نَصُدَّ عنهم، ولكن ليس كل مَنْ حَوْلَنا يعلموننا فنّ اللغة، ولو تفانينا في تعلّمه، إنما يعلِّمُونهُ طائفة خاصّة تميّزتْ هم الشعراء، فتميَّز كلامُهم من سائر كلام الناس فسمي شعرا[2]، وقد نَبَّهَ المرزوقي على الحاجة في إحكام الشعر إلى الرواية، وهي التي شُهر فيها أن العرب ترفع بها الشاعر"المِفْلِق" من منزلته الثانية إلى منزلة الشاعر "الخِنْذيذ" الأولى[3]، وفيها يَجْرى ولا يُجْرى معه، وقد أفاض القرطاجني في شرح حاجة المفطور على الشعر إلى طول تعلمه[4]، وأشار ابن رشيق[5] وابن خلدون[1] إلى ذلك، ثم أضاف أن منزلته تكون عند منزلة ما تعلم

[1] - المصدر السابق، ص:103.
[2] - المرزوقي (أبو على أحمد بن محمد بن الحسين)، شرح ديوان الحماسة، ج:1، تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط:1، 1411هـ/1991م، ص:9.
[3] - ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، ج:1، ص ص:114، 115.
[4] - ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:26.
[5] - ابن رشيق، العمدة، ج:1، ص:122.

منه[2]، بل ومن المعاصرين من الأدباء مَنْ أكّد ذلك، منهم الأديبة فدوى طوقان التي قصَّتْ كيف علمّها أخوها الشاعر إبراهيم طوقان الشعرَ[3].

2. علاقة الشعر بالوزن

يخطيء كل من يعتقد أنه يكتب شعرا دون اعتماد الوزن العروضي، وذلك لأن الشعر لا يكون كذلك إلا إذا توفر على جملة من المكونات الفنية، من بينها وأبرزها الوزن العروضي بطبيعة لحال، لأن الفارق الأساسي بين ما هو شعر وما هو نثر إنما هو الوزن وليس غيره، أما بقية المكونات الفنية الأخرى فهي مشتركة بين الجنسين معا.

3. عيار الشعر

تحدث كثيرون قديما وحديثا عن مقومات ومعايير الشعر، أو ما بات يعرف بمصطلح "عمود الشعر"، وذلك بدءا من الخليل بن أحمد الفراهيدي (100–170هـ/718–786م) مرورا بالجوهري (ت– 389هـ/1007م) والجرجاني والمرزوقي (ت– 421هـ/1030م) والقرطاجني والسجلماسي وغيرهم بالنسبة لقدماء الدارسين العرب، والعقاد ومحمد مندور وإبراهيم أنيس وعز الدين إسماعيل ونازك الملائكة وأدونيس وكمال أبو ديب بالنسبة للعرب المحدثين، فضلا عن دراسات الأدب الأوروبي ودراسات المستشرقين وغيرهم كثير... ويمكن أن يضاف إلى هؤلاء وأولئك آراء وممارسات الشعراء والمبدعين أنفسهم،

---

[1] - ابن خلدون، المقدمة، ج:1، ص ص:790، 796.
[2] - ينظر: ابن خلدون، المقدمة، ج:3، تح: علي عبد الواحد وافي، نهضة مصر، ط:3، ص ص:1313، 1314.
[3] - ينظر: فدوى طوقان، رحلة جبلية رحلة صعبة: سيرة ذاتية، نشرة دار الشروق بعمان الأردن، ط:3، 1988م، ص ص:88، 93.

وهم كثر ولا يمكن حصر عددهم مثل زهير والحطيئة والبحتري وأبي تمام والمعري والمتنبي...

4. وقع الكلام الموزون في النفس

من أشهر ما خلفته لنا تلك الدراسات هو ما توصل إليه المرزوقي في كتابه "شرح ديوان الحماسة"، كوقع الكلام الموزون في النفس، عموما، ولذاذته في الطبع والسمع، وعلوقه بالذاكرة والخيال، فقد تحدث عن الوزن اللذيذ وذلك حين ذكر أن ما كان الشعراء يحاولونه التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن لأن لذيذه يَطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يَطرب الفهم لصواب تركيبه، واعتدال نظومه[1]، وهو بتعبير حازم القرطاجني التأليف الذي له حلاوة في المسموع[2].

إذن مقوّمات ومعايير ما سُمِّيَ بمصطلح "عمود الشعر" لا بدّ من توفّرها في كل شعر، وهي التي حصرها في سبعة أبواب: كشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية.

هذه هي جملة مقومات الشعر ومعاييرها مما يكوّن عمود الشعر لدى معظم النقاد العرب قديما وحديثا، ومن الملاحظ أن جميع هذه المقومات يمكن أن تكون مشتركة

[1] - ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص:405.
[2] - ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص:267.

في جميع أنواع الشعر دون استثناء، اللهم إلا "الوزن" الذي يقتصر على الشعر دون النثر الفني، ومن هنا يبقى الفارق الوحيد بين الشعر والنثر هو هذا المقوم المتمثل في الوزن، ف (**الوزن أعظم أركان حدّ الشعر**)[1]، منذ كان الشعر العربي شعرا مكتملا في عناصره ومقوّماته وإبداعا جميلا في أسلوبه وتصويره والنقاد . على اختلاف مشاربهم وتباين مناهجهم . متّفقون على كون الوزن ركنا أساسا من أركانه، إذا سقط سقطت معه شعرية هذا الشعر، وقد سبق النقاد القدامى إلى توضيح هذه المسألة وبيّنوا على طريقتهم أنْ (**ليس كلُّ مَنْ عَقَدَ وَزْنًا بقافيةٍ فَقَدْ قال شِعْرًا**)[2]، وأنَّ (**الشِّعر أبعدُ من ذلك مَرَامًا وأعزُّ انْتِظَامًا.**)[3]

وانطلاقا ممّا سبق تعتبر علاقة الشعر بالوزن علاقة بنيوية أساسية لا يمكن الفصل بينهما، وعليه فإن كل نص أدبي خالٍ من الوزن، أو لا يحترمه لا يمكن عدّه شعرا، ليحسب ضمن النثر الفني.

وعلى أساس هذا المفهوم كان الشاعر يهتمّ بالعروض من أوّل بيت في قصيدته إلى آخر منها دون الإخلال باللغة، حتى أنّ بعض الشعراء يجد صعوبةَ الاستمرار فيما تبقّى من أبيات القصيدة بسبب العجز في التوفيق بين العَروض واللغة، فتارةً تكون الغلبة للعروض، وتارة أخرى للغة، لكن سلطة القافية تبقى من أشدَّ مواضع البيت وجملته

[1] - ابن رشيق، العمدة، ج:1، ص:134.
[2] - محمد بن عمران المزرباني، الموشح، تح: علي محمد البجاوي، مطبعة لجنة التأليف العربي، ط:1، بيروت، 1965، ص:443.
[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

صِرَاعًا مَهْمَا تَغَيَّرَ العَروض من الشعر العمودي إلى الموشّح إلى الشعر الحُرّ، فيكون الشاعر حينئذٍ حريصا على اختيارهما من أبرز عناصر عَروض قصيدته ولغتها تأثيرا في توصيل رسالتها، ويكون الناقد من جهته حريصا على مراعاة ذلك في ذوق القصيدة، وهنا تظهر معاناة الشاعر المتمثلة في اختياره صيغة كلمة دون أخرى من الناحية الصرفية، أو تقديم كلمة على أخرى من ناحية النحو، أو زيادة كلمة دون أخرى ونقص كلمة دون أخرى من ناحية البلاغة، وهذا ما ذهب إليه ابن رشيق: (**ومنَ الشعراء من يضع كل لفظة موضعها لا يعدوه، فيكون كلامه ظاهرا غير مشكل، سهلا غير متكلف، ومنهم من يقدم ويؤخر: إما لضرورة وزن، أو قافية وهو أعذر، وإما ليدل على أنه يعلم تصريف الكلام، ويقدر على تعقيده، وهذا هو العي بعينه، وكذلك استعمال الغرائب والشذوذ التي يقل مثلها في الكلام ... ورأيت من علماء بلدنا من لا يحكم للشاعر بالتقدم، ولا يقضي له بالعلم، إلا أن يكون في شعره التقديم والتأخير، وأنا أستثقل ذلك من جهة ما قدمت، وأكثر ما تجده في أشعار النحويين.**)[1]

لقد أثبت ابن رشيق دلالة استعمال الشاعر التقديم والتأخير على شجاعته، من حيث أراد أن ينفيها، ثم ذهب يخوض في الشاذ ظانا أنه يعينه على النفي، ولا يمتنع أن يكون صاحب التقديم والتأخير سهلا غير متكلف ولا شاذّ.[2]

[1]- ابن رشيق، العمدة، ج:1، ص ص:259، 261.
[2] - ينظر: المصدر السابق، ج2، ص266.

فالقافية تحتلّ المنزلة الأولى كون كلمتها هي العنصر الأساس الذي يكمّل الجملة، أو العكس متى قدم الشاعر وأخّر، إنها المنزلة التي جعلها المرزوقي من عمود الشعر، ووصفها بشدّة اقتضاء اللفظ والمعنى للقافية ثم جعل معيارها (أن تكون كالموعودِ به المنتظرِ، يَتَشَوّفُها المعنى بحقّه واللفظ بقِسْطِه)[1]، وقد نَصَحَ بعضُ النّقاد الشّعراء بألاّ يدخلوا بيتا لا يعرفون قافيته[2]، فصار الشعراء يصعدون بالبيت وجملته من أولهما إلى نهاية القصيدة "القافية وكلمتها"، ليعلقوا الأعجاز بالصدور[3]، (**حتى فخر منهم الفاخر بحيازة قصيدته تلك المنزلة قائلا**[4]: (من البسيط)

خُذها إذا أُنشدَتْ في القومِ من طربٍ صدورُها عُلِمَتْ منها قَوافيها

أما المنزلة الثانية فكلمة القافية تكون عنصرا فرعيا، بحيث أن الجملة تنتهي قبل أن تأتي القافية مكمِّلَةً للبيت، فيضطرّ الشّاعر إلى الزيادة أو التخصيص أو التعميم أو التوضيح أو المبالغة، فيصبح عمله هذا "إيغالا" الذي وصفه التبريزي بأنه يزيد تجويد البيت[5]، وجعله ابن رشيق ضربا من المبالغة (**إلا أنه في القوافي خاصة لا يعدوها، والحاتمي وأصحابه يسمونه التبليغ، وهو تفعيل من بلوغ الغاية، وذلك يشهد بصحة ما قلته**)[6]، ثم روى عن الأصمعي قبل ذلك بزمان، قوله في نعوت أشعر الناس: إنه الذي

[1] - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص:407.
[2] - ينظر: ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تح: علي فودة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط:2، 1994م، ص:149، وينظر أيضا ابن رشيق، العمدة، ج:1، ص:210.
[3] - ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج:1، ص:209.
[4] - ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص:179.
[5] - ينظر: الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، طبعة المدني، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1969م، ص:179.
[6] - ابن رشيق، العمدة، ج:2، ص:57.

(ينقضي كلامه قبل القافية، فإذا احتاج إليها أفاد بها معنى... نحو ذي الرمة بقوله: (من الطويل)

قِفِ العيسَ في أَطلالِ مَيَّةَ فَاِسأَلِ رُسُوماً كَأَخلاقِ الرِّدَاءِ المُسَلسَلِ

فتمّم كلامه، ثم احتاج إلى القافية فقال "المسلسل" فزاد شيئا، وقوله:

أَظُنُّ الَّذي يُجدي عَلَيكِ سُؤالُها دُمُوعاً كَتَبذيرِ الجُمانِ المُفَصَّلِ

فتمم كلامه، ثم احتاج إلى القافية فقال "المفصل" فزاد شيئا أيضا)[1]، فعبارة "احتاج إليها" أراد بها رغبته في أن يشتمل عليها الكلام المنقضي، ومحاولته ذلك، والمسَلْسَل الرديء النسج، والمفَصَّل المفرق، وفي الزيادة الأولى مبالغة في وصف ديار الحبيبة بالبلى، وفي الزيادة الثانية تدقيق في تشبيه الدموع بالجمان، و"الإيغال" قديم ليس من اختلاف في أن امرأ القيس أول من نهجه[2].

هذا ما يدلّ على نجاح الشاعر، أما فشله فإنه يتمثل في التعلّق بما يسمى "الاستدعاء" الذي خَصَّصَ له ابن رشيق بابا حيث قال في أوله: **(هو ألا يكون للقافية فائدة إلا كونها قافية فقط، فتخلو حينئذ من المعنى ... وما أعجب السيد الحِمْيَرِي في قوله: (من السريع)**

أُقْسِمُ بِالْفَجْرِ وَبِالْعَشْرِ وَالشَّفْعِ وَالوَتْرِ وَرَبِّ لُقْمَان

مُحَمَّدٌ وَابْنِ أَبِي طَالِبٍ وَالوَتْرُ رَبُّ العِزَّةِ البَانِي

[1] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[2] - ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

فانظر إلى قوله "رب لقمان" ما أكثر قلقه وأشد ركاكته!!! وأما قوله "الباني" فقد خرج فيه من حد اللين والبرد، وتجاوز فيه الغاية في ثقل الروح، واللهُ حَسْبُهُ)[1]، فَرَبُّ لقمان رَبُّ كلِّ شيء ومليكه، الباني والهادم، وليس في إضافة هذا أو ذاك من فائدة، بل نقص يفسد ما قد يستقيم المعنى قبله، وأصبحت القافية مستغنًى عنها.

في الإيغال إذن زيادة كمال السابق، وفي الاستدعاء زيادة نقصه، في الأول نجاح الشاعر، وفي الآخر فشله.

5. تكامل المسوّغات البنائية اللّغوية والبيانية عند حازم القرطاجني

المتأمّل في كتاب "منهاج البلغاء" لحازم القرطاجني يجده قد عجّ ببحث مستفيض في البلاغة بأبوابها كالتشبيه والاستعارة، والتمثيل والكناية، والتقديم والحذف، والتعريف والقصر، والجمل الاسمية والفعلية، وربط بينها وبين الفصاحة وحَدّ الإعجاز، وإذا كان العمل الفني الإبداعي تنظمه علاقات داخل النص باعتماد محور لغوي حيث ينتقي منه المبدع ما يناسب الموضوع، ثم يعمد إلى تركيبه في صيغ أسلوبية، تكون سببا في تحقيق الانزياح، ومن هنا يبدأ بناء المعنى الشعري، وتتحوّل اللغة من لغة عامة إلى لغة أدبية **(تخلق باستمرار معاني جديدة، وتداعيات أخرى لمعان قائمة عن طريق إجراءات تغيّر المعنى التي تمضى متلازمة مع استبدال الكلمات، فبدلا من كلمة (أ) نجد في النص الأدبي كلمة تحل محلها، وتقوم هذه الكلمة الثانية بإثارة معنى الكلمة الأولى التي**

[1] - المصدر السابق، ج:2، ص73.

تربطها بها علاقة دلالية)[1]، تتحدد هذه الدلالة في المستوى النحوي أو الصرفي أو الصوتي أو المعجمي أو التركيبي، وتدخل تحت ما يعرف بالوزن اللغوي الوضعي القائم في البناء الصرفي للمفردات، وأشكال هذا الوزن بعدد أشكالِ المفردات وأشكالِ ما يتركب منها من جمل وعبارات، وأشكالِ ما يتركب من هذه الجمل والعبارات من كلام طويل أو قصير، فالوزن إذاً بهذا المفهوم الوضعي اللغوي قائم في كل أنواع الكلام في الشعر وفي غير الشعر، وهو وزن أساسي في بناء اللغة ذاتها، التي وصفها العقاد بأنها لغة شاعرة، **(فهي في جملتها فنّ منظوم منسق الأوزان والأصوات، لا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه، ولو لم يكن من كلام الشعراء ... وهذه الخاصة في اللغة العربية ظاهرة من تركيب حروفها على حدة، إلى تركيب مفرداتها على حدة، إلى تركيب قواعدها وعباراتها، إلى تركيب أعاريضها وتفعيلاتها في بنية القصيد.)**[2]

لذلك وُجِدَ معيارُ الجمالية أو ما يسمى "المعنى الشعري" في الدراسات القديمة، وأولته اهتماما خاصا، والتفتت إلى تفسيره وتعريفه ووضع الإطار النظري له، لأنه ارتبط بالحياة الاجتماعية للإنسان، الأمر الذي دفع بعض النقاد العرب كحازم القرطاجني وغيره، والفلاسفة المسلمين إلى تعيين مفهوم الشّعر بأنه "كلام مخيّل".

فالمعنى الشعري يؤطره "التخييل"، وبهذا يشمل عنصر التخييل الألفاظ والعبارات واللغة والأسلوب، التي تشترك في تركيب اللغة الأدبية التي تحدد مهمة المبدع، و(**صناعة**

[1] - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، ع:164، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس 1992، ص:199.
[2] - عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1995، ص:8.

الشّاعر فيها حسن التأليف والهيئة، كما أنّ كل تلك الموادّ تقع فيه، وصناعة الشّاعر فيها حسن المحاكاة، والنّسَب والاقترانات الواقعة بين المعاني، وكما أنّ الألفاظ المستعذبة المتوسطة في الاستعمال أحسن ما يستعمل في الشّعر لمناسبتها الأسماع والنّفوس.)[1]

تكشف هذه التعابير عن خروج الألفاظ والعبارات عن حدود القاموس، ودخولها في علاقات وتركيبات جديدة قد تكون غير معتادة، ومن ثم تكون اللغة الشعرية حسب تصور الأسلوبيين انحرافات موضعية ومعجمية ودلالية ونحوية وتركيبية واستبدالية، لا ينشأ عنها عند القراءة تفسير أحادي، لأنها تفضي بالضرورة إلى إمكانات واسعة، ولا تنتهي كما تنتهي رمزية العلم إلى مبادئ القصور الذاتي والأسباب الكافية، ذلك أن لغة الشعر تعتمد على التوسع والتنويع الحدسي والتكثيف وإدماج الحدود[2].

ويوضح منذر عياشي مفهوم هذا الانحراف والانزياح من خلال الوقوف على علاقة اللغة بالمعيار الأسلوبي، حيث ثمة معيار يحدده الاستعمال الفعلي للغة، ذلك لأن اللغة نظام متكامل، وإنَّ تقيّدَ الأداء بهذا النظام هو الذي يجعل النظام معيارا، ويعطيه مصداقية الحكم على صحةِ الإنتاج اللغوي وقبولِه[3].

6. عناصر الإبداع الشعري عند "حازم القرطاجني"

[1] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:81.
[2] - ينظر: عاطف جودت نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، ص:151.
[3] - ينظر: منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990، ص:81.

إذا كان الإبداع يتجسد في قوة الصياغة وجزالة الأسلوب والمجاز بصوره المتعددة والعاطفة التي تلهم الشاعر قوة التأليف والنظم الرفيع، فإننا نلمح مدى عناية الناقد العربي بالتلقي التأثري الذي ينشده أو الاستجابة الانفعالية للجمهور المهتم بالشعر بالاحتكام إلى معايير بلاغية متنوعة، ثم عن مدى الأثر الشفاهي لتلقي الشعر كما هو الحال عند الجاهليين، وهو ما قد يفسر سبباً للتقارب بين لونجينوس والجرجاني ثم المرزوقي[1].

وهذا الأمر هو الذي أعطى لنقادنا القدامى الحظ الوافر في رسم معايير أولى من شأنها تحديد الأدبية، لأن معظم الدراسات التي سبقت وانصبت بوجه خاص في البحث في التراثيات كان لها السبق في الإشارة إلى هذه البدايات التي . إذا أتيح لها الجمع والتنسيق في رؤية موضوعية . أن تقدم خدمة جليلة للنقد، فهي نظرية متكاملة الجوانب تنم عن إدراك ووعي لهذه الظاهرة الأدبية.

والذي يهمنا من هذه العناصر عنصرها الثالث المتمثل في "صياغة الصور والمجازات"، (**فيُعنى بالمكون الجمالي في المعطى الشعري، ذلك أن قوة صياغة الصور والمجازات تصدر عن روح فنية تتصف بالعنفوان الفني، والقدرة على الخلق الجمالي، على أنها لا تتصف بالكمال، وقد قال لونجينوس: "إنني أعلم حق العلم بأن العبقرية الرفيعة بعيدة أشد البعد عن الكمال، لأن الصحة الدائمة تقع في خطر التفاهة، وفي**

[1] - ينظر: رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، ص:149.

السامي كما في كل أمر عظيم لا بد من وجود شيء تتجاوز عنه، ولعل من ضرورات الأمور، أن تظل الطبائع الدنيا والمتوسطة ـ كقاعدة عامة ـ بعيدة عن الإخفاق وقائمة على أكبر مقدار من السلامة، لأنها لا تجازف أبداً، ولا تسعى إلى ارتقاء الأعالي، في حين أن المواهب العظيمة تثبت أنها غير مأنوسة بسبب عظمتها ذاتها".)[1]

أحاط حازم القرطاجني في نظريته الشعرية بالعملية الإبداعية في مختلف أبعادها، سواء اتصلت بالمبدع، أو بما يحيط بالإنسان في واقعه الطبيعي أو بالمتلقي، والتفت إلى عملية تولّد الشعر، وحاول أن يبيّن القوى التي تتحكم فيه، والمراحل التي تقطعها ولادة النص الشعري، وحدود أثر الوعي والوضع النفسي على ذلك، ففي تحديده للقوى الإبداعية يتصور الخلق الشعري ـ باعتباره عملية ذات أولية خاصة ـ في مقدور العقل أن يضبطها لا باعتباره عملية خارقة وناتجة عن إلهام غامض، وإذا كان الفلاسفة المسلمون قد تعرضوا للفعل التخييلي، واعتبروا الشعر ـ بما هو كلام مخيل ـ نتيجة من نتائجه، وذلك ضمن تناولهم لقوى إدراك الحس الباطن الخمس: وهي قوة الحس المشترك، والقوة المتصورة، والقوة المتخيلة، والقوة المتوهمة، ثم القوة الحافظة، فإن حازما تميز عنهم بكونه حاول أن يصف عملية الخلق الشعري بما يجلي مراحلها التي يتحدد فيها اختيار الغرض، وما سيدخل فيه من معان، والبحث عن العبارات الحسنة التأليف للتعبير عن تلك المعاني، وإيجاد الوزن والقافية المناسبين. ويوضح حازم في قسم "المباني" من كتابه "منهاج

[1] - المرجع السابق، ص:151.

البلغاء" المراحل التي يقطعها الشاعر في عملية إبداعه، فيصل بالقوى المتدخلة في هذه العملية إلى عشر، وهي[1]:

1- القوة التي يتهيأ بها مزاج الشاعر للإبداع، فيصبح مستعدا لقول الشعر، حتى وإن تعلق الأمر بتجربة لم يعشها.

2- القوة التي تكون معها القصيدة مجرد جنين لم تتحدد سوى ملامحه العامة في خيال الشاعر فيتم تصور كليات الشعر وما يقع فيها من المقاصد والمعاني، وما يلائمها من القوافي.

3- القوة التي تسمح بتصور تصميم للقصيدة، من حيث وضع المعاني والأبيات والفصول.

4- القوة التي تمكن الشاعر من تخيل المعاني.

5- القوة التي يلاحظ بها الشاعر التناسب بين المعاني.

6- القوة التي يهتدي بها الشاعر إلى العبارات الحسنة والدالة على المعاني المقصودة.

7- القوة على التخيل في تسيير تلك العبارات.

8- القوة على الالتفات من حيز إلى آخر.

9- القوة التي تسمح بوصل الفصول والأبيات ببعضها البعض.

10- القوة على تمييز الحسن والرديء.

[1] - ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ص:199 ،201.

إن ما نستنتجه من كل ما سبق، هو أن الإبداع الشعري فعل منظم يتدرج عبر مراحل أو "مناقل" بتعبير حازم[1]، تتدخل فيها قوى، تؤدي كل واحدة منها دورا محددا في عملية التخيل الشعري، وليست تلك القوى بمختلف تسمياتها إلا قوى تخيلية تصف ـ بما يعطيها إياه حازم من اصطلاحات ـ لحظات عملية الخلق، ومن الواضح أيضا أن هذه العملية فعل إرادي يتحكم فيه الشاعر.

وغني عن القول أنَّ حازما لا يحدد مستوى الإجادة في العمل الشعري بتوفر هذه المواطن الأربعة أمام الشاعر، فالقيمة الإبداعية للعمل الشعري تتوقف على درجة شاعرية الشاعر، ومدى اقتداره على التخيل، وإعطاء المعنى حقه من الإتمام والمناسبة، وعلى بعده كذلك عن التكلف، وحظه من"القوى الفكرية والاهتداءات الخاطرية"[2] التي تتفاوت بها أفكار الشعراء، وقدرته على "الاستجداد" و"التأنق"[3].

ونكتشف الطابع الإرادي للخلق الشعري عند حازم، في ما يذهب إليه من أن العمل الشعري لا يتولد فقط نتيجة دوافع ذاتية كـ "الوجد والاشتياق والحنين"[4]، بل باستئناس الشاعر بالغرض الذي يقول فيه، وهذا الاستئناس يكون إما بمعايشة لتجربة موافقة لغرض القول أو لحصول دربة في صياغة معانٍ موافقة لتلك التجربة.

[1] - ينظر: المصدر السابق، ص ص:109، 321.
[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص:341.
[3] - ينظر: المصدر نفسه، ص:41.
[4] - ينظر: المصدر السابق، ص:249.

إن حازما لا ينفى الدافع الذاتي في خلق الشعر، ولكنه يختزله في أحايين كثيرة في بعده الصناعي والحرفي، فليس خير الشعر عنده ما صدر بالضرورة عن تجربة ذاتية، بل (**خير الشعر ما صدر عن فكر ولع بالفن والغرض الذي القول فيه، مرتاح للجهة والمنحى الذي وجه إليه كلامه**)[1]، وهو يرى أن بعض الشعراء يستطيعون أن يبدعوا في فن من فنون القول من دون أن يتوفر لهم "نشاط خاطر" في ذلك، ولا أن يكون لهم ولع بذلك الفن، إذ توجد لديهم قوة على التشبيه فيما يجري على السّجية بما يجري عليها[2].

وإذا ما رجعنا إلى "منهاج البلغاء"، فإننا نجد حازما يرى بأنه (**يُضَاعَفُ الثّناءُ على الشاعر إذا أحسن في وصف ما ليس معتادا لديه، ولا مألوف في مكانه، ولا هو من طريقه، ولا في ما احْتَنَكَ فيه، ولا مما ألجأته إليه ضرورة، وكان مع ذلك متكلما باللغات التي يستعملها في كلامه، وبالجملة إذا أخذ في مأخذ ليس مما ألفه ولا اعتاده... فساوى في الإحسان فيه ومَن قد ألفه واعتاده، كان قد أربى عليه في الفضل إرباء كثيرا، وإن كان شعرهما متساويا.**)[3]

يلاحظ من كلام حازم أن الانفعال النفسي هو الذي يعطي الجودة الفنية، خاصة إذا كان في الأمور غير المألوفة عند الشاعر، وغير مرتبطة بطباعه التي اعتاد عليها الناس، وعندما يقارن شاعران في القيمة الفنية ويتساويان فيها، فإنّ السبق يكون للشاعر

[1] - المصدر نفسه، ص:341.
[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص:200.
[3] - المصدر السابق، ص ص:375، 376.

الذي نظم في الأمور غير المألوفة، وهذا يدل حسب رأي حازم أن الأداء الفني هو الأهم، وبالإشارة إلى مصطلح "مناقل" في نقد جازم، فإنه يتدخّل في كل عملية إبداعية في الشعر، وينعكس ذلك على طبيعة العمل الشعري[1]، فيعطيه نوعا من الغرابة، وهي في نظره شرط من شروط جمالية الشعر، لأنّ (**الاستغراب والتعجّب حركة للنفس، إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثّرها.**)[2]

فمن بين عناوين كتاب "المنهاج" يصادفنا عنوان هو "التخييل"، لا شكّ أنه مرتبط بالإبداع الذي، وعدّه من بين العناصر التي تشارك في عملية الإبداع والأداء الفني، ووضّح هذه العملية ضمن مجموعة من العمليات تحصل على مستوى الوعي والإرادة، مما سيكون له أثر على صلة العمل الإبداعي بمقاييس المعقول والواقع[3].

هذه الآراء التي ساقها حازم تعدّ عميقة عمق تصورات الفلاسفة المسلمين الذين فهموا الشعر باعتباره عملية تخيلية تتمّ في رعاية العقل[4]، وتصورات النقاد العرب الذين رأوا أن عملية الإبداع الشعري لها علاقة وطيدة بالاختيار والإرادة؛ فيمكن للشاعر أن يتحكّم فيها حسب نشاط الظروف الطبيعية والنفسية، وقد عبّر عن ذلك ابن رشيق بقوله: (**لِيَكُنِ الشِّعْرُ تحت حُكْمِكَ وَلاَ تَكُنْ تحت حُكْمِهِ.**)[5]

[1] - ينظر: المصدر نفسه، ص:98.
[2] - المصدر نفسه، ص:71.
[3] - ينظر: المصدر نفسه، ص:62 وما بعدها.
[4] - ينظر: المصدر السابق، ص:70.
[5] - ابن رشيق، العمدة، ج:1، ص:211.

وانطلاقا من هذا الاعتبار نشير إلى طبيعة تصور حازم لماهية العمل الأدبي، فهي ماهية خفية لا يحس بها إلا من يكابد ويعاني عناصر الإبداع، فهي تتحقق على مستوى ذات المبدع متى توفر له طبع سوي وكانت قوى طبعه العشرة ـ كما يحددها حازم ـ مسعفة له في قول الشعر، فمن حاز هذه الشروط فهو الشاعر المبرز، ومن فقدها ـ وهي حوافز الإبداع الطبيعية ـ فيستحيل أن تتحقق في نظمه وإنتاجه الفني عامة، فمهمة العمل الأدبي تكمن في تأثيره في المتلقي، وحازم يركز كثيرا على هذه الوظيفة التأثيرية القائمة على غرز قيمة في المتلقي أو إقناعه بقضية أو حمله على اتخاذ موقف[1]، وموضوع التأثير عند حازم راجع تارة إلى الفرد وتارة أخرى إلى المجتمع، ويعكس تأرجح حازم بين هذين الحدين: الفرد والمجتمع الطابع الإصلاحي لفكره الأدبي المتأثر لا محالة بالنزعة الفقهية والأصولية الدينية، أما موضوع الأداة، فهو اللغة بوصفها حروفا تركب كلمات، وكلمات تخلق سياقا، واللغة هي معضلة الأديب الكبرى وفي إطارها يعمل، وعليه أن يصوغها أشكالا ومضامين، موظفا في ذلك علوم اللسان من نحو وتركيب ودلالة ومعجم، صياغة تضفي عليها الأدبية والقدرة الطبيعية في الإبداع، متى صادفت طبعا أصيلا لدى الأديب ـ أي الشاعر ـ عند حازم.

المقدّرات البنائية المساهمة في بلورة مفهوم الشّعر العربيّ

1. مقدّرات ابن البنّاء المراكشي في "الروض المريع في صناعة البديع"

[1] - ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:225.

أجرى ابن البناء في كتابه "الروض المريع في صناعة البديع" تصوراته البحثية في كلّ ما يتعلّق بأدوات البناء أو التّشكيل اللّغوي انطلاقا من فكرة التّكرير، لأنّ مسألة التّجنيس ما هي إلا تحايل في التّنويع التّكريري للمتواليات الصّوتية انطلاقا من الأجراس والرّنات والملابسات التشاكليّة فيما بين المتجاورات الصّوتية التي تشكّل البناء التّسلسلي للمفردات البانية بدورها للجمل والأساليب التّعبيرية الفنّية، وقد بادر ابن البنّاء منذ الوهلة الأولى إلى تعريف المصطلح المحوري الذي تتعلق بمقدّراته النّظرية والتّطبيقية دراسة فصلية تامّة، فقال: (**وأمّا التّكرير فمنه تكرير في اللّفظ والمعنى واحد، ويقال له المواطأة، ومنه تكرير في اللّفظ والمعنى مختلف، ويقال له المشاركة.**)[1]

وهنا تتجلّى كفاءة هذا الناقد التّمحيصية التفصيلية حيث يتمكّن برؤياه الثاقبة إلى تحديد المنطلقات والملامح النقدية العامّة الشاملة التي ستشمل جملة من التّوزيعات والتفريعات البنائية أي تلك التي سيستعين بالإحصاء والحساب والموازنة والمقارنة والاستفسار والاستنباط من أجل تحديد تفريعاتها الدّلالية والبنائية، ومثلما هو متشخّص وواضح فإنّ اللّعبة منذ البداية تتحدّد وفق مؤدّيين هما: المؤدّى اللّفظي والمؤدّى المعنوي وبينهما متشابهات ووشائج تدقّ غاية الدّقة وتتماهى التّماهي السّحري التّعجيبي المحيل على لعبة التّوقيعات اللّفظية والمعنوية.

[1] - ابن البناء المراكشي، الرّوض المريع في صناعة البديع، ص:157.

ويكون من الراسخ والثابت أن ابن البنّاء يستعين بالتفكير الجمالي حين يصرّح أنّ من الصيغ والتراكيب ما هو حسن مستملح ومنها ما هو شيّن مستقبح، غير أنّ ابن البنّاء يدرك الأبعاد الحاسمة التي تنطوي عليها آلية الأساليب التكريرية فليس لها من سبيل ومنهاج لتفادي ثقل تراتبيتها سوى بإتقان المواضع والمواطن التي تحلّها من فصول الخطاب الأدبي الفنّي والجماليّ، ولن يستوي ذلك البعد إلاّ بتوافر الحسّ الإيقاعي أو التّوقيعي الأنسب لبلوغ تلك المرامي الشائكة العويصة المتأبية المتفلّتة من الاستعمال اللّغوي الساذج، وبناء على ذلك فإن ممّا ينبغي على الأديب المبدع المنشئ أن يتسلّح به هو الذّائقة اللسانية والذّائقة السماعية للّغة الأدبية الفنّية التي يتبنّاها بالانخراط والمشاكلة والانغماس في تعاطيها.

والحقيقة أنّه لا أسأم ولا أملّ من أن يأتي التكرير غفلا ساذجا لا يستند إلى خبرة حسّية أو انفعالية تعزّز قواه الدّلالية الإيحائية، وتنعم أدواته اللّغوية.

ويبدو من البديهي القول بأنّ نجاح آليات التشكيل اللّغوي التّكريري متّصلة أسباب نجاحها بمقدار ما تستند إليه نسبة توالي العناصر المتكرّرة إلى حساب مجمل القوى التلفيظية التي تؤلّف عبارات الخطاب الأدبية، فلو قدّرنا عناصر الملفوظ آتية على كمّ من الأصوات، فإنّ التّكرير يحسن به أن يتخلّل البنية الكلية بما هو أقلّ من الثّلث، فإنّ ذلك الإقلال بحسب ظنّنا يكفل للمتواليات الصّوتية المكرورة حيّز الظّهور والاختفاء، ومن ثمّة فليس يعقل أن تتكرّر جميع العناصر البانية للموقف التّعبيريّ، ومن

ثمّة فإنّ التكرير إن هو ورد المورد العزيز، وحلّ المحلّ الأنسب لاقى من الترحاب ما يجعل الذّات المتلقّية أكثر احتفالا به وزهوا وشغفا، لذلك فإنّ المظاهر الأسلوبية الفنّية البديعة المتميّزة هي تلك الأساليب التي (... **تحفر لها طريقا باتّجاه منطقة محدّدة في الأثر الإبداعي** ...)[1]، وسيكون من الأجدر بكلّ موقف أدبي إبداعي أن يختصّ بالتفرّد في بصم التّجربة والانفراد بآليات تشكيل أساليبها التّعبيرية بالقدر الذي يباعد بينه وبين جميع التّجارب المسجّلة في المضمار الإبداعي الذي يسلكه وينهجه.

ولا يخفى على الباحث المتدبّر في شأن التّوقيع التّكريري من حيث مدى تعلّقه بإنتاج القيم الأدبية والفنية والجمالية اللاّئقة به باعتباره مسلكا بلاغيا جديرا بالمدراسة والنّظر، حيث لا يخفى على منتهجه طبيعة ما يترتّب على عدم إتقان متوالياته الصّوتية أو اللّفظية البنائية من إفساد للموقف الأدبي خاصّة في معرضه اللّغوي والأسلوبي، وانطلاقا من هذه القناعة النقدية النّظرية يمكننا تصوّر آليات التّشكيل اللّغوي التّكريري على أنّه مشكّل لآليات الوزن الشّعريّ، فهو قابل لأن يخضع لقياس الاستواء والخروج والكسر.

إنّ الذي يستفاد من تمعّن جملة الظّواهر التركيبية والإيقاعية التي ينبني عليها التّوقيع اللّغوي البديعي هو أنّ علماء البلاغة العربية وبديعها قد رسخت تجاربهم في تعاطي المسائل المتعلّقة بآليات التراكيب اللّغوية عندما تداولوها نظريا وإجراء تطبيقيا،

[1] - سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات الدّولية، ط:1، 1991، ص:37.

وقد أفضت تلك الممارسات النّقدية إلى تحصيل ما يشبه المصداقية المعرفية التي صارت بمثابة القواعد العامّة التي يتساندون إليها في تطبيق الأحكام وإجراء المناهج والأساليب الفنية والجمالية، ولقد أهّلهم امتلاكهم الخبرة النّقدية إلى أن يلتزموا قيما نقدية وثقافية أدبية هي التي رأينا ابن المعتزّ يتفطّن بحكم ذائقته الشّعرية إلى تمييزها من بين مجمل معارض التّعابير اللّغوية التي تعاطاها الشّعراء الذين قبله وكذلك الذين هم من جيله.

لقد صار في إمكان الناقد المتعاطي للنّقد البديعي أن يسطّر جملة من النّزوعات النقدية النّظرية التي صار بفضلها يرى إلى البنية التّعبيرية لأساليب التّوقيعات التركيبية والتّشكيلية التي تقوم عليها لغة فنّ البديع باعتبارها بنيات تركيبية أو تشكيلية تقوى على أن تنتظم في شكل أساليب بنائية هي أشبه ما تكون بالقواعد البنائية الأخرى التي يعتمدها الشّعراء في ابتداع الأوزان والتّوقيعات الشّعرية، ولهذا وانطلاقا من هذه الاعتبارات الرئيسة الحاسمة فإنّنا نرى إلى التّوقيع البديعي الباني لأساليب التّشكيل اللّغوي في الأدب الاستلذاذي الإمتاعي واردا من جهة كون هذا الفنّ الذي نعني به فنّ البديع قد لامس أعماق حقيقة انفعال النّفس العربية بالصّيغ والتراكيب اللّغوية الملذوذة، وهي وإن كانت أي تلك الأساليب التشكيلية البنائية قائمة على نشاط أسلوبي منقطع النّظير من حيث قابلية تحدّدها وتنوّعها التشكيلي والتركيبي لدى كلّ مناسبة إبداع أدبي فنّي فإنّ من شروط تواجدها وظهورها إلى حيّز واقع الموقف الأدبي أن تمتاز بالنّدرة والطّرافة والسّحر والتّعجيب، وإذا ما أردنا اختبار مدى مصداقية هذا النّظر واختبار أبعاد هذا

المتصوّر يمكننا أن نقرأ تاريخ فنّ أدب التّوقيعات البديعية فإنّنا إن نحن محّصنا الفكر ودقّقنا النّظر، ألفينا القيم التّوقيعية البديعية ذات بعد تراثي متنام، نشأ مع نشوء الحسّ الشّعري أو لنقل أوليّا الانفعال بالقيم اللّغوية الفنّية والجمالية بالقدر الذي يمكن أن نعتقد بأنّه تواجد قبل ظاهرة القصيدة العربية، ثمّ سار متناميا بالقدر الذي تخلص فيه نفوس الشّعراء والأدباء لطقوس الإبداع الحقيقية، وقد صرّح ابن المعتزّ بندرة أوّليّة هذا الفنّ من أساليب التّعبير اللّغوي مثلما اعترف في كتاب البديع بأقدمية التّجارب وأسبقيتها في شقّ خصائص الانفعال بقيم التّوقيعات البديعية، وبذلك فهو أي فنّ التّوقيع البديعي لا تاريخ لمبدئه ولا آخر لنضوب معينه بين تجارب الشّعراء[1].

لعلّ الدّواعي المنهاجية مجتمعة كلّها هي التي أوحت إلى ابن البنّاء المراكشي لأن يلحق بالبديع مصطلح الصّنعة والصّناعة، وفي كثير من الأحيان يستمدّ دلالات التّشكيل والبناء من مقدّرات حركية الحياة الواقعية فيتجسّد خلال هذا التّجاوب الوظيفي بين الأدب والحياة مدى مشاكلة الوظيفة التّوقيعية البديعيّة لوظائف الوزن الشّعريّ وإيقاعاته وهي التي تفيد من جهتك كذلك عدة فوائد بنائية وتشكيلية بل لعلّ الوزن في أقصى غاياته التّوقيعية هو من أوثق الآليات التّفكيريّة المساعدة على تفاعل الحسّ المبدع مع الأجواء التصويرية والتّخييلية التي تشيع طقوسا احتفالية تمعينية قد تغدو الخصّيصة التّكوينية الفعّالة التي تفتقد إليها أجواء التّعبير النّثريّة الأوزان والتّوقيعات هي من أرسخ

[1] - ينظر: ابن المعتزّ، كتاب البديع، تح: عبد المنعم خفاجي، مكتبة النجاح، ط.2، 1950، ص:7.

الاعتبارات الدّاخلة، فتنشيط الفكر على تصوّر الأشياء وتخيّلها إلى جانب إمداده بقوى النّشاط الحسّي والحركي المساعدة على فورة نشاط القبض عليها، فالأفكار كلّما كانت منسّقة كانت أدعى إلى توارد الأحاسيس عليها واحتمال الظّنون لها.

والتّصديق أو التّخييل هما نهجان نفسيّان وحسّيان لهما وشائج موضوعية بجهتي التّوزين والتّوقيع يستطيع الحسّ بهما التّسلّل إلى الغايات التّأمّلية العميقة في مدارك النّفس ومهامه المشاعر، ونحسب أنّ كلّ نشاط إيقاعي والذي نعتبر التّوقيعات البديعية أحد أبرز تجلّياتها قويّة على النّشاط والتّنوّع والتّجدّد انطلاقا من حقيقة هذه المرجعيات التّكوينية وقد لخّصها بعض العلماء في فائدتي الهزّة وحسن الموقع.[1]

وإنّ نكتة لذّة التّوقيع البديعي تأتي من جهة اعتبار كون التّوقيعات الفنّية والجمالية البديعية تقع مناصفة بين جهتي النّثر غير الفنّي المنفلت من كلّ أساس جماليّ وبين النّظم الذي كثيرا ما غالطت تسمياته النّقاد فاعتبروه ضربا من ضروب الإبداع الشّعريّ، ولنا أن نتصوّر الآن مدى عسرة توافر القيم التّوقيعية للأدباء الذين لم يشربوا حظّ إصابة نكت ذلك الفنّ، وزيادة على كلّ هذه المسائل التي سردناها فإنّنا صادفنا ابن البنّاء المراكشي يتوسّل بالتّوقيع البديعي فيتّخذ منه سبيلا لجملة من النّزوعات البحثية التّطبيقية سرت على سحر بيان آيات القرآن الكريم، وأبيات الشّعر العربيّ البديع فكان أن اتّسع بفضل نشاط الدّرس الإيقاعي مجال الدّراسة في كتاب "الرّوض المريع"، فقد

[1] - ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:46.

لاحظ قوة شيوع بديع فنّي الترصيع والموازنة في القرآن الكريم وخاصّة في المفصّل منه، وفي هذا برهان ساطع على مدة شيوع وظيفية هذا النّمط من التّعبير الفنّي النّاجع[1]، من حيث أفضى منهاج دراسته إلى إصابة جملة من الغايات النّقدية التي وإن كانت عوّلت على القضايا اللّغوية فإنّها من المنظور النّقدي العلمي قد لامست جملة من الحقائق المعرفية الإنسانية التي تحقّقت نجاعة تداولها في المقولات النّقدية الحداثية لاحقا.

إنّ من شأن ترسّم الطّريقة ورسوخ مسارات الانفعال بالقيم اللّغوية لدى صياغة الأدبية العربية الإمتاعية تكفّلا لآليات التّشكيل اللّغوي البديعي أنماطا بنائية ثابتة هي التي قوي البديعيون على رصد تجلّياتها الأسلوبية مثلما حاولوا تأسيس التقعيد الفنّي الجماليّ لها، وإنّ النّظر الموضوعي يكفل لنا إمكان القول إنّ مجمل التركيبات اللّغوية العربية إن نحن تأمّلناها بعمق أعطتنا مسلّمة نقدية قوامها أنّ كلّ النّزوعات التقعيدية الدّائرة في مجال التعابير التركيبية من نحو وصرف وأسلوب وبلاغة قائمة في أبعد تصوّراتها النّظرية على النشاط التّبديلي التّجددّي الذي يمنح النّاظم أو المنشئ إمكان الإجراءات النّظمية وفق طريقة شبيهة بنظام التّرادف، وإنّ كلّ صيغة أو وجهة بنائية في تراكيب اللّغة العربية تجد لها الذّات المبدعة أكثر من سبيل أو أسلوب تركيبي للانفعال بصورها اللّغوية فالطّرق الإعرابية متنوّعة متبدّلة ينتظمها مبدأ التّخريج أو التّأويل، وكذلك القاعدة الصّرفية مدعومة بقيم تنوّع الأبنية والصيغ بحيث تؤدّي كلّ بنية لغوية إلى مسار تمعيني

[1]- ينظر: ابن البنّاء المراكشي، الرّوض المريع في صناعة البديع ،ص:169.

دلالي هو وليد الصيغة اللّسانية أو السّماعية ويكون الاحتكام في غالب الأمر تابعا إلى قانون الاستخفاف والاستثقال.

وكذلك إن نحن أبنا إلى القيم التركيبيّة التي تنتظم الأساليب التّعبيرية النّحوية ألفينا القاعدة النّحوية تتأسّس وفق مبدأي التقديم والتّأخير مع ضرورة الحرص على الانتباه إلى أنّ العرب تقدّم لاعتبارات قانون تصدير عناصر الكلام وتؤخّر بناء على أحكام تراتبية في أهمية القيم الدّلالية التي تنبني عليها دلالة الألفاظ خلال السياق التّعبيريّ.

تكاد تنحصر كلّ الاعتبارات النّقدية الفكرية والفنية التي أنتجها التفكير البلاغي البديعي في سعيهم المنصبّ على رصد الآليات التركيبية والإيقاعية المراعاة لدى ابتداع التراكيب اللّغوية البديعة وهم في كلّ ذلك يبنون تصوّرهم النّقدي على تمحيص الفائدة الدّلالية التي ينتجها السياق اللّغويّ، ونرى أن لا شيء دفعهم إلى بلوغ تلك المرامي التفكيرية سوى تعسّفهم في البحث عن الأدوات والآليات التي يستعان بها في تركيز العبارة، والإيجاز في التّعبير، حتّى بات مصطلح الإيجاز مناطا تفكيريا نقديا يحتل بابا معروفا من أبواب الدّرس البديعيّ، ويقام كل ذلك على ما يسمّونه المرجوع إليه في العبارة[1]، وقد يتبطّن هذا المنظور اللّغوي البنائي والتّشكيلي بما يسمّى الحشو من الكلام والمفيد، وتبعا لذلك فقد تفاوتت قناعات النّقاد في تفهّم جدوى الفائدة الدّلالية الأدبية عن طريق طرح قياس العلاقة بين الدّال والمدلول، وربّما عني هذا الإشكال في بعض

[1] - ينظر: أبو محمد القاسم السّجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص:182.

مناحيه معنى الإخلاء، أو الكلام المغسول، وهو الذي تجري ألفاظ عباراته لغير مدلول محدّد مقصود.

لقد ثبت في وعي النقاد والمتعاطين لفنّ الكلام أنّ العرب مرهفة بتحسّس مفاصل الكلام فهي تعتني بالمبادئ والمقاطع، تجري ألسنتها في مضامير الأساليب، وهي أي العرب وفاق ذلك تقدّر الكمّ اللّغويّ وأبعاده من حيث طبيعة تلاؤمه مع مقتضيات النّطق الفنّي الجميل، تطرد بفضل إتقانها أساليب الكلام كلّ أمراض التّلفيظ وعوارت الكلام فتبتدع من القيم التركيبية ما قد تغطّي به تلك العورات العارضة لها في سياقات كلامها وقد راعى البلاغيون القدامى وعلى الأخصّ المغاربة طرق تقنين تلك الالتزامات البنائية حتّى أسموها طّرق العلم بما قصد من أبنية القول من أنحاء التّناسب[1].

ولقد استعان البلاغيون على ضبط آليات التراكيب اللّغوية والبلاغية التي تعتمد سبيلا لبثّ التّوقيعات البديعية بما أسموه "علم الكليات" الذي هو علم البلاغة.[2]

وبما أنّ البديع هو الجديد والطّريف فإنّ رسوخ هذا الاعتبار في التفكير النّقدي قديمه وحديثه قد صدّقه كون (... **أنّ النّظرية الأدبية في النّقد تحتكم رأسا إلى البعد اللّغوي في النّصّ الإنشائيّ...**)[3]

وليس يدخل في عداد لغة البديع إلاّ ما كان من الاستعمالات اللّغوية بديعا أي جديدا جدّة تمنحه قيم الاستطراف والتّعجيب والمفاجأة، ولقد أصاب قدماء نقّاد الأدب

[1] - ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:271.
[2] - ينظر: المصدر السابق، ص:221.
[3] - عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ط:1، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1983، ص:36.

العربيّ نكتة هذه الغاية الفنية حين قالوا: (... **وعادة الاستعمال في اللّغات مقدّمة على حقائقها، وهي أولى بالظّاهرة من أصولها...**)[1]

وكذلك نحسب أنّ لغة فنّ التّعبير الشّعريّ اتّفقت للعرب غير مقصود إليها بل جاءت منزاحة عن حسّ لغويّ تشكيلي توقيعي انقذفت على ألسنة فنّاني الكلام العربيّ من غير تقصّد أو تعمّل[2]، ومن الأرجح أن يكون النّزوع التّوزيني للغة الأدبية الفنية قد انجرّ عن إعمال الأعراب المؤسّسين لأوليات الأدبية العربية لأحاسيسهم المفرطة في مجاذبة جملة من الغايات الأسلوبية والتّعبيرية التي تتوّقف إصابة إتقانها على تقدير المواقع والكميات والمشاكلات والانسجامات وهي جميعها تعني تقدير مراتب الكلام وطبقاته فيما بين المتواليات الصوتية والمقطعية اللّفظية والأسلوبية بالغين بذلك الأسباب الكلّية البانية لتشكيل الخطاب الأدبي الفنّي الإمتاعيّ.

ولعلّ هذا السياق التنظيري هو الذي سعى ابن البنّاء المراكشي إلى الاعتناء به والمحاولة الدّائبة لبثّ الإضافات النّظرية والتّطبيقية المتعلّقة بمقتضيات البحث الأدبي الفنّي والجماليّ، بحيث اجتمع للباحثين في المضمار أنّ لكلّ بنية لغوية أو سياق تشكيلي للغة الأدب قيمة توقيعية خاصّة متّصلة في عمق مادّتها التركيبية بقيم تحفيزية أخرى مترتّبة على نمط تلك الصيغة اللّغوية بحيث بتنا نرى أنّ التّوقيعات اللّغوية البديعيّة لا تكاد تخرج عن تلك الآليات من قواعد التّشكيلات والتراكيب بحيث تكون هي التي عناها ابن البنّاء

[1] - القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، المكتبة العربية، بيروت، لبنان، ط:3، ص:80.

[2] - ينظر: الباقلاني، إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد الصّقر، دار المعارف بمصر، 1963، ص:63.

بمصطلح الصناعة الذي نعتبره مصطلحا تداوليا بمعنى البناء والتّشكيل والتّوزيع، وهي التي بدورها تعني بنائية الخطاب الأدبي الفنّي.

إنّ ابتداع المقامات اللّغوية وارتجال الأنساق التّعبيرية قائم وفق اعتبارات آليات التّشكيل اللّغوي في كتاب الرّوض المريع ليست تتحقّق للذّات المبدعة إلاّ بالقدر النّادر القليل الذي تستصفى مقاديره بحسب درجة عمق انفعال الذّات المبدعة بالمناسبات الحيوية المنتجة للحظة الإبداع، ولذلك أمكننا تعميق النّظر إلى حقيقة مقدّرات هذه الاعتمالات المتواشجة البانية لبواطن كلّ الفعّاليات الوظيفية المنتجة لقوى إنتاج بنية الخطاب الفنّيّ أنّ نوحّد بين كلّ مظاهر التّعبير الأدبي الفنّي، بالقدر الذي نحسبه يخوّل لنا إمكان القول بحقيقة تواجد القيم الشّعرية العربية خارج إطار القصيدة العربية، بحيث يغدو المنظور الشّعري أو بالأحرى الوظيفة الفنّية والجمالية للّغة العربية قيمة إبداعية تستفيض على الأشكال الشّعرية القديمة فتنفتح لها أسباب التّطوّر والتّجدّد والنّماء، ولعلّنا بفضل هذه الرؤية نكون قويّين على إرجاع فضل فنّ التّعبير اللّغوي الذي نعتبر الأساليب البديعية محور حركيته ونشاطه إلى سياق الإبداع التفاعلي والوظيفي الطّبيعي له.

ويستطيع الذي يتعمّق أثر التّوقيعات البديعية أن يقف على جملة من الحقائق النقدية والفلسفية الدّالة على أنّ (.... **ناموس اللّغة يسمح بالابتعاد عن القالب الموضوع ممّا يسمح بالعرف في الاستعمال، فتكون الطّاقة الإبداعية متولّدة عمّا توقعه**

في نظام اللّغة من اضطراب يصبح هو نفسه نظاما جديدا، فالسّمة الفنّية هي إذا حصيلة المفارقات التي نلاحظها بين نظام التركيب اللّغوي للخطاب الأدبي وغيره من الأنظمة اللّغوية ...)[1]

وللمتأمّل في جملة الإشكالات النّظرية والتّطبيقية التي يطرحها موضوع اتّصال التّوقيع البديعي للغة الأدب الفنّية بآليات تشكيل أو بناء الخطاب الأدبيّ أن يستقرّ رأيه على مدى جدوى الحقيقة القائلة: إنّ لعبة التّشكيل اللّغوي لبنية الخطاب الأدبي الفنّي أو الجمالي أو الإمتاعي لا تكاد تخرج عن إتقان الذّات المبدعة لشدّ طرفي التّلازم البنائي والوظيفي والدّلالي بين حهتي التّعبير النّحوي والتّعبير العفوي أو الانطباعي، وهي الثنائية المتلخّصة في ضبط قوانين التّوليد اللّغوي حيث يتمّ التّجاذب فيه بين مصداقية القاعدة اللّغوية من جهة وبين آليات توقيع مبرّرات البنيات اللّغوية الواقعة خارج إطار القاعدة التّكريسية، فالقاعدة من عدمها سياق تفاعلي وظيفي ينتظم بشكلّ آليّ طقوس الإبداع في حيّز لغة التّعبير الأدبي الفنيّ إلى درجة تهيمن على سياق نقديّ تنظيري مستديم.

2. التّوزين البيانيّ

لا يمكن للصيغة البلاغية في جوهر مفهومها الانفعالي الدلالي إلا أن تمتزج بالدلالة الإيقاعية، فهما ينحدران من حيز نفسي انفعالي واحد، لا لشيء إلا لكون

[1] - عبد السلام المسدي، الثقد والحداثة، ص:41.

البلاغة في مفهومها الدلالي قائمة على الكيفيات التي تتوسل أداة لتوصيل المعنى إلى قلب السامع[1].

كذلك شأن الدلالة الإيقاعية، فهي الأسلوب أو الوسيلة التي تهز بها مشاعر المتلقي لتحفيزه على تفهم الصيغ الأسلوبية، لذلك فقد اجتهد البلاغيون العرب في تعريف الإيقاع بحيث قالوا: (... **الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية...**)[2]

وكذلك يكون الإيقاع عبارة عن (...**النقلة على النغم في الأزمنة محدودة المقادير، والنِّسب أصناف وأنواع...**)[3]

بذلك لم يأخذ مفهوم البلاغة في التفكير البلاغي العربي الصيغة الواحدة الجامدة المعزولة عن باقي الاستجدادات الانفعالية التي تنتجها السيرورة الحضارية، فهي . أي البلاغة . تتعدى المفهوم الجامد لتكون متجاوبة مع كثير من وضعيات التواصل إما صمتا أو كلاما أو سماعا أو شعرا أو تثرا أو سجعا أو رسائل ومخاطبات مختلفة[4].

[1] - ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج:1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، د.ط.، 1928، ص:14.
[2] - ابن سيده، المخصّص، ج:4، لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، د.ط.، د.ت.، ص:10.
[3] - الخوارزمي، محمد بن أحمد بن يوسف، مفاتيح العلوم، تح: إبراهيم الإبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط:1، 1984، ص:266.
[4] - ينظر: أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، ص:23.

الفصل الثاني

الدّلالة الشّعرية أو المعاني الشّعرية بين الوضوح والغموض

المعاني الشّعرية بين الوضوح والغموض

1. غموض الكتابة وغموض القراءة أو المطالعة
2. المجاوزة والإبداع والمغايرة والاجتهاد والانطباع
3. مبادئ نقد النقد في ثقافة النقاد المغاربة

سهم الدّلالة في استملاء القيم البنائية

طرائق اللّغة في أسر الدّلالة الشّعرية لدى حازم القرطاجني

الأدوات الراسخة في الاعتبارات الشّعرية بين الثبات والتّحوّل

1. الهوية التّخييلية

الأصول النظرية العربية وفكّ الجدل بين الحقيقة والمجاز

1. عوالم التّخييل الشّعريّ (حدّا التّخييل والتفكير)

تدوير المعاني وتوظيف الدّلالات الضدّية الكاسرة لخطتي التّعبير والتّمعين

هوية الشّاهد الشّعري الانفعالية والفكرية

1. الشاهد الشعري في "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع"
2. الشاهد الشعري في "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"
3. الشاهد الشعري في "الروض المريع في صناعة البديع"

هوية الشّاهد الشّعريّ التّطبيقيّ: النّموذج والبديل

الانفعال بقيم البديع اللّغويّ

1. مفهوم البديع
2. تطور مصطلح "البديع"

أثر البديع في تسطير مناهج التّفكير الشّعريّ عند ابن رشيق

الدّلالة الشّعرية أو المعاني الشّعرية بين الوضوح والغموض

1. الدلالة الشعرية وغموض الكتابة والقراءة.

في كتابه "المنزع البديع"، وضّح السجلماسي العلاقة الهامة بين الغموض الذي يشكل جوهر النص الشعري، وبين المتلقي الذي يقوم بدور المحاور والمشارك في العملية الإبداعية لخلق النص وإعادة إنتاجه، وذلك بعد أن يبذل جهدا فكريا ونفسيا في فك أسرار النص، ومحاولة سبر غور احتمالاته المتعددة، ودلالاته وإيحاءاته الكثيرة. وهذه الحالة من المعاناة التي يبذلها المتلقي تجعله يشعر بنشوة غامرة من الفرح والسرور، والمتعة الفكرية، ومن هنا تقوى العلاقة بين أطراف العملية الإبداعية: المبدع والنص والمتلقي. يقول: (**ولا خفاء بارتباط الانفعال هنا والارتياح بما يقرع السمع ويفجأ البديهة فقط دون ما عداه.**

والانفعال التخييلي بالجملة هو غير فكري فكيف يعود الأمر غير الفكري فكريا وينقلب الأمر البديهي اختياريا)[1].

وتظهر ملامح تنظير النقد المغاربي للصورة الشّعرية أو القيمة الدّلالية الشّعرية من خلال أثر تنظير أرسطو قي كتابه "فنّ الشّعر" وهي رؤية مغايرة للنقد العربيّ المشرقيّ، فظهرت أدوات بناء جديدة وتفكير شعريّ في النقد المغاربي، اعتمدت أساسا على الفلسفة وعلم المنطق والبلاغة والعروض وعلم النّحو والاصطلاح الأدبي.

ومن هما ظهرت جهود النقد المغاربي متمثلة في إخراج الدّرس النقدي من الفوضى وفقر المصطلح، وَوُضِع النقد حيّز العلم والصّناعة النّظرية، والتّصنيف والتّبويب، والإجراء التطبيقي المدرسي، حيث يلجأ إلى اعتماد الإبداع في التّحليل والتّفهّم والتّخريج البديعي المبني على الطرافة، كما أنّ اضطلاعهم بقراءة الجهود النقدية السابقة من منطلق تفهمي تصحيحي تحليلي وصولا إلى تأسيس قناعات نقدية تطبيقية ظلّت أحكامها النّظرية والإجرائية غامضة قاصرة على مرّ مراحل التّجريب النقدي العربيّ التّراثي.

2. سهم الدّلالة في استملاء القيم البنائية

نعتبر ابن البنّاء المراكشي قد أفاد، ناقلا الاعتبار بوظيفة الدّلالة الأدبية إلى حيّز الاعتبار بمقياس الاستخفاف والاستثقال، من منطلق أنّ العرب تُولِي هذا القياس الاعتماد الأوفى، والاعتبار الأبلغ في توزين الأفكار، واستدرار القيم التّعبيرية المرتبطة بمتطلّباته الانفعالية، حيث رأى ما كان مستخفا جدير بأن تساعد خفّته في ولوج مَهَامِهِ

[1] - أبو القاسم السجلماسي، المنزع البديع، ص ص:500، 501.

الانفعال بالدّلالة الأدبية، وما كان مستثقلا فهو عاجز عن بلوغ تلك المدارك[1]، لأنّه لا يسعف النفس والانفعال في حيازة الاعتبارات التّخييلية المناسبة لامتياح الدّلالة الأدبية الفنية الجمالية، (...**وكلّ ما يسهّل في الوصول إلى المطلوب فهو محبوب، وكلّ ما يعوّق عنه فهو مكروه.**)[2]

غير أنّ ابن البنّاء المراكشي كغيره من النّقاد القدامي، لم يميطوا اللّثام عن كشف العوامل والأدوات المساعدة على تسهيل تبليغ الدّلالة، لذلك يجدر التّساؤل عن تلك المحفّزات إذا ما كانت منبثقة من صلب متن الخطاب أم هي وافدة واردة عليه من خارجه.

ولا بدّ للسّاعي إلى تمحيص أسباب الوعي المعرفي المتعلّق بالدّلالة الأدبية في حيّز اعتبار الدّلالة الأدبية النّثرية أو حيّز اعتبار الدّلالة الشّعرية، أن يتفطّن إلى طبيعة تركيب وعي المعرفة الدّلالية الأدبية، حيث تقوم في أبعادها النّفسية على جملة من الاعتبارات الحالية أو المعرفية القلبية التي يُعمد في قياس حصولها على مخزون الوعي النّفسي الباطني، الذي قد لا تقوى العلامة اللّغوية على أسر حقيقته وتجسيد بيان دلالته، وإنّما يكتفي من كلّ تلك العملية بما يجده المطالع أو المتلقّي من مختلف الآثار الحالّة بالنّفس، بينما تبقى وظيفة التّوصيل اللّغوي خلال تلك النقلة مجرّد مناسبة أو مقاربة أو إشارة أو إلماح ليس إلاّ.

[1] - ينظر: ابن البنّاء المراكشي، الروض المريع في صناعة البديع، ص:83.
[2] - المصدر نفسه، ص:84.

إنّ أهمّ وظيفة للمجاز يقرّها ابن البنّاء المراكشي هي أنّ التّنميق الفنيّ والجمالي للّغة المجازية، قوامها أن تضطلع بتخفيف مؤونة التّبليغ عن نفس المتلقّي، ولقد استصفى ابن البنّاء المرّاكشي كثيرا من أسباب إغماض المعاني والدّلالات[1]، وكان من أهمّ ما ارتآه في تحديد تلك المهامّ والوظائف: شدّة دقّة المعاني المنتجة للإغماض، مثلما هناك من المعاني ما يحتاج في تصوّرها إلى مقدّمات وبيانات، هي ليست في استعداد فطنة المتلقّي، فلا تكون تلك المقدّمات قد حصلت للمخاطب، ويكون لنقصان تلك المعطيات سبب ضياع الفهم وتبدّد التّصوّر.

ومثلما هو باد لنا، فإنّ التّرتيبات اللّغوية في أيّ عمل أدبيّ فنّيّ قوامها أن تتأدّى ضمن شبكة تراتبية متكاملة الأدوار، يفضي بعضها إلى بعض في تناغم دلاليّ، تلتقي فعّالياته الوظيفية ضمن أنساق لغوية، ينتجها الوعي الكلّي للحظة الإبداع الأدبيّ، ويأتي النّسق المعجمي في أوّل تلك التّلازمات البنائية تلك الترتيبات، حيث تتّصل أسباب وظيفته الدّلالية بعلم الصّرف وأوزان صيغ المبالغات، والملاحظ على هذا الدّور أنّه يتوافر على تركيز معرفيّ أو دلاليّ، يتولّد عن دلالة البنية المعجمية أو الصّرفية للكلمة: فعول، فعّيل، مفعال، متفاعل، حيث يبرز النّظام المقطعي لملفوظ المعجمية، باعتباره قيمة توزينية راسخة الاعتبار الدّلاليّ، فإذا جاوزنا اعتبار المعجمية، دخلنا في اعتبار الدّلالة النّحوية التي تنحو منحى تقعيديا عقليا منطقيا، لا سبيل إلى التّحايل على أنظمته الدّلالية،

[1] - ينظر: المصدر السابق، ص:83.

ليتثلّث هذين الاعتبارين بمستوى الدّلالة البلاغية، التي قوامها أن تتّزن بالاعتبارات النفسية والحالية، حيث تخيّم الأجواء التّمعينية التي تعتمدها الدّلالة اللّغوية الفنية والجمالية بامتياز.

وللمتمعّن أن يراهن على جملة الأفضال التي أسداها ابن البنّاء للدّرس البلاغي العربيّ، فقد قاده تعميق النّظر . ونحسب أنّه بحكم الانتظام الزّمني لعصره في سيرورة التّجارب الأدبية العربية المتوالية . قد تمكّن من استخلاص مختلف الإسهامات النّظرية والتّطبيقية التي سبقته، وقد أفادته تلك الرؤية الاستخلاصية حرصا بالغا في تدبّر معادن المعاني والدّلالات إلى النّفاذ بعيدا في أغوار الأشياء وأكوانها، فالحسّ الفنّي والرؤية الفلسفية وسيلتان ناجعتان في التّغلغل إلى مَهَامِهِ الأمور، وعوالمها الباطنية التي يعسر تشخيصها على من لم يتوسّل تلك الأسباب، ولم يقصّر ابن البنّاء في تهيئة الأجواء الفلسفية والفكرية الكفيلة باحتواء مسار التنظير النقدي، الجدير باستيعاب تلك المعطيات، وهو في درس صناعة البديع لا يتأخّر في بسط كثير من الأسباب الفنّية والتقنية والمنطقية الشاملة لذلك المنهاج المعوّل عليه، فقد بذل الجهود المعتبرة من أجل تفسير أشكال توزيع الكتابة وبناء الخطاب، حيث لا ينبغي أن تخفى على الباحث جملة معطيات العصر، وأسباب المعرفة المتحكّمة فيه، فعصره عصر ازدهر فيه الخطّ، وتنامت أسباب بناء الخطاب أو النّصّ، حيث أضافت الاعتبارات النّصية التي أفرزها اعتماد الكتابة جملة من القوانين والقواعد الأدبية واللّغوية التي صارت تقدّم للنّاقد الأدبي

الاعتبارات النقدية الثابتة، فالخطاب اتّخذ أبعاده التّرسيخية التّرسيمية، وقد كان لذلك الأثر التّحوّلي إمساسا ملحوظا بعامل الوظيفة النقدية، لأنّ (...**كلّ شيء في اللّغة يمكن أن يكون أداة تقليدية جافّة، أو إشارة إلى شيء ما في خارجها، هذا هو موقف الناقد القديم، أو هو كلّ ما يفطن إليه أو كلّ ما يقرأه في بنية اللّغة أو بنية النّحو والشّعر معا، ولكن لا شيء في هذه القراءة أو هذا الفهم يحملنا على أن نجعل اللّغة أداة دائما...**)[1]

ونحسب أنّ المستويات الثلاثة: مستوى اللّفظ المعجمي، ثمّ مستوى التّفكير النّحوي، فمستوى التّوقيع البلاغي، جميعها أدوات بنائية تركيبية، تتمّ بواسطة ضبط آلياتها قوامة النّصّ، ثمّ إنّ بين هذه المستويات الثّلاثة قليلا من الانزياح في الوظيفة التركيبية والدّلالية، يجد الحسّ اللّغوي نفسه مندفعا نحوها آليا قصد الخروج من صرامة نظامها المغلق، خاصّة في حيّز الدّلالة المعجمية أو المفرداتية أو حيّز الدّلالة النّحوية، وعلى أساس من تفهّم هذه الوظيفة، يقال اليوم بنحو الشّعر، أو مختلف الخروقات والخروجات على القاعدة النّحوية، عندما تتطلّب الحال التّعبيرية ذلك، وخير ما تنزاح إليه الوظيفة النّحوية حين يتضايق الحسّ الإبداعي بمحدودية فضاء القاعدة، أن يعمد إلى التقديم والتّأخير والحذف، وتلك جميعها مسارب يقوى بواسطتها الحسّ الإبداعي على التّسلسل إلى الأغوار البعيدة في المتصوّرات والمتأمّلات وكل ما له علاقة بالحدس.

[1] - تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربيّ، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ط:1، 1983، ص:145.

3. طرائق اللّغة في أسر الدّلالة الشّعرية لدى حازم القرطاجني

يعد الدرس الدلالي أحد فروع علم اللغة، وهو يقوم بدراسة المعنى الذي يُعَدُّ موضوعاً له، فدراسة الدلالة أو المعنى تعتبر من الدراسات اللغوية القديمة التي جاءت مواكبة لتقدُّم الفكر الإنساني على مَرِّ العصور؛ إذ حظيت بالعناية عند كلٍّ من فلاسفة اليونان والهنود واللُّغويين العرب القُدامى، ثم غدت ذات ملامح خاصة محدَّدة في العصر الحديث؛ حيث جنحت نحو العلم بمفهومه الخاص، له نظرياته وقضاياه ومسائله التي تُميزه عن سواه من العلوم اللغوية، لذلك أقام علماء اللغة "علم الدلالة" لبيان علاقة اللفظ بالمعنى المراد، وعلاقة اللفظ بالألفاظ المركبة للجملة، وبيان دلالة المركبات والصِّيغ المتنوعة لها، وبيان أثر السياق واللحاق في الكلام، وعلاقة اللفظ بالمعنى المراد هو دلالة اللفظ على المعنى الذي وضع له، ويسمى عند علماء اللغة "دلالة المطابقة"، مثل دلالة الإنسان على الحيوان والناطق، ودلالة البيت على مجموع الجُدُر والسَّقْف[1].

ولتحديد المعنى المراد فعلاً من طرف المتكلم لا بد من معرفة عادةِ المتكلم في الخطاب، وأسلوبِه في البيان؛ وذلك باستقراء مختلف استعمالات الألفاظ ودلالتها على المعاني، ومعرفة الوجوه والنظائر في كلامه. ومعرفة السياق الذي ورد فيه اللفظ؛ حتى يمكن تحديد مراد المتكلم، وذلك بالنظر إلى القرائن الحالية واللفظية.

نبَّهَ حازم القرطاجني إلى ضرورة تنويع الأساليب وتجديدها، وأدرك تماماً أن إمكانات اللغة واسعة، وطاقاتها التعبيرية لا تحد بحد، ولا يمكن حصرها في عدد محدود

[1] - ينظر: أبو حامد الغزالي، معيار العلم في المنطق، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:4، 1983، ص:42.

من الاستخدامات اللغوية، بل يكفي أن يتشرب المرء نظام اللغة التي يتحدث بها وأمهات طرق بنائها ووسائلها، حتى ينتج ما لا حصر له من الجمل والتراكيب التي يحتاج إليها في تعبيره ف (**لم يمكن استقصاء أنواع التركيب إذ لا جدوى لذلك، وإنما الواجب أن يعرف الإنسان طرق التركيب، وأن يعرف أمهات تلك الطرق، ويعرف جميع ما يجب في ذلك بالنظر إلى بساطته أو إلى تركيبه ولما هو متركب منه**)[1]، بحيث (**لا يزال ذو المعرفة بتصاريف الكلام والدربة بتأليف النظام يضع اللفظة موضع اللفظة، ويبدل صيغة مكان صيغة حتى يتأتى له مراده، وينال من كمال المعنى بغيته.**)[2]

يدفعنا هذا الرأي إلى فكرة التماسك الدلالي بين الوحدات اللغوية في النقد القديم التي لم تتجاوز فاعليتها حدود الجملة أو الجملتين على الأكثر، لذلك وجدنا حازما القرطاجني يمتلك رؤية نقدية ثاقبة لطبيعة النص الشعري الذي بتشكل من أجزاء متتابعة ومتعالقة في الوقت نفسه، أطلق عليها اسم الفصول، وهذا التقسيم أمر تقتضيه طبيعة الكلام في الانتقال من فكرة إلى أخرى، وتقتضيه أيضاً حاجة المتلقي إلى الترويح عن النفس، والتخفيف من الضغط الدلالي المتراكم عليه، فالشعراء (اعتمدوا في القصائد أن يقسموا الكلام فيها إلى فصول يُنْحَى بكل فصل منها منحى من المقاصد ليكون للنفس في قسمة الكلام إلى تلك الفصول والميل بالأقاويل فيها إلى جهات شتى من

[1] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:349.
[2] - المصدر نفسه، ص:178.

المقاصد وأنحاء شتى من المآخذ استراحةٌ واستجداد نشاط بانتقالها من بعض الفصول إلى بعض، وترامي الكلام بها إلى أنحاء مختلفة من المقاصد)[1].

الأدوات الراسخة في الاعتبارات الشّعرية بين الثَّبَات والتّحوّل

1. الهوية التّخييلية

قَسَم عبد القاهر الجرجاني تصريف المعاني إلى قسم تحقيقي وقسم تخييلي، والفارق بينهما أن المعنى التحقيقي ما يشهد له العقل بالاستقامة، ويجمع العقلاء في كل أمة على تقريره والعمل بموجبه كقول المتنبي: (من الكامل)

لا يَسلَمُ الشَرَفُ الرَفيعُ مِنَ الأَذى حَتّى يُـراقَ عَلى جَوانِبِهِ الدَمُ

يحمل البيت معنى يتلقاه العقلاء بالقبول، ويضعونه في مكانة تجعلهم يتنافسون فيه، وذلك لما فيه من الحِكَم البالغة. أما المعنى التخييلي فهو الذي لا يقبله العقل، ويراه غير متطابق مع الواقع.[2]

ويفهم من قول عبد القاهر الجرجاني في تفريقه بين القسمين أن مجرد الاستعارة عندهم لا يدخل في قسم التخييل، حيث (**أنّ المستعير لا يَقْصِد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة**)[3]، حتى يكون الكلام ينبو عنه العقل، وإنما يعمد إلى إثبات شَبَه بين أمرين في صفة، والتشابه من المعاني التي لا يُنازع العقل في صحتها.[4]

الأصول النظرية العربية وفكّ الجدل بين الحقيقة والمجاز

[1] - المصدر نفسه، ص:296.
[2] - ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ص:230، 231.
[3] - المرجع نفسه، ص:238.
[4] - ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

1. عوالم التّخييل الشّعريّ (حدّا التّخييل والتفكير)

ينحصر الشعر بين حدّين هما المخيلة والفكر، وهما حدّان اصطلح عليهما تفكير الفلاسفة، وهي من بين القوى النفسية التي تتصرف في صور المعلومات، تكون تارة مرتبة، وتارة مفصلة، (**ويسمّيها فلاسفة العرب إذا لم تخرج عن دائرة التعقل مفكرة، ويقال في عملها تفكر، فان تصرفت بوحه لا يطابق النظر الصحيح سموها مخيِّلة، ويقال في عملها تخيّل أو تخييل، فمثال ما يأخذ من العقل مأخذ القبول قول القاضي عياض**: (من السريع)

اِنظر إِلى الزَرع وَخاماته تَحكي وَقَد مَاسَتْ أَمامَ الرّياح

كَتيبة خَضراء مهزومة شقائق النُعمان فيها جراح

فالشاعر التفت إلى ما في حافظته من الصور المناسبة لهيئة زرع أخضر يتخلله شقائق النعمان وقد أخذت الرياح تهب عليه من جانب فيميل إلى آخر ميلا يتراءى للعين أنه حركة ينتقل بها من مكانه، فوقع خياله على الجيش والملابس الخضراء والجراحات التي تنال الجيش المقاتل، فألف بينهما.)[1]

مما سبق نستخلص أن المفكرة والمخيلة اسمان لقوة واحدة، وهي التي تتصرف في المعلومات بالتفصيل والتركيب، لكن أي القوتين يعتبر مُنْشِئا للدّلالة الشّعرية، الحقيقة أم المجاز؟ فصريح العبارة يفيد أن الاختلاف يكون بحسب اختلاف الحال، لا بحسب تغيّر

[1] - محمد الخضر حسين التونسي، الخيال في الشعر العربي، ص ص:9، 10.

الاسم، فإذا كانت المعلومات مقبولة من طرف العقل تسمى مفكّرة، وعندما يرفضها تسمى مخيلة.

وهذا التفكير يدفعنا إلى الاعتقاد بأن التمثيل والاستعارة ينشآن من هذه القوة سواء كانت مفكرة أو مخيلة، فهي التي تصوغ المعنى المبتدع سواء قبله العقل أو رفضه، ولولا ذلك لكان العمل في عرف الفلاسفة تغيير الاصطلاح، وإدخال القسمين تحت اسم واحد.

وعلاقة التخيل أو الخيال بالمعاني من حيث صدقها أو تصورها المعقول لا يعتير نقيصة ولا يحط من قيمتها كما يؤكد عليها الفلاسفة وأهل المنطق، فعلماء البلاغة أنفسهم يقبلون ما يأتي به المتكلم من الاستعارة المكنية أو المجاز المرسل لوجود قرائن عقلية، وأطلقوه في الفصل والوصل حين تكلموا على الجامع بين الكلمتين، وقسموه إلى عقلي ووهمي وخيالي، وأطلقوه في فنّ البديع على تصوير ما سيظهر في العيان بصورة المشَاهَد، ولم يبالوا أن يضربوا لجميع تلك المباحث أمثلة من آيات الكتاب العزيز وغيره من الأقوال الصادقة، كقول أبي ذُؤَيب الهُذَلي (ت 27هـ/648م): (من الكامل)

وَإِذا المَنِيَّةُ أَنشَبَت أَظفارَها أَلفَيتَ كُلَّ تَميمَةٍ لا تَنفَعُ

فأضاف الأظفار إلى المنية على سبيل أنها تخييل أو استعارة تخييلية، أو في قوله تعالى في حديثه عن الشجرة التي تخرج في أصل الجحيم: ﴿**طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُؤُوسُ**

الشَّيَاطِينِ﴾[1]، وهذا التعبير يسوّغ لنا أن نتوسّع في معناه الخيالي والتخييلي، (**ولا نقف عند اصطلاح القدماء من الفلاسفة أو علماء البلاغة حيث خصّوا بهما ما لا يصادق عليه العقل، والمخالفة في الاصطلاح ما دامت الحقائق قائمة والمقاصد ثابتة بحالها لا يبعد عن تبديل العبارة أو الأسلوب.**)[2]، ففي قول امرئ القيس (496–544م)[3]: (من الطويل)

أَيَقتُلُني وَالمَشرَفِيُّ مُضاجِعي وَمَسنونَةٌ زُرقٌ كَأَنيابِ أَغوالِ

فالناس قد تخيلوا الأغوال وأنيابها ولم تسبق لهم معرفة بها أو صورة المنية التي لها أظفار أو الشجرة التي طلعها كرؤوس الشياطين، إذْ لا أثر لها في الحقيقة، إنما هو ما تصرفت فيه المخيلة التي ألّفَتْ بين أجزائها بواسطة الحس أو الوجدان.[4]

فهذه الصور الوهمية حدثت في الخيال من الأشياء القبيحة المنظرِ، أو التي لم يشاهدها من قبل، فيتخيلها كما يتخيلها الطفل الصغير، فيلجأ الشاعر إلى تركيبها في صورة رائعة أنيقة، وهي التي تخطر في ذهن السامع، وربما وجدنا تفاوتا بين الناس في كيفية تصور هذه الأمور الموهومة تبعا لقوة المخيلة عند كل واحد منهم، فكل يخطر له المعنى في أبشع صورة يتمكن خياله من جمعها وتلفيقها، من عناصر كان يعرفها من قبل عن طريق الرؤية أو السماع.[5]، ولذلك يعبّر الناس عادة عن الشعر المتين السبك أن فيه

[1] - سورة الصّافات، الآية 65.
[2] - محمد الخضر التونسي، الخيال في الشعر العربي، ص:12.
[3] - ديوان امرئ القيس، ص:125.
[4] - ينظر: محمد حسين الخضر التونسي، الخيال في الشعر العربي، ص:13.
[5] - ينظر: المرجع نفسه، ص:14.

خيال واسع، وتخيل بديع، وأن لصاحبه قدرة على صياغة معانيه بشكل بديع، وعلى العكس من ذلك يقولون عن الشعر الذي يفتقر لهذه القدرة أن خياله ضيق، وأن صاحبه لم يبتكر المعاني، لهذا السبب جاز للنقاد أن يشرحوا معنى المتخيلة بقولهم: (**هي قوة تتصرف في المعاني لتنتزع منها صورا بديعة، وهذه القوة إنما تصوغ الصور من عناصر كانت النفس قد تلقتها عن طريق الحس أو الوجدان، وليس في إمكانها أن تبدع شيئا من عناصر لم يتقدم للمتخيل معرفتها، ومثال هذا من الصور المحسوسة أن قدماء اليونان رمزوا إلى صناعة الشعر بصورة فرس له جناحان وهي صورة إنما انتزعها الخيال بعد أن تصور كلا من الفرس والطير بانفراد.**)[1]

تدوير المعاني وتوظيف الدّلالات الضدّية الكاسرة لخطتي التّعبير والتّمعين

ترتبط المعاني ارتباطا وثيقا بالدلالة، ودوران هذه المعاني يقع بين حاجزين هما: التعبير المباشر والتمعين الذي يجعل حضور بعضها يستدعي حضور البعض الآخر، إما بحدوثها في وقت واحد أو تعاقبها، كقول ابن الرومي[2] (221-283هـ/836-896م): (من الطويل)

وحبَّب أوطانَ الرجالِ إليهمُ مآربُ قضَّاها الشبابُ هنالكا

إذا ذكروا أوطانَهُم ذكَّرتهمُ عُهودَ الصبا فيها فحنّوا لذلكا

أو تعلقها بزمان معين كقول الخنساء[3] (ت24هـ/644م): (من الوافر)

[1] - ينظر: المرجع السابق، ص:15.
[2] - ديوان ابن الرومي، ج:3، ص:14.
[3] - ديوان الخنساء، شرح حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط:2، 2004، ص:72.

يُذَكِّرُني طُلوعُ الشَمسِ صَخراً وَأَذكُرُهُ لِكُلِّ غُروبِ شَمسِ

فنحن نلاحظ تخصيص الخنساء لهذين الوقتين بالتذكير لأنهما مظهرا لعملين عظيمين من أعمال أخيها صخر، حين كان يغدو للإغارة . التي هي مظهر الشجاعة . عند مطلع الشمس، ويبذل الطعام للضيوف وقت الغروب، ومن هنا نشأت الكنايات وبعض أنواع المجاز المرسل.

وإما بتباين المعاني المتلاحقة في الذاكرة، فإذا كانت الأشياء تعرف بأضدادها كما يقول علماء البلاغة، فإننا أحيانا لا نرى تضادا بينها، بل لا يكاد بعضها يختلف عن بعض، كأن نتصوّر الشجاعة فيخطر ببالنا معنى الجبن وغيرها، (**ولهذا أدخل البلاغيون في وجوه الوصل بين الجملتين ما يقوم بينهما من التضاد في المعنى، وساقوا في أمثلته قوله تعالى: ﴿ إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ. وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ﴾**[1]، **ومن الشعر كقول المتنبي** (303–354هـ/915–965م): (من البسيط)

أَزورُهُم وَسَوادُ اللَيلِ يَشفَعُ لي وَأَنثَني وَبَياضُ الصُّبْحِ يُغري بِي

ومن هذا الوجه أيضا صَحَّ لهم أن يَعُدّوا في علاقات المجاز المرسل الضدية.)[2]

وإما بتشابه بين معنيين كما هو الحال في التشبيه البليغ على وجه الخصوص، فقولنا رأيت أسدا يتبادر إلى أذهاننا معنى الرجل المقدام، لأن رؤية الأسد ليست هي

[1] - سورة الانفطار، الآيتان 13، 14.
[2] - محمد الخضر حسين التونسي، الخيال في الشعر العربي، ص ص:15، 16.

المقصودة في ذهن السامع، ويتسع مجال الخيال في الاستعارة التي تتسابق فيها قرائح الشعراء والكتّاب.[1]

هوية الشّاهد الشّعري الانفعالية والفكرية

تعد دراسة الشاهد في النقد العربي القديم مهمة لما لها من أثر واضح في تأطير الجهود النقدية وتوجيه البحوث في مجال النقد الأدبي توجيها إيجابيا، لأن قيمة الرأي الذي يطلقه الناقد تنبع من استعماله الشاهد بوصفه أداة لإقناع المتلقي حتى قيل: (**الشاهد في علم النحو هو النحو.**)[2]

لقد شاع استعمال الشاهد منذ القرن الأول الهجري، (**سأل الحجاج بن يوسف سمرة بن الجعد الشيباني إذا كان يروي الشعر فقال: إني لأروي المثل والشاهد، فقال الحجاج: المثل قد عرفناه، فما الشاهد؟ قال: اليوم تكون العرب من أيامها عليه شاهد من الشعر فإني أروي ذلك الشاهد.**)[3]

تعود أهمية الشاهد إلى الفترة التي شهدت الجدل والاحتجاج عند المتكلمين الذين جنّدوا أنفسهم للدفاع عن اللغة العربية ضد موجة الشعوبية والشعوبيين، فقد امتلك الشاهد حضورا متميّزا في هذه المعارك، وقد نبّه الجاحظ إلى ذلك بقوله: (**أنّك**

[1] - المرجع نفسه، ص:17.
[2] - فتحي عبد الفتاح، ظاهرة الشذوذ في النحو العربي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط:1، 1974، ص:134.
[3] - المسعودي، مروج الذهب، ج:3، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط:3، 1958، ص:136.

متى أخذتَ بيد الشُّعوبيّ فأدخلتَه بلادَ الأعراب الخُلَّص، ومعدِنَ الفصاحة التامّة، ووقَفْتَه على شاعرٍ مفْلِق، أو خطيب مِصْقع، علم أنَّ الذي قلتَ هو الحقُّ، وأبصَرَ الشاهدَ عِياناً.)[1]

ومن هذا القول يمكن إن نستدل على أن الشاهد هو (**قول عربي لقول موثوق بعربيته يُورَدُ للاحتجاج والاستدلال به على قول أو رأي.)**[2]

ولم يقتصر الشاهد على نوع معيّن من الآراء أو قضية محدّدة، إنما أكثر النّقاد والنحويون والبلاغيون من استعماله في مجال عملهم.

ولذلك احتلّ الشاهد الشعري منزلة كبيرة في الدراسات النحوية والصرفية، كما كان مادة أساسية في كتب الأدب والنقد، وكان المنطلق الأول لتقعيد العلماء للغة، وهذا ما دفع النقاد المغاربة إلى الاهتمام به في القضايا الحجاجية.

1. الشاهد الشعري في "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع"

اهتمَّ السجلماسي بالشاهد الأدبي اهتماما بالغا، وعليه بنى قوانينه النظرية النقدية، ويأتي الشاهد القرآني على رأس هذه الشواهد، إذ أورد ما يقارب من مائتي وأربعة منها، بعضها مكرّر لمناسبتها السياق[3]، أما الشاهد الحديثي فقد كان حظه قليلا إذ لم يستشهد إلا بخمسة منه، ثمّ الشاهد النثري الذي منه اعتمد على ستة عشر شاهدا فقط، بعض هذه الشواهد جملها مبتورة قصدها السجلماسي لضرورة منهجه، وأما

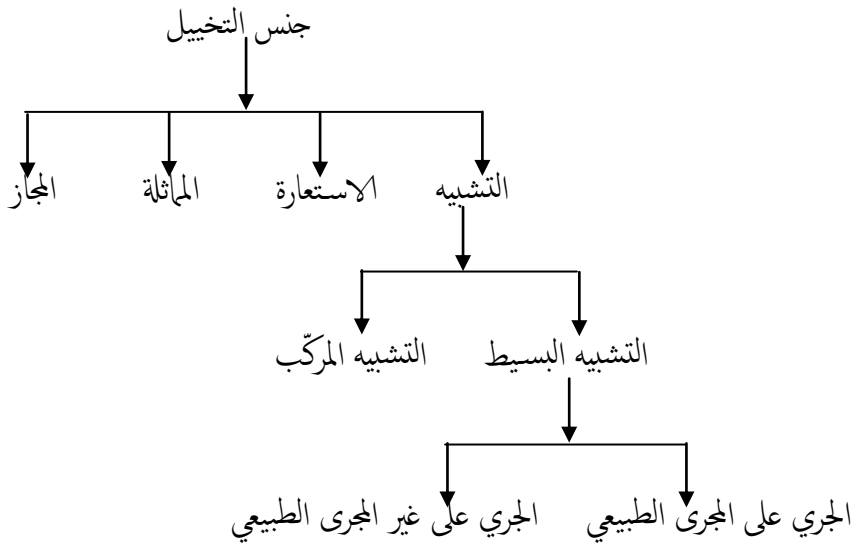
[1] - الجاحظ، البيان والتبيين، ج:3، ص:28.
[2] - معجم المصطلحات النحوية والصرفية، ص:119.
[3] - ينظر: علال الغازي، مناهج النقد الأدبي بالمغرب خلال القرن الثامن للهجرة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط:1، 1999، ص:565.

الشاهد الشعري فقد كان هو المهيمن عليها جميعا، إذ بلغ ستمائة وسبعة سبعين ما بين أبيات كاملة وأنصاف الأبيات، شملت المصطلحات الواردة في المنزع البديع، وتوزّعت منذ الجاهلية إلى ما قبل عصره، ولم يميّز في ذلك بين مدرسة أو أخرى أو اتجاه شعري بعينه.[1]

فإذا ما تصفّحنا كتاب "المنزع البديع" وجدناه يخصص الكلام عن التخييل ومشتقاته: كالإيجاز والإشارة والمبالغة والمظاهرة والتكرير، وقد كان فيها الشاهد حاضرا حضورا قويا[2]، وذلك يعود إلى الصلة الموجودة بين هذه الأجناس، ويجمعها التخييل الذي يعتمد أساسا على الاستفزاز بالقضايا الشريفة، حيث يقول: (**إن الذي استقرّ عليه الأمر في صناعة المنطق عند محقّقي الأوائل هو أن موضوع الصناعة الشعرية هو التخييل والاستفزاز، والقول المخيّل المستفزّ من قبلُ أن القضية إنما تؤخذ من حيث التخييل والاستفزاز فقط**)[3]، ويجد طريقه إلى المتلقي باستخدام التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز، والتي تُوصَفُ القضيةُ فيها بأنها مركّبة من موضوع ومحمول، وبخاصة في ثنائية الصدق والكذب ـ لما فيهما من غلوّ ومبالغة ـ التي اقترح لها بديلا هو التخييل الشعري[4]، وهي مصطلحات متعلقة بطبيعة النظرية الفلسفية التي استثمرها السجلماسي في الدرس النقدي والبلاغي في تحديده لمفهوم الشعر، وهو تصوّر منهجي جديد عنده.

ويمكن توضيح ذلك من خلال الجدول التالي[5]:

[1] - ينظر: المرجع السابق، ص:567.
[2] - ينظر: أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص:180، 524.
[3] - المصدر نفسه: ص:274.
[4] - ينظر المصدر نفسه، ص:70.
[5] - علال الغازي، مناهج النقد الأدبي بالمغرب خلال القرن الثامن للهجرة، ص:600.



حين نستعرض جهود السجلماسي النقدية والبلاغية، يتضّح لنا أنه سبق متقدّميه ومعاصريه في جعله التشكيل التكراري الجنس العاشر من أجناس الأساليب البلاغية التي قسمها بحسب القانون البلاغي الذي تتحرك من خلاله، وقد أطلق على هذا الجنس مصطلح "التكرير"، الذي أدرج تحته كل الأشكال البلاغية التي تتفق معاً في نظامها التشكيلي الذي تلتقي فيه على مبدأ التكرار بوصفه ظاهرة تقيم علاقة تطابق بين الألفاظ المكررة لفظاً ومعنى، بل يتعدى ذلك إلى كونه ظاهرة تكوينية تنتظم تحت قانون التقابل القائم على التماثل الذي يتخلل التنظيم التكراري للألفاظ والتراكيب، وقد حدّد علاقتين لضبط قانون التكرار بين المتكررات هما: علاقة المشاكلة وعلاقة المناسبة، وقد جعل علاقة المشاكلة تُنْتِجُ "التكرير اللفظي"، وعلاقة المناسبة تُنْتِجُ "التكرير المعنوي"[1].

[1] - ينظر: أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع في تجنيس أساليب البديع، ص ص:476، 477.

أما التكرار اللفظي فيتمثّل في تكرار الكلمة مع اختلاف معناها، وسمّاه "التجنيس" فيعرّفه بقوله: (**إعادة اللفظ الواحد بالعدد، وعلى الإطلاق لمعنيين متباينين فصاعداً لمجرد الإعراب لا لعلّة**)[1]، وقد جعل تحت هذا النوع كثيراً من أقسام الجناس التي تحدث عنها البلاغيون، وهذه الأنواع هي: تجنيس المماثلة، وتجنيس المضارعة، وتجنيس التركيب، وتجنيس الكناية[2]، وقد تحدث عن التماثل اللفظي الذي يأتي على المستوى البنائي للألفاظ، فيرى أنه يعتمد التماثل في بعض صيغها أو حروفها دون معانيها، وقد وضعها تحت نوع سمّاهُ "المقاربة" الذي قسمه قسمين: سمى قسمه الأول "التصريف"[3]، وسمى الثاني "المعادلة"[4]، فالأول تكراره ناتج من اشتقاق الألفاظ، وقد عرّفَهُ بقوله: (**هو إعادة اللفظ الواحد بنوع المادة فقط في القولين ببنائين مختلفي الصورتين مرتين فصاعداً، وبالجملة فهو لفظ يُشْتَقُّ من لفظ**)[5]، وهو يرى أن اشتقاق اللفظين إما أن يعود إلى أصل واحد مع اتفاق مادتهما، وقد سمى هذا النوع "الاشتقاق"، ومَثّلَ عليه بقول الشاعر:

وَذَلَّكُمْ أَنَّ ذُلَّ الجَارِ حَالَفَكُمْ وَأنَّ أَنْفَكُمْ لَا يَبْلُغُ الأَنَفَا

[1] - المصدر السابق، ص:482.
[2] - ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3] - ينظر: المصدر نفسه، ص:499.
[4] - ينظر: المصدر نفسه، ص:509.
[5] - المصدر نفسه، ص:499.

وقال: (**فاتَّفَقَ الأنْفُ والأنَفُ في المادة وهي حروف الكلمة دون البناء، ورجعا إلى أصل واحد**)[1]، وإما أن يعود إلى أصل واحد مع اختلاف في مادة اللفظين، وقد سمَّى هذا النوع "الاشتراك"، ومَثَّلَ عليه بصدر بيت لأبي تمام (188–231هـ/803–845م) هو: "سَلِّمْ على الرَّبْعِ مِنْ سَلْمَى بِذِي سَلَمٍ"، والبيت بتمامه (من البسيط):

سَلِّم عَلى الرَبعِ مِن سَلمى بِذي سَلَم عَلَيهِ وَسمٌ مِنَ الأَيّامِ وَالقِدَمِ

وعلّق عليه بقوله: (**فَصَرَّفَ ثلاثَ كلماتٍ وهو أقْصَى ما يَرْتَقِي إليه هذا النوعُ.**)[2]

نستنتج مما سبق أن السجلماسي لا يقصد من التكرير المعنوي تكرار المعنى الواحد في مواضع متعددة، فهو يقول: (**ليس ينبغي أنْ يُظَنَّ بِنَا أنَّا نُرِيدُ باسم المناسبة الذي نُرَادِفُ به التكريرَ المعنويَّ، أنْ يُكَرِّرَ المتكلمُ المعنى الواحدَ بالعددِ في القول مرتين فصاعداً، لأن ذلك ليس يُعدّ من القول مغسولاً خِلواً من البديع وعطْلاً عُرياً من البيان فقط، بل مرذولاً غثّاً ومُسْتَكْرَهاً رثّاً**)[3]، وإنما يريد به أن تُقْتَرَنَ الألفاظُ على نوع من التناسبات المعنوية؛ أي أن الألفاظ تكون مجتمعة على نوع من التناسب في معانيها، وقد عرفَّه بقوله: (**هو تركيبُ القولِ من جُزْئَيْنِ فصاعداً، كلُّ جُزء منها مُضافٌ إلى الآخر، ومنسوبٌ إليه بجهةٍ ما من جهات الإضافة، ونحوٍ من أنحاء النسبة**)[4]، وقد أنتج بناءً على هذه العلاقة أربعة أنواع من صور التكرير هي: إيراد الملائم " مراعاة النظير"،

[1] - المصدر السابق، ص:502.
[2] - المصدر نفسه، ص:506.
[3] - المصدر نفسه، ص:517.
[4] - المصدر نفسه، ص:518.

وإيراد النقيض "الأضداد"، الانجرار وهو أن (**يأتيَ بالشيء وما يستعمل فيه مثل: القوس والسهم**)[1]، والتناسب وهو أن (**يأتي بالأشياء المتناسبة مثل: القلب والملك، إذ يقال نسبة القلب في البدن نسبة الملك في المدينة.**)[2]

وانطلاقاً من علاقة التفاعل بين التشكُّلَين "التركيبي والدلالي" التي يشغل المتلقي نفسه بالتقاطها بوصفها نابجة من شعرية اللغة، فقد أوضح تودوروف مهمة هذه اللغة في قوله بأنّ النص(**...هو نزهة يقوم فيها المؤلف بوضع الكلمات ليأتي القراء بالمعنى**)[3]، ذلك أن الكلمات لها إحالة تتمثل في النطق والمنطوق، وهذه الإحالة في الشعرية معزولة، فكان على القاريء أن يُكْمِلَ المنطوق، لأن ممارسة القراءة تعني (... **تجاوز كل معيقات الفهم للانتقال من التلقي السلبي ... إلى تفكيك الخطاب لتفحّص أسراره والأشياء المسكوت عنها، ثم إعادة بنائه وفق النظام المعرفي للقارئ. وبهذه الكيفية، فإن القراءة تفتتح النص على العالم والثقافة والنصوص.**)[4]

2. الشاهد الشعري في "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"

إنَّ ذِكْرَ الشَّاهِدِ الشعري مع الخبر التاريخي من لَدُن النقاد يُرَاد به دليلاً على صدق كلامهم، والبرهانِ على واقعيةِ الخبر، لذلك نجد حازما القرطاجني يقول: (**وفي**

[1] - المصدر السابق، الصفحة نفسها.
[2] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3] - أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب / لبنان، ط:2، 2004، ص:22.
[4] - حسين خمري، الظاهرة الشعرية: الحضور والغياب، ص:235، 236.

التاريخ استقصاءُ أجزاءِ الخبرِ المحاكي وموالاتُها على حد ما انتظمت عليه حالَ وقوعها, كقول الأعشى (من البسيط):

كُن كَالسَّمَوْأَلِ إِذْ طَافَ الهُمامُ لَهُ في جَحفَلٍ كَسَوادِ اللَّيلِ جَرّارِ

إِذْ سامَهُ خُطَّتَيْ خَسْفٍ فَقالَ لَه مَهْما تَقُلْهُ فَإِنّي سامِعٌ حارِ

فَقالَ ثُكلٌ وَغَدرٌ أنتَ بَينَهُما فَاِختَر وَما فيهِما حَظٌّ لِمُختارِ

فَشَكَّ غَيرَ قَليلٍ، ثُمَّ قالَ لَهُ اِذبَح هَدِيَّكَ إِنّي مانِعٌ جاري

فهذه محاكاة تامة, ولو أخلَّ بذكر بعض أجزاء هذه الحكاية لكانتْ ناقصةً, ولو لم يُورِدْ ذِكرَها إلا إجمالا لم تكن محاكاةً ولكنْ إحالة محضة)[1]، ومن هنا نجدُ الشعرَ الوثيقةَ الأكثر رواجاً في نقل التاريخ وأخبار الأمم السابقة، بما حَوَتْهُ من تاريخ الحروب والوقائع والأحداث، واستخلاصِ النتائج والعِبَرِ منها، فضلا عن أن الشعر يمثل خطاب العرب الفكري والاجتماعي والفني، وحاجاتهم الأخرى في كل مرحلة من مراحل تطورهم، وهنا تكمن أهمية الشعر وتفضيله على بقية مصادر الشاهد الأخرى.

ولم يُغفل حازم المثلَ والحكمةَ لما يحملانه من دلالات ومعانٍ يستحضرهما الأديب . شاعرا كان أم كاتبا. واعتبرهما سبيلا من أجل التضمين، ويوضّح أساليب استخراج المعاني واستنباطها، وكيفية التصرّف بالأمثال، قائلا: (**وقد يُتَصَرَّفُ في المثل بإبرازه في عبارة جديدة لا تشبه عبارته الأولى. وقد تُخْتَصَرُ العباراتُ عن الأمثال، فيُورَدُ منها في البيتِ الواحد المثلان والثلاثةُ. وقد يُتَمَثَّلُ بالمثل على غير ما تُمُثِّلَ به الأولُ... فإنْ**

[1] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص، ص:105، 106.

كانَ موقعُه في الكلام الأولِ أحسنَ، عُدَّ موردُه في الكلام الثاني مُسِيئًا مُقَصِّراً)[1]، فحازم ينظر ـ كما نرى ـ إلى التوظيف السليم للمثل، والتوفيق في استثماره، ووضعه في مكانه المناسب، سواء في الشعر أو النثر.

من خلال هذا الرأي الذي ساقه حازم يتبيّن لنا أنّ المثل والحكمة قد استعملا في مجال الاستشهاد اللغوية والبلاغية والنقدية، لأن المثل يقرب المعاني بالمحسوس من خلال التشبيهات التي يعتمدها، ولما كانت له منزلة كبيرة عند العرب ـ بل وعند الأمم من غير العرب ـ ارتكز عليه النقد القديم، فكان معيارا لجودة الشعر وانتشاره، فقد رُوِيَ عن الإمام علي ـ كرّم الله وجهه ـ أنه قال: (**خيرُ الشِّعْرِ ما كانَ مِثالا، وخَيْرُ الأمثالِ ما لمْ يكنْ شِعْراً.**)[2]

وقد تفطن حازم إلى أن مقدرة الشاعر الإبداعية تتجلى في قدرته على التصرف أو التغيير أو القلب أو النقل[3]، والشاعر عنده لا يستحق الثناء إلا إذا تجاوز قول الشاعر الذي أخذ منه عن طريق التغيير الذي يكفل له الإبداع، لأنّ (**مَنْ نَقَلَ المعنى النادرَ مِنْ غيرِ زِيادةٍ، فذلك مِنْ أقبحِ السَّرِقَاتِ، لأنَّهُ تَعَرَّضَ لِسَرقَةٍ ما لا يَخْفَى على أحدٍ أنَّهُ**

[1] - المصدر السابق، ص ص:39، 40.
[2] - لبيب وجيه بيضون، تصنيف نهج البلاغة، مكتبة أسامة كرم، دمشق، ط:1، 1978، ص:317.
[3] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:131.

سَرِقَةٌ)[1]، ولكنه مع هذا التساهل فإنه يرى (**السرقةَ كلَّها معيبةٌ وإن كان بغضُها أشدَّ قُبْحاً مِنْ بَعْضٍ.**)[2]

ومن هنا يتبيّنُ لنا أن الشاهد الشعري كان له أثر واضح في بيان السرقات، وأنه كان يُسْتَحْضَر في كل رأي نقدي، وأن الناقد يَتَوَخَّى إثباتَه أو نفيَه وِفْقَ ثقافته وذوقه ومنهجه.

وتجدر بنا الإشارة هنا إلى المعاني الشعرية التي خصَّها نُقاد القرن الثاني الهجري اهتماما كبيرا، وأفردوا لها بابا في مصنفاتهم تحت عنوان "الموازنة"، التي كانت تدور حول بيتين يتفقان في المعنى، وبيان أي المعنيين أتمُّ وأبلغُ وأصحّ، كما هو معروف عند الأصمعي وابن سلام الجمحي وابن قتيبة والآمدي والقاضي الجرجاني وابن الأثير وغيرهم، ووضعوا لها شروطا ومقاييس، كانت في بدايتها قائمة على الأهواء الشخصية والعصبية والسياسة[3]، أو على عنصر الجودة في المعنى[4]، في مقابل ذلك نرى حازما القرطاجني يضع مقاييس للموازنة قائمة على التقريب والترجيح، لأنّ الشعر يختلف باختلاف أنماطه وطرائقه، واختلاف الأمكنة والأزمنة، وتباين أحوال الشعراء ومدى الأسباب الدافعة لقول الشعر، فمنهم من يجيد في الفخر ولا يجيد في غيره، فالحكم بين

[1] - المصدر السابق، ص:195.
[2] - المصدر نفسه، ص:196.
[3] - طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار القلم، ط:1، بيروت، لبنان، 1988، ص:67.
[4] - ينظر: إياد عبد المجيد إبراهيم، الأصمعي وجهوده في رواية الشعر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط:1، 1989، ص:42.

شاعر وآخر فيه من المشقة في تحري التحقيق وتحصيل اليقين[1]، وعلى هذا الأساس رفض حازم آراء النقاد الذين يذهبون إلى تفضيل المتقدمين من الشعراء على المتأخّرين، (**لأنه قد يتأخر أهل زمان عن أهل زمان ثم يكونون أشعر منهم.**)[2]

وإذا كان النقاد الذين سبقوا حازما القرطاجني يضعون مقياس " المبالغة والغلو" للتفضيل بين الشعراء، فإنّ القرطاجني قد استحسن المبالغة إذا خرجت عن حدّ الحقيقة إلى الاستحالة، مثلما طالب النابغة الذبياني من حسان بن ثابت المبالغة في أوصافه[3]، وهذا ما ذهب إليه حازم أن التخييل جوهر الصناعة الشعرية لأصدق الأقوال وأكذبها[4]، والأقاويل الشعرية (**بالجملة تُؤَلَّفُ من المقدمات من حيث لها هيئة وتأليف تقبلها النفس بما فيها من المحاكاة, بل ومن الصدق, فلا مانع من ذلك.**)[5]

3. الشاهد الشعري في "الروض المريع في صناعة البديع"

سار ابن البناء على منهج يكاد يكون مطردا في إيراد الشواهد، فهو حين يُعَرِّفُ مصطلحا ما فإنه في الغالب يردفه بشواهدَ من القرآن الكريم أو من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وكلام الصحابة، أو من القرآن الكريم والشعر العربي، وقد كانت هذه الشواهد كثيرة في كتابه "الروض المريع في صناعة البديع" أوردها أن عرّف المصطلحات، وجاءت على نوعين: شواهد قرآنية وأخرى شعرية، ويمكن أن نذكر بعض

[1] - ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ص:374، 375، 376.
[2] - المصدر نفسه، ص:378.
[3] - ينظر: المصدر نفسه، ص:143.
[4] - ينظر: المصدر نفسه، ص:62، 63.
[5] - المصدر نفسه، ص:83.

المصطلحات . على سبيل المثال لا الحصر. منها "رد الأعجاز على الصدور"[1] وجاء بشاهده من القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿**يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ. فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكْفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ. فَذُوقُواْ الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ**﴾[2]، ومنها مصطلح "المكافأة" وشاهده من الشعر العربي قول بشار بن برد (95–167هـ/713–783م) (من المتقارب):

إذا أَيقَظَتكَ حُروبُ العِدا فَنَبِّه لَها عُمَراً ثُمَّ نَم[3]

ولعل أكثر المصطلحات التي تجسّد علاقة الشاهد بهويته الانفعالية والفكرية هو مصطلح "التضمين" وقد مثّل له بشاهد من القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿**لِلذَّكَرِ مِثْلُ حَظِّ الأُنثَيَيْنِ**﴾[4]، فالهُوية الانفعالية والفكرية (...**من المعاني التي تُؤخَذُ من مفهوم القول ودلالته العقلية لا من ملفوظه، فتكون هناك للفظ معان يدل على بعضها بملفوظه، وعلى بعضها بمفهومه، وعلى بعضها بمعقوله** ...)[5]

وفي مقابل ذلك نجد ابن البناء يتصرف مع بعض المصطلحات بتحفّظ كمصطلح التكرار الذي يسميه "المواطأة" وهو تكرار في اللفظ والمعنى، (**فمنه ما يَحْسُنُ، ومنه ما يَقبُحُ، ولا شيءَ في البديع أقبحُ من التكرار ... كما قال: (من البسيط)**

[1] - ابن البناء المراكشي، الروض المريع في صناعة البديع، ص:107.
[2] - سورة آل عمران، الآية:106.
[3] - ابن البناء المراكشي، الروض المريع في صناعة البديع، ص:109.
[4] - سورة النساء، الآية:11.
[5] - ابن البناء المراكشي، الروض المريع في صناعة البديع، ص:134.

لَوْ كُنْتُ كُنْتُ كَتَمْتُ الحُبَّ كُنْتُ كَمَا كُنَّا نَكُونُ وَلَكِنْ ذَاكَ لَمْ يَكُنِ[1]

وهذه الأمثلة وغيرها كثير في كتاب "الروض المريع"، قد أوردها بعد تعاريف المصطلحات تعريفا شارح منها الكثير، ويمكن تقسيمها إلى شواهد قرآنية[2]، وشواهد قرآنية تليها شواهد شعرية[3]، وشواهد قرآنية تليها شواهد شعرية تليها شواهد حديث وشواهد من كلام الصحابة[4]، وشواهد شعرية، وشواهد شعرية تليها شواهد أمثالية[5].

إن إيراد الشواهد في "الروض المريع" كما نلاحظ يسير بشكل يكاد يكون مطردا، فالشاهد القرآني هو السابق في جل الحالات إلا بعضها التي يرد فيها الشاهد الشعري ولا يرد الشاهد القرآني، أما الشاهد الحديثي فلم يرد إلا بعد الشاهد القرآني في كل الحالات، وهناك حالة وحيدة ورد فيها الشاهد من الأمثال متأخرا كما سبق الذكر[6]، الذكر[6]، وترتيب الشواهد بهذه الطريقة يحيلنا إلى عقيدة ابن البناء ومكانة القرآن الكريم في نفسه، فهو فقيه ومتصوّف، عالم بعلوم الدين كما هو واضح من ترجمته وحياته.

هوية الشّاهد الشّعريّ التّطبيقيّ: النّموذج والبديل

إن النقاد ـ بلاغيين كانوا أو لغويين ـ يتعاملون مع الشواهد من حيث وظيفتُها التمثيلية، لذلك فهم لا يقتصرون على جماعة دون جماعة، أو على زمن دون زمن، ووجدنا الشاهد الشعري هو الأكثر من حيث العدد في المسائل النحوية واللغوية، بل

[1] - المصدر السابق، ص: 157.
[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص ص:107، 108- 134، وما بعدها.
[3] - ينظر: المصدر نفسه، ص:161.
[4] - ينظر: المصدر نفسه، ص:137.
[5] - ينظر: المصدر نفسه، ص ص:109، 157.
[6] - ينظر: المصدر نفسه، ص ص:117، 157.

وحتى في مختلف الدراسات النقدية البلاغية والأدبية، واسْتُثْمِرَ في العديد من القضايا والمسائل بوصفه سجّلا تاريخيا يصوّر الأحداث، فضلا عن استثماره في تفسير ما غَمُضَ من ألفاظ القرآن الكريم، لأنه أسبقُ منه في الظهور، وهو ديوانُ العربِ ومَرْجِعُهُمْ في كل شيء.

ومما تجدر الإشارةُ إليه أن الشاهدَ الشعري استُعْمِلَ بطرفيه: الاستدلالي والتمثيلي في صياغة الفنون البلاغية المتنوعة، وهذا ما أدَّى بالعلماء إلى الحرص على توثيق رواية الشعر بوصفه المصدرَ الأكثرَ استعمالا في القضايا النقدية، واعتمدوا على عدة معايير لذلك كعلم العروض وقواعد النحو، والأسلوب والسياق والألفاظ والمعاني.

كان مدار استعمال النقاد القدامى للشاهد الشعري حول قضية اللفظ والمعنى، مما وجدنا الكثير منها يتكرر عندهم، وهذا التكرار ربما يعود إلى ذوق الناقد وثقافتِهِ، فكل واحد من النقاد يَسْتَحْضِرُ الشاهدَ وِفْقَ القَضِيَّةِ المطروحةِ إن من جانب البلاغة، أو اللغة أو النحو.

وعلى هذا لا يتحدّد الشاهد في الدراسات الأدبية والنقدية بزمن أو بمكان معيّنين إنما الناس فيه سواء، فإذا كان اللفظ وما يتعلّقُ به مقصورا على القدماء، فإنّ المعاني راجعة إلى العقل، وهذا ما أشار إليه ابن جنّي بقوله: (**المولَّدون يُسْتَشْهَدُ بهم في المعاني كما يُسْتَشْهَدُ بالقدماء في الألفاظ.**)[1]

[1] - ابن رشيق، العمدة، ج:2، ص:236.

والمصنفات النقدية القديمة ازدحمت بالشواهد التطبيقية التي أثارت قضية سقطات الشعراء وهفواتهم، ونبَّهَت على عيوب القافية، وبيّنت ما يجوز منها وما لا يجوز، وبذلك لم يترك النقاد القدامى المسائل العروضية واللغوية لعلماء العروض واللغة، وأسهموا بجهدهم الكبير تنظيرًا وتطبيقًا، ولعل من أبرز هذه المصنفات في هذا المجال: "طبقات فحول الشعراء" لابن سلام، و"الشعر والشعراء" لابن قتيبة، و"عيار الشعر" لابن طباطبا، و"الوساطة" لعلي بن عبد العزيز الجرجاني، و"الموازنة" للآمدي، و"الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء" للمرزباني، و"منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني، وغيرها.

القراءة الإيقاعية لبلاغة البديع

لا يمكن للأديب أو الشاعر أن يلجأ إلى مراعاة قِيَم الانتظام التعبيري تقديما وتأخيرا وحذفا وتأويلا إلا من خلال التساند إلى التعابير الإيقاعية النفسية التي تنطوي عليها نفسية الشاعر، فلا شيء يقوى على تفسير آليات التوقيعات التعبيرية والدلالية مثلما تكون المواقف النفسية أو الحالية كفيلة بالتعبير عن تلك المعاني الخاصة، لذلك وجدنا الوظيفة الإيقاعية لبلاغة الشعر تسعى لتلمّس الغايات التنظيرية وفق المرجعية العربية المثبتة في الكتب التراثية الأصلية منها أو الحديثة، حيث يتناول موضوع الدلالة البلاغية تناولا إيقاعيا حيث ينصبُّ الإجراءُ فيه بتخريج القراءة الإيقاعية ما دام نزوع الأثرين: أثر الإيقاع وأثر البلاغة عن حس تأليفي واحد، مرجعيته واحدة: هي مرجعية

الانفعال بالقيم التعبيرية قبل أن تتلقفها القاعدة النحوية أو القاعدة البلاغية أو القاعدة التصريفية، فالإيقاع من هذا المنطلق هو الوازع الذي يمكنه أن ينظم مختلف الاهتمامات الأدبية الإنسانية الحديثة.

ظهرت مستويات لقراءات متأولة لاستجلاء البنية الإيقاعية، وكان للمدرسة التقليدية في النقد والبلاغة العربية دور في هذا المجال، وكان يُدرس جزء من التجنس الأدبي إلى جانب دراسة البديع، وقد قَعَّدَ النقاد وأصلوا مذهبهم النقدي، فيرون في التماثل البلاغي لدى الشعراء تجانسا أو جزءًا من التجانس.

الانفعال بقيم البديع اللّغويّ

1. مفهوم البديع

بداية كان مصطلح البديع مرادفًا للبلاغة بمعناها الواسع وبفنونها المختلفة، وهكذا شاع وفُهم في القرون الخمسة الأولى وتعومل معه، فقد فُهم على أنه درجة خاصة من التميز يظفر بها الفنان المطبوع، وأنه يعني الجديد والغريب البارع العجيب في مجال الصياغة، ومسلم ابن الوليد الشاعر هو أول من سماه بالبديع[1]، بينما عبد الله بن المعتز هو أول من ابتدأ التأليف فيه.

ثم ضُيق هذا المفهوم وصار البديع كما يحدده السكاكي . في القرن السابع الهجري . (**وجوه مخصوصة كثيرًا ما يصار إليها لقصد تحسين الكلام**)[2]، ليستقر التعريف بعد ذلك على أنه: (**علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد دراية تطبيقه على مقتضى**

[1] - عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، مدخل، تح: اغناطيوس، ط3، 1983، ص:1.
[2] - السكاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1987، ص:176.

الحال ووضوح الدلالة)[1]، ولعل بدر الدين بن مالك هو أول من أطلق مصطلح البديع على هذه الوجوه والمحسنات[2].

تشتمل البلاغة العربية على علوم ثلاثة، هي: المعاني والبيان والبديع، وميدانها الذي تعمد فيه علومه الثلاثة المتظافرة، هو نظم الكلام وتأليفه على نحو يخلع عليه الجمال، وإدراك سمات الكلام البليغ لا يتأتّى إلا عن طريق الدرس والبحث والتأمل، ومن أجل هذا، تبدو الحاجة إلى دراسة البلاغة، فهي تكشف للمتعلم عن العناصر البلاغية التي ترقى بالتعبير نحو الكمال الفني، كما تضع بين يديه الأدوات التي يستطيع بممارستها والتدرب عليها أن يأتي بالكلام البليغ، وهى في الوقت ذاته جزء مكمل لثقافة الناقد والأديب، ودراستها ليست ضرورية فقط لمن يريد أن يجعل اللغة وأدبها ميدان تخصصه، وإنما هي ضرورية له، وللناقد والأديب على حد سواء.

2. تطور مصطلح "البديع"

ورد لفظ "بديع" في قوله تعالى: ﴿**بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ أَنَّى يَكُونُ لَهُ وَلَدٌ وَلَمْ تَكُن لَّهُ صَاحِبَةٌ وَخَلَقَ كُلَّ شَيْءٍ وهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ**﴾[3]، والذي يعني أنه (**سبحانه**

[1] - ينظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، توثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت. ص:16.
[2] - ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، ج:2، تح: عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال، ودار البحار، بيروت، د.ط. 2004، ص:103.
[3] - سورة الأنعام، الآية:101.

الخالق المخترع لا عن مثال سابق)[1]، كما هو واضح من الآية، **(وأبدع الشاعر جاء بالبديع)**[2]، وهو لون من ألوان البلاغة العربيّة، **(وقد ظهر كمصطلح فني على ألسنة عدد من الشعراء والرواة في القرن الهجري الثاني تقريباً، منذ أن بدأ الراعي النميري (ت:90هـ) وبشار بن برد (ت:167هـ) وابن هَرمة (ت:176هـ) ومنصور النمري (ت:190هـ) وغيرهم، يتوسلون بطرائق جديدة للتعبير في أشعارهم على أنه شيء جديد، لفت إليه الأنظار وتناقلته الرواة، وكان يسمى قبل مسلم بن الوليد باللطيف.)**[3]

تعود أوليات علم البديع إلى تلك المحاولة التي قام بها شاعر عباسي من أبناء الأنصار أولع بالبديع في شعره، واشتهر بإجادة المدح، وهو مسلم بن الوليد الأنصاري المشهور بصريع الغواني (ت208هـ/823م) وكان أول من أكثر من البديع في شعره وتبعه الشعراء فيه، من مثل قوله في مدح يزيد بن مزيد:[4] (من البسيط)

يَلقى المَنِيَّةَ في أَمثالِ عُـدَّتِها كَالسَيلِ يَقذِفُ جُلموداً بِجُلمودِ

تَجودُ بِالنَفسِ إِذ أَنتَ الضَنينُ بِها وَالجودُ بِالنَفسِ أَقصى غايَةِ الجودِ

لقد حظيت هذه الظاهرة "ظاهرة البديع" باهتمام الأدباء والبلاغيين والنقاد، لأن البديع يكسب التعبير الشعري طرافة وجدّة، لذا فالبديع كما يقول الخطيب القزويني، هو

[1] - ابن منظور، لسان العرب، ج:8، دار صادر، بيروت، ط:3، 1414، ص:6.
[2] - المرجع نفسه، ص:7.
[3] - مقال بعنوان: البديع عند ابن المعتز، نازك تنبكجي، عن مجلة التراث العربي، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق العدد:67، السنة: السابعة عشرة، أيار "مايو" 1997/ محرم 1418. نشر بموقع:http://www.dahsha.com/old/viewarticle.php?id=28406
[4] - ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج:2، دار الحديث، القاهرة، 1423، ص:822.

(علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة)[1]، وقد عرّفه ابن خلدون بأنه هو (**النظر في تزيين الكلام وتحسينه بنوع من التنميق، إما بسجع يفصله، أو تجنيس يشابه بين ألفاظه، أو ترصيع يقطع أوزانه، أو تورية عن المعنى المقصود بإيهام معنى أخفى منه، لاشتراك اللفظ بينهما، أو طباق بالتقابل بين الأضداد وأمثال ذلك)**[2]، أما مفهومه عند الجاحظ فقد أشار إليه بقوله: (**والبديع المقصور على العرب ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأربت على كل لسان, والشاعر الراعي كثير البديع في شعره، وبشار حسن البديع، والعتّابي يذهب في شعره في البديع مذهب بشار.**)[3]

أثر البديع في تسطير مناهج التّفكير الشّعريّ عند "ابن رشيق"

يجنح البديع إلى تحقيق دلالة مكثّفة في الخطاب الشعري لا تَقِفُ عند الحدود اللغوية الظاهرة، يعود ذلك إلى كثرة التأويلات، لأن الشاعر يخرج بلغته الشعرية من الاقتصار على المعنى الواحد إلى معان واسعة، فتختلف التأويلات من متلقٍ إلى آخر، ومن ثَمَّ تُسهِمُ اللغة الشعرية في خلق المعنى المتعدّد.

إن ابن رشيق يشير إلى فكرة جوهرية متمثلة في ثراء المعنى الشعري وتعدد أبعاده واحتمالاته، ويذكر أمثلة لذلك تعكس هذه الفكرة، منها قول امرئ القيس (من الطويل):

---

[1] - الخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ضبط وشرح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، ط:2، 1932، ص:347.
[2] - ابن خلدون، ج:1، ص:761.
[3] - الجاحظ، البيان والتبيين، ح:4، ص:55، 56.

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبِلٍ مُدبِرٍ مَعاً كَجُلمودِ صَخرٍ حَطَّهُ السَيلُ مِن عَلِ[1]

وقد علّق عليه بقوله: (**فإنما أراد أن أنه يَصْلُحُ للكرّ والفرّ، ويحسُنُ مقبلا مدبرا، ثم قال "معا" أي جميع ذلك فيه وشبهه في سرعته وشدّة جريه بجلمود صخر حطه السيل من أعلى الجبل، فإذا انحطّ من عال كان شديد السرعة، فكيف إذا أعانته قوة السيل من ورائه؟**)[2]، كما يرى أن هناك مَن فسر معناه بالصلابة التي هي صفة قريبة للجلمود[3].

[1] - ديوان امرئ القيس، ص:119.
[2] - ابن رشيق، العمدة، ج:2، ص:93
[3] - ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الباب الخامس

الناقد المغاربي وتصوّره الفلسفي للشعرية العربية

الفصل الأول:

الشّعرية العربية المغاربية بين الرؤية والتّعبير

الفصل الثاني:

ازدهار المدرسة النقدية المغاربية خلال القرنيين السابع والثامن الهجريين

الفصل الأول

الشّعرية العربية المغربية بين الرؤية والتّعبير

أثر المحسّن البديعي في ترسيخ حيّز الدّلالة الشّعرية

1. أثر المحسّن البديعي عند السجلماسي
2. أثر المحسّن البديعي عند ابن رشيق

التفكير الغرضي للغة الشّعر (الصياغة الشّعرية للموضوعات)

تراتبية إنتاج الدّلالة الشّعرية بين الحسّ والعقل

1. بين حازم القرطاجني وكولردج
2. بناء النص الشعري عند حازم القرطاجني

الشّعرية العربية المغربية بين الرؤية والتّعبير

1. التفكير البلاغي
2. التفكير النّحويّ والصّرفي والأسلوبي
3. التفكير البنائي أو التّشكيليّ (طرائق الانفعال بقيم التّوقيع البديعيّ)
4. خصائص تشكيل لغة الأدب الإمتاعيّ لدى ابن البناء المراكشي

الصورة الفنية والنقد الأدبي

1. أبو عبد الله محمد بن شرف القيرواني والصورة الأدبية
2. الإمام عبد القاهر الجرجاني

مصطلح البديع من الوجهة الروحية النفسية

البديع بين الصيغة الأدبية والمقولة النّقدية

أثر المحسّن البديعي في ترسيخ حيّز الدّلالة الشّعرية

لقد أثّر المحسّن البديعي تأثيرا كبيرا على مستويات الانحراف الدّلالي بين التّخييل والتّفكير، ونتج عن ذلك دلالات حالية كما هو الحال في التفكير الصوفي، ولعلّ المصنّفات التالية: "المنزع البديع" و"منهاج البلغاء" و"الروض المريع" مثّلت هذا التفكير الذي رسّخ الدلالة الشعرية دون غيرها من المصنفات، ومن ثَمَّ ظهرت الدلالات الموضوعية التي تبنّت أحكاما تعدّ من المسلّمات في شقّها الآخر وهي المعاني الموضوعية التي لا تقبل تعدّد القراءة.

وإذا كانت مستويات الانحراف البلاغي تنقسم إلى: دلالة مركزية ودلالات جانبية، فإنّ مستويات التبعيد الدّلالي "شروط الوضوح والغموض" هي التي أثبتت التقارب بين هذه الدلالات.

1. أثر المحسّن البديعي عند أبو محمد القاسم السجلماسي

قضية الوضوح والغموض من القضايا التي تناولها عدد من النقاد العرب والغربيين لا سيما النقاد المغاربة، وأولوها اهتماما كبيرا لوجود علاقة مميزة بينهما، وظهر هذا الاهتمام بشكل عميق عند السجلماسي في كتابه "المنزع البديع"، الذي بيّن فيه أن الغموض يشكل جوهر النص الشعري، أن المتلقي يقوم بدور فعّال في العملية الإبداعية، حيث يشارك في هذه العملية لإعادة إنتاج النص بعد بذله جهدا فكريا ونفسيا في فك أسرار النص، ومحاولة سبر غور احتمالاته المتعددة، ودلالاته وإيحاءاته الكثيرة، فيشعر المتلقي بهذا الجهد والمعاناة بنشوة الفرح والسرور، والمتعة الفكرية، ومن هنا تقوى العلاقة

بين أطراف العملية الإبداعية: المبدع والنص والمتلقي، يقول السجلماسي عن ذلك: (**ولا خفاء بارتباط الانفعال هنا والارتياح بما يقرع السمع ويفجأ البديهة فقط دون ما عداه. والانفعال التخييلي بالجملة هو غير فكري فكيف يعود الأمر غير الفكري فكريا وينقلب الأمر البديهي اختياريا.**)[1]

2. أثر المحسّن البديعي عند ابن رشيق

ولعل ابن رشيق من النقاد المغاربة الأوائل الذين أبدوا رأيهم بنوع من الصراحة في قضية الغموض والتعقيد، فأفرد لها بابا في كتابه "العمدة"، واشترط ألّا يكون في ذلك غلوّ مطلق، لأن الوضوح شرط في الفهم والإفهام عند المتلقي، لأن (**أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبّه، وأحسن منه ما أصاب الحقيقة فيه**)[2]، غير أن النظرة الموضوعية عنده تتجلى في اعتبار ظاهرة الغموض خاصية ثابتة في الشعر ومرتبطة بأوجه البلاغة إذا ما سلمنا بأنها انحراف عن بنية اللغة الشعرية، لأن الشعر تمثيل للغة في مظهرها الفني الجمالي، وجمالها يعود إلى (**نظام المفردات وعلاقاتها بعضها البعض، وهو نظام لا يتحكّم فيه النحو بل الانفعال أو التجربة، ومن هنا كانت لغة الشعر لغة إيحاءات على نقيض اللغة العامة أو لغة العلم التي هي لغة تحديدات.**)[3]

ومن هنا نفهم أن ابن رشيق لم يرفض الغموض لذاته، وإنما الغلوّ والإغراق في التعبير الذي يقود إلى التعقيد والغموض، ويستحسن من ذلك الاعتدال، وينّضح ذلك

[1] - السجلماسي، المنزع البديع، ص ص:500، 501.
[2] - ابن رشيق، العمدة، ح:2، ص:60.
[3] - أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط:2، 1978، ص:40.

من خلال مطالبته المبدع ألا يبعد في الاستعارة حتى ينافر، ولا يقربّ حتى يحقّق، وقد تحدّث عن هذه الظاهرة في تنظيره للشعر، وبيّن أن الأوجه البلاغية تسهم في بلورة لغة القصيدة التي تُشَكِّل مستوىً هامّا من مستويات الغموض الإيجابي المتمثلة في "الاتّساع والتورية والإشارة والإيماء والتفخيم والتلويح" وغيرها[1].

التفكير الغرضي للغة الشّعر (الصياغة الشّعرية للموضوعات)

لا يمكن إنكار وجود قواسم مشتركة بين الشعر والثقافات المختلفة والمتباينة في جذورها ومقوماتها، وأن شعر أي أمة صورة من صور فكرها وقيمها ومعاييرها الجمالية وغيرها، والشعر المغربي بهذا المعنى إنتاج ثقافة معينة في ظرف تاريخي معين، وعلى الرغم من الصلات التي كانت وما تزال بين المغرب والمشرق، وهي صلات عميقة تعود أساسا إلى الجذور الدينية واللغوية للثقافة في كل من المغرب والمشرق، فإننا لا يمكننا إلا أن نجزم . وذلك بناء على معطيات كثيرة جدا . بخصوصية الثقافة المغربية، وبتميز الشعر المغربي عن نظيره المشرقي والأندلسي، وهي خصوصية نابعة من جملة اختيارات المغرب في المجالات المذهبية والسياسية والفكرية.

لقد ظهرت في الشعر المغربي أغراض شعرية لم يعرفها الشعر المشرقي، ولم ينظر لها النقد العربي القديم، كما ظهرت في الشعر المغربي تقنيات جديدة وجماليات مستحدثة مما لم تتعرض له كتب النقد القديمة، لذلك ولغيره، فإنه يتعين الرجوع إلى التراث الأدبي المغربي بكل مكوناته لأجل تحديد مفاهيم ومقاييس ومعايير تخص الشعر المغربي، ولعل

[1] - تنظر هذه المسائل في أبوابها من كتاب العمدة لابن رشيق.

أول ما يلفت نظر الباحث في هذا المجال، التراث النقدي المغربي، أعني تآليف النقد الأدبي والتصانيف البلاغية التي وضعها المغاربة تسعف في استجلاء صوره أو صور جديدة من المقاربات المجدية في معالجة الشعر المغربي، والحقّ أنّ نقادنا القدامى لم يتمكنوا من الخروج عن التآليف النقدية المشرقية فيما ألفوه.

فنحن لا نجد لدى صاحب "المنزع البديع" ولا لدى مؤلف "الروض المريع" ولا لدى غيرهما أي عناية بالشعر المغربي، حيث لم يُورِد النقاد المغاربة شعرا للمغاربة فيما ألفوه في باب النقد لا على سبيل الاستشهاد ولا على سبيل التمثيل أو الإيضاح، بل حتى النقاد الشعراء منهم لم يستشهدوا بأشعارهم.

وإن إهمال الشعر المغربي القديم من لدن النقاد والشراح المغاربة أمر يبعث على الدهشة حقا، فهذا صاحب "الحماسة المغربية" أبو العباس الجراوي (528–609هـ/1134–1212م) لم يأت في كتابه بشيء من شعر المغاربة، بل إنه لم يذكر في كتابه شيئا من شعر نفسه هو، وأما السجلماسي فقد أتى بأربعة أبيات فقط[1]، وهذه الظاهرة تبعث على الحيرة حقًّا، ولنا أن نتساءل: هل هذا نسيان مقصود من لدن النقاد المغاربة أم انتقاص لإبداع شعرائهم؟

تراتبية إنتاج الدّلالة الشّعرية بين الحسّ والعقل

انصبَّ التركيز في المراحل الأولى للشعرية العربية القديمة على المعطى المادي والحسي للنص الشعري؛ أي صنعته وبناؤه ودرجة تأثيره في المتلقي، وكذا قدرته على تبليغ

[1] - ينظر أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع، ص ص:268، 270، 475.

رسالته ضمن الشروط المتحكمة في المجال الذهني والثقافي للإنسان العربي ذي البناء القبلي في أصله.

هناك قوى تتحكم في إبداع الشعر عند حازم بحيث (**لا يكمل لشاعر قول على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة حافظة وقوة مائزة وقوة صانعة**)[1]، ويحدد اسم كل واحدة من هذه القوى وظيفتها، فالقوة الحافظة هي التي تخزن فيها الخيالات، بصورة من التنظيم تكون معها متمايزة عن بعضها البعض، حتى إذا احتاج الشاعر منها شيئا في عملية إبداعه استمده منها، على أن الشعراء عند حازم مختلفون، فإذا أراد أيا منها عمد إليه في موضعه المعلوم عنده، ونظمه، ومنهم (**المعتكر الخيالات**)[2] الذي يتعب في التفتيش، و(**ربما لم يقع على البغية، فنظم في الموضع غير ما يليق به**)[3]، أما القوة المائزة فهي التي يحدد بها الشاعر ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض، بينما تتولى القوة الصانعة جانب التركيب في (**ضمّ أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض والتدرج من بعضها إلى بعض، وبالجملة التي تتولى جميع ما تلتئم به كليات هذه الصناعة.**)[4]

ويجدر بنا أن نشير إلى أن حازما لم يحصر العملية الإبداعية في إطار هذه القوى الثلاث، بل ترك الباب مفتوحا لاستقصاء قوى أخرى تتدخل في خلق النص الشعري،

[1] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:42.
[2] - المصدر نفسه، ص:43.
[3] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[4] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وهذا ما يُستنتَجُ من قوله: (**وهذه القوى التي هي الحافظة والمميزة والملاحظة والصانعة وما جرى مجراها**)[1]، حيث نلاحظ أنه أضاف قوة رابعة هي القوة الملاحظة التي قد تتداخل مع القوة المائزة، وبالفعل نجده يتحدث عن قوى أخرى مثل: القوة الشاعرة بأنحاء اقتباس المعاني، وقوة التخيل، والقوة الناظمة، والقوة المستقصية.

وهذا التحكم هو أشد وضوحا في حديث حازم عن العمل الشعري الذي يصدر عن روية لا عن ارتجال؛ فالروية لا تسمح فحسب للقوى الأربع المذكورة بأداء عملها بل إنها تمكن الشاعر من أربعة مواطن للبحث هي: موطن قبل الشروع في النظم وتعمل فيه القوة المتخيلة، وموطن الشروع في النظم وتشتغل فيه القوة الناظمة، وموطن عند الفراغ من النظم وتقوم فيه القوة الملاحظة بإحداث التغييرات المطلوبة، وموطن متراخٍ عن زمن القول ويحصل فيه التمعّن فى العمل بفضل القوة المستقصية الملتفتة[2].

وقد يرجع الشاعر إلى القصيدة بعد اكتمالها ليحدث فيها بعض الإبدالات أو التغييرات أو الإلحاقات، وإن تعذر عليه التوصل إلى ما يليق ترك ذلك إلى وقت آخر.

إن عدم اشتراط حازم وجود علاقة تلازم ما بين الجانب الذاتي وما يعبر عنه العمل الشعري يجعله متميزا عن أرسطو الذي ربط بين الطباع والأغراض؛ فذوو النفوس الفاضلة عنده يحاكون أفعال الفضلاء، وذوو النفوس الخسيسة يحاكون أفعال الأخساء[3]، ويختلف حازم عن هذا التصور كما يبدو من خلال هذا المثال التوضيحي؛ فقد لاحظ

[1] - المصدر السابق، الصفحة نفسها.
[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص ص:213، 214، 215.
[3] - ينظر: المصدر السابق، ص:125.

أنّ (**جريرا على عفته، نسيبُه في غاية الرقة وحسن الأسلوب والفرزدق على عهره وشدة ولوعه بالنساء، نسيبُه في نهاية الجفاء وقبح الأسلوب، مع حرصه على أن يرقّه ويحسّن أسلوبه.**)[1]

ويظهر حازم في هذا الصدد عن شخصية نقدية مستقلة، فهو لا يحدد مفهوم "الطبع" بما درج الفلاسفة أو النقاد على تحديده به، وتتلخص الدلالة الساندة لهذا المفهوم في معنيين أساسين: يتعلق أولهما بالحالة النفسية أو الجانب النفسي . الأخلاقي عند الشاعر، ويتصل ثانيهما بما يتوفر عليه الشاعر من استعداد فطري وعفوي لقول الشعر، فبالمعنى الأول يربط الفارابي وابن سينا وابن رشد بين الطباع والأغراض، مسايرين في ذلك أرسطو، وبالمعنى الثاني يقرر ابن طباطبا . على سيبل المثال . أن مَنْ (**صَحَّ طَبْعُهُ وذَوْقُهُ لم يَحْتَجْ إِلَى الاستعانَةِ على نَظْمِ الشِّعر بالعَرُوض الَّتِي هِيَ مِيزَانه، وَمن اضطَرَب عَلَيْهِ الذَّوقُ لم يَسْتَغْنِ عَن تَصْحيحهِ وتَقْويمهِ بمَعْرِفة العَروضِ والحِذْقِ بهَا حَتَّى تَصِير معرفَتُهُ المُسْتفادةُ كالطَّبع الَّذِي لَا تَكَلُّفَ مَعَه.**)[2]، بينما يعرف حازم الطبع بأنه (**استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها؛ فإذا أحاطت بذلك علما قويت على صوغ الكلام بحسبه عملا**)[3]، والطبع بهذا المعنى، أي بما هو إحاطة وبصيرة وعلم بأسرار ومذاهب الكلام ليس طبيعة نفسية خاصة ولا سليقة عفوية، بل هو أقرب للدلالة على معنى

[1] - المصدر نفسه، ص:343.
[2] - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص ص:5،6.
[3] - ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:199.

الصناعة والجهد والخبرة، وكأن ما توصل إليه الشاعر من دربة وتمرن على أساليب النظم يتأصل فيه حتى يتحول إلى فطرة فيه.

وإذا نظرنا إلى هذا الموضوع من زاوية أخرى فسنجد الفعل الإبداعي عند حازم ليس وليد الحالة النفسية الشخصية للمبدع فحسب حيث يختلف الشعر (**بحسب اختلاف أحوال القائلين وأحوال ما يتعرّضون للقول فيه، وبحسب اختلافهم في ما يستعملون من اللغات**)[1]، وكذا بحسب اختلاف الأزمنة والأمكنة، مما يجعل شعراء عصر يتميزون في وصف القيان والخمر، وشعراء عصر آخر يجيدون في وصف الحروب، ويجعل شعراء منطقة يحسنون في وصف الوحش، وآخرين يبدعون في وصف الرياض[2].

وبمقدورنا أن نستنتج مما سلف، أن حازما لا ينفي الجانب النفسي . وهو ما يعبر عنه أحيانا بالسجية . ولكنه لا يقرن الإجادة به مثلما لا يربط بشكل حتمي بين الطبع والأغراض التي يقول فيها الشاعر، بما يشترط توافقا بين سلوك وطباع الشاعر ومقصد عمله الشعري، أو ما بين ما يحياه من تجارب وحالات نفسية وما يعبر عنه في أعماله، بل إن الشاعر قد يصطنع هذه الحالات، بما يسميه حازم القوة على التشبّه، فقد (**توجد لبعض النفوس قوة تَتَشَبَّهُ بها في ما جرت فيه من نسيب وغير ذلك على غير السجية**

[1] - المصدر نفسه، ص:375.
[2] - ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بما جرى فيه على السجية من ذلك، فلا تكاد تفرّقُ بينهما النفوس ولا يُمَازُ فيها من المتطبّع.)[1]

وإذا كان مفهوم "الطبع" آلة نقدية يستند إليها النقاد في المقارنة والمفاضلة بين الشعراء، أو للحكم على تجربة الشاعر الواحد، وتعليل ما قد يحصل فيها من تفاوت، فإن حازما يجعل القوة على التشبّه أساسا للحكم على التجارب الشعرية والمفاضلة بين الشعراء، فهذا المفهوم لديه عنصر مفسر لشعرية مِهْيَار الدَّيْلَمِي (ت429هـ)، وأداة لتصنيف الشعراء بحسب تفاوتهم في حظهم من القوة على التشبّه، بين من توجد هذه القوة في جميع كلامه أو في أكثره، ومن لا توجد إلا في القليل من كلامه[2].

وليس التشبه عند حازم قوة تكتسب بالتعلم والمران، بل إنها تصبح لديه بديلا رديفا "للطبع" بدلالته السائدة، وكأنما هي ملكة طبيعية؛ فهو يقول بأن هذه (**القوة لا تدرك بحرص ولا تنال بجهد، بل قد يمنعها الحريص ويمنحها غير الحريص**)[3]، وبذا يستبعد حازم عن هذه القوة ما قد يحمل عليها كالتصنع والتكلف، ولكنها تبقى من قبله تأكيدا واضحا على كون الخلق الشعري فعلا إراديا واعيا بما تشير إليه من تحكم للشاعر في المؤثرات الذاتية المحفزة على النظم.

وحتى حين يستعمل حازم مصطلح "الطبع" في إطار الدلالة الاستعمالية المألوفة، فإنه لا يكون لديه إلا عنصرا من عناصر توليد القوة الخالقة للشعر؛ فالشاعرية عنده

[1] - المصدر السابق، ص:341.
[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص:342.
[3]- المصدر نفسه، ص:343.

"ملكة" تحصل للشاعر بالطبع الجيد وقوة الممارسة، ويوضح حازم كيفية اشتغال هذه الملكة حين يقول: (**قد يحصل للشاعر بالطبع وكثرة المزاولة ملكة يكون بها انتقال خاطره في هذه الخيالات أسرع شيء حتى يحسب من سرعة الخاطر أنه لم يشغل فكره بملاحظة هذه الخيالات وإن كانت لا تتحصل إلا بملاحظتها ولو مخالسة**)[1]، فمن طبيعة اشتغال هذه الملكة إذن السرعة، ولكن هذه السرعة لا تمنع من ملاحظة عملها ولو مخالسة، مما يبعد الشعر أن يكون عند حازم وليد قوة غامضة.

إن العلاقة بين الإبداع والجانب النفسي عند حازم تفضي إلى خيال مُتَعَقِّل يظل معه الشاعر واعيا بضرورة احترام قيم الأخلاق، فعلى الشاعر التحفظ والتباعد عن الفحش وصون الكلام من كل أمر له صلة بأمور الرَّيْب والرَّفَث[2]، مثلما عليه احترام مقاييس العقل والمنطق بما يجعل المعاني حاضرة منتظمة في الذهن، فيحترز في مذهب التقسيم ـ على سبيل المثال ـ من وقوع نقص أو تداخل[3]، فتَعَقُّل الإبداع الشعري عند حازم يفسَّر بكونه يصدر عن عقل ونفس سليمين، وسلامتهما راجعة إلى جودة البيئة الطبيعية التي ينشأ فيها الشاعر، وإلى ما يختاره من أوقات لتنشيط خاطره وتحريك قوى الخلق الشعري في نفسه، ذلك لأن حازما يُقِرُّ ما جاء في وصية أبي تمام للبحتري (ت284هـ) التي يؤكد فيها على نظم الشعر في حال من الصّفاء النّفسي، ويتابعه في

[1] - المصدر السابق، ص:111.
[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص:151.
[3] - ينظر: المصدر نفسه، ص:154.

ضرورة اختيار الوقت المساعد، وإجمام الخاطر[1]، ونشير في هذا الصدد إلى أن نظم الشعر في رأي حازم يرتبط بثلاثة أشياء هي: المهيئات، والأدوات، والبواعث، وليست المهيئات إلا ما يُطْلَقُ عليه في دراسات الإبداع الحديثة (**الوضع الإبداعي**)[2]، ويقصد بها حازم البيئة الطبيعية والوسط اللغوي اللذين ينشأ فيهما الشاعر، فكلما ترعرع في أرض ـ هي بعبارة مختصرة ـ (**ممتعة من كل ما للأغراض الإنسانية به علقة، والتّرَعْرُعِ بين الفصحاء الألسنة المستعملين للأناشيد المقيمين للأوزان**)[3]، كلما كان طبعه سليما وذوقه مستقيما، ويستخلص من هذا أن مثيرات الإبداع مثيرات طبيعية تولّد صحة النفس والبدن وسلامة المزاج، مما يدفع باتجاه شد أجزاء الكلام المخيل بمقاييس المعقول، ويضبط علاقة الإحالة ما بين هذا الكلام وما يخيّله من أشياء بضوابط المنطق والواقع[4].

بين حازم القرطاجني وكولردج

إن ما يمكن الانتهاء إليه من تصور حازم للفعل الإبداعي والقوى المشاركة فيه هو جملة من الخلاصات، يظهر في بدايتها عدم انشغاله بالخوض في الجانب النفسي لعملية الإبداع والمستوى اللاواعي فيها انشغالا كبيرا، حتى وإن كان قد طوَّرَ ما أفاده من الفلاسفة المسلمين، فَصَحَّ حَقًّا ما قرَّره الباحثون عن تميُّزه في هذا الجانب عن النقد العربي، الذي أهمل الكلام في الركائز النفسية التي يستند عليها الإبداع الفني.

[1] - ينظر: المصدر السابق، ص:203.
[2] - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد والبلاغة، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ص:425.
[3] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:40.
[4] - ينظر: المصدر نفسه، ص:62 وما بعدها.

والنظر إلى الفعل الإبداعي بما هو فعل واعٍ فكرة يلتقي فيها حازم نوعا من اللقاء مع بعض المحدثين، ولنتمعّن ما ذكره كولردج "Samuel Taylor Coleridge" (1772-1834م) في كتابه "السيرة الأدبية" Biographia literaria الذي كان له كبير الأثر في الدراسات الأدبية الحديثة، حيث يقول في تعريف الخيال: (**إني أعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا، فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك ممكنا، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق، أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدًى للخيال الأولي، غير أنه مع الإرادة الواعية**)[1]، فالخيال الثانوي أو الخيال الشعري يتميز عن الأول بكونه (**يُذِيبُ ويُلاشِي ويُحَطِّمُ لكي يَخلق من جديد ... ويسعى إلى إيجاد الوحدة ... وتحويل الواقعي إلى المثالي**)[2]، وهو لكي يقوم بمختلف أوجه نشاطه هذه محتاج . كما عَبَّرَ عن ذلك د. محمد زكي العشماوي شارحا القول السابق . إلى (**قوة أخرى في ذات الفنان، تجعل من هذه الرؤية عملا خاضعا للنظام، وقادرا على السيطرة على التجربة وتنظيمها، ومن هنا يدخل جانب الإرادة الواعية التي أشار إليها كولردج**)[3]، والذي يعنينا من هذا هو الانتباه إلى تنامي التفكير في الدراسات الحديثة بأن الطاقة الخلاقة في العمليات الإبداعية هي في أوجها واعية.

[1] - محمد مصطفى بدوي، كولردج، سلسلة نوابغ الفكر الغربي(15)، ط:2، دار المعارف، القاهرة، 1988، ص:87.
[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] - محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، ط:1، 1994، ص:266.

بناء النص الشعري عند حازم القرطاجني

الاعتناء بشكل الخطاب الأدبي في التراث النقدي، والتفطن إلى ببنية النص الأدبي، بدأ منذ الجاحظ الذي ركّز على توظيف اللغة لغايتين: الاستعمال العادي، والاستخدام من أجل الخلق الفني[1]، وهذا التوظيف قائم على مقاييس البلاغة التي تهتم باللفظة كوحدة أساسية للنبرة الصوتية، ثم علاقتها بالمعنى، والقاعدة الأولى والعامة لعلاقة اللفظ بالمعنى تقوم عنده على مطابقة اللفظ للمعنى وصولا إلى السياق الموحد لهذه الوحدات ضمن نسيج مخصوص هو "مفهوم للنظم" الذي يراعي تماسك العناصر النصية في عبارة أو بناء عام، وكان من أبرز المسائل التي يتميز بها "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" هو "التخييل" الذي يمثل أخص خصائص الشعر عند القرطاجني، لذلك يوجه نظره إلى المستويات المختلفة التي تكوّن النص الشعري كالألفاظ والمعاني وما يؤلف بينهما، ويولي اهتمامه البالغ للخطاب الشعري الذي يعتبره بناء كليا متكاملا بين فصوله: "اللفظ والمعنى والأسلوب والنظم" لتحقّق المناسبة بين وحدات النص الشعري فيحدث التلاحم بين العنصرين الأساسين هما: "الدّالُّ والمدلول".

الشّعرية العربية المغربية بين الرؤية والتّعبير التفكير البلاغي

1. التفكير البلاغي

[1] - ينظر: عبد السلام المسدي، البيان والتبيين بين منهج التأليف وقياس الأسلوب، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1981، ص: 123.

اتّخذ القرآن الكريم من شكله اللغوي حجة لنبوة الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ فكانت معجزته من خصائص اللغة، وغدا القرآن الكريم القطب الذي تدور حوله مختلف المجهودات الفكرية والعقائدية للمسلمين، لكن أهم جانب فيه ساعد على ظهور التفكير البلاغي هو الجانب المتصل بقضية إعجازه[1]، وفيما بعد برزت الحاجة إلى تأسيس هذه القضية عقليًا وتحليلها وتعليلها، وقد تصدى لذلك المتكلمون ولا سيما المعتزلة، فمن الكتب التي تناولتها: "النكت في إعجاز القرآن" لعلي بن عيسى الرماني (296-384هـ/908-994م)، و"إعجاز القرآن" للقاضي أبي بكر الباقلاني (338-403هـ/950-1013م)، و"إعجاز القرآن" للقاضي عبد الجبار (359-415هـ/969-1025م)، وليس من المبالغة أن نقول إن هذه الدراسة أثمرت نظرية مهمة هي نظرية النَّظْم[2].

وإذا كان التفكير النقدي يلتقي مع التفكير البلاغي، فإنّ ذلك يؤدي إلى اشتغال النقاد بالمبدع والمتلقي أكثر من اشتغال البلاغي بهما، فالبلاغي يحلل ويفسر ويعلل ولا يحكم، في حين يُصْدِرُ الناقدُ الحكمَ بعد التحليل والتفسير والتعليل، وهذا ما أدّى إلى النقاد والباحثين يقتصرون في قراءة التراث النقدي على مكانة البلاغة، والدراسة البلاغية تفضي إلى (**أَنَّ الإنْسَانَ لا يُفكِّرُ لوجه التفكير، ولا يشعر لوجه الشعور، وإنما يفكر ويشعر من أجل التأثير في مُخَاطَبٍ أو التغلبِ عليه**)[3]، لذلك اعتُبِرَ "الكتاب" لسيبويه من أهم روافد التفكير البلاغي لما يحوي في ثناياه الكثيرَ من الأحكام البلاغية.

[1]- ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص:102 وما بعدها.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص:160 وما بعدها، وص:190 وما بعدها.
[3] - مصطفى ناصف، قراءة جديدة لتراثنا النقدي (بين بلاغتين)، مج:1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1990، ص:381.

1. التفكير النّحويّ والصّرفي والأسلوبي

يرتبط إنتاج اللغة بالفكر الذي يستوعب الشكل والمعنى الجوهري، ثم يحوّل هذه المرئيات ألفاظاً تشير إلى المعنى الحاصل في العقل، أي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكلّ شيء له وجود خارج الذهن، فإنّه إذا أُدْرِكَ، حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عُبِّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أمام اللفظ المعبَّر به عن هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وآذانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ[1].

فالصورة الذهنية المتشكلة في الفكر هي الرابط بين اللفظ "الدّال"، والشيء الخارجي " المدلول عليه" الحقيقي، فهي إذاً . أي الصورة الذهنية . الفكرة المتولدة عن الظاهر المرئي والمعبَّر عنه بالصورة اللفظية الخارجية أو الصادرة أو المنعكسة عن الفكرة، فالتعبير اللغوي مرتبطٌ بالمحيط الاجتماعي، وبالقدرات الذاتية للمختبر الذهني اللغوي؛ لأن الألفاظ انعكاسٌ صادرٌ عن اختراق شعاع الصورة المرئية للحواس العقلية، فيتم التعبيرُ عن المعنى الممكن الإحاطة به، من خلال العلاقة بين الرمز والمرموز إليه، المرئي بالشكل والصورة والإدراك العقلي، فعملية تشكلُّ المعنى تتم في ترتيب رياضي هندسي مثلث الرؤوس والزوايا والأضلاع، وهذه العلاقة لا تُدْرَك إلا بالعقل؛ لذلك يستحيل تحقق الإبداع إلا باللغة القومية. ولذلك يمكن القول إنّ عجزنا عن استيعاب مقومات اللغة العربية أفقدنا طاقاتنا الابتكارية.

[1] - ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ص:9، 10.

تشكِّل العلاقة بين الدّال والمدلول والمنتج العقلي معادلة رياضية، فأي تغيير في حدٍّ من حدود المعادلة يؤدّي إلى تبدُّلٍ حتمي في الحدود الأخرى، مما يقود إلى الاعتقاد بضرورة اعتماد هذه المعادلة أساساً في دراسة النظريات اللغوية، فلا تُدرس اللغة إلا ضمن معطيات اللغة المنبثقة عن حدود المعادلة السابق ذكرها، وكلّ (**محاولة تهدف إلى اعتبار اللغة شيئاً يمكن قياسه من الخارج من دون نظرة داخلية بالفكر إنما تبوء بالفشل... وليست اللغة رصفاً من الألفاظ ولا جمعاً لمفردات دون وعي أو انتباه. اللغة" قضايا" مفيدة دالة، والقضية "حكم" ومتى قلنا "بالحكم" فقد قلنا بالربط الفكري.**)[1]

فاللغة أوجدها فكر مبدع، أدرك حقيقة العلاقات بين الشكل والجوهر، رمَز إليها بألفاظ تشير إلى معانيها، وركبَّ منها قضايا تتمظهر في أجسادٍ نصية، تتمايز بتمايز الفكر المنْتِج.

إذن، فاللغة نتاج الإدراك العقلي؛ والإدراك العقلي السليم متجسد بمنهجية المنطق، وما يولده من علاقات لغوية، لها دلالاتها في عملية التواصل.

تكتسب الألفاظ دلالاتها في السياق من معانيها المعجمية، ودلالاتها الصرفية والنحوية ذات الخصائص الثابتة التي تمنحها هويتها الشخصية. وهذه الخصائص أثبتها علماء اللغة عن طريق الاستقراء العلميّ لنصوص عربية، ثم هداهم الاستقراء إلى وضع

[1]- عثمان أمين، في اللغة والفكر، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1967، ص ص:،20، 21.

فرضيات بنوا عليها نظرياتهم وقوانينهم اللغوية. فكانت هذه القوانين المعيار الدقيق في الحكم على النصوص وقدرة أصحابها على التعامل الصحيح مع اللغة.

تعتبر القوانين أساساً في البناء الهندسيّ اللغويّ، وعاملاً رئيساً في تنظيم وحداتها الصغرى والكبرى، وحارساً أميناً على سلامة العمليات اللغوية، فاحتفظت هذه القوانين بأسرارِ جمالية البناء النسقي للغة العربية وأشكالها الفنية، وحافظت في الوقت عينه على أصولها وأسسها وأنظمتها. فلم تتغير مذ كان للغة العربية هويتها الذاتية والمستقلة[1], ولم تتأثر القوانين بالألفاظ التي زال استخدامها، أو بالألفاظ التي تغيّرت دلالتها مع التطور اللغويّ، أو مع الألفاظ الأعجمية التي دخلت لغتنا وصارت جزءاً منها، ولم يؤثر التبدُّل الشكلي اللغوي في بنيتها النحوية أو الصرفية.

2. التفكير البنائي أو التّشكيليّ (طرائق الانفعال بقيم التّوقيع البديعيّ)

يكاد يستقرّ في خلدنا أنّ البديع طبيعة لغوية تعبيرية جامعة بين التّفكير والتّوزين أو التّوقيع، وهو بذلك طبيعة لغوية خاصّة تفيد التوقيعات المعنوية التي لها أثر بالغ في هزّ نفوس المتلقّين بالغة بهم أسباب التفاعل مع مكوّنات الخطاب الأدبي شعرا كان ذلك أم نثرا، ولقد لامس ابن البنّاء المراكشي هذه الأسباب النّقدية أو التفهّمية حين باكر مناوشة هذه الفكرة فاضا الخلاف الجدلي بين اللّفظ ودلالته، أي بين اللّغة باعتبارها وسيلة للتّفاهم والتّواصل وبين كونها أسلوبا للكتابة والتقييد الخطّي وقد استقرّ به تأمّل الموضوع إلى كون الوظيفة الاصطلاحية مطلب ثقافي لاحق بالاعتبارات الدّلالية التي

[1]- ينظر: ابن جني، الخصائص، ج:1، ص:357 وما بعدها.

غالبا ما تعتمد سبيلا لقياس فورة الأدبية وهو ما يمكن تلخيصه في حقيقة كون الأدبية العربية لاحقة في أصولها بالاستعمال الشّفوي الارتجالي، وليس علم البديع إلاّ امتياز ثقافي معرفي صناعي برز إلى حيّز الاستعمال النّقدي بعد حصول سلسلة التقعيدات اللّغوية والأدبية العربية نحوا وصرفا وبلاغة وأسلوبا، فقد تمّ اكتشاف فنّ البديع بعد ترسيخ اعتبارات الخطّ والكتابة، حيث غدت قيما تأليفية انضافت إلى التّجربة الأدبيّة العربية التقليدية بموجبها صار الاحتكام إلى المكوّنات الأدبية التي تفرزها صورة الخطاب البنائية والتي عادة ما يصطلح المحدثون عليها بقيم التّشكيل الخطابيّ.

يبدو ابن البنّاء من خلال مداخلته الاعتبارات النّقدية سائرا وفق منهج بلاغي تراثي ترسّمت معالم درسه على أيدي علماء البلاغة العربية القدامى، فهو ما ينفكّ يصيب نفس المعالم الدّرسية التي كان للقدماء فضل إنشاء حقولها الدّلالية ولعلّ ثنائية النّثر والشّعر تكون من أبرز وأهمّ تلك المناطات التفكيرية، حيث ينتهي كلّ حقل من هذين الحقلين بطريقة استعمال لغوي فنّي خاصّ، يباين بفضل إحكام تلك الخصوصية نهج أسلوب الكتابة في الحقل الآخر.

وإنّ أهمّ ميزة يحاول بحث آليات التّشكيل اللّغوي في الرّوض المريع القبض عليها هي رصد طبيعة التّحوّل الأدبي في جانبه اللّغوي بين معاناة المسألة، وبين النّهوض ببذل مقوّمات تجسيد مكونّات الانفعال الذي يغلّف الموقف الأدبيّ، لذلك فإنّ لكلّ اختصاص معنوي آليات توافق آليات إنتاج أساليبه وعباراته وإعرابه، وأساليب البديع

مثلما تفكّرنا في حقيقتها متّصلة بطبيعة انفعال خاصّة قوامها أنّ تؤدّى وفق وظيفة توقيعية فجائية متسارعة التّحقُّق والانبصام، ولعلّ تلك الخصوصية في إنتاج الدّلالة الأدبية الفنية والجمالية هي التي تمنح أساليب لغة البديع طبيعة التّشكّل اللاّحقة بتلك المقدّرات الانفعالية، بمعنى أنّ العقل أو الاستعمال الإحصائي للمفردات قلّما يجد له منفذا وسط السياق التّعبيريّ.

والشّعر متعارف على أنّه مُبني على لغة فنّية جمالية مهذّبة مليّنة مخفّفة، تتّفق مع طبيعة الاستعمال الحسّي والعاطفي لمكوّناتها التّوقيعية والتّعبيرية، ولقد بلغ من حذق القدماء بهذه المناطات النقدية أن جعلوا لكلّ من الأسلوبين خصائص تفكيرية وتعبيرية خاصّة غدت بمثابة العلامات الدّالة على حقلها الدّلالي، لأنّ بلاغة النّثر هي أن يكون (...**اللّفظ متناوَلا، والمعنى مشهورا، والتّهذيب مستعمَلا، والتّأليف سهلا، والمراد سليما، والرّونق عاليا، والحواشي رقيقة، والصّفائح مصقولة، والأمثلة خفيفة المأخذ، والهوادي متّصلة، والأعجاز مفصّلة.**)[1]

ولقد تطوّع القدماء كثيرا في معاينة هذه الاعتبارات البنائية والتّشكيلية، فبلغ بهم ذلك الحرص مبلغا تمحيصيا حسّاسا ارتأوا خلاله ميزات وطبائع وسموا بها كلّ نزوع أدبي يختصّ بتقدير دلالي معيّن، وقد تفرّعت البلاغات تبعا لتلك الاعتبارات، حتّى صار للنّثر خصائص بلاغية، وللمثل كذلك مذهب في تبليغ الدّلالة مثلما ثمّة مدارك حسية هي

[1] - أبو حيّان التّوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج:2، تقديم أحمد أمين، سلسلة الأنيس بإشراف مختار نويرات، موفم للنشر، الجزائر، 1989، ص:154.

أخفى وأدقّ، ينطلق منها الانفعال الأدبي على أنّها في أبعد تقديراتها إمّا أن تكون صادرة عن بلاغة البديهة أو بلاغة التّأويل، وليس يفوت المتفكّر في قضايا النقد الأدبي العربيّ القديم أن يكتشف أنّ الدّرس البديعي قد صار في الأدبية المغربية يستحوذ على نصيب كبير من انشغالات الأدباء والنّقاد والمتذوّقين لمختلف حقول الإبداع اللّغويّ، وحتّى وإن كان هذا الاهتمام قد انشق في فترات معيّنة إلى ثنائية اللّفظ والمعنى، إلاّ أنّ الفطنة النقدية كانت تتمسّك أبدا بما هو قابل لأن يخرج من حيّز المجرّدات إلى الملموسات أو المعاينات، وكذلك نحسب كلّ وظيفة لغوية، لأنّها قابلة للقياس والمعاينة والإجراءات التّطبيقية بلاغة وصرفا وأسلوبا وإيقاعا، وقد فرضت هذه الحقائق الملموسة على الناقد (... **أن يحسّ إحساسا متميّزا جليا ما بالشّعر من صفات** ...)[1]

ولأنّ البناء أو التّشكيل الأدبي الواسم لطبيعة انتشار لغة الخطاب الأدبي ليس هو في نهاية المآل سوى انعكاس لطبيعة الترتيب النّفسي والانفعالي الذي تصدر عنه الفكرة الأدبية، فالتّشاكل النفسي للاعتمالات التّخييلية والتّصوّرية هي الطّاقة المنتجة لتشكّل الخطاب الأدبي، وبما أنّ أي تشكيل أدبي لا يمكن إلاّ أن يكون ذا طبيعة لفظية أو أسلوبية، فإنّ التّركيب اللّغوي هو الصورة الخارجية الواقعية المشفوهة أو المخطوطة المنتظمة التي تنتظم تفاصيل تشكيل الخطاب، وإذا ما قصدنا إلى تعمّق هذه الأفكار، فإنّه يكون في متناولنا ربط التّشكيل اللّغوي بخصائص انفعالية واقعية هي التي تحدّد بنائية الخطاب

[1]- طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرّابع الهجريّ، ص:42.

الأدبيّ، ولعلّ من الأبدع في درس البديع هو اختصاصه ببنية تعبيرية متضمّنة هي ذاتها لكلّ الإجراءات التفعيلية، فالبديع هو ذاته نزّاع لأن يُطال الغايات التّوقيعية التي لا يمكنها إلاّ أن تكون طريفة بديعة.

فاللّغة لا تخلو من أن تتواشج مع اعتبارات التّواصل أو الانقطاع من خلال الاعتمالات التي تتبلور في شكل أنساق تعبيرية مركّزة، يتحدّد عبرها منظور الكتابة والبياض، وهو المعادل لثنائية المنطوق والمصمت، وتلك صورة نستطيع مقاربة تفهّمها بما هو متعارف عليه اليوم في العلوم التّطبيقية بمخطّط الاهتزازات النّبضية أو الحركية لدى تطبيق قياس الاهتزازت اللّسانية أو الانفعالية، من مثل نبض القلب وغيره، فالتّفاضل في المعنى ينجرّ عنه تفاضل في الأسلوب، والتّعبير، والكمّ المعجمي[1].

3. خصائص تشكيل لغة الأدب الإمتاعيّ لدى ابن البناء المراكشي

التّشكيل اللّغوي لا يبتعد عن أن يكون مطابقا لخاصية التّشكيل النفسي والانفعاليّ للذّات المبدعة، على اعتبار أنّ اللّغة ليست سوى عبارة عن تجاوب ذبذبي اهتزازي لعوالم الفنّان، فبالتّوافق التشكيلي بين العالَمين: عالم الباطن وعالم التّدبيج، تتحدّد الأبعاد البنائية لأيقونة الخطاب الأدبي الإمتاعيّ، لأنّ (... **موافقة الأشكال مركوزة في الطّباع** ....)[2]، غير أنّ التّشكيل اللّغوي مخالط في طبيعة انتشاره بطبائع أخرى التي منها التّفكير والتّصوّر والتّخييل والتّذوّق والحدس وجميع مؤثّرات الحواسّ

[1] - ينظر: الشيخ بوقربة، مفهوم الشّعر في التّراث النّقدي المغاربيّ من القرن الخامس إلى القرن الثامن للهجرة، رسالة دكتوراه دولة، جامعة السانية، وهران، 2001/1999.

[2] - الماوردي (أبو الحسن علي بن محمّد)، تسهيل النّظر وتعجيل الظفر في أخلاق الملك وسياسة الملك، تح: محيي هلال السّرحان ود.حسن الساعاتي، ط:1، دار النّهضة العربية، 1981، ص:13.

الأخرى، والخطّ في أوفق تجلّياته الدّلالية مشاكل للمقاصد المعنوية، باعتباره يستقي تلك الخصائص التّشكيلية من المستمليات النّفسية، التي هي ذاتها تَعتبِر اللّغةَ الأدبية صادرة عنها بامتياز وواقعية.

الصورة الفنية والنقد الأدبي

للصورة الفنية مكانة مهمة في الدراسات الأدبية والنقدية والبلاغية القديمة، من حيث مجالُ البحث والاهتمامُ بتحديد ماهيتها ووظيفتها في العمل الأدبي؛ وقد ورد ذكرُ الصورةِ وبعضُ مشتقاتها على ألسنة بعض النقاد القدامى، ويُعتبر الجاحظ أولَ من استعمل مادة الصورة في مجال الأدب حين تحدث عن الشعر بأنه: (**ضربٌ من النسْج، وجنس من التصوير**)[1]، وكأنه أراد بالتصوير ـ هنا ـ العملية الذهنية التي تصنع الشعر، ومن ثَمَّ ظهرتِ المحاولاتُ الأولى لدراسة الصورة في النقد العربي القديم، وحفلتْ مصادرنا النقدية والبلاغية القديمة بومضات مشرقة، يتضح من خلالها الجهدُ العربيُّ المبدعُ الذي لم يُغفِل هذا الموضوع.

وإن كان النقاد القدامى لم ينهضوا بمفهوم الصورة في المجال الاصطلاحي الدقيق، ولم يخرجوا بها عن مدلولها اللغوي، ولم يتبلور عندهم بُعْدُها النقدي الأصيل باستثناء عبد القاهر الجرجاني الذي ابتدع في استعمال الصورة دلالة اصطلاحية جديدة، فقد وقفوا عند ماهية الصورة ومكوناتها: كالتشبيه وأدواته وأنواعه، والاستعارة وأنماطها. وهذا ما يفنّد المزاعم التي ترمي الأدب العربي القديم بالفقر في صوره، لأنه حافل بالصورة الفنية في

[1] - الجاحظ، الحيوان، ج:3، ص:131، 132.

اتجاهها الأول، أي التي تحفل برسم المشاهد الطبيعية، ووصفها وصفاً يَلمُّ بكل دقائقها وأبعادها[1]، (**وأشار الدكتور عبد الإله الصائغ في هذا الصدد إلى تفضيل أُمِّ جُنْدُبْ شِعْر عَلقَمَة غريمِ زوجها على شعر زوجها امرئ القيس[2]، ولم يغب عيار الصورة عن النابغة الذبياني حين اعترض نصاً لحسان بن ثابت)**[3]، ومع ما ذكرنا من اهتمام نقدنا العربي بموضوع الصورة، إلا أننا نعترف بأن هذا النقد قد عالجها (**معالجة تتناسب مع ظروفه التاريخية والحضارية، فاهتم كل الاهتمام بالتحليل البلاغي للصورة القرآنية، وتمييز أنواعها وأنماطها المجازية، وركز على دراسة الصورة الفنية عند الشعراء الكبار أمثال أبي تمام والبحتري وابن المعتز، وانتبه إلى الإثارة اللافتة التي تحدِثها الصورة في المتلقي، وقرن هذه الإثارة بنوع من اللذة، والتفتَ نوعاً ما إلى الصلة الوثيقة بين الصورة والشعر، باعتبارها إحدى خصائصه النوعية التي تميزه عن غيره.)**[4]

1. أبو عبد الله محمد بن شرف القيرواني والصورة الأدبية

لقد تفطن الأدباء للمكانة الرفيعة التي حظيت بها الصورة في الأدب بعامة، وفي الشعر بخاصة، لذلك درسها نقادهم، ومنهم عبد القاهر الجرجاني الذي قال: (**فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق للسامعين وتروعهم، والتخيلات التي تهز الممدوحين وتحركهم، شبيه بما يقع في نفس الناظر من التصاوير التي يشكلها الحذاق**

[1] - ينظر: محمد الصادق عفيفي، النقد التطبيقي والموازنات، دار النهضة، مصر، 1973، ص:138.
[2] - ينظر: عبد القادر بن عمر البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ج:3، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط:4، 1997م، ص ص:283، 284.
[3] - جسام قطوس، الصورة الفنية في سياق النص الشعري الحديث، مجلة أبحاث، اليرموك، مجلد:9، ع:1، 1998، ص:43.
[4] - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص:8.

بالنقش والنحت، أو بالنحت والنقر، فكما أن تلك تعجب وتخلب، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ... كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من التصوير.)[1]

ولابن شرف القيرواني (390–460هـ/999–1067م) آراء نقدية مختلفة حول الشعر والشعراء في مختلف العصور، رواها على لسان "أبي الريان"، وهي شخصية ابتدعها خياله وأجرى على لسانها أحكاما نقدية في عبارات موجزة مركزة، وردت في رسالة أو مقامة نثرية قيمة موسومة بـ "أعلام الكلام"، وتسمى أيضاً "مسائل الانتقاد بلطف الفهم والافتقاد"، منها قوله عن أبي فراس الحمداني: (**وأما أبو فراس بن حمدان، ففارس هذا الميدان، إن شئت ضرباً وطعناً، أو شئت لفظاً ومعنى، مَلَكَ زماناً ومَلَكَ أواناً، وكان أشعرَ الناس في المملَكَةِ، وأشعرَهم في ذُلِّ الملكة، وله الفخريات التي لا تُعارَضُ، والأَسْريات التي لا تُنَاهَضُ)**[2]، وهذا كما يبدو يتناول قضية اللفظ والمعنى التي انقسم حولها النقاد، وتباينت آراؤهم، منها أن حسن الكلام وجماله يعود إلى جودة المعنى وكماله، وابن شرف واحد من هؤلاء، تجلى ذلك في قوله: (**المعاني هي الأرواح، والألفاظ هي الأشباح، فإن حَسُنَا، فذلك الحظ الممدوح، وإن قَبُحَ أحدُهما، فلا يكن الرّوحُ)**[3]، وهذا يعني أنه قد اهتم بالصياغة اللفظية الجيدة للمعنى البليغ، فكلٌّ من اللفظ

[1] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص:253، 254.
[2] - محمد بن شرف القيرواني، أعلام الكلام، تصحيح وضبط: عبد العزيز أمين الخانجي، مكتبة الخانجي، مصر، ط:1، 1926، ص:25.
[3] - ابن شرف، مسائل الانتقاد، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر، 1982، ص:160.

والمعنى له قيمة كبيرة عنده، غير أنه يفضّل المعنى على اللفظ، لأن مرجع الجمال في العبارة، ومجال الروعة في الصياغة يكون في المعنى، ثم يأتي بعد ذلك اللفظ، فهو دونه في المرتبة والدرجة، فإن كان المعنى رائقا، فلا عليه أن يقع في لفظ رائق بارع، ولا يعتدّ إلا بالمعنى الذي يَسْكُنُ اللفظَ، أَيَّ لَفْظٍ كانَ، وشبَّه ذلك بالبيت وساكنه، يقول: (**فإن كان في البيت ساكن، فتلك المحاسن، وإن كان خاليًا فاعْدده جِسْمًا باليًا.**)[1]

2. الصورة الأدبية عند عبد القاهر الجرجاني

ليس النقاد العرب الذين ذُكِروا من قبل هم وحدهم الذين تكلموا في اللفظ والمعنى، وما تفرع عن ذلك من النظم والصورة، بل هناك غيرهم كثيرون منهم الصاحب بن عباد (ت458هـ/1065م)، والمرزوقي (ت421هـ/1030م) وغيرهما، وكذلك فعل جار الله الزمخشري (467–538هـ/1074–1143م) بعده، وغيره مما سار على نهجهم وفهمهم للصورة وتحليلها ونقدها، على أن عبد القاهر الجرجاني قد أفاد من هؤلاء جميعًا حتى انتهى إليه القول في النظم والتصوير الأدبي قديمًا[2].

مصطلح البديع من الوجهة الروحية النفسية

إن شيوع ظاهرة البديع في العصر العباسي لا يعني إن هذا الفن كان وليد هذا العصر، وإنما كان معروفا من قبل، يأتي عفو الخاطر دون تكلّف، وقد أورد ابن المعتز في كتابه "البديع" نماذج مختلفة من القرآن الكريم، والحديث الشريف، وأقوال الصحابة، كما أورد نماذج من الشعر الجاهلي والإسلامي، واشتملت تلك النماذج التي أوردها على عدد

[1] - المصدر نفسه، ص:27.
[2] - ينظر: علي علي صبح، الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، د.ت. ص:56.

من ألوان البديع وفنونه، وبيّن أنها استعملت في مواضعها من الكلام دون صنعة أو تكلّف، وقد أشار في بداية كتابه إلى ظهور هذا الفن في شعر الأقدمين، إذ يقول: أنهّ وضعه (**ليُعلم إن بشّارا ومُسْلما وأبا نواس ... لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم فعُرف في زمانهم، حتى سمّي بهذا الاسم ... ثم إنّ حبيب ابن أَوْسَ الطائي من بعدهم شُغِفَ به، حتى غلب عليه، وتفرّع فيه، وأكثر منه، فأحسن في بعض ذلك، وأساء في بعض، وتلك عقبى الإفراط، وثمرة الإسراف**)[1]، فمن أمثلة فنون البديع في شعر الأقدمين الطباق التي تدل على نفسية الشاعر التي أسقطها على الموصوف كما في قول امرئ القيس واصفا جوداه بالقوة والسرعة: (من الطويل)

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبِلٍ مُدبِرٍ مَعاً كَجُلمودِ صَخرٍ حَطَّهُ السَيلُ مِن عَلِ[2]

فقد طابق الشاعر بين مكرٍّ، مفرَّ، وبين مقبلٍ، ومدبرٍ، مطابقة عفوية، منسجمة مع السياق والمعنى الذي أراده الشاعر في وصف جوداه بالصّفات التي تعرف بهما الخيل الأصيلة، كما نلاحظ الطباق وأسلوب المقابلة في قول النابغة الجعدي[3] (570–670م): (من الطويل)

فَتىً تَمَّ فِيهِ ما يَسُرُّ صَديقَهُ عَلى أَنَّ فِيهِ ما يَسُوءُ الأَعاديا

[1] - ابن المعتز، كتاب البديع، ص:1.
[2] - ديوان امرئ القيس، ص:119.
[3] - ابن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، ج:1، ص:284.

فقد طابق بين يسرُّ، ويسوء'، بأسلوب عفوي، وقابل بين عبارة يسرّ الصديق، ويسوء الأعاديا، مقابلة سهلة، تسهم في إبراز المعنى المطلوب وإيضاح الغرض دون تكلّف.

ومن ألوان البديع التي عرفها الأقدمون، ما سميّ بالتّدبيج، وهو أن يستعين الشاعر في الدلالة على المعاني، بذكر الألوان على سبيل التورية، أو إخفاء المعنى المباشر والكناية عنه، كما يلاحظ في قول عمرو بن كلثوم[1] (ت584م): (من الوافر)

أَبا هِندٍ فَلا تَعَجَل عَلَينا وَأَنظِرنا نُخَبِّرْكَ اليَقـينا

بِأَنّا نورِدُ الراياتِ بيضاً وَنُصـدِرُهُنَّ حُمراً قَد رَوينا

فقد دلّ الشاعر على عدم وقوع القتال باللون الأبيض، ودلّ على شدة القتل والطّعان باللون الأحمر، على نحو سهل التناول قريب الفهم، شديد الإيحاء بالمعنى المطلوب.

يفهم من الأمثلة السابقة أن الرّوح النفسية حاضرة في كلام الشاعر، وليس له طريق للتعبير عن خوالج النفس إلا الاستعانة بألوان البديع بمفهومه الواسع، ومن خلال ذلك ينقل أحاسيسه إلى المتلقّي فيتأثّر بها.

البديع بين الصيغة الأدبية والمقولة النّقدية

الظّاهر أنّ النقد الأدبي العربيّ القديم قد ظلّ يخلِط بين حقائق الوظيفة النقدية، إلاّ ما ارتأيناه مخالفا لكلّ هذه المغالطة لدى عبد القاهر الجرجاني الذي ظلّ يَصْدُرُ في

[1] - الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص:221.

قراءاته النّقدية الفنّية الجمالية عن روح ثقافية وفكرية، هي غاية في التّحرّر والانطباع الطّبيعي المتجاوز لكلّ الاعتبارات الشّكلية، التي غالبا ما أوهت كلّ حسّ إبداعيّ، وجمّدت كلّ نزوع تجديديّ هادف.

وبالتّناسب مع مقتضيات وعي الكتابة الأدبية الفنّية التي ما فتئت تتنامى أبعادُها العلمية والنقدية، فقد وافق ذلك الوعي ضربا من الإجراء التّمحيصي الذي تبلور في مقاصد نقدية، انصبّت كلّ جهودها في حيّز قراءة جدوى الكتابة، ومن ثمّة فقد بات النقّاد البلاغيون معنيين أكثر من أيّ وقت مضى بالمساءلة عن كيفيات استثمار المقروء، لأنّ (... **حَذْفَ فُضُولِ الكَلَامِ هو أنْ يُسْقِطَ مِنْ ما يكُونُ الكلامُ مع إسقاطه تامّا غير منقوص، ولا يكون في زيادته فائدة.**)[1]

والألمعيّ اللّبيب هو الذي يقتنع بأن ليس للمعاني إطار دلاليّ معلوم الحدود، محفوظ المقاصد، تتأتّى غاياته المعنوية لكلّ نمط من التّشكيل اللّغوي المعيّن، فلقد بات النّاس مقتنعين بأنّ القراءات المتعددة للعبارة الواحدة تختلف نتائجها الفهمية بحسب الاستعدادات النفسية والفكرية المناسبة للمقروئية الطّارئة، لأنّ ذلك حاصل باعتبار خصائص أَثَرِ اللّغة على صفحات النّفس، فالمعاني ترتسم معالمها وفق التّهيّؤات التي تنقشها العناصر اللّغوية في الشّعور، فلمناسبات الزّمن والمادّة اللّغوية ـ أي أصواتها والحال ـ خليط من التفاعلات النفسية والفكرية، يُفْضِي تناسقها جميعا إلى إنتاج قناعات معنوية

[1] - أبو هلال العسكري، كتاب الصّناعتين، الكتابة والشّعر، ص:32.

مناسبة لتأثير الصورة اللّغوية، ونعني بالصّورة اللّغوية جملة الآليات المشكّلة للموقف التّعبيري من ملفوظ وغير ملفوظ، ونحسب أن ابن البنّاء المراكشي كان من أكثر علماء الأدب العربيّ تفهُّما لهذه النّكتة الطّريفة العزيزة المفسّرة لجهات تناسب الدّالّ مع مدلوله، (...**لأنّ الألفاظ غير مقصودة لذاتها، إنّما هي لإيصال المعاني إلى النّفس**...)[1]، وحسب هذا التّخريج نُضْجًا وإِبَانَةً عن وظيفة الوسيلة اللّغوية باعتبارها مناسِبة للدّلالة لا مطابقة لها، أن يُرى إلى اللّغة على أنّها سبيل لاستنهاض التّصوّرات والتّهيؤات المعنوية، أي تلك التي بواسطتها يتمّ تصوّر المعنى في النّفس، وإدراك القصد بالاعتبار، ولا سبيل إلى بذل أسباب التوطئة لهذا الضّرب من تفهّم الوظيفة اللّغوية، مثل سبيل التّخريجات الفنّية والفلسفية والإيقاعية، التي فُهِمَتْ بها توقيعات الدّلالة المجازية، حيث تُستفاد الفكرة بالتّلويح والإشارة والإيماء والتّرميز، وتلك جميعها سبلٌ نراها منبنيةَ التوصيل على القوّة الروحية التي ينتجها التّراسل القلبي بين المنشئ والمتلقّي أو المطالع والقارئ، ويرجع ذلك إلى توظيف التّراكمات الاصطلاحية باعتبار كلّ صيغة اصطلاحية مغايرة للصيغ الأخرى، فالمتلقّي قرين للمشافهة والإلقاء، والقارئ قرين الكاتب والمطالع، اصطلاح نراه يَسري على المفهومين، لأنّه يتضمن معنى الاستظهار.

لقد غلب التفكير المجازي على الأمم البدائية التي تُعتَبَر العربُ أحدَ أهمّ أبرز معالمها في حيّز الحضارة الأدبية أو اللّغوية، فالعربيّ بالنّظر إلى ما كان يحيط به من عوامل

[1] - ابن البنّاء المرّاكشي، الرّوض المريع في صناعة البديع، ص:83.

حياتية متراخية منحلّة المعطيات، صار يتعهّد التّعبير المجازي تبعا لما كان يلتذّه فيه من طبوع فنّية جمالية تساعده على إنتاج كثير من الثقافة الشّعرية، ولعلّنا لا نبالغ إذا قلنا بأنّ المجاز هو أقرب الاستعمالات اللّغوية إلى الوظيفة الشّعرية، وقد يكون حضور المجاز الكثيف التّوقيعات الدّلالية في حيّز الاعتبار النّثري لكي يخالطَ النّثرُ الشّعرَ في كثير من أوجه جمالياته الفنّية، ولقد قوي هذا الحسّ، وتنامى هذا الاعتبار حتّى وجدنا من علماء الشّعرية العربية من يتطوّع مبالغا، فيعتبر المجاز ميزة راسخة في تقاليد استعمال اللّغة العربية، من حيث ارتأى أوّلَ ما ابتدع الأساليب والعبارات في اللّغة العربية، إنّما يحصل ذلك بدافع من تحصيل الوظائف الدّلالية المجازية الدّاخلة تحت الوهم[1]، وإنّ لليونة الدّلالة المجازية طاقة روحية وحسّية كفيلة بأن تستوعب النّشاط التّخييلي والتّصوري الذي تنبني عليه الدّلالة الأدبية الفنّية، فما لا تتحدّد غاياته لا يُقبض عليه بالمادّة الدلالية المتناسبة مع تلك الاستفاضة والشّمول، والمجاز أحقّ بأن يُعتمد سبيلا لطول تلك الغايات الدّلالية، واللّغة لا تتنعّم بالمجاز وحده باعتباره صبغة إغرابية إمتاعية، بل تتواجد حقول دلالية مجانسة له في الوظيفة والتّوقيع، يأتي فنّ التّوصيف في مقدّمتها.

ولقد تطوّع القدماء من النقاد الذين أوتوا حظّا وافرا في تصيّد طرائق الاستعمال الفنّي الجمالي للّغة الأدبية، وذهبوا في تلك الوجهة المذاهب الكثيرة المتنوّعة، فقالوا: (...

[1] - ينظر: ابن جني، الخصائص، ج:2، ص:448.

ومن المجاز كثير من باب الشّجاعة في اللّغة: من الحذوف، والزّيادات، والتقديم والتّأخير: والحمل على المعنى، والتّحريف.)[1]

وما يزال علماء الأدبية العربية يتحامون سُبلَ البحث عن الإجراءات البلاغية أو التّوقيعية العاملة على تخفيف الدّلالات والمعاني، وتلطيفها باعتبارها ضربا من ضروب الممارسة الفنّية الجمالية للأدبية، فإنّنا نصادف هذا التّوجّه بالغا الأسبابَ والمقتضياتِ لدى علماء البلاغة العربية، فقد سبق لهم أن أعملوا الحسَّ والتّفكيرَ والتّخمينَ في ترسيم المسالك الإجرائية المتطوّعة في جهة الاعتبارات الفنّية، التي تُرسِّمُ أصول التّوجّه الإبداعي المحض، وإنّ طبيعة اهتمامهم بالموضوع قادتهم إلى تجذّر هذا التّفهم، وإحاطته بالنّظريات والأدوات الإجرائية، التي تخوّل للشّعراء والأدباء المتطوّعين في بلوغ الأسباب الراقية من هذا التّوجّه إلى تركيز الاعتبار على ما مؤدّاه أنّ المجاز من حيث وظيفته الدّلالية التّوقيعية أو البيان القلبي أصدقُ وأعمقُ، وأرسخُ وأبلغُ في الاعتبار من دلالة الحقيقة، فالمجاز أبَداً أبلغُ من الحقيقة، وأنّ الاستعارة أقوى من التّصريح[2]، فاللّغة في تفتّقها الدّلالي النَّاحِي جهةَ التّوسُّع والتّشبُّع، إنّما تتفتّق في مجال الدّلالات المجازية، بالنّظر إلى شدّة تلاؤمها مع متطلّبات الانفعال التّوليدي، فما كان الحسّ مبعثه فهو أولى بالظهور والانبثاق، وهو لا يملك تلك الميزة، ولا ينبني على تلك الخاصية، إلاّ لكونه صادرا عن فورة انفعالية شعورية عاطفية، من وظائفها أنّها تستدعي القوّة والبرهان والمصداقية التي ـ بفضلها جميعا ـ تمتلك

[1] - المرجع نفسه، ج:2، ص:446.
[2] - ينظر: السّكاكي، مفتاح العلوم، ص:174.

حيّزها الدّلالي بين باقي أدوات التّعبير اللّغويّ، وليس في مستطاع العقل أن يطال تلك المزايا، ولا أن يحتفل بتلك المناسبات، بالنظر إلى ما يتّخذه من التّرتيبات المركّبة المعقّدة في النّظر والتّصوّر والمعرفة والوعي، وذلك كلّه ديدن مسار التّوليد اللّغوي، فالاستخفاف المجازي وتليينه للمتطلّبات الانفعالية، كلّها عوامل وأدوات ومناسبات يتقوّى بها الوعي في مداخلة المقتضيات التّعبيرية بتلطّف وكياسة.

وتبعا لكلّ ما سلف تداوله إجراء توضيحيا لإيقاع الدّلالة المجازية التي هي القاعدة الإبداعية الرّاسخة الجاعلة من الإبداع الأدبي أصلا في توليد اللّغة واشتقاقها، حيث لا يتمّ الخروج من المجاز إلى الاستعمال الحقيقي للدّلالة اللّغوية إلاّ بالتّكرير والمعاودة والتّنميط والثّبات على الاستعمال الواحد، ولا يتأتّى هذا السياق التّوليدي المبني على شجاعة الانفعال الذي يولّده الإيقاع في شكل تحفّز انفعالي لدى مقاربة الدّلالة أو مداخلة اعتبارات احتمال دلالاتها، يجعل الصيغة تظهر منقذفة شُجاعة، لا ترعوي بالملابسات التقعيدية التي قد تتعارض معها شكليا، ويكون حيّز الإبداع الشّعري من أكثر الأحوال مناسبة لاستدعاء القيم التّعبيرية الجديدة، فقد حُكِيَ عن "رؤبة" (ت:145هـ/762م) وأبيه "العجّاج" (ت:90هـ/708م) الراجزين بأنّهما كان يرتجلان اللّغة ارتجالا بتساندهما على فورة النّشاط اللإيقاعي الذي كان يعتريهما لدى قول الشّعر

والازدهاء به، و(**لما مات . أي رؤبة . قال الخليل: دفنّا الشّعر واللّغة والفصاحة**)[1]، واللّغة من طبيعتها أن تتطلّب سعة المتنفّس ورحابة المتصوّر.

ولعلّ ابن البنّاء المراكشي رَمَى من قوله بتمام المعنى أو نقصانه في حيّز الاعتبارات المنوطة بالمقوّمات البنائية والأسلوبية المساعدة على تجلية المعنى وتشخيصه وإبرازه تلك المعاني المجازية الفنية التي تنتسب إلى الصياغة الأدبية الشّجاعة، أي تلك التي تلج مواطن التّعبير اللّغوي المراهن على الانقضاض خارج إطار المعهود والمألوف، وحسب الدّلالة اللّغوية الفنية التي احتار القدماء في تحديد معالم تمامها من نقصانها أنّها تستقي تمام فوائدها الدّلالية انطلاقا من زخم الاستثارة التي تقذفها في شعور المطالع لها، فبقدر غَناء التّلميحات والتّوقيعات، يُثرى مدلولُها وتُغنى طاقاتُها التّمعينية، ولعلّ قولهم بالقول المفيد، والقول الزّائد، أو الوظيفي، والحشو، علامة بارزة على ذلك الاضطراب الذي يصيب التفكير النقدي المتّصل بأسباب دراسة الوظيفة الأدبية للغة، وقد تنامى هذا الحسّ، وتقوّى هذا التّصوّر، فنجم عنه الاعتبار باللّفظ الزّائد أو اللّفظ الحشو الذي يخلو من أيّ نبض، ويُفَرَّغُ من كلّ إشعاع دلاليّ، وربّما يتبيّن لنا مدى ارتباك القدماء أمام تصوّر خصائص الدّلالة الأدبية حين يقولون بدلالة الكلام عن طريق بينة المعاني على نفسها، أو بينة الكلام عن طريق القرينة[2]، وربّما لم يكتمل للوعي النقدي التّراثي كلّ أسباب الارتقاء بفهم ظاهرة الفائدة الدّلالية في حيّز الاعتبار الأدبي الفنّي والجمالي الذي يعتبر

[1] - أبو البركات كمال الدين الأنباري، أسرار العربية، تح: محمد بهجة البيطار، المجمع العلمي العربي بدمشق، د. ط. (هامش) ص:92.
[2] - ينظر: ابن البنّاء المراكشي، الروض المريع في صناعة البديع، ص:83.

المجاز أرقى مستويات توقيعاته البلاغية، فاللّغة وفاق تلك الاعتبارات السّحرية البالغة الحساسية، تختفي إشاراتها، وفق تراتبية نفسية وفكرية، هي غاية في الخفاء والغموض والإشكال، تدقّ مقاييسها التّمعينية مختفية انطلاقا من الرّموز الملفوظة الظّاهرة، بلوغا إلى أسباب تشكّل الدّلالة الأدبية، تناسبا من المكوّنات الشّعورية والانفعالية المتوافرة عليها الذّات المطالعة للنّتاج الأدبي، مرورا بمحصول التّربية الفنية التي تتوافر عليها الّذات المطالعة، وبالنّظر إلى وقوع الأثر اللّغوي في الدّائرة الشّعورية المغيّبة عن القياس الموضوعي العلمي الواضح، فإنّ أساليب التّمعين الأدبي سوف تبقى مكتنفة بالغموض، وتلك طقوس وإن عبّرت عن تأزّم ظاهر، فإنّها دالّة من جهة أخرى على مدى سعة الحيوية والنّشاط اللّذين يسكنان منطقة التّصوّر والتّخييل، إذ هما الفاعليتان المنتجتان لمحصول الاحتفال بالظّاهرة الأدبية.

الفصل الثاني

ازدهار المدرسة النقدية المغاربية خلال القرنيين السابع والثامن الهجريين

مستويات قراءة التراث العربي

أثر نظريات "أرسطو" في البلاغة والشعر العربيين

المنطق اليوناني والبلاغة العربية

ريادة المدرسة الفلسفية النقدية المغاربية

ازدهار المدرسة النقدية المغاربية خلال القرنيين السابع والثامن الهجريين

مكانة التفكير النقدي المغاربي من خلال المصنفات النقدية

أعلام الثقافة النقدية المغاربية

مستويات قراءة التراث العربي

العناية بالتراث عناية بهويتنا، لأنه يشكل مقوماتنا الفكرية والروحية، وينبغي علينا تجديدُه حتى يُمِدَّها بوسائل القوة والاستمرار في الحاضر والمستقبل، ولا يكون ذلك إلا عن طريق فهمه وإدراك أسراره.

هناك آليات متنوعة في قراءة هذا التراث العربي القديم بحسب المذاهب الفكرية، والانتماءات المنهجية للدارسين. وتباينت هذه الآليات من حيث التعاطي معه، فكانت متطرّفة في الدرس والتحليل، من ذلك تَجْزئةُ هذا التراث وتَقسيمُه إلى قطاعات متفاوتة، أو إسقاطُ نظريات حديثة عليه دون مراعاةٍ للخطوات المنهجية الضرورية في هذا المجال، **(وهكذا تعددتِ الآراءُ، وتخاصمتِ الأفكارُ في التجديد في البلاغة، وبيانِ كيف يكون هذا التجديد، على أنّ أذواق علمائنا المعاصرين وأدبائنا المشهورين لا تكاد تساعد على الوصول إلى هدف أو غايةٍ يُنشدها المشفقون على البلاغة العربية اليوم.)**[1]

[1] - جلال الدين القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ج:2، تح:محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط:3، 2003، ص:179.

وقد أدت هذه الآليات إلى التقليل من قيمة أقسام من التراث النقدي والبلاغي دون سبب علمي واضح، وإلى الرفع من قيمة أقسام أخرى دون دليل ظاهر. فما نحتاج إليه اليوم هو إدراك هذا التراث النقدي والبلاغي إدراكا علميا صحيحا، وحتى يَتَأتَّى ذلك يحتاج الدارس إلى أدوات معرفية ومنهجية تجمع بين القديم والجديد؛ ذلك أنّ البناء المعرفي لنصوص التراث القديم لا يمكن استكناهه إلا بها، تُرَكِّزُ في المقام الأول على الآليات المنهجية التي بُنِيَ بها هذا التراث الذي (**يُعتَبر المصدرَ الأصلي من مصادر النقد الأدبي الحديث، يعتمد عليه الناقد ويَعتزُّ به.**)[1]

ولقراءة هذا التراث النقدي والبلاغي القديم، لا بدّ من فهمه فهما أصيلا وعميقا، غير أن هذه القراءة تقف عند استعراض مضامين التراث البلاغي القديم، ومثلُ هذه الرؤى لم يستطع أصحابها تجاوزَ حدود المرجعية التراثية التي تقوم على أساس الاحتفائية القرآنية التي ناشدها كلّ مَنْ تمرَّسَ على الشاهد القرآني قراءةً وتنظيرًا، ولعلّ ذلك راجع (**إلى كتب النقد القديمة التي ... كان كلّ الهَمِّ منصباً على البلاغة وفنّ القول.**)[2]

تعتبر القراءة إعادة إنتاجٍ فاعلٍ للنص، وبمستويات مختلفة تنتهي به إلى الثراء والتنوع، وليس إلى التحجر والجمود، ولهذا حقَّقَ الفلاسفة شروطا للقراءة الخلاقة التي

[1] - محمد مفيض الرحمن، ميزان النقد الأدبي عند ابن قتيبة، مجلد:28، العدد:4، الدراسات الإسلامية، إسلام أباد، باكستان، 1993، ص:91.
[2] - شارف مزاري، مستويات السرد الاعجازي في القصة القرآنية (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص:160.

تعني إعادة الإنتاج عِوَضَ الاستهلاك السلبي للمقروء، ما دامت القراءة ـ كما يراها "وولفغانغ إيزر" (1926م—2007م) "Wolfgang Iser" ـ نتيجةَ تفاعلٍ بين النص والقارئ[1]، وألحَّ هانز روبرت ياوس (1921م—1997م) "Hans Robert Jauss" على أنّ (**الأدب ينبغي أن يُدرَسَ بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي**)[2]، فهو يُقارب مفهومَ "المتلقي الناقد" حين يَجعلُ النصَّ موضوعَ تحليلٍ وتأمُّلٍ ونقدٍ.

أثر نظريات "أرسطو" في البلاغة والشعر العربيين

إذا كان كتاب "فنّ الخطابة" لأرسطو قد أسهم في تطور البديع، فإن كتاب "فنّ الشعر" ـ عموما ـ لم يقتحم عالم النقد، لأنه يتناول موضوعا يجهله النقاد جهلا تاما، وأكد د. عبد الرحمن بدوي أنه لم يَجِدْ كتابًا في البلاغة حتى القرن السابع الهجري قد عَرَضَ لنظريات أرسطو في البلاغة والشعر، حتى عُثِرَ على كتاب "منهاج البلغاء" لحازم القرطاجني؛ فاعْتُبِرَ صاحبُه أوّلَ مَنْ أدخل نظريات أرسطو، وتَعرَّض لتطبيقها في كتب العربية الخالصة. وقال عنه: (**فلأول مرة نجد في كتاب لأحد علماء البلاغة العربية الخُلَّص ـ أعني غير الفلاسفة ـ عرضا وإفادة من نظريات أرسطو في البلاغة والشعر واستقصاءً بالغاً لها باهتمام وحسن فهم، ورغبة في التطبيق على البلاغة العربية والشعر العربي.**)[3]

---

[1] - ينظر: وولفغانغ أيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، تر: حميد لحمداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، 1995، ص ص:20-30.

[2] - صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط:1، 1417هـ، ص:145.

[3] - عبد الرحمن بدوي، إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط:1، 1962، ص:87.

إنّ هذا الإحساس القومي في النقد العربي مرجعه إلى إحساس العرب بقوميتهم في مجال الشعر، ثم إن الكتابات النقدية تنبعث من داخل الأعمال الشعرية وليس من خارجها، ومن ثم يلاحظ أن الشعر العربي ظل بعيدا عن كل تأثير خارجي، وأن الترجمة لم تَمَسّ المجال الشعري لدى اليونان، وحتى وإن تمت تلك الترجمة فإن حظها من الانتشار قليل لما تحتوي عليه من الفكر الوثني كتعدد الآلهة وأنصاف الآلهة التي لا تنسجم مع معتقدات التوحيد عند المسلمين.

ويلاحظ أن قدامة بن جعفر الذي يعتبره كل الدارسين نموذجا بارزا في مسألة التأثير الأرسطي أمر مبالغ فيه، إذ أظهرت النصوص المحققة في تونس والمغرب قد أعطت لمقولة التأثير أبعادا جديدة، وتبقى الريادة لكتاب "منهاج البلغاء" الذي أعطى لهذه المقولة أنفاسا جديدة تردّدت في كثير من البحوث والدراسات الجامعية العربية وغير العربية[1].

المنطق اليوناني والبلاغة العربية

ازداد تأثير المنطق في البلاغة قوة عند المتأخرين، فالسّكّاكي (555–626هـ) . مثلا حين ألف كتابه "مفتاح العلوم" في العلوم الأدبية . أردف علوم البلاغة بالبحث المنطقي في الحدّ والاستدلال، وعلّل ذلك بأن (تـَتَبُّعَ **تراكيبِ الكلام الاستدلالي ومعرفةِ**

[1] - ينظر: محمود محمد درابسة، حازم القرطاجني وكتابه منهاج البلغاء في دراسات المستشرقين الألمان المعاصرين، مؤتة للبحوث والدراسات: سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمان، مج:9، ع:1، ص ص:156-184.

خواصها، مما يَلزم صاحبَ علم المعاني والبيان)[1]، فقد جعل معرفة المنطق ـ كما نرى ـ ضرورية لمن يتعاطى البلاغة، فهو عنده عمادُها الذي تقوم عليه، ومِنْ ثَمَّ تكلمَ على البلاغة والمنطق في كتاب واحد.

وقد أفضى هذا التأثير إلى ظهور مدرستين في البحث البلاغي نَصَّ عليهما أبو هلال العسكري بقوله: (**وليسَ الغرضُ في هذا الكتاب سلوك مذهب المتكلمين، وإنما قصدت فيه مقصد صنّاع الكلام من الشعراء والكتاب، فلهذا لم أطِلِ الكلامَ في هذا الفصل.**)[2]

ريادة المدرسة الفلسفية النقدية المغاربية

إن للمنطق في الفكر المغاربي أصالة، وهي لا تقال فقط على المنطق كعلم مستقل بذاته، بل أيضا على المنطق كتقنية طبقها المغاربة في ميادين أصول الفقه وأصول الدِّين وعلم الكلام واللغة، ولقد كتب المغاربة في هذه الميادين ما لا يسمح المقام بإدراجه، يكفي أن نعرف أن الفكر المغاربي احتضن مدارس في هذه الميادين تختلف إلى حدّ كبير عن مدارس المشرق العربي في الميادين نفسها.

وإلى جانب هذه المدارس الأصولية الكلامية، ظهرت أيضا مدرسة فلسفية مغاربية أسّسها النقاد المغاربة الثلاثة المذكورون "القرطاجني والسجلماسي وابن البنّاء المراكشي"، والتي استفادت من الفكر اليوناني بطريقة أصيلة لتطوير الدراسات البلاغية.

[1] - السكاكي، مفتاح العلوم، ص:432.
[2] - أبو هلال العسكري، الصناعتين: الكتابة والشعر، ص:9.

تشكلت هذه المدرسة وانتشرت بمراكز ثقافية مغربية مثل: "سبتة" و"فاس" و"سجلماسة" و"مراكش"، وهي مدرسة لها مميزات تجعلها تختلف عن المدارس المشرقية في ميدان الدراسات اللغوية أيضا، واستطاعت هذه المدرسة أن تتجاوز الإرث اليوناني والأندلسي معا، وتجعل من المنطق تقنية في خدمة اللغة[1]، ولم يعد المنطق مقصورا على الفلسفة وحدها، بل يمكن اعتباره مدخلا لكل العلوم البشرية، بعد أن كانت علاقته بالدِّين علاقة صعبة منذ ترجمة كتب أرسطو في القرن التاسع الميلادي، التي عرض فيها المنطق كمقدمة للفلسفة، وبما أن الفلسفة شرٌّ ـ حسب الرأي السلفي ـ فإنّ المنطق أيضا لا يمكن أن يكون إلا شرّا، وبهذه السذاجة تمَّ إبعادُ المنطق من حظيرة الفكر الإسلامي لمدة طويلة، ونجد ابنَ حَزْم الأندلسي يشترط معرفة المنطق في كلّ مَنْ يرغب في ممارسة الاجتهاد[2]، ونجد أيضا أبا الحجاج يوسف بن محمد بن طملوس (560–620هـ) يؤلف كتابا بعنوان "المدخل لصناعة المنطق" يحثُّ فيه على تداول المنطق، والاستعانة به لفهم النص الديني، سواء من حيث كونه بناء لغويا أو فكريا، ويقول الشيخ محمد بن يوسف السنوسي التلمساني الحسني (ت:895هـ) في شرحه لكتاب "مختصر في المنطق": مَنْ يُحَرِّمُ المنطقَ لا معرفةَ له بالحقيقة.[3]

[1] - تنظر: تفاصيل هذه المسائل في كتاب: التلقي والتأويل (مقاربة نسقية)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:1، 1994.
[2] - ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص:484.
[3] - ينظر: عبد السلام بن ميس، المنطق في الفكر المغربي الوسيط، مجلة التاريخ العربي، مج:2، ع:2، السنة: 1997، ص ص:189-201.

ونقد الشعر عند العرب في العصر الوسيط ظل عربيا صميما، والكتابات النقدية ظلت في تطورها محافظة على مبادئها الأصلية لا تعرف تجديدا مُهِمًّا، لكنها تتكامل في النهاية، ويصبح النقاد السابقون هم المصدر الذي تُستقى منه المادة النقدية؛ وفي هذا السياق وُجد أن التأثير اليوناني كان محدودا، ولم يظهر أيُّ مؤلَّف في المنطق بالمغرب العربي على عهد المرابطين (462هـ-541هـ)، ففي هذا العصر اهتم الناس بالعلوم الدينية واللغوية فقط، ويمكن اعتبار أبي علي الماكري (ت:668هـ) صاحب كتاب "أسهل الطرق إلى فهم المنطق" أول مغربي ألف في المنطق[1].

ازدهار المدرسة النقدية المغاربية خلال القرنيين السابع والثامن الهجريين

المدرسة النقدية المغربية التي نشأت خلال القرنين السابع والثامن الهجريين اهتمت بالنقد والبلاغة، فهي مدرسة تستحق أن يوليها المهتمون بالدراسات النقدية والبلاغية اهتماما بالغا، وأن يخصوها بالتتبع والدراسة، وأن يعملوا على إحياء آثارها.

لقد ذاع صيت هذه المدرسة الأدبية النقدية, وارتفعت منارتها مضاهية قمم العِلم العربيّ الأخرى، والثلاثة الأجلاء القرطاجني وابن البناء والسجلماسي الذين شكلوا هذه المدرسة . وإن كانوا ذوي وجهة نقدية مترسّمة . تقع معالم كلّ منها حافرا على حافر، تبعا لما استمدّته من المنهاجية، وآليات التفكير المنطقي من علوم المنطق والرياضيات والحساب، فقد كان لها الفضل في أن تكرع من معين الثقافة اليونانية، وعلى الأخصّ كتاب "فنّ الشّعر" لأرسطو، ويبدو تأثرها ذلك واضحا بيّنا، لا تكاد تخفى أماراته على

[1] - ينظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

المتمعّن المتفكّر، وربّما كان التقارب الزّمني أو الحقبي فيما بين العلماء الثلاثة من أهمّ الدّواعي التي انتظَمَت آراءَهما تكاملا وتشاكلا، فالموضوع البلاغي عندهم خاضع لإجراءات أو آليات تكاد تكون واحدة من شدّة التزامهم المنهاج، وتحاميهم الوسيلة، ومن الأنسب أن ننبّه إلى طبيعة التكامل المدرسي بين هؤلاء الأعلام الثلاثة.

ويبدو من خلال آثار هؤلاء الأعلام أنهم كانوا متمكنين من اللغة العربية وعلومها وآدابها حق التمكن، واقفين على الكتب المؤلفة في الدراسات النقدية البلاغية العربية السابقة في الزمن، وقد كانوا إلى جانب ذلك أحسن اطلاعا على فكر ومنطق أرسطو، وأعمق فهما لمضمون كتابيه "فن الشعر" و"فن الخطابة" من النقاد والبلاغيين الذين عرفتهم القرون السابقة في مشرق الوطن العربي ومغربه.

لقد استطاع رجال هذه المدرسة . بفضل ثقافتهم العربية العميقة المكينة، واطلاعهم الجيد على الفكر الأرسطي اليوناني . أن يفيدوا الدرس النقدي البلاغي العربي بتوسيعه وتعميقه وتلقيحه ببعض الأفكار اليونانية تلقيحا، ينمّ في الغالب عن وعي وفهم جديرين بالثناء والتقدير لأعمالهم الجليلة.

وقد عني الدرس البلاغي العربي الموروث بتحليل الوظيفة البلاغية في تجلياتها الحِجاجية والجمالية في أنواع خطابية، حظيت باعتراف المجتمع الأدبي في ذلك العصر،

كالشعر والخطابة والترسل، بينما خرجت الأنواع السردية من دائرة هذا الاهتمام. ولأجل ذلك اعتُبرت البلاغة علما (**مشتملا على صناعتي الشعر والخطابة.**)[1]

مكانة التفكير النقدي المغاربي من خلال المصنفات النقدية

يحتلّ التفكير النقدي المغاربي درجة من الاعتبار العلمي والثقافي، غاية في الطّرافة والفُرَادَة، في أهم كتب النقد المغاربي الثلاثة المذكورة: "المنزع البديع" و"منهاج البلغاء و"الروض المريع"، التي تعتبر بكلّ موضوعية عصارةً تَستجمع الغايات العلمية والثقافية التي زخرت بها ثقافة الناقد المغاربي، بعيدا عن تقاليد الثقافة النقدية العربية المشرقية، لذلك، فإنّ هؤلاء النقاد يستقون مصداقية أو مكانة ثقافية بارزة أهلّتهم . في نظرنا . لكي يستحوذوا على الاعتبارات الكفيلة بأن تجعلهم محور اهتمامنا في دراسة مشروع النقد الأدبي المغاربي القديم، حيث لا شكّ في أنّ المطالع لثقافة هذه المرحلة التي تواجد خلالها هؤلاء النقاد، يغبط أيّما اغتباط بمطالعة هذه الكنوز المعرفية المنقطعة النّظير، لأنّها . لعدّة اعتبارات . دالّة على مدى تشبّث الثقافة النقدية والأدبية المغاربية بتلك الهوية العربية الإسلامية المتنائية الأبعاد الزّمانية والمكانية، لذلك يجد قارئ هذه الكتب حميمية نضّاخة بكلّ أريج الهوية التاريخية، المشوبة بالخلافات والصّراعات شبه القبلية، في دويلات المغرب العربيّ على ذلك العهد، وأنّ لثقافة عايشت تلك المنازعات أن يُكتب لها الاستقرارُ والنّضج والنّماء ؟!.

[1] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:19.

وهذه الكتب . وإن كانت مشاكلة في كثير من جوانبها المنهاجية والعلمية والثقافية والأدبية للكتب المشرقية . فإنّها جديرة بالتّفرد والإضافة والامتياز[1]، لذلك فقد تستحق بأن تكون مَعْلمًا ثقافيا ذا مصداقية تجلّيها وتشخّصُها وتضعها عاليا بين مؤلّفات الفترة الأدبية من تجارب الأدبية العربية، والذي لا مناص من الاعتراف به هو أنّ ثقافة النقد المغاربيّ متّسِمَة بالضّرورة بما خالطها من ثقافة المجاورة أو المعايشة، فقد ثبت في التاريخ العربيّ الإسلامي أن العرب والمسلمين قد جاوروا الأوروبيين وخالطوهم وعاشروهم لحقبة من الزّمن غير قليلة، نحسبها كانت كافية لأنْ تُنْتِجَ قناعات حضارية وفكرية وانفعالية، مستمَدّة من حركية الحياة السياسية والاجتماعية والنفسية للأديب العربيّ المسلم، كما كانت كافية لإنتاج طبيعة أدبية خاصّة هي بالضّرورة مشتقّة من إيقاع الحياة المغاربية الجديدة، هذا . دون أن ننسى . بأنّ العربيّ الإسلاميّ شديدُ التعلّق بثقافة المذاكرة والمطالعة، فللذّاكرة التراثية أثرها الفعّال في إنتاج كلّ جديد عربيّ، لذلك وقفنا على الآثار الواضحة المباشرة للثقافة العربية المشرقية التي يُمْكِنُ وَسْمُهَا بالثقافة المدرسية . أي تلك التي لا يستطيع أيُّ حِسٍّ إبداعي عربيّ تَبَنِّي مغامرةَ الانقطاع عنها . وجدناها كلّها متجسدة بدرجات مختلفة في تفكير السّجلماسي والقرطاجني وابن البنّاء المراكشي النقدي من خلال مؤلفاتهم، غير أنّنا وضعنا أيدينا على مناطات تفكيرية في حيز التنظير النّقدي البلاغي، هي بمثابة الهوامش التي تتنّفس فيها ثقافة النقد العربيّ المغاربيّ، جارّة

[1] - ينظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط:7، د.ت.، ص:152.

كثيرا من القضايا النقدية إلى غايات إبداعية، هي وليدة الوعي الحضاريّ الطّارئ، لذلك فإذا كان لنا من سعي إلى تقييم حقيقة التنظير النقدي لدى هؤلاء النقاد، فإنّنا رصدنا القيم النقدية النظرية والتطبيقية التي أسدَوْها للنّقد الأدبي العربيّ منذ نشأته إلى غايةِ حدود تلك الفترة من التّجريب الأدبي العربي المتواصل، وقد تستدعي الموضوعية منّا القول إنّ جهود حازم القرطاجنّي النقدية المغربية قد غطّى بصيته على كلّ الأعلام، متفرّدا بالمقولات، متطوّعا في الانطباع والاجتهاد.

أعلام الثقافة النقدية المغاربية

إنّه من الأجدر بنا والأنسب أن ننبّه إلى طبيعة التكامل المدرسي بين أعلام ثلاثة في الثقافة النقدية المغربية، هم: حَازِمُ القَرْطَاجَنّي، وابن البَنَّاءِ المرَّاكُشِي العَدَدِي، ثمّ أبو محمّد القَاسَمِ السِّجِلْمَاسِي، وقد بلغ النقد أوْجَهُ مع هؤلاء الثلاثة الذين اتَّبَعُوا منهجا فلسفيا في التعامل مع ظاهرة التخييل الأدبي والمحاكاة، وأمّا من جهة الإحصاء التاريخي، فإنّ نشاطَ العلماءِ الثلاثةِ كان مواكبا لنشاط الدّولة المرينية (657هـ-869هـ)، حيث استوى لها السّؤدَدُ والرّيّادةُ والازدهارُ بالنّظر إلى ما كان يُغَلّفُ أيامَها من تقريب الحكّام للعلماء، وشيوع سيادةِ حرية الرأي والانطباع، وسَعْيِ النّاسِ الدّائبِ في طلب العلم والمعرفة ليس يَحُدُّهَا حَدٌّ، (**وهكذا نجدُ شعر الفقهاء والنّحَّاة والمتكلّمين والنّظّار وغيرهم مِمَّنْ لم يمتلئ من حفظ النّقيّ الحرّ من كلام العرب.**)[1]

[1] - ابن خلدون، تاريخ العلامة ابن خلدون، ج:1، ص:797.

هؤلاء الأعلام الثلاثة المذكورون يعتبرون من أهم النقاد المغاربة الذين تعاملوا مع نقد الشعر بجرأة وشجاعة، ذلك أنهم لم يعتمدوا على الآراء النقدية التراثية المشرقية والمغربية على حدّ سوء، وظهر لديهم نوع من الانحراف عن المعايير المتعارف عليها الموروثة، وهو تعاطي معيار دخيل على ثقافة الناقد العربي، ألا وهو الثقافة اليونانية المتمثلة في آراء أرسطو في نقد الشعر.

وهذا لا يعني أن المغرب العربي القديم لم ينجب من النقاد غير هؤلاء الثلاثة، بل هناك نقاد استطاعوا أن يخلدوا أسمائهم في تاريخ النقد الأدبي المغاربي بفضل مؤلفاتهم التي حظيت باهتمام الدارسين على مرّ العصور، نذكر من هؤلاء:

1- ابن رشيق القيرواني الذي يعتبر إلى جانب كونه أديب فهو ناقد أيضا بامتياز، كان يميل إلى الأدب، مفضّلاً أياه على صياغة الذهب التي كانت مهنة أبيه، بدأ في نظم الشعر قبل أن يبلغ الحلم، ثم غادر مدينته المسيلة إلى القيروان عام 406هـ، وكانت القيروان في ذلك الوقت عاصمة لدولة بني زيري الصنهاجيين، وتعج بالعلماء والأدباء، فدرس النحو والشعر واللغة والعروض والأدب والنقد والبلاغة على عدد من نوابغ عصره، من أمثال أبي عبد الله محمد بن جعفر القزاز، وأبي محمد عبد العزيز بن أبي سهل الخشني الضرير، وأبي إسحاق الحصري القيرواني.

ألف ابن رشيق كتباً كثيرة ضاع بعضها ووصل إلينا بعضها، وأشهر مؤلفاته النقدية "العمدة في محاسن الشعر ونقده وآدابه"، يحتوي على خلاصة آراء النقاد الذين

سبقوه في النقد الأدبي، كما يحتوي على موضوعات أدبية مهمة، إضافة إلى "قُرَاضَة الذهب في نقد أشعار العرب"، و"أنموذج الزمان في شعراء القيروان"، أما في الشعر فله "ديوان شعر"، ومن بين كتبه المفقودة "الشذوذ في اللغة"، و"ساجور الكلب"، و"قطع الأنفاس"، و"سرّ السرّور".

2- عبد الكريم النهشلي يعتبر من أشهر النقاد والأدباء بالمحمدية الذي أثّر بشكل كبير في شخصية ابن رشيق النقدية والأدبية، وأفاد منه كثيرا، فهو أستاذه الذي يجله ويقدّره كما دلت عليه كتابات ابن رشيق، وربما قد أخذ عنه حينما كان بالمسيلة قبل رحيله إلى القيروان[1]، وظل عبد الكريم النهشلي يعتني بتلميذه حتى بعد رحيله إلى القيروان حيث جمعتهما الغربة معا، وقد أفاد منه ابن رشيق كثيرا أيام حياته، ورجع إلى أقواله ومؤلفاته بعد وفاته، فكان كتاب "الممتع في صنعة الشعر" من المصادر الأولى التي استمد منها أحكامه وآراءه، وضمنها كتابه "العمدة" حتى أنه في بعض الأحيان يتبنى هذه الآراء دون أن ينسبها إلى أستاذه، ومعظم القضايا التي تناولها نجدها في كتاب "الممتع"، ومن خلال هذا نستشف مدى تأثير عبد الكريم النهشلي في شخصية ابن رشيق النقدية.

3- أبو عبد الله التميمي محمد بن جعفر القزاز (ت410هـ/1022م)، (كان شيخ اللغة في المغرب، إماما علامة قيما لعلوم اللغة العربية، مهيبا عند الملوك والعلماء، محبوبا

[1] - ينظر: رابح بونار، المغرب العربي تاريخه وثقافته، ص:306.

عند العامة، له مؤلفات في اللغة والأدب، توفي بالقيروان سنة (410هـ) عن عمر ناهز التسعين سنة)[1].

وأثر القزاز واضح في "العمدة"، فمنه أخذ أوزان الشعر وقوافيه، وباب "الرخص الشعرية"، معتمدا كتابه "الضرائر الشعرية"، (**وقد تتلمذ على يده بضع سنوات، وقد قال عنه تلميذه ابن رشيق: إنَّهُ صَاحِبُ الجامعِ في اللغة الذي يُقَارِبُ تَهذِيبَ الأَزْهَرِيّ.**)[2]

4- أبو إسحاق الحصري القيرواني (ت453هـ/1061م)، أديب من أدباء المغرب، مؤلف وناثر بليغ، وهو معاصر الشاعر المشهور أبي الحسن الحصري القيرواني (ت488هـ)، ابن خالته، وصاحب القصيدة المشهورة "يا ليلُ الصَّبُّ"، التي مطلعها:

يَا لَيْلُ، الصَّبُّ مَتَى غَدُهُ أقيامُ السَّاعةِ مَوْعِدُهُ[3]

هو شاعر وناقد عالم بتنزيل الكلام وتفصيل النظام، وأديب بليغ، التقى به ابن رشيق وهو صغير، وأخذ عنه بيان اللغة وفنون البلاغة، وقال عنه أنه (**أنشد بين يديه شعرا فأعجبه**)[4]، وقال عنه في "أنموذج الزمان في شعراء القيروان": (**كان شاعرا ناقدا عالما بتنزيل الكلام، وتفصيل النظام، يحب المجانسة والمطابقة، ويرغب في الاستعارة تَشَبُّهًا بأبي تمام في أشعاره، وتتبّعا لآثاره، وعنده من الطبع ما لو أرسله على سجيته لجرى جري الماء، ورقّ رِقّة الهواء.**)[5]

---

[1] - رؤوف مخلوف، ابن رشيق القيرواني، دار المعارف بمصر، 1964.ص:46.
[2] - المرجع السابق، الصفحة نفسها.
[3] - أبو إسحاق الحُصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، ص:9.
[4] - رؤوف مخلوف، ابن رشيق القيرواني، ص:47.
[5] - ابن رشيق، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، ص:46.

وكان شبان القيروان يجتمعون عنده، ويأخذون عنه، وقد أفاد منه ابن رشيق كثيرا، وأخذ عنه خاصة في باب "وحدة القصيدة" في كتابه "زهر الآداب وثمر الألباب".

5- أبو عبد الله عبد العزيز بن أبي سهل الخنشي الضرير (ت406هـ)، قال عنه ابن رشيق أنه (**كان مشهوراً باللغة والنحو، مفتقراً إليه فيهما، بصيراً بغيرهما من العلوم، ولم يُرَ ضَرِيرٌ أطيب منه نفسا، ولا أكثر منه حياء مع دِين وعفّة**)[1]، وأخذ عنه في "العمدة" في باب "القطع والطول"، وتؤكد قراءته لهذا الباب أن الإبداع لا يحمل وجها واحدا في البيئة النصية، إنما أعاد إنتاجها بشكل جديد مبتكر، وهذا يدل على أن ابن رشيق قارئ مبدع، كشف عن نباهة عالية في تفسير نصوص شيخه، واستخراج خباياها.

6- أبو الحسن علي بن أبي الرجال التاهرتي (ت454هـ-1062م)، كان رئيسا لديوان الإنشاء في قصر المعز بن باديس (406-453هـ)، وكان عالما مهتما بعلم الفلك والأدب، وهو الذي لقّن المعزّ بن باديس العلوم، أخذ عنه ابن رشيق أساليب الكتابة، وأعجب به كثيرا فأهدى له كتاب "العمدة" تكريما له وعرفانا بجميل صنيعه، وبخاصة أنه كان حاضنه خلال إقامته بالقيروان، وهو الذي قدمه إلى المعز بن باديس.

7- أبو عبد الله محمد بن إبراهيم السمين، أخذ عنه ابن رشيق، وأكثر النقل عنه وقد سأله عن المقاطع[2].

[1] - ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء الزمان، ج:1، ص:133.
[2] - ينظر: رؤوف مخلوف، ابن رشيق القيرواني، ص:48.

ومن الذين عاصرهم ابن رشيق، وأفاد من مناقشته ومجالستهم من غير أن يكون تلميذا لهم:

8- خلف بن أحمد القيرواني الشاعر الذي وصفه ابن رشيق بأنه شاعر مطبوع، تأدب بإفريقية ودخل مصر ومات بالمهدية سنة (414هـ/1024م)[1].

9- ابن شرف القيرواني (390-460هـ)، كاتب مترسّل وشاعر أديب، اتصل بالمعز بن باديس فألحقه بديوان حاشيته، (**لابن شرف رسالة نقدية نشرت باسم "أعلام الكلام"، كما نشرت باسم "رسائل الانتقاد" أو "مسائل الانتقاد" .. ذلك ما لا نستطيع القطع به اعتماداً على المقدمة التي أوردها "ابن بسام"**)[2]، و"ديوان شعر"، عاصر ابن رشيق، وهو أكثر قرين اجتمع به خلال مدة طويلة من حياته، وكانت بينهما مناقشات ومهاجاة[3].

[1] - ينظر: ديوان ابن رشيق، شرح صلاح الدين الهواري وهدى عودة، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.ت. ص:17.
[2] - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص:460.
[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص:17 / وينظر أيضا: ابن عمر البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ج:2، ص:463.

خاتمة

بعد أن أوشكنا على إنهاء هذا البحث ينبثق سؤال مهمّ للغاية وهو: ما هي الاستنتاجات التي توصّلنا إليها لنعتبرها زبدة البحث وخلاصته ولبه وعنوانه، إذا اطلّع عليها القارئ وألمَّ بالبحث من أطرافه؟

وبعد هذه الجولة في مصنفات النقاد المغاربة . خاصة حازم القرطاجني والسجلماسي وابن البناء المراكشي الخالدة في تاريخ النقد العربي والتي حاولنا من خلالها إظهار إسهامات هؤلاء النقاد في تقديم مجموعة من النظرات المهمة في مجال نقد الشعر، ولسنا نزعم أننا أتينا على كل ما يمكن أن يقال في موضوع الشعرية المغاربية والتي جُعِلَتْ آفاقُه تتّسِع أمامنا كلما تقدمنا في الدراسة وأوغلنا فيها، وأهم ما اهتدينا إليه من خلال هذه الدراسة المتواضعة النتائج التالية:

– إن الآراء التي توصل إليها هؤلاء النقاد في مجال نقد الشعر لم تكن وليدة تفكير طفري، أو حالات إلهام عابرة، بل هي حصيلة تفكير منهجي له إطاره المرجعي الذي يعودون إليه أثناء عملية التنظير، وهي آراء منتجة قبلهم حيث عملوا على إيرادها ومناقشتها، وتأييدها في بعض الأحيان ورفضها في أحيان أخرى.

– كما أنهم لم يكونوا ناقدين أصحاب حس نقدي صاف فحسب، بل كانوا أيضا شعراء كحازم القرطاجني مثلا يملكون حسا جماليا مرهفا هداهم إلى وجه الصواب،

فكانوا ينطلقون في دراستهم للشعر وقضاياه من تجاربهم الخاصة كشعراء لهم حس مرهف بالجمال والفن.

– الشعر عند هؤلاء النقاد فن قولي جميل يتألف من عناصر أساسية منها ما يتعلق بالشكل، ومنها ما يتعلق بالموضوع، ومنها ما يتعلق بجانب الدافع، ومنها ما يتعلق بجانبه الوظيفي، وهم في كل ذلك ينطلقون من مرجعياتهم الثقافية.

– الشعر عندهم أيضا موسيقى وعاطفة، وإحساس وخيال ينقل إلى المتلقي تجربة الشاعر، وبالتالي فهم لم يركزوا على الخصائص الشكلية للشعر التي لا يمكن أن تحدد وحدها ماهية الشعر، وهذا يدل على فهمهم الدقيق لماهية الشعر، وإن كانوا قد اتفقوا مع النقاد السابقين في تحديد ماهية الشعر من حيث الشكل "كلام موزون ومقفى"، فهذا لا يعني أنهم نقلوا آراءهم؛ لأن الوزن والقافية شيئان لازمان في تعريف الشعر لأنهما من عناصر الموسيقى التي تعد من أبرز عناصر الإيحاء والإلهام في الشعر العربي، ومن هنا كانت نظرتهم إلى الشعر نظرة متكاملة، بل هي نظرة نقاد متميزين متذوقين يدركون عناصر الجمال، ويعرفون خباياه وأسراره.

– أما نظرتهم إلى القصيدة فهي كالروح تحتوي على خفايا وأسرار يتوجب على المتلقي كشفها، وهذا يجعل المتلقي يصاحب ويعايش النص حتى يتمكن من فك رموزه وتحقيق المتعة.

- كما أن الشعر عندهم ليس فنا لذات الفن، ولا متعة لمجرد المتعة، فهو عندهم فن ممتع ولكن في نفس الوقت يحمل في ثناياها غايات مختلفة خلقية ونفعية من شأنها أن تسهم في إصلاح الفرد والمجتمع، فهم يرون الشعر . مهما كانت قيمته . فإنه يرتبط بوظيفة معينة يؤديها، لذلك تبوأ مكانة متميزة في حضارة العرب.

- أقر النقاد المغاربة بوجود بواعث ودواعي تساعد الشاعر على الإبداع والتركيز كالبواعث النفسية والبواعث المكانية والبواعث المادية، فهي بمثابة الحافز الذي يدغدغ عواطف الشاعر ويدفعه إلى التعبير عما يختلج في صدره، إلا أنها تختلف من شاعر إلى آخر.

- إن النقاد المغاربة أقروا كذلك بأهمية كل من اللفظ والمعنى في العملية الإبداعية، فلكل منهما دور ومكانة فيها، لذلك أكدوا على ضرورة التلاحم والتآزر بينهما.

- إن الشعر عندهم شكل من أشكال اللغة، له مقومات تمثل عناصر بنائه وتحدد مستواه الإبداعي والفني، وهي الأسلوب واللغة والإيقاع والصورة والغموض، وهي معطيات جمالية ينبغي على الشاعر أن يحسن توظيفها حتى يخرج عمله الفني في أبهى حلة.

- رأوا بأن كل غرض يتميز بمعاني وأساليب، لذلك فعلى الشاعر أن يرتب ألفاظه حسب رتب معاينه، فالأسلوب يجب أن يكون مناسبا وموافقا للغرض الذي يريد

المبدع أن ينظم فيه قصيدته، لأن أي خطأ في اختيار التعبير المقامي المناسب يؤدي إلى فشل المبدع في تحقيق الأثر الذي يسعى إلى إحداثه في نفس المتلقي.

– أهتم النقاد المغاربة باللغة الشعرية، ورأوا أنها تختلف عن غيرها بما تحمله من انفعالات مشاعر، ودلالات إيحائية للألفاظ، فجعل لغة الشعر تمتلك ألفاظا خاصة بها لا ينبغي للشاعر أن يتجاوزها إلى غيرها من الألفاظ إلا في القليل النادر، لذلك وجب على الشاعر تقديم لغة تتميز بقدرتها على إثارة عواطف المتلقين، وقدرتها على التلميح لا الوضوح.

– تحدث النقاد المغاربة عن المصطلحات التي تؤسس الإيقاع في الخطاب الشعري كالإيقاع الخارجي "الوزن والقافية" أو الإيقاع الداخلي "المحسنات اللفظية والمعنوية"، من شأنها تحقيق الجانب الموسيقي في الخطاب الشعري دون إهمال الجانب الدلالي.

– درس النقاد المغاربة الأنماط البلاغية للصورة الشعرية وخصائصها المساهمة في تميز فعاليتها، ومن هذه الأنماط التشبيه والكناية والمجاز والاستعارة والتمثيل والرمز، وقد أقروا بأن الصورة الشعرية تشكيل لغوي وتركيبة جمالية تعتمد أحيانا على التجانس والترابط بين الأشياء البعيدة والمتغايرة، حتى تتناسب كما هو في الصورة التشبيهية، وأحيانا تعتمد على المشابهة والمناسبة كما في الصورة الاستعارية، وأحيانا تعتمد على التماثل والتناسب كما هو في الصورة التمثيلية والكنائية، وغيرها من الأنماط كالمقابلة والمطابقة والإشارة، فالصورة الشعرية تسهم بشكل كبير في خلق نسيج دلالي جديد،

وهذا يزيد الشعر كثافة وعمقا، ويجعله أكثر إيحاءا وأبعد مرمى، كما أنها ترقى بالشعر وتزين الأسلوب وتثري الخيال، وتنقل تجربة الشاعر، فهي وحدها القادرة على تجسيد أفكاره وعواطفه.

– كما أشاروا إلى ظاهرة الوضوح والغموض التي تكتنف الشعر، كأوجه البلاغة المتمثلة في الاتساع والتتبيع والتعريض والكناية والتلويح، فهي تسهم إسهاما واضحا في بلورة لغة القصيدة، فهي في الحقيقة تمثل انحرافا وعدولا في بنية اللغة، وبالتالي يمكن أن تشكل مستوى هاما من مستويات الغموض، ولكن بمفهومه الإيجابي.

وإن كان لنا من وقفة نقفها أمام هذه الاستنتاجات، فإنها متمثّلة في نقطة أساسية هي جهود الناقد المغاربي في تطوير النقد المشرقي، وإفادته بآراء جديدة يمكن حصرها في تلك التي جاء بها حازم القرطاجني الذي كان متفوّقا على أبناء بلده كابن البنّاء المراكشي وأبي محمد القاسم السجلماسي، لأنه كان أكثرهم التصاقا بآراء أرسطو النقدية.

فأول ما يميز عمل حازم القرطاجني عن غيره من العلماء أنه لم يبحث البلاغة على الطريقة المدرسية مثل ما فعل السكاكي ومن سبقه من البلاغيين. فهو، بخلاف المشارقة، قد بنى نظريته النقدية على أسس منطقية حكمية، وعلى ذوقه النابع عن نفس شاعرة.

ففي مسألة مصدر الشعر قد اختلف حازم اختلافا شديدا مع ناقد كبير آخر، هو عبد القاهر الجرجاني. "فإن الجرجاني الناقد جعل الشعر مربوطا بالعقل، من جهة المعاني حتى في حالة التخييل، وبذلك قصر التخييل على الحيل العقلية في رفع درجة الشيء المخيل إلى درجة المعقول؛ ومن ثمّ كان التذاذ الناشئ عن تذوق الشعر لديه أمرا عقليا، أما حازم فإنه استطاع لدقته أن يميز بين الحيل التمويهية والتخييل...

وكذلك نرى حازما يتخطّى الخلاف الشديد والعقيم في قضية الصدق والكذب، يمنح التخييل ومقداره في الكلام الأهمية القصوى في العمل الشعري؛ كما أنه تجاوز القضية الأخرى المعقدة حول اللفظ والمعنى، والتي شغلت كثيرا من النقاد المشرقيين.

ومن ناحية أخرى نرى حازما يتأثر بقدامة في مواطن عدة، واستطاع هذا الأخير أن يضلله في غير موطن، ولكن القرطاجني نجح في التخلص مما أوقعه في قدامة حيث أتى بالرأي الذي لا يتعارض مع رأي قدامة ولا مع الأسس النقدية التي يتبناها.

وبعد كل هذا أقول إن كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء بحر لم تُخْرَج لآلؤه عن صدفاتها حتى الآن، وقد سنحت لي الفرصة للبحث فيه واستكشاف مكامنه، فبان لي من خلال ذلك طرف من قيمة هذا الكتاب وفائدته العظمى.

رغما من أنه قد اتفق الباحثون على أن أسلوب الكتاب صعب جدا، فإن اللذة الحاصلة من فهم مسألة غامضة أو قضية معقدّة بتشعبها، إنها أكبر بقدر تعقد تلك المسألة، وهذا كله يعني أن هذا الكتاب الثمين يحتاج إلى وقفة أوسع وقتا ومساحة من

هذا البحث المتواضع، فإن البحث فيه لا يزال جديدا، ويظل هذا المؤلَّف منتظرا جهوداً أخرى التي سيزيل الحاجز بينه وبين الدارسين، وستجعله على حد سواء مع المؤلفات النقدية الأخرى، في تناوله في المناهج المدرسية على اختلاف مستوياتها.

وبعد هذه الوقفة المتواضعة، فالزعم بكمال الدراسة والإحاطة بجوانب الموضوع ضرب من الوهم، وإنما هذه الدراسة تبقى مجرد محاولة بسيطة للكشف عن إسهامات النقاد المغاربة في بناء صرح النقد الأدبي عند العرب.

فهرس المصادر والمراجع

القرآن الكريم

الحديث النبوي الشريف:

1. البخاري، (أبو عبد الله محمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة)، الأدب المفرد، (باب يقال للرجل والشيء والفرس هو بحر)، تح: سمير بن أمين الزهيري، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط:1، 1998.
2. مسلم بن الحجاج، (أبو الحسن القشيري النيسابوري)، الصحيح، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، ج:4، رقم الحديث:2699، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ط، د.ت.

المصادر:

1. ابن المعتز، (أبو العباس عبد الله)، كتاب البديع، تح: إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط:3، 1982.
2. ابن المعتزّ، (أبو العباس عبد الله)،كتاب البديع، تح: عبد المنعم خفاجي، مكتبة النجاح، ط.2، 1950.
3. ابن خلدون، (عبد الرحمن بن محمد بن محمد، أبو زيد، ولي الدين الحضرمي الإشبيلي) تاريخ ابن خلدون، تح: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ط:2، 1988.
4. ابن خلدون، (عبد الرحمن بن محمد بن محمد، أبو زيد، ولي الدين الحضرمي الإشبيلي)، المقدمة، تح: علي عبد الواحد وافي، نهضة مصر، ط:3،د.ت.
5. ابن رشد، (محمد بن أحمد بن محمد، أبو الوليد)، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في فن الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي, ضمن مجلد الشعر لأرسطو، القاهرة، 1953.
6. ابن رشد، (محمد بن أحمد بن محمد، أبو الوليد)، رسالة النفس، تقديم وتعليق: رفيق العجم وجيرار جهامي، ط:1، دار الفكر اللبناني، 1994.
7. ابن رشيق، (أبو علي الحسن القيرواني الأزدي)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط:5، 1981.
8. ابن رشيق، (أبو علي الحسن القيرواني الأزدي)، أنموذج الزمان في شعراء القيروان، تح: محمد العروسي المطوي وبشير البكوش، الدار التونسية للنشر، والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط:1، 1986.
9. ابن رشيق، (أبو علي الحسن القيرواني الأزدي)، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تح: الشاذلي بو يحيى، الشركة التونسية للتوزيع، 1972.
10. ابن سينا، (أبو علي الحسين بن عبد الله)، الإشارات والتنبيهات (قسما المنطق والطبيعيات)، تح: سليمان دنيا، ط:2، دار المعارف، القاهرة، 1971.
11. ابن سينا، (أبو علي الحسين بن عبد الله)، الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء، تح: عبد الرحمن

بدوي, ضمن مجلد الشعر لأرسطو، القاهرة، 1953.

12. ابن سينا، (أبو علي الحسين بن عبد الله)، كتاب الشفا ضمن كتاب فن الشعر تح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط:2، 1973.

13. ابن سينا، (أبو علي الحسين بن عبد الله)، عيون الحكمة، تح: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ودار القلم، بيروت، ط:2، 1980.

14. ابن سينا، (أبو علي الحسين بن عبد الله)، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، نشر وتح: محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث، الشفاء، ط: طهران، 1303هـ.

15. ابن شرف، (محمد بن سعيد بن أحمد الجذامي القيرواني، أبو عبد الله)، أعلام الكلام، تصحيح وضبط: عبد العزيز أمين الخانجي، مكتبة الخانجي، مصر، ط:1، 1926.

16. ابن شرف، (محمد بن سعيد بن أحمد الجذامي القيرواني، أبو عبد الله)، مسائل الانتقاد، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مطبعة المدني المؤسسة السعودية بمصر، 1982.

17. الحُصْرِي القيرواني، (إبراهيم بن علي، أبو إسحاق)، زهر الآداب وثمر الألباب، ج:3، تح: صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط:1، 2001.

18. السجلماسي، (أبو محمد القاسم الأنصاري)، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علاّل الغازي، مكتبة المعارف الرباط، المغرب، ط:1، 1980.

19. الفارابي، (أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان بن أوزلغ)، إحصاء العلوم، تح: عثمان أمين، دار الفكر العربي، القاهرة، 1948.

20. الفارابي، (أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان بن أوزلغ)، إحصاء العلوم، تقديم وشرح: الدكتور علي أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط:1، 1996.

21. الفارابي، (أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان بن أوزلغ)، مقالة في قوانين صناعة الشعر ضمن كتاب فنّ الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، النهضة المصرية، القاهرة، ط:1، 1953.

22. القرطاجني، (أبو الحسن حازم بن محمد الأنصاري)، قصيدة المقصورة، ضمن قصائد ومقطّعات صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار التونسية، 1972.

23. القرطاجني، (أبو الحسن حازم بن محمد الأنصاري)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط:3، 1986.

24. القزّاز القيرواني، (أبو عبد الله محمد بن جعفر القيرواني التيمي)، ما يجوز للشاعر في الضرورة، تح: رمضان عبد التواب وصلاح الدين الهادي، مطبعة المدني، 1982.

25. الكندي، (أبو يُوسُف يعقوب بن إسحاق بن الصباح)، رسائل الكندي الفلسفية، رسالة في ماهية النوم والرؤيا، تح: محمد عبد الهادي أبو ريدة، ط:2، دار الفكر العربي، القاهرة، 1978.
26. الكندي، (أبو يُوسُف يعقوب بن إسحاق بن الصباح)، رسالة في حدود الأشياء ورسومها ضمن رسائل الكندي الفلسفية، تح: محمد عبد الهادي أبو ريدة، مطبعة حسان، القاهرة، ط:2، 1978.
27. المراكشي، (أبو العباس أحمد بن محمد بن عثمان الأزدي، ابن البناء العددي)، الرَّوْضُ المرِيع في صناعة البديع، تح: رضوان بنشقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985.
28. النهشلي، (أبو محمد عبد الكريم بن إبراهيم القيرواني)، الممتع في صنعة الشعر، تح: محمد زغلول سلام، دار غريب للطباعة، القاهرة، د. ت.
29. أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1982.
30. أرسطوطاليس، النفس (فلوطرخس في الآراء الطبيعية)، تر: قسطا بن لوقا، مراجعة الدكتور عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، ط:2، 1980.
31. أرسطوطاليس، النفس، تر: إسحاق بن حنين، مراجعة الدكتور عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، ط:2، 1980.
32. أفلاطون، الجمهورية، الكتاب 3، الفقرة 392–393 دراسة وتر: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط:1، 1974.
33. أفلاطون، المحاورات، دفاع سقراط، ترجمة، زكي نجيب محمود، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1963.
34. أفلاطون، فايدروس أو عن الجمال، ترجمة وتقديم: أميرة حامي مطر، مكتبة الدراسات الفلسفية، دار المعارف، مصر، ط:1، القاهرة، 1969.
35. ديوان ابن رشيق، شرح صلاح الدين الهواري وهدى عودة، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.ت.
36. قدامة بن جعفر، (ابن قدامة بن زياد البغدادي، أبو الفرج)، مقدمة نقد النثر (تمهيد في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر)، تح: د. طه حسين وعبد الحميد العبادي، المكتبة العلمية، بيروت، ط:2، 1980.
37. قدامة بن جعفر، (ابن قدامة بن زياد البغدادي، أبو الفرج)، نقد الشعر، ج:3.

المراجع:

1. ابن أبي الإصبع العدواني، (عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر البغدادي المصري)، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – لجنة إحياء التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة، 1963.
2. ابن جنّي، (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتب العلمية، 1957.
3. ابن جني، (أبو الفتح عثمان)، الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي، تح: محسن غياض، دار الحرية للطباعة،

بغداد، 1973.

4. ابن خلكان، (شمس الدين أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر)، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج:4، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط:1، 1971.
5. ابن سنان الخفاجي، (أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد) سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط:1، 1982م.
6. ابن سنان الخفاجي، (أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد)، سر الفصاحة، تح: علي فودة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط:2، 1994م.
7. ابن سيده، (أبو الحسن علي بن أحمد الأندلسي المرسي)، المخصّص، ج:4، لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، د. ط.، د. ت.
8. ابن طباطبا، (محمد بن أحمد بن محمد بن إبراهيم، الحسني العلوي، أبو الحسن)، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستار، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 1982.
9. ابن طباطبا، (محمد بن أحمد بن محمد بن إبراهيم، الحسني العلوي، أبو الحسن)، عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، د. ت.
10. ابن عبد ربه، (أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه بن حبيب بن حدير بن سالم)، العقد الفريد، ج:4، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:1، 1983/1404.
11. ابن عربي، (أبو بكر محي الدين محمد بن علي ابن عربي الطائي)، الفتوحات المكية، السفر الثالث، تح: عثمان يحي، الهيئة المصرية للكتاب، ط:2، 1978.
12. ابن عربي، (أبو بكر محي الدين محمد بن علي ابن عربي الطائي)، ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، ط:3، 2003.
13. ابن قتيبة الدينوري، (أبو محمد عبد الله بن مسلم)، الشعر والشعراء، ج:1، تح: مصطفى أفندي السقا، مطبعة المعاهد، القاهرة، ط:2، 1932.
14. ابن قتيبة الدينوري، (أبو محمد عبد الله بن مسلم)، الشعر والشعراء، ج:2، دار الحديث، القاهرة، 1423.
15. ابن منظور، (جمال الدين، أبو الفضل محمد بن مكرم الإفريقي)، لسان العرب، مج:04، (مادة: شعر)، دار صادر، بيروت، ط:3، 1414هـ.
16. أبو العلاء المعري، (أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي)، سقط الزند، شرح:أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 1990.
17. الآمدي، (الحسن بن بشر بن يحي، أبو القاسم)، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج:1، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط:4، د. ت.

18. الأصبهاني، (أبو نعيم أحمد بن عبد الله)، منتخب من كتاب الشعراء، تح: إبراهيم صالح، دار البشائر، دمشق، سوريا، ط:1، 1994.
19. الأنباري، (أبو البركات عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله الأنصاري، كمال الدين)، أسرار العربية، تح: محمد بهجة البيطار، المجمع العلمي العربي بدمشق، د. ط. د.ت.
20. الباقلاّني، (محمد بن الطيب بن محمد بن جعفر بن القاسم القاضي، أبو بكر)، إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد الصّقر، دار المعارف بمصر، 1963.
21. البغدادي، (عبد القادر بن عمر)، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ج:1، تح:عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط:4، 1997م.
22. التبريزي، (يحي بن علي)، الكافي في العروض والقوافي، طبعة المدني، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1969م.
23. التّوحيدي، (علي بن محمد بن العباس، أبو حيان)، الإمتاع والمؤانسة، ج:2، تقديم أحمد أمين، سلسلة الأنيس بإشراف مختار نويرات، موفم للنشر، الجزائر، 1989.
24. التوحيدي، (علي بن محمد بن العباس، أبو حيان)، البصائر والذخائر، ج:5، تح: وداد القاضي، دار صادر، بيروت، ط:1، 1988.
25. الجاحظ، (أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني الفُقَيْمِيّ)، البيان والتبيين، ج:1، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط:7، 1997.
26. الجاحظ، (أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني الفُقَيْمِيّ)، البيان والتبيين، ج:1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، د.ط.، 1928.
27. الجاحظ، (أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني الفُقَيْمِيّ)، الحيوان، ج:3، تح: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط:2، 1965.
28. الجاحظ، (أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني الفُقَيْمِيّ)، رسالة القيان ضمن رسائل الجاحظ، ج:2، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1964.
29. الجرجاني، (أبو الحسن علي بن عبد العزيز)، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، المكتبة العربية، بيروت، لبنان، ط:3، د. ت.
30. الجرجاني، (أبو الحسن علي بن عبد العزيز)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تصحيح وشرح: أحمد عارف الزين، مطبعة العرفان، صيدا، 1331هـ.
31. الجرجاني، (أبو بكر بن عبد الرحمن بن محمد، عبد القاهر)، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، ط:1، القاهرة، 1991.

32. الجرجاني، (أبو بكر بن عبد الرحمن بن محمد، عبد القاهر)، أسرار البلاغة، تصحيح محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 1988.

33. الجرجاني، (أبو بكر بن عبد الرحمن بن محمد، عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، ج:1، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط:3، 1992.

34. الجرجاني، (علي بن محمد)، كتاب التعريفات، ضبط وتصحيح جماعة من العلماء بإشراف الناشر، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط:1، 1983.

35. الجمحي، (محمد بن سلام بن عبيد الله بن سالم)، طبقات فحول الشعراء، (المقدمة) ج:1، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط:1، 1974.

36. الحموي، (أبو بكر بن علي بن عبد الله الأزراري، تقي الدين)، خزانة الأدب وغاية الأرب، تح: عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال، ودار البحار، بيروت، د.ط. 2004.

37. الحموي، (أبو عبد الله شهاب الدين ياقوت بن عبد الله الرومي)، معجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب)، تح: إحسان عباس، ج:3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط:1، 1993.

38. الحموي، (أبو عبد الله شهاب الدين ياقوت بن عبد الله الرومي)، معجم البلدان، ج:5، دار صادر، بيروت، ط:2، 1995.

39. الخوارزمي، (محمد بن أحمد بن يوسف)، مفاتيح العلوم، تح: إبراهيم الإبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط:1، 1984.

40. الرازي، (زين الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الحنفي)، مختار الصحاح، تح: محمد ديب البغا، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط:4، 1990.

41. الراغب الأصفهاني، (أبو القاسم الحسين بن محمد بن المفضل)، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، ج:2، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ط:1، 1420هـ.

42. الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تح: محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د. ت.

43. الرفاء، (أبو الحسن بن أحمد بن السري الكندي)، المحب والمحبوب والمشموم والمشروب، (المقدمة)، تح: مصباح غلاونجي، منشورات مجمع اللغة العربية، دمشق، د.ط، د. ت.

44. الزبيدي، (محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، أبو الفيض، مرتضى)، تاج العروس من جواهر القاموس، (مادة: شعر)، ج:12، تح: مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، 1973.

45. الزركلي، (خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس الدمشقي)، الأعلام، ج:5، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط:5، 2002.

46. الزمخشري، (أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، جار الله)، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تصحيح: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:1، 1995، القاهرة، ط:2، 1953.

47. الزمخشري، (أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، جار الله)، أساس البلاغة، ج:1، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 1998.

48. السكاكي، (سراج الدين أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي)، مفتاح العلوم، ضبط وتعليق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:2، 1987.

49. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، توثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، د. ت.

50. السيوطي، (عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين)، الإتقان في علوم القرآن، ج:2، دار ومكتبة الهلال، د.ط.، د. ت.

51. السيوطي، (عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين)، الإتقان في علوم القرآن، ج:3، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط: 1974.

52. الشريف المرتضى، (أبو القاسم علي بن الحسين)، الشهاب في الشيب والشباب، دار الرائد العربي، بيروت، 1982م.

53. الصفدي، (خليل بن أيبك بن عبد الله، صلاح الدين أبو الوفاء)، الوافي بالوفيات، ج:9، تح: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت، 2000.

54. الصّولي، (محمد بن يحيى بن عبد الله الشطرنجي، أبو بكر)، أخبار أبي تمّام، تح: خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزّام ونظير الإسلام الهندي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط:3، 1980.

55. الصولي، (محمد بن يحيى بن عبد الله الشطرنجي، أبو بكر)، أدب الكتّاب، نسخ وتصحيح وتعليق: محمد بهجت الأثري، المطبعة السلفية بمصر، المكتبة العربية ببغداد، ط:1، 1341هـ/1923م.

56. العسكري، (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران)، كتاب الصناعتين: الشعر والنثر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1998.

57. الغبريني، (أحمد بن أحمد بن عبد الله، أبو العباس)، عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء من المائة السابعة ببجاية، تح: رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

58. الغزالي، (حجة الإسلام محمد بن محمد بن محمد، أبو حامد)، معيار العلم في المنطق، دار الكتب العلمية، بيروت، ط:4، 1983.

59. القزويني، (محمد بن عبد الرحمن بن عمر، أبو المعالي، جلال الدين)، الإيضاح في علوم البلاغة، ج:1، تح:

محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، د. ط، د. ت.

60. القزويني، (محمد بن عبد الرحمن بن عمر، أبو المعالي، جلال الدين)، الإيضاح في علوم البلاغة، ج:2، تح:محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط:3، 2003.

61. القزويني، (محمد بن عبد الرحمن بن عمر، أبو المعالي، جلال الدين)، التلخيص في علوم البلاغة، ضبط وشرح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، ط:2، 1932.

62. القفطي، (جمال الدين علي بن يوسف)، إنباه الرواة على أنباه النّحّاة، ج:1، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي بالقاهرة ومؤسسة الكتب الثقافية ببيروت، د. ت.

63. الماوردي (أبو الحسن علي بن محمد بن محمد بن حبيب البصري البغدادي)، تسهيل النّظر وتعجيل الظّفر في أخلاق الملك وسياسة الملك، تح: محيي هلال السّرحان ود.حسن الساعاتي، ط:1، دار النّهضة العربية، 1981.

64. المبرّد، (محمد بن يزيد بن عبد الأكبر الثمالى الأزدي، أبو العباس)، الكامل في اللّغة والأدب، ج:1، تج: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط:3، 1417هـ/1997م.

65. المرزوقي (أبو على أحمد بن محمد بن الحسين)، شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط:1، 1411هـ/1991م.

66. المزرباني، (أبو عبيد الله بن محمد بن عمران بن موسى)، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح: علي محمد البجاوي، مطبعة لجنة التأليف العربي، ط:1، بيروت، 1965.

67. المسعودي، (أبو الحسن علي بن الحسين بن علي)، مروج الذهب، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط:3، 1958.

68. المعافي بن زكريا، (ابن يحيى بن حميد القاضي الجريرى النهرواني، أبو الفرج)، الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي، تح: عبد الكريم سامي الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 2005.

69. المقري، (شهاب الدين أحمد بن محمد بن أحمد بن يحيى، أبو العباس التلمساني)، نفح الطّيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن ، ج:3، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط:1، 1997.

70. المقري، (شهاب الدين أحمد بن محمد بن أحمد بن يحيى، أبو العباس التلمساني)، نفح الطّيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن ، ج:4، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط:1، 1995.

71. النواجي، (شمس الدين محمد بن حسين)، مقدمة في صناعة النظم والنثر، تح: محمد بن عبد الكريم، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت.

72. أبو عبيدة، (معمر بن المثنى التيمي البصري)، مجاز القرآن (المقدمة)، تح: محمد فؤاد سزكين، ج:1، مكتبة الخانجى، القاهرة، مصر، 1381هـ.

73. أحمد أمين، ظهر الإسلام، ج:1، طبعة مصر، 1946.
74. أحمد أمين، ظهر الإسلام، مج:2، ج:3و4، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط:1969.
75. أحمد بن فارس، أبو الحسين أحمد بن زكريا الرازي)، الصاحبي في فقه اللغة، نشر: محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية بيروت، ط:1، 1997.
76. أحمد شامية، في اللغة، دار البلاغ للنشر والتوزيع، ط:1، الجزائر، 2002.
77. أحمد مطلوب، مناهج بلاغية، وكالة المطبوعات، بيروت، ط:1، 1983.
78. أدونيس، (علي أحمد سعيد)، زمن الشعر، دار العودة، ط:2، 1978.
79. أدونيس، (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1971.
80. ألفت محمد كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة، مصر، 1984.
81. إبراهيم العريض، الشعر والفنون الجميلة، دار المعارف، 1952.
82. إبراهيم عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، دار المعارف بمصر، ط:1، 1905.
83. إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج:1و2، (مادة: شعر)، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.
84. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط:4، 1983.
85. إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط:1، 1996.
86. إياد عبد المجيد إبراهيم، الأصمعي وجهوده في رواية الشعر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط:1، 1989.
87. بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، الشركة الوطنية للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.
88. تامر سلّوم، نظرية اللّغة والجمال في النقد العربيّ، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سورية، اللاّذقية، ط:1، 1983.
89. توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، منشورات عيون، الدار البيضاء، المغرب، ط:2، 1987.
90. توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، مطبعة سراس للنشر، تونس، 1985.
91. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط:3، 1992.
92. جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ط:3، دار التنوير، بيروت، 1983.
93. جبّور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط:1، آذار– مارس 1979.
94. جمال عبد الحميد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

95. جهاد المجالي، طبقات فحول الشعراء في النقد الأدبي عند العرب، دار الجيل، بيروت، ط:1، 1992.
96. حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية: الحضور والغياب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
97. حنا خباز، جمهورية أفلاطون، دار أسامة، دمشق، بيروت، 1980.
98. ديوان ابن الفارض، (عمر بن علي بن مرشد الحموي، أبو حفص، شرف الدين)، تح: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 1990.
99. ديوان ابن الرومي، شرح:أحمد حسن بسج، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:3، 2002.
100. ديوان البحتري، (أبو عبادة الوليد بن عُبَيْد الله)، ج:1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 1987.
101. ديوان الخنساء، (تماضر بنت عمرو بن الحارث بن الشريد)، شرح حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط:2، 2004.
102. ديوان المتنبي، (أبو الطيب أحمد بن الحسين بن الحسن بن عبد الصمد الجعْفي الكندي)، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1980.
103. ديوان امرئ القيس، (ابن حجر بن الحارث الكندي)، صبطه وصححه:مصطفي عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.
104. ديوان أبي نواس، (الحسن بن هانئ)، شرح محمد أفندي واصف، المطبعة العمومية بمصر، ط:1، 1898.
105. ديوان بشار بن برد، شرح وترتيب وتقديم:مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.
106. ديوان حسان بن ثابت، (ابن المنذر الأنصاري)، دار صادر، بيروت، د.ط، د. ت.
107. ديوان حسان بن ثابت، (ابن المنذر الأنصاري)، شرح يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، ط:1، 1992.
108. رؤوف مخلوف، ابن رشيق القيرواني، دار المعارف بمصر، 1964.
109. رابح بونار، المغرب العربي تاريخه وثقافته، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ط:2، 1981.
110. رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.
111. ساعد خميسي، نظرية المعرفة عند ابن عربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط:1، 2001.
112. سعاد الحكيم، ابن عربي ومولد لغة جديدة، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط:1، 1991.
113. سليمان البستاني، نظرية الشعر، مقدّمة ترجمة الإلياذة، تقديم: محمد كامل ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط:3، 1996.
114. سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات الدّولية، ط:1، 1991.

115. سهير القلماوي، فن الأدب، دار الثقافة، القاهرة، 1974.

116. سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، بيروت / القاهرة، ط:7، 1982.

117. شارف مزاري، مستويات السرد الاعجازي في القصة القرآنية (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

118. شكري المبخوت، جمالية الألفة: النص ومتقبله في التراث النقدي، المجمع التونسي للآداب والعلوم والفنون، بيت الحكمة، 1993م.

119. شكري محمد عياد، النقد والبلاغة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:1، 1987.

120. شوقي ضيف، البلاغة: تطور وتاريخ، دار المعارف بمصر، ط:9، 1995.

121. صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث: قضاياه ومناهجه، منشورات جامعة السابع من إبريل، الزاوية، ليبيا، ط:1، 1426هـ/2004م.

122. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، ع:164، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس 1992.

123. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط:1، 1417هـ/1996م.

124. طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار القلم، ط:1، بيروت، لبنان، 1988.

125. عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

126. عاطف جودت نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير.

127. عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، مكتبة غريب، القاهرة، 1969.

128. عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1995.

129. عبد الحكيم عبد السلام العبد، علم الكلام في الإسلام: قضية محورية بين النقد والبلاغة وأصول الفقه والفلسفة، دار الكتب القومية، سموحة، الإسكندرية، 1991.

130. عبد الرحمن بدوي، الفلسفة والفلاسفة في الحضارة العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:1، 1987.

131. عبد الرحمن بدوي، أفلاطون، وكالة المطبوعات، الكويت، دار العلم، بيروت، 1979.

132. عبد الرحمن بدوي، إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط:1، 1962.

133. عبد الزراق أبو زيد زايد، علم البديع (نشأته وتطوره من ابن المعتز حتى أسامة بن منقذ)، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ط، 1977.

134. عبد السلام المسدي، البيان والتبيين بين منهج التأليف وقياس الأسلوب، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1981.

135. عبد السلام المسدي، النّقد والحداثة، ط:1، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، 1983.

136. عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط:2، 1972.

137. عبد القادر هنّي، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999.

138. عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو المصرية، 1999.

139. عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، لبنان، 1986م.

140. عثمان أمين، في اللغة والفكر، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1967.

141. عثماني ميلود، شعرية تدوروف، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط:1، 1990.

142. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه: دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1983.

143. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط:3، 1974.

144. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط:2، 1972.

145. عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، 1991.

146. عفيف عبد الرحمن، الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط:1، 1987.

147. علال الغازي، مناهج النقد الأدبي بالمغرب خلال القرن الثامن للهجرة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط:1، 1999.

148. علي علي صبح، الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، د. ت.

149. فاتح علاق، مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربي الحرّ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

150. فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:1، 2003.

151. فتحي عبد الفتاح، ظاهرة الشذوذ في النحو العربي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط:1، 1974.

152. فدوى طوقان، رحلة جبلية رحلة صعبة: سيرة ذاتية، نشرة دار الشروق بعمان الأردن، ط:3، 1988م.

153. لبيب وجيه بيضون، تصنيف نهج البلاغة، مكتبة أسامة كرم، دمشق، ط:1، 1978.

154. لسان الدين بن ، (محمد بن عبد الله بن سعيد السلماني، أبو عبد الله)، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج:4، دار الكتب العلمية، بيروت، 1424هـ.

155. ماهر عبد القادر محمد علي، المنطق ومناهج البحث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1985.

156. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط:2، 1984.

157. محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ج:2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:2، 1999.

158. محمد الخضر حسين التونسي، الخيال في الشعر العربي، المكتبة الرحمانية، دمشق، ط:1922.

159. محمد الصادق عفيفي، النقد التطبيقي والموازنات، دار النهضة، مصر، 1973.

160. محمد النويهي، الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه)، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، دت.

161. محمد النويهي، وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، معهد البحوث والدراسات العربية، 1967/1966.

162. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981.

163. محمد الولي، الاستعارة في محطات عربية ويونانية وغربية, دار الأمان, الرباط, 2005.

164. محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، ط:1، 1994.

165. محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1981.

166. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1984.

167. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد والبلاغة، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967.

168. محمد عثمان نجاتي، الإدراك الحسي عند ابن سينا، دار المعارف، 1961.

169. محمد عزّام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003.

170. محمد علي التهانوي، كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ج:2، (ص- ي)، تح: علي دحروج، مكتبة لبنان، ناشرون، ط:1، 1996.

171. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1983.

172. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط:1، 1982.

173. محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي (المقدمة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.

174. محمد مصطفى بدوي، كولريدج، سلسلة نوابغ الفكر الغربي(15)، ط:2، دار المعارف، القاهرة، 1988.

175. محمد مفتاح، التلقي والتأويل (مقاربة نسقية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:1، 1994.

176. محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1996م.

177. محمد مندور، فن الشعر، سلسلة الدراسات الأدبية، لجنة التأليف والنشر، القاهرة، د.ت.

178. محيي الدين صبحي، نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، ليبيا/ تونس، 1984.

179. مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط:2، 1988.

180. مصطفى السعدني، تأويل الشعر (قراءة أدبية في فكرنا النحوي)، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1992.

181. مصطفى الصاوي الجويني، البلاغة العربية (تأصيل وتجديد)، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ط.، 1985.

182. مصطفى الصاوي الجويني، معالم في النقد الأدبي، منشأة المعارف بالإسكندرية، د. ت.

183. مصطفى صادق الرافعيّ، تاريخ آداب العرب، ج1، ط:4، دار الكتاب العربيّ، بيروت، لبنان، 1974.

184. مصطفى ناصف، قراءة جديدة لتراثنا النقدي (بين بلاغتين)، مج:1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1990.

185. منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990.

186. منصور عبد الرحمن، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، 1401هـ.

187. نجيب محمد البهبيتي، أبو تمام الطائي: حياته وحياة شعره، دار الفكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط:2، 1970.

188. نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط:1، 1981.

189. وحيد صبحي كبَّابَه، الصُّورَة الفَنِّيَّة في شِعر الطائِيَّيْن بين الانفعال والحسّ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

190. يحيى بن حمزة العلوي، (ابن علي بن إبراهيم الحسيني العلويّ الطالبي الملقب بالمؤيد باللَّه)، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج:1، المكتبة العصرية، بيروت، ط:1، 2002.

191. يوسف كرم، الطبيعة وما بعد الطبيعة، دار المعارف، ط:3.

المراجع الأجنبية المترجمة:

1. أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب / لبنان، ط:2، 2004.

2. أي. إيه. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر: د. مصطفي بدوى، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1961.

3. بول ريكور، النص والتأويل، ترجمة: منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، 1988.
4. جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط:5، 1985.
5. ديفيد ديتشس، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: محمد يوسف نجم، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت / نيويورك، 1996.
6. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط:1، 1988.
7. غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، تر: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط:1، 1991.
8. لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط:1، 1993.
9. وليم. ك. ويمزوت وكلينث بروكس، النقد الكلاسيكي (تاريخ موجز)، ج:4، تر: حسام ومحيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، 1973.
10. وولفغانغ أيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، تر: حميد لحمداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، 1995.

المراجع باللغة الأجنبية:

1. Aristote, La Poétique, texte, traduction et notes par Roselyne Roc et Jean lallot, « Introduction », Ed. Seuil, Paris, 1980.
2. .Roland Barthes, Essais critiques, chapitre "Imagination du signe", Paris, éd. du Seuil, 1991.

الرسائل والأطروحات الجامعية:

1. أحمد حساني، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي القديم، كلية الآداب، جامعة الجزائر، 2005–2006، ص:50.
2. بوقربة الشّيخ، مفهوم الشّعر في التّراث النّقدي المغاربيّ من القرن الخامس إلى القرن الثامن للهجرة، رسالة دكتوراه دولة، جامعة السانية، وهران، 1999/2001.
3. عبد الإله تازوت، المقالة الأدبية في المغرب (1956—1980)، رسالة مرقونة بالرباط، نوقشت عام 1987.
4. فريدة مقلاتي، نظرية الشعر عند ابن رشيق القيرواني، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008–2009.
5. ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي (رسالة ماجستير)، دار الشروق، الأردن، 1997.

6. نور الهدى الشريف الكتاني، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس في عصر الموحدين، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، شعبة اللغة العربية وآدابها، 2000–2001.
7. نور سليمان، معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، رسالة مرقونة لنيل شهادة أستاذ في العلوم، الجامعة الأمريكية ببيروت، 1954.

المجلات والدوريات:

1. ألفت محمد كمال الروبي، مفهوم الشعر عند السجلماسي، مجلة فصول، ج:2، مج:6، يناير/ فبراير/ مارس 1986.
2. تمام حسان، اللغة والنقد الأدبي، مجلة فصول للنقد الأدبي، القاهرة مج:4، ع:1، 1983.
3. جسام قطوس، الصورة الفنية في سياق النص الشعري الحديث، مجلة أبحاث، اليرموك، مجلد:9، ع:1، 1998.
4. حمادي صمود، الشعر وصفة الشعر، مجلة فصول المصرية، نوفمبر/ديسمبر 1985.
5. سمير أحمد معلوف، الصورة الذهنية دراسة في تصور المعنى، مجلة جامعة دمشق، مج:26، ع:1و2، 2010.
6. صفوت عبد الله ، الخيال مصطلحاً نقدياً بين حازم القرطاجني والفلاسفة، مجلة فصول، مجلد:7، عدد:3و4، السنة:1987.
7. عباس أرحيلة، مقال نشر بمجلة الزمان المغربي، دفاتر ثقافية، العدد 3، 4، خريف 1980، الرباط.
8. عبد السلام بن ميس، المنطق في الفكر المغربي الوسيط، مجلة التاريخ العربي، مج:2، ع:2، السنة: 1997.
9. فؤاد المرعي، نظرية الشعر في اليونان القديمة، عالم الفكر، مج:25، ع:3، يناير/مارس 1997، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت.
10. محمد مفيض الرحمن، ميزان النقد الأدبي عند ابن قتيبة، مجلد:28، العدد:4، الدراسات الإسلامية، إسلام أباد، باكستان، 1993.
11. محمود محمد درابسة، حازم القرطاجني وكتابه منهاج البلغاء في دراسات المستشرقين الألمان المعاصرين، مؤتة للبحوث والدراسات: سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمان، مج:9، ع:1.
12. مصطفى ناصف، النقد العربي: نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، ع: 255، مارس 2000، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
13. نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد:8، السنة: 1996.
14. وديعة طه نجم، الجاحظ والنقد الأدبي، سلسلة حوليات كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، (59)، جامعة الكويت، 1988م.

مواقع الإنترنت:

1. النقد الأدبي مفهومه قديماً وحديثا، نشر في الموقع: http://www.ajoory.com/vb/t8545.html
2. خديجة توفيق، التلقي في الشعر الصوفي، مجلة علامات، ع:28، سنة:2007، موقع: http://www.saidbengrad.com/al/28/index.htm
3. عبد السلام العجيلي، الأدب المقارن: في رسالة إلى صديق بين يزيد بن مفرِّغ وفيكتور هوغو، http://www.startimes.com/f.aspx?t=9070330
4. عبد الله حمادي، مفهوم الشعر، (مقال)، مجلة "علامات في النقد"، ص:316، عن الموقع: uqu.edu.sa/page/ar/146328.
5. فاخر الداغري، البحث البلاغي عند العرب، صحيفة الجريدة، 2006، www.aljaredah.com/paper.php?source=akbar&mlf=interpage&sid=13298
6. كريم الوائلي، الخطاب النقدي عند المعتزلة، ص:333، عن موقع: pulpit.alwatanvoice.com/article61053.html.
7. نازك تنبكجي، البديع عند ابن المعتز، عن مجلة التراث العربي، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق العدد:67، السنة: السابعة عشرة، أيار "مايو" 1997/ محرم 1418. نشر بموقع: http://www.dahsha.com/old/viewarticle.php?id=28406

الأقراص المضغوطة:

1. الموسوعة العربية العالمية، Global Arabic Encyclopedia، 2004، مادة (أ)، سطر أرسطو.

فهرس الموضوعات

مقدمة..... **ا– ن**
1. أسباب اختيار موضوع البحث..... ب
2. إشكالية البحث ..... ج
3. أهداف البحث ..... د
4. الدراسات السّابقة التي تناولت موضوع البحث ..... هـ
5. المنهج المتّبع في البحث ..... ط

6. مضمون موضوع البحث..... ي
7. الصعوبات التي اعترضت البحث..... ن
مدخل..... 15–23
1. نشأة النقد الأدبي وتطوره عند العرب..... 15
2. بيئة النقد المغاربي وصلته بالنقد المشرقي وفلسفة "أرسطو"..... 20
الباب الأول..... 24–113
الفصل الأول: المهاد النّظري الفلسفي لتأطير نظرية التّفكير الشّعري..... 26–74
مفهوم الشعر عند اليونان..... 26
1. مفهوم الشعر عند أفلاطون..... 27
2. بنية الخطاب الشعري عند أفلاطون..... 30
3. مفهوم عند أرسطو..... 33
4. مفهوم الشعر بين أفلاطون وأرسطو..... 35
مفهوم الشعر في مصنّفات النقاد العرب القديمة..... 38
مفهوم الشعر في الفكر المعتزلي..... 48
1. مفهوم الشعر عند الجاحظ..... 48
2. مفهوم الشعر عند عثمان أبي الفتح بن جنّي..... 56
مفهوم الشعر في الفكر الفلسفي الإسلامي..... 58
1. مفهوم الشعر عند قدامة بن جعفر..... 58
2. مفهوم الشعر عند عبد القاهر الجرجاني..... 62
مفهوم الشعر في الخطاب الصوفي..... 67
المهاد النّظري الفلسفي لتأطير نظرية التّفكير الشّعريّ..... 72
الفصل الثاني: التجديد في مفهوم الشعر عند النقاد المغاربة..... 75–113
البديع والخطاب البلاغي 76
77
78
84

العربي..... 87
المفهوم التقليدي للشعر عند النقاد المغاربة..... 89
1. مفهوم الشعر عند عبد الكريم بن إبراهيم النهشلي..... 96
2. مفهوم الشعر عند محمد بن جعفر المعروف بالقزاز القيرواني..... **97**
3. مفهوم الشعر عند أبي إسحق إبراهيم بن علي الحُصْرِي القيرواني..... 97
4. مفهوم الشعر عند أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني..... 101
5. مفهوم الشعر عند ابن شرف القيرواني..... 104
التجديد في مفهوم الشعر لدى النقاد المغاربة..... 106
1. التجديد في مفهوم الشعر عند حازم القرطاجني..... **114–209**
2. التجديد في مفهوم الشعر عند أبي محمد القاسم السجلماسي..... **116–163**
3. التجديد في مفهوم الشعر عند ابن البنّاء العددي المراكشي..... **116**
4. التجديد في مفهوم الشعر عند عبد الرحمن بن خلدون..... **118**
الباب الثاني..... **121**
الفصل الأول: التخييل الشعري في التنظير البلاغي المغاربي..... **123**
مصطلح التخييل في المفهوم اللغوي..... 123
مصطلح التخييل في المفهوم البلاغي..... 130
مصطلح التخييل السياقي في القرآن الكريم..... 131
التخييل الشعري والفكر بين الفلسفة والبلاغة..... 132
1. التخيل والمصطلح الفلسفي..... **134**
2. بين التخيل والذاكرة..... **144**
145
153
153
154
157
158

3. تفاعل التخيل والعقل..... 159
4. تعارض العقل والتخيّل عند فلاسفة الإسلام..... 160
الشعر والفكر عند العرب بين القرنين الثاني والسادس الهجريين..... 162
مصطلح التخيل في مجال البحث النقدي العربي..... 164–209
توظيف الشعر للخيال..... 165
الطبيعة الأندلسية والخيال..... 165
التخيل عند الرومانسيين..... 166
التخييل الشعري في التنظير البلاغي المغاربي..... 168
حازم القرطاجني والأصول الثقافية لمصطلح التخييل..... 172
دقة مصطلح التخييل عند ابن البنّاء المرّاكشي..... 174
مصطلح التخييل كما فهمه أبو محمد القاسم السجلماسي..... 176
مفهوم التخيل والشعر الغنائي..... 178
علاقة الانفعال بالتخييل..... 178
الفصل الثاني: مفهوم المحاكاة عند النقاد المغاربة..... 187
فلاسفة اليونان ومفهوم المحاكاة..... 190
1. موقف أفلاطون من المحاكاة..... 191
2. أهمية المحاكاة في فلسفة أرسطو..... 193
الفلاسفة المسلمون ومفهوم المحاكاة..... 196
1. مفهوم المحاكاة عند الفارابي..... 196
2. مفهوم المحاكاة عند ابن سينا..... 200
202
205
205
207
208
210–286
211–233

3. مفهوم المحاكاة عند ابن رشد..... 212
المحاكاة عند النقاد المغاربة..... 213
1. مفهوم المحاكاة عند ابن رشيق القيرواني..... 214
2. مفهوم المحاكاة عند حازم القرطاجنّي..... 215
3. مفهوم المحاكاة عند السجلماسي..... 221
4. مفهوم المحاكاة عند ابن البنّاء المراكشي..... 224
5. مفهوم المحاكاة عند ابن خلدون..... 225
التخييل الشعري والمحاكاة في فكر الفلاسفة المسلمين..... 228
1. رأي أبي نصر الفارابي في التخييل الشعري والمحاكاة..... 228
2. رأي ابن سينا في التخييل الشعري والمحاكاة..... 229
3. رأي أبن رشد في التخييل الشعري والمحاكاة..... 229
التخييل الشعري والمحاكاة عند النقاد المغاربة..... 231
1. رأي حازم القرطاجني في التخييل الشعري والمحاكاة..... 232
2. رأي السجلماسي في التخييل الشعري والمحاكاة..... 234–286
3. رأي ابن البنّاء المراكشي في التخييل الشعري والمحاكاة..... 235
الباب الثالث..... 235
الفصل الأول: عوامل الثقافة النقدية المتراكمة في تكوين النقد المغاربي..... 236
البلاغة العربية وإعجاز القرآن الكريم..... 238
البلاغة العربية والشعر..... 243
أهمية اللغة الشاعرة..... 244
عوامل الثقافة النقدية العربية المتراكمة في تكوين النقد المغاربي..... 245
العوامل الثقافية والعلمية البانية للاعتبارات النقدية لدى النقاد المغاربة..... 247
252
261
265
266

التّحرّر النفسي والفكري لدى النقاد المغاربة في عملية الإبداع النقدي..... 266
آليات الإجراء النقدي لدى النقاد المغاربة..... 268
النقد الأدبي المغاربي بين الموضوعية والتّعصّب..... 269
مصطلحات جديدة في النقد البلاغي العربي..... 273
الوظيفة الإبداعية لحسّ الانفعال بالقيم والأفكار الجمالية والفنية..... 274
دور التخيل في التواصل بين الشاعر والمتلقي..... 277
1. مفهوم التلقي في الفكر اليوناني..... 278
2. حس الانفعال بين النص والمتلقي عند السجلماسي..... 282
3. المتلقي عند حازم القرطاجني..... 284
الفصل الثاني: تطور البديع من ابن المعتز إلى النقاد المغاربة..... 287–357
الحقيقة الأدبية بين المعيارية والتّجاوز..... 288–322
قواعد الشّعر..... 289
الظاهرة الشعرية عند حازم القرطاجني..... 292
التّحليل الفلسفي والتفكيري للموضوع البديعيّ (الثوابت والتّحوّلات)..... 293
أثر الحياة المغاربية في إنتاج الذوق البديعي..... 293
1. مصطلح البديع عند أبي محمد القاسم السجلماسي..... 294
2. مصطلح البديع عند حازم القرطاجنّي..... 299
3. ابن البنّاء المراكشي والوظيفة الأدبية..... 302
309
309
321
323–357
324
325
329
332

انفتاح التّجريب البلاغي الشّعري على إصابة المواضيع البديعية..... 332
أثر بلاغة المجاز في بلورة خصائص التّفكير الشّعريّ..... 332
المجاز سبيلا لبثّ الامتياز اللّغويّ..... 332
مقوّمات المصطلح البديعي..... 336
1. تكامل دلالتي الحقيقة والمجاز عند ابن جني..... 338
2. تكامل دلالتي الحقيقة والمجاز عند عبد القاهر الجرجانيّ..... 339
3. نظرة عبد القاهر الجرجاني إلى للمعاني..... 344
البديع عند اللغويين..... 348
أثر "الدّلالة الزّمن" في بناء المعاني الشّعرية..... 351
1. الأثر اللغوي لحركية الزمن في الشعر..... 352
2. مصطلح "حركية الزمن" عند ابن البناء المراكشي..... 353
3. المعاني المتفاعلة المتحرّكة والمعاني الثابتة المستقرّة..... 353
الصياغة والوظيفة والتّطبيق لمصطلح البديع..... 355
الباب الرابع..... 357
الفصل الأول: المقدّرات البنائية المساهمة في بلورة مفهوم الشّعر العربيّ لدى الناقد المغاربي..... 358–411
علاقة التّفكير الشّعريّ بالمسوّغات البنائية اللّغوية..... 359–394
1. الجملة الاسمية والجملة الفعلية..... 360
2. علاقة الشعر بالوزن..... 360
3. عيار الشعر..... 361
362
363
370
372
373
373
374
376

4. وقع الكلام الموزون في النفس..... 381
5. تكامل المسوّغات البنائية اللّغوية والبيانية عند حازم القرطاجني..... **381**
6. عناصر الإبداع الشعري عند حازم القرطاجني..... 383
المقدّرات البنائية المساهمة في بلورة مفهوم الشّعر العربيّ ند الناقد المغاربي.... 385 **385**
1. مقدّرات ابن البنّاء المراكشي البنائية في "الروض المريع"..... **387**
2. التّوزين البيانيّ.....
الفصل الثاني: الدّلالة الشّعرية أو المعاني الشّعرية بين الوضوح والغموض.... 395–411 **396**
1. الدّلالة الشّعرية وغموض القراءة والكتابة..... **398**
2. سهم الدّلالة في استملاء القيم البنائية..... **399**
3. طرائق اللّغة في أسر الدّلالة الشّعرية لدى حازم القرطاجني..... **400**
الأدوات الراسخة في الاعتبارات الشّعرية بين الثبات والتّحوّل..... **402**
1. الهوية التّخييلية..... **404**
الأصول النظرية العربية وفكّ الجدل بين الحقيقة والمجاز..... 406 **412–418**
1. عوالم التّخييل الشّعريّ (حدّا التّخييل والتفكير)..... **419–435**
تدوير المعاني وتوظيف الدّلالات الضدّية الكاسرة لخطتي التّعبير والتّمعين.... 436–442
هوية الشّاهد الشّعري الانفعالية والفكرية.....
1. الشاهد الشعري في "المنزع البديع"..... **419**
2. الشاهد الشعري في "منهاج البلغاء"..... **421**
3. الشاهد الشعري في "الروض المريع"..... **423**
هوية الشّاهد الشّعريّ التّطبيقيّ: النّموذج والبديل.....
القراءة الإيقاعية لبلاغة البديع.....
الانفعال بقيم البديع اللغوي.....
1. مفهوم البديع..... **427**

2. تطور مصطلح البديع.....
أثر البديع في تسطير مناهج التّفكير الشّعريّ عند ابن رشيق.....
الباب الخامس.....
الفصل الأول: الشّعرية العربية المغربية بين الرؤية والتّعبير.....
أثر المحسّن البديعي في ترسيخ حيّز الدّلالة الشّعرية.....
1. أثر المحسّن البديعي عند السجلماسي.....
2. أثر المحسّن البديعي عند ابن رشيق.....
التفكير الغرضي للغة الشّعر (الصياغة الشّعرية للموضوعات).....
تراتبية إنتاج الدّلالة الشّعرية بين الحسّ والعقل.....
بين "حازم القرطاجني"و"كولردج".....
بناء النص الشعري عند حازم القرطاجني.....
الشّعرية العربية المغربية بين الرؤية والتّعبير .....
1. التفكير البلاغي.....
2. التفكير النّحويّ والصّرفي والأسلوبي.....
3. التفكير البنائي أو التّشكيليّ (طرائق الانفعال بقيم التّوقيع البديعيّ).....
4. خصائص تشكيل لغة الأدب الإمتاعيّ لدى ابن البناء المراكشي.....
الصورة الفنية والنقد الأدبي.....
1. ابن شرف القيرواني والصورة الأدبية.....
2. الصورة الأدبية عند عبد القاهر الجرجاني.....
مصطلح البديع من الوجهة الروحية النفسية.....
البديع بين الصيغة الأدبية والمقولة النّقدية.....
الفصل الثاني: ازدهار المدرسة النقدية المغاربية خلال القرنيين السابع والثامن الهجريين.....

.

مستويات قراءة التراث العربي.....
أثر نظريات "أرسطو" في البلاغة والشعر العربيين.....
المنطق اليوناني والبلاغة العربية.....
ريادة المدرسة الفلسفية النقدية المغاربية.....
ازدهار المدرسة النقدية المغاربية خلال القرنيين السابع والثامن الهجريين.....
مكانة التفكير النقدي المغاربي من خلال المصنفات النقدية.....
أعلام الثقافة النقدية المغاربية.....
خاتمة.....

.

فهرس المصادر والمراجع.....
فهرس الموضوعات.....