الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة غليزان
كليّة الآداب واللغات
قسم اللغة العربية

الحامل البيداغوجي لمقياس
نظريّة الشعر عند الفلاسفة المسلمين
السنة الثالثة نقد ودراسات أدبية السداسي الخامس

إعداد الدكتور:
محمد حمراس

السنة الجامعية 1446- 1447 ه / 2024 2025 م

مقدمة

قرأ الفلاسفة المسلمون آراء أرسطو التي ترجمها متى بن يونس من السريانيّة إلى العربيّة، لكتابه (فنّ الشعر)، وعلى الرغم من كلّ ما قيل في الترجمة، فإنّها النسخة الوحيدة التي وجدها هؤلاء الفلاسفة فكانت النافذة التي منها عبروا إلى آراء أرسطو النقديّة. ويبدو أن الترجمة كانت سابقة لأبي بشر متى؛ إذ نجد الكندي والمتوفي 256 ه، قد تعرّض لأفكار أرسطو، ومعلوم أن الكندي قد توفي ومتى ابن ثلاث سنوات، وهذا يعني أن هناك ترجمة سبقت ترجمة متى أو أنّ الكندي كان مطلعا على اليونانيّة أو السريانيّة فقرأ الكتاب في إحدى اللغتين. غير أنّ أعمال الكندي تكاد تكون مفقودة، وما زال البحث لم يستفد كثيرا من دراسات الكندي للشعر.

حاول كلّ من الفارابي وابن سينا وابن رشد الحفيد تلخيص نصّ أرسطو الذي ترجمه متى بن يونس ومن خلال هذه الترجمات حاولوا تحديد مفاهيم وتصوّرات نظريّة للشعر، وبيان غاياته وأشكاله، بل حاولوا استخلاص قوانين كليّة للشعر تشترك فيها الأمم على اختلاف لغاتها. ذلك أنّ بدايتهم كانت بعدّ الشعر فرعا من فروع المنطق، فحدّدوا بداية ماهيّة الشعر ومهمّته المعرفيّة في إطار نظريّ منهجيّ. صحيح أنّهم لم ينشئوا نظريّة بالمفهوم الحديث للنظريّة، ولكن تصوّراتهم المنتشرة والمتناثرة في كتبهم، لا شكّ أنّها تشير إلى ما يقصد به اليوم بنظريّة الشعر. ذلك أن حديثهم عن الشعر يحدّد- كما ذكرت صاحبة كتاب (نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد)- مفهومهم للشعر، "ولطبيعته، ووظيفته وأداته، بحيث تشكّل هذه المفاهيم نسقا متكاملا مترابط الأجزاء، يترتّب كل جزء منها على الآخر" ص 6.

ومع تباعد المسافة الزمنيّة بين فلاسفة المسلمين حيث نجد الكندي قد عاش في القرن الثالث الهجري حيث توفي سنة 256 ه، بينما عاش الفارابي في القرن الرابع الهجري وتوفّي سنة 339 ه وأمّا ابن سينا فقد عاش في القرن الخامس الهجري وتوفّي سنه 427 ه، وعاش ابن رشد الحفيد في المغرب الإسلامي في القرن السادس الهجري وتوفي سنة 595 ه. فقد استفاد الفلاسفة المتأخّرون من المتقدّمين، وقرأوا نتاجهم، مضيفين إليه ما رأوه مناسبا.

أدرك الفلاسفة المسلمون أن أرسطو لم يأبه بالشعر الغنائي، وتحدّث بشكل خاص عن الشعر الموضوعي المسرحي التراجيديا والكوميديا، فتناول موضوع المحاكاة التي خالف فيها أستاذه أفلاطون، ورأى أنّ الشاعر لا ينقل الحقيقة عندما يحاكي، ذلك أنّ الفنّ عنده يحاكي الطبيعة التي هي أصلا محاكاة لعالم المثل، فيكون الفن بعامّة محاكاة للمحاكاة، وفي ذلك بعد عن الحقيقة بدرجتين. ومن ثمّ لم يقبل بالشعراء وبخاصّة شعراء التراجيديا والكوميديا. أمّا أرسطو فرأى أن الفن

من خلال المحاكاة يعمّق الحياة، ويرى أنّ المبدع عندما يحاكي يجب ألا ينقل الواقع كما هو، بل عليه أن يصلح ما فيه من نقص، بالإضافة والحذف، وأن الذي عليه أن ينقل الواقع هو المؤرّخ. كلّ هذه الأمور قد أدركها الفلاسفة المسلمون، ولذلك أتوا بنظريّة التخييل بدل نظريّة المحاكاة.

شعرنا العربي غنائيّ، ولذلك لا تكون فيه المحاكاة كما فهمها أرسطو، ولكن يناسبه التخييل ولذ تناولوا جميعهم موضع التخييل، واعتماد الصورة التي ينقلها المبدع إلى القارئ فيرسم له الصورة كأنّه يراها بعينيه.

ونلاحظ أنّ ابن رشد في شرحه لقوانين الشعر عند أرسطو، أسقط قوانينه على الشعر العربي، فعدّ التراجيديا مديحا، وعدّ الكوميديا ملهاة، في هذا الإطار كانت نظرته لنقد ارسطو.

عنوان المقياس نظريّة الشعر عند الفلاسفة المسلمين، وهو مقسم إلى خمسة أبواب هي:

- ماهية الشعر.
- الشعر بين المادّة والصورة.
- مهمّة الشعر.
- وسائل المحاكاة.
- بناء القصيدة في تصوّر الفلاسفة المسلمين.

هذه الأبواب الحمسة كل باب منها مقسّم إلى محاضرات حيث

تضمّن الباب الأول ثلاث محاضرات

هي: - حدّ الشعر.
- الشعر والفنون.
هي: أ- الأصول الفلسفية.
ب- العناصر المشكّلة للصورة.
ج- الأنواع الشعرية.
د- التّمثيل في تصوّر الفلاسفة.

ويتضمّن الباب الثالث محاضرتين

هي: أ- الأسس النّفسية والمعرفية.
ب- مهمّة الشعر بين الامتاع والفائدة.

ويتضمّن الباب الرابع أرع محاضرات

هي: أ- عناصر التّخييل الشعري.
ب- القوة المتخيّلة وأقسام الصورة الشعرية.
ج- خصائص التّصوّر الشعري.

د- الوزن الشعري؛ قيمته المعنوية وصلته بالإيقاع.

ويتضمّن الباب الخامس محاضرتين

هي: أ - بناء القصيدة في تصوّر الفلاسفة المسلمين 1

ب - بناء القصيدة في تصوّر الفلاسفة المسلمين 2

الباب الأول والموسوم بـ "ماهيّة الشعر"

ويتكون من ثلاث محاضرات هي:

- حدّ الشعر

- الشعر والفنون

- واقعيّة الشعر

أوّلا: ماهيّة الشعر

المحاضرة الأولى 1: حدّ الشعر

مدخل:

عنوان المقياس نظريّة الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ويتكوّن من مجموعة دوال، كلّ دال له مدلوله بعيدا عن الدوال الأخرى حتى إذا ما اجتمعت هذه الدوال شكّلت مدلولا واحدا هو المقصود بالعنوان. فألفاظه هي: النظريّة + الشعر+ الفلاسفة+ المسلمين. هذه الألفاظ/المصطلحات يجمع بينها الظرف عند.

فالنظريّة: "جملة تصوّرات مؤلّفة تأليفا عقليّا تهدف إلى ربط النتائج بالمقدمات"[1] والشعر: "فنّ من فنون الكلام يوحي عن طريق الإيقاع الصوتي واستعمال المجاز، بإدراك الحياة والأشياء إدراكا لا يوحي به النثر الإخباري"[2] والفلاسفة: جمع فيلسوف، أطلق هذا اللفظ عند المسلمين قديما على المستبدّين بالرأي، المنكرين للنبوات، غير أنّ فلاسفة الإسلام بوجه خاصّ حاولوا التوفيق بالمنطق بين ما جاء به الوحي وما ارتضاه العقل"[3]. هذه المعاني عند ما تضمّ إلى بعضها تعطينا عنوانا يحيلنا إلى موضوع الشعر وكيف فهمه الفلاسفة المسلمون لا من ناحيّة تفسيره وبيان جمال صوره ولكن من ناحيّة الحد والماهيّة والمفهوم.

لم يعرف العرب الفلسفة قبل الإسلام ولا بعده إلا في نهاية العصر الأموي وبداية العصر العباسي بعد انفتاحهم على غيرهم، ذلك لأنّ الإبداع العربي قبل الإسلام وبُعَيْده كان فقط في الشعر والشعر الغنائي على الخصوص، وما داموا لم يكونوا أهل حجاج ومنطق، ولكن أهل عاطفة ومشاعر، لم يكن لهم عهد بالفلسفة، حتّى إذا اتّصلوا بغيرهم وانفتحوا على ثقافات غيرهم– بدافعٍ من دينهم الذي يدعوهم للعلم والمعرفة- قرأوا الفكر اليوناني المترجم وبخاصّةً ما كتبه أفلاطون وأرسطو تاركين الإنتاج الشعري اليوناني الذي يتنافي مع عقيدة التوحيد التي يدينون بها.

الشعر عند فلاسفة المسلمين:

تناول الفلاسفة المسلمون موضوع الشعر من خلال تناولهم لفلسفة أرسطو، حيث درسوا الفلسفة الأرسطيّة من بينها كتابه فنّ الشعر الذي ترجمه أبو بشر متى

---

[1] وجدي وهبة كامل المهندس، معجم مصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ، ط 2/ 1984، ص 212.

[2] نفسه ص 212

[3] نفسه ص 227

بن يونس القنائيّ ليس من اليونانيّة إلى العربيّة ولكن من السريانيّة إلى العربية، وقيل في ترجمة متّى إنّها غير دقيقة، ومن هذه الترجمة أخذ الفلاسفة العرب موضوع الشعر كما ذكره أرسطو. غير أنّ الكندي المتوفي 252 ه، عاش قبل متّى المتوفي 328 ه، ممّا يدل على أنّ كتاب أرسطو فنّ الشعر ترجم قبل متّى أو أن الكندي كان يتقن اليونانيّة أو السريانيّة، فدرس كتاب فن الشعر قبل ترجمة متّى له. غير أنّ إنتاج الكندي مفقود في معظمه لم يصل إليه الدارسون كلّه.

وتثبت الدراسات أن الفلاسفة العرب الذين تناولوا فن الشعر لأرسطو تناولوه من خلال ترجمة متّى، وأنّ قارئ التلخيصات التي جاءت بعده، وهي تلخيصات الفارابي وابن سينا وابن رشد سيخرج "بشعور أليم، بخيبة الأمل في أن يكون العرب قد أفادوا منه كما أفادت أوروبا في عصر النهضة، وكما أفادوا هم أنفسهم من سائر مؤلّفات أرسطو في إخصاب الفكر العربي"[4]، ذلك لأنّ الترجمة لم تكن دقيقة، ومن جهة أخرى عدّوا الكتاب للفلسفة وليس للشعر. ويرى عبد الرحمن بدوي أنّ فلاسفة العرب لم يفهموا الكتاب فهما صحيحا ولو قدّر للكتاب "أن يفهم على حقيقته وأن يستثمر ما فيه من موضوعات وآراء ومبادئ لغُني الأدب العربي بإدخال الفنون الشعريّة العليا فيه، وهي المأساة والملهاة منذ عهد ازدهاره في القرن الثالث الهجري، ولتغيّر وجه الأدب العربي كلّه، ومن يدري لعلّ وجه الحضارة العربيّة كلّه أن يتغيّر طابعه الأدبي كما تغيّرت أوروبا في عصر النهضة"[5]، فعدم ظهور الشعر المسرحي في البلاد العربيّة كان نتيجة عدم فهم العرب للكتاب فهما صحيحا.

الشعر كما يراه الفارابي

يتخذ الفارابي ت 339 من فنّ الشعر لأرسطو منطلقا لحديثه عن الشعر في رسالته المسمّاة (مقالة في قوانين صناعة الشعراء)، ويبدأ من مكوّنات اللغة وهي الألفاظ التي يراها "لا تخلو من أن تكون إمّا دالّة، وإمّا غير دالة، والألفاظ الدالة منها ما هي مفردة ومنها ما هي مركّبة، والمركبّة منها ما هي أقاويل، ومنها ما غير أقاويل، والأقاويل منها ما هي جازمة ومنها ما هي غير جاز، والجازمة منها ما هي صادقة ومنها ما هي كاذبة، والكاذبة منها ما يوقع في ذهن السامعين الشيء المعبّر عنه بدل القول، ومنها ما يوقع فيه المحاكي للشيء، وهذه هي الأقاويل الشعريّة"[6] فالشعر عنده ألفاظ دالة مركّبة، تشكّل أقاويل جازمة كاذبة يوقع فيه المحاكي للشيء، ونلاحظ أنّ الفارابي استعمل لفظ الكذب، إذ ألفاظ الشخص الجازمة أي ما يصدر عن الانسان بثبات وتأكيد، قاطعا كلّ تردّد فيه، فقد عزم

[4] أرسطو، فن الشعر، تر؛ عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية ، 1953، جزئية عبد الرحمن بدوي، ص 56

[5] نفسه، ص 56

[6] نفسه، جزئية الفارابي، ص 150

على فعله بلا تردّد، وهذه الألفاظ الجازمة التي تصدر منه قد تكون صادقة أو كاذبة. وقد يكون الصدق مطابقة للواقع وهو ما يلتزم به المؤرّخ، وقد تكون الكاذبة هي الدالة على المحاكاة كما يفهمها أرسطو، إذ المحاكاة نقل ما يمكن أن يكون لا ما هو كائن. فيكون الصدق في علم التاريخ، والكذب في الفن والإبداع. وقد يكون الصدق مطابقة لما في الواقع فعلا، وهو ما يسمّيه البلاغيوّن صدق الخبر، أمّا الألفاظ غير المعبّرة بصدق- حسب الواقع- فسمّاها كاذبة، ولعلّه يقصد بها التعبير المجازي. ذلك أنّ المصطلح البلاغيّ الشائع عند النقاد هو الحقيقة والمجاز، وهو عند الفلاسفة الصدق والكذب.

نرى أن الفارابي في قوله (ومنها ما يوقع فيه المحاكي للشيء) ما يدل على أنّ الشعر محاكاة فـ (الهاء) في (منها) ضمير يعود على الألفاظ الكاذبة، وهذا يعني أنّ الفارابي لا يتحدّث عن الكلام المباشر الذي ينقله إنسان لآخر، إنّما عن النصّ الإبداعي الذي لا يطابق حرفيا ما في الواقع، كما أنّ عبارة الفارابي هذه تدلّ على أنّ نتاج الشاعر، يقوم على المحاكاة، فلا ينقل الشيء كما هو في الواقع، أي النقل الحرفي الفوتوغرافي، ولكنّه يحاكيه، إذ المحاكاة عنده تترك للشاعر مجالا للإبداع يضيف فيه ما يراه هو، ولا يقدر أن يضيفه الإنسان العادي غير المبدع.

يبيّن الفارابي طبيعة الشعر ومهمّته فيقول: "ويُعرض لنا عند استعمال الأقاويل الشعرية- عند التخيل الذي يقع عنها في أنفسنا- شبيه بما يعرض لنا عند نظرنا إلى الشيء الذي يُشبه ما يعاف، فإنَّا من ساعتنا يُخيَّلُ لنا في ذلك الشيء أنه مما يُعاف، فتقوم أنفسنا منه، فتتجنبه، وإن تيقنَّا أنه ليس في الحقيقة كما تخيّلُه لنا الأقاويل"[7] فالصورة الكريهة المعافاة التي ترسم في ذهن القارئ بعد القراءة تثير في ذهنه مشاهد مخزونة في ذاكرته حيث يجد نوعا من الشبه بين ما في ذاكرته وما يقرأ جديدا، بحيث "يكون للصورة المرسومة من قوّة التداعي ما تستجلب به إلى الذهن شبيهًا لها من الخبرة المكنونة عند قارئها"[8] تذكّره بما هو مخزون في ذاكرته. فبعد أن ترتسم الصورة في ذاكرته بعد القراءة، يحدث له الشيء نفسه الذي يحدث له وهو ينظر إلى ما "ليس في ذاته كريها، لكنه يُشبه شيئًا آخر كريهًا؛ فيستدعي الشبيه شبيهَه إلى الذهن"[9]استنادا إلى قانون التداعي الذي يربط بين الشيئين المختلفين إذا ارتبطا معا لأيّ سبب من الأسباب، إذ ظهور أحدهما يستدعي ظهور الآخر.

---

[7] الفارابي، إحصاء اللوم، تح: أمين عثمان، مكتبة الخانجي، 1931، ص 27

[8] زكي نجيب محمود، مع الشعراء، دار الشروق – بيروت، ط 1882/3، ص 230

[9] نفسه، ص 231

الشعر عند ابن سينا

إذا كان الفارابي لم يقدّم حدّا للشعر إنما تناول الشعر كما نظر إليه أرسطو فإن ابن سينا المتوفي 427 ه قد ذكر حدّا له فقال: هو "كلام مخيّل مؤلّف من أقوال موزونة متساويّة، وعند العرب مقفّاة"[10] أهم ما في التعريف أنّ الشعر خيال، فهو ليس رسم لواقع حرفي، ولكنّه نتيجة خيال صاحبه، وما دام الشعر خيالا فله علاقة بالمحاكاة وهو هنا لا يخرج عن رأي أرسطو والفارابي، كما أن صياغة هذا الخيال يجب أن تكون أقواله موزونة متساوية، و"معنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعيّ، ومعنى كونها متساويّة هو أن يكون كلّ قول منها مؤلّفا من أقوال إيقاعيّة، فإنّ عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر"[11]. فالشعر يقوم على الإيقاع الموسيقي الذي يؤثّر في السامع بإيقاع واحد مرتّب دقيق فعدد حركات وسكنات الإيقاع متساوية في العدد، هذا في الشعر غير العربي، أمّا عند العرب فيقوم الشعر-بالإضافة إلى ما سبق- على القافيّة؛ والقصد من كون القصيدة "مقفّاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كلّ قول منها واحدا"[12]. ولذلك تسمى القصيدة العربية سينيّة أو ميميّة أو داليّة أو رائيّة... وهو بهذا التعريف يجعل الشعر في شيئين: التخييل أولا والوزن ثانيا، وبهما يكون الكلام شعرا، أما القافية فهي خاصيّة الشعر العربيّ.

يحدّد تعريفه في موقف آخر فيقول: "الشعر كلام مخيّل، مؤلّف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة، متساويّة، متكرّرة على وزنها متشابهة حروف الخواتيم"[13] غير أنّه لم يكتف بالتعريف ولكن شرح معاني ألفاظه ليكون تعريف واضحا فقال: "فـ (الكلام) جنس أوّل الشعر، يعمّه وغيره مثل الخطابة والجدل وسائر ما يشبههما، وقولنا (من ألفاظ المخيلة) فصل بينه وبين الأقاويل العرفانيّة، التصديقيّة التصويريّة، على ما عرفت في صناعة أخرى، وقولنا (ذوات إيقاعات متّفقة) ليكون فرقا بينه وبين النثر، وقولنا (متكرّرة) ليكون فرقا بين المصراع والبيت، وقولنا (متساوية) ليكون فرقا بين الشعر وبين نظم يؤخذ جزءاه من جزئين مختلفين، وقولنا (متشابهة الخواتيم) ليكون فرقا بين المقفي وغير المقفي، فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقفي"[14] فالشعر كلام كغيره من الفنون الأخرى كالخطابة والجدل وغيرهما مما تستخدم فيه الكلمة، وهو عندما استخدم لفظ المخيلة فحتّى يفرّق بينه وبين العرفانيّة التصديقيّة التصويريّة؛ والعرفانيّة مصدر صناعي من العرفان، وهي تصل إلى معاني المعرفة، وهي مذهب فلسفيّ صوفيّ

---

[10] ارسطو، فن الشعر، جزئية ابن سينا، ص 161

[11] نفسه.

[12] نفسه.

[13] ابن سينا، الشفاء – الرياضيات 3، جوامع علم الموسيقى، تح: يوسف زكريا، المطبعة الأميرية - القاهرة ، 1956، ص 123

[14] نفسه.

باطنيّ قائم على العلم بأسرار الحقائق الدينيّة، وهو أرقى من العلم الحاصل لعامَّة المؤمنين.
يرى ابن سينا أن التخييل ليس خاصّا بالشعر دون النثر فقد "تكون أقاويل منثورة مخيلة، وقد تكون أوزانا غير مخيلة؛ لأنّها ساذجة بلا قول، وإنما يجود الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل بالوزن"[15] فالتخييل كما يرى ابن سينا صفة مُشترَكة بين الشِّعر والنثر، وقد نجدها في النثر كما قد نفتقدها في الشعر، وأحيانا تكون في النثر أقوى منه في الشعر كما في الروايات والقصص، ومن ثمّ فالتخييل ليس علامة تفرق بين الشعر والنثر، فهي فيهما معا ولكن الشعر الحقيقيُّ لا يكون إلا إذا اشتمل على الوزن والتخييل معًا. وليس هذا فحسب ولكن "الشعر من جملة ما يُخيّل ويُحاكىٰ بأشياء ثلاثة: - باللحنِ الذي يُتنغَّم به، فإنّ اللحن يؤثِّر في النفس تأثيرا لا يرتاب به، ولكلّ غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسّطه وبذلك التأثير تصير النفس محاكيّة في نفسها لحزنٍ أو غضبٍ أو غير ذلك. - وبالكلام نفسه، إذا كان مخيّلًا محاكيًا. - وبالوزن، فإنّ من الأوزان ما يطيّش، ومنها ما يوَقِّر"[16] فلا بدّ من توافر هذه الأمور الثلاثة: اللحن الذي يؤثّر في النفس، والتخييل، والوزن، غير أنّه "ربّما اجتمعت هذه كلّها، وربما انفرد الوزن والكلام المخيّل"[17].

الشعر عند ابن رشد

يبدو أنّ ابن رشد الأندلسيّ القرطبيّ، ت 595 ه بمراكش قرأ كتاب أرسطو " كجزء مكمّل للمنطق الأرسطي... وهذا يدلّ على أنه رأى إمكانية أن يندرج في الثقافة العربية، كما اندرجت الفلسفة والمنطق الأرسطيين من قبل"[18] فكان يتحدّث عن أنواع شعريّة كأنّها أغراض إذ الشعر اليوناني- ملاحم ومأساة وملهاة-قد نشأ في سياق ثقافيّ مختلف يعبّر عن بيئة يونانيّة محضة "إلى سياق آخر مختلف لم يعرف تلك الأنواع"[19] كما حاول "إيجاد مماثلة بين (أغراض) شعرية عربية و(أنواع) أدبية يونانية، وذلك يكشف أن ابن رشد لم يأخذ في الاعتبار السياقات المختلفة بين الثقافتين العربية واليونانية، ولم يلتفت إلى التباين بين (موضوعات) الشعر عند العرب و(أنواعه) عند اليونان". فكان يرى أنّ المأساة/التراجيديا هي غرض المدح في التراث العربي، بينما الملهاة/الكوميديا هي الهجاء. وهو ما لم يوافقه عليه النقاد.

---

[15] فن الشعر، جزئية ابن سينا، ص 168
[16] نفسه
[17] نفسه.
[18] عبد الله إبراهيم، مفهوم الشعر بين أرسطو وابن رشد، موقع مؤمنون بلا حدود، بتاريخ: 2018/11/26
[19] نفسه.

بداية يجب أن نشير إلى أنّ السياق الثقافي اليوناني الذي كتب في فن الشعر، غير السياق الثقافي العربي الذي شرح فيه الكتاب. غير أنّ ابن رشد حاول "نقل أنواع أدبية نشأت في سياق ثقافي مخصوص إلى سياق آخر مختلف لم يعرف تلك الأنواع" ويرى عبد الله ابراهيم أنّها محاولة غير موفّقة لعدم إدراكه لطبيعة تلك الأنواع الفنيّة اليونانيّة وخصائصها. فنتيجة للترجمة السيئة التي اعتمدها في قراءته وشرحه لفنّ الشعر توهّم أنّ ثمّة علاقة بين الأغراض الشعريّة العربيّة من مدح وهجاء ورثاء ووصف وأنواع الشعر المسرحيّ اليوناني بما فيها المأساة والملهاة، ولا شكّ أنّ الاختلاف بين الأغراض وبين الأنواع ظاهر؛ إذ الأغراض موضوعات، بينما الأنواع أنساق وأبنية فنّيّة وعلى هذا الأساس "أقام مشابهة مغلوطة بين الاثنين استناداً إلى تفسير ضيق خاص بالوظائف وليس بالسمات الفنية" وهو ما جعله يقع في خطأين أولّهما أنّه انتزع تصوّرا نقديّا من سياق أدبيّ مختلف وحاول تطبيقه في سياق لا علاقة له بالأوّل، إذ السياق الأوّل مسرحيّ درامي يقوم على العقل ومبدأ السببيّة وعلى خشبة المسرح للمشاهدة والثاني غنائي يقوم على المشاعر، وثانيهما أنّه حاول إخضاع نصوص أدبية عربيّة تكوّنت في سياق عربي خاص لسياق أجنبيّ عليها لا علاقة لها به، كما أنّه كان إذا ما عجز عن فهم أي مصطلح فيردّه إلى ما هو معروف في الشعر العربي.

نجد ابن رشد في بداية تناوله للكتاب يتحدّث عن الشعر اليوناني ولكن من غير أن يتخلّى عن الأغراض المعروفة عند العرب فيقول: "فكلّ شعر، وكلّ قول شعريّ فهو إمّا هجاء وإمّا مدح، وذلك بيّن باستقراء الأشعار، وبخاصّة أشعارهم التي كانت في الأمور الإراديّة، أعني الحسنة والقبيحة. وكذلك الحال في الصنائع المحاكيّة لصناعة الشعر"[20]ومعلوم أنّ شعر اليونان لا علاقة له بالمديح والهجاء، غير أنّ ابن رشد منطلقا من ثنائية الإيجاب والسلب، أو الإثبات والنفي في إطار تأويله وتحويره لحديث أرسطو عن أنواع المحاكاة، ينتهي إلى المديح باعتباره إثباتا، والهجاء باعتباره سلبا يجعل شعرهم مدحا وهجاء، إذ التراجيديا عنده مدح، والكوميديا هجاء. فقد نظر إلى المعنى العام للمأساة التي تتحدث عن المجتمع الراقي الذي يبحث عن الفضيلة من خلال أشخاص محترمين لهم مكانتهم، وهو ما جعله ينظر إليها على أنّها تشبه شعر المديح الذي يظهر فيه الممدوح من الأشراف ومن عليّة القوم. في حين الملهاة تكون على عكس ذلك، فهي نقد لظواهر معيّنة في المجتمع بأسلوب يتقاطر سخريّة وهو ما جعله يشبّهها بالهجاء، ويرى "أنّ النفوس التي هي فاضلة وشريفة بالطبع هي التي تنشئ أولا صناعة المديح"[21] والمديح

[20] فن الشعر، جزئية ابن رشد، ص 201

[21] نفسه، ص 207

عنده الأفعال الجميلة، بينما "النفوس التي هي أخسّ من هذه هي التي تنشئ صناعة الهجاء"[22]، ويعني به الأفعال القبيحة.

لم يقبل النقاد بهذا الفهم واتهموا صاحبه بعدم فهم الأنواع الشعريّة عند الإغريق. ومنهم أمبرتو إيكو الذي في ملخّص ابن رشد: "النموذج الجليّ لسوء الفهم الثقافي، والذي ينتج سلسلة من سوء الفهم اللغويّ"[23]. والرأي نفسه نجده عند عبد الرحمن بدوي الذي يرى أنّ الصفة البارزة في تلخيص ابن رشد محاولته تطبيق قواعد أرسطو على الشعر العربيّ، وقد أضلّته ترجمة متى للتراجيديا بأنّها المديح، وللكوميديا أنّها الهجاء، فخال له أنّ الأمر كما في الشعر العربي، ومن هنا أكثر من الشواهد المستمدّة من الشعر العربي، ومعظمها فاسدة، لأنّها تقوم على أساس فاسد هو تلك الترجمة الخطأ، وهو نفسه قد شعر بإخفاق هذه المحاولة."[24]

هكذا تناول الفلاسفة المسلمون قضيّة الشعر ليس من وجهة نقديّة كما تناولها النقاء والبلاغيون ولكن تناولوها من خلال قراءاتهم لفلسفة أرسطو المترجمة إلى العربية.

نصّ تطبيقي للفارابي ص 150 من كتاب فن الشعر لأرسطو ص 203

إن الألفاظ لا تخلو من أن تكون: إما دالة، وإما غير دالة. والألفاظ الدالة: منها ما هي مفردة، ومنها ما هي مركبة. والمركبة: منها ما هي أقاويل، ومنها ما هي غير أقاويل. والأقاويل: منها ما هي جازمة، ومنها ما هي غير جازمة. والجازمة: منها ما هي صادقة، ومنها ما هي كاذبة. والكاذبة: منها ما يوقع في ذهن السامعين الشيء المعبر عنه بدل القول، ومنها ما يوقع فيه المحاكى للشيء ، وهذه هي الأقاويل الشعرية.

ومن هذه المحاكية ما هو أتم محاكاة، ومنها ما هو أنقص محاكاة. والاستقصاء في الأتم منها والأنقص إنما يليق بالشعراء وأهل المعرفة بأشعار لسان لسان ولغة لغة، ولذلك ما يخلى عن القول فيها لأولئك، ولا يظنن ظان أن المغلط والمحاكي قول واحد، وذلك أنهما مختلفان بوجوه: منها أن غرض المغلط غير غرض المحاكى، إذ المغلط هو الذى يغلط السامع إلى نقيض الشيء حتى يوهمه أن الموجود غير موجود وأن غير الموجود موجود. فأما المحاكى للشيء فليس يوهم النقيض، لكن الشبيه. ويوجد نظير ذلك في الحس، وذلك أن الحال التي توجب إيهام الساكن أنه متحرك، مثل ما يعرض لراكب السفينة عند نظره إلى الأشخاص التي هي على الشطوط، أو لمن على الأرض في وقت الربيع عند نظره إلى القمر والكواكب من

---

[22] نفسه.

[23] أمبرتو إيكو، كيف قرأ ابن رشد فن الشعر لأرسطو- تر: أحمد يماني، بتاريخ: 018/08/14، موقع: https://alantologia.com/

[24] فن الشعر، جزئية عبد الرحمن بدوي، ص 55

وراء الغيوم السريعة السير — هي الحال المغلطة للحس؛ فأما الحال التي تعرض للناظر في المرآئي والأجسام الصقيلة فهي الحال الموهمة شبيه الشيء.
وقد يمكن أن تقسم الأقاويل بقسمة أخرى وهى أن نقول: القول لا يخلو من أن يكون: إما جازما، وإما غير جازم. والجازم: منه ما يكون قياسا، ومنه ما يكون غير قياس. والقياس: منه ما هو بالقوة، ومنه ما هو بالفعل. وما هو بالقوة: إما أن يكون استقراء، وإما أن يكون تمثيلا . والتمثيل أكثر ما يستعمل إنما يستعمل في صناعة الشعر. فقد تبين أن القول الشعرى هو التمثيل.
وقد يمكن أن تقسم القياسات، وبالجملة الأقاويل ، بقسمة أخرى فيقال: إن الأقاويل إما أن تكون صادقة لا محالة بالكل، وإما أن تكون كاذبة لا محالة بالكل، وإما أن تكون صادقة بالأكثر كاذبة بالأقل، وإما عكس ذلك، وإما أن تكون متساوية الصدق والكذب. فالصادقة بالكل لا محالة هي البرهانية، والصادقة بالبعض على الأكثر فهي الجدلية، والصادقة بالمساواة فهي الخطبية، والصادقة في البعض على الأقل فهي السوفسطائية، والكاذبة بالكل لا محالة فهي الشعرية. وقد تبين من هذه القسمة أن القول الشعرى هو الذى ليس بالبرهانية ولا الجدلية ولا الخطابية ولا المغالطية، وهو مع ذلك يرجع إلى نوع من أنواع السولوجسموس أو ما يتبع السولوجسموس، وأعنى بقولي: « ما يتبعه »: الاستقراء والمثال والفراسة، وما أشبهها مما قوته قوة قياس.
وإذ قد وصفت ما تقدم، ذكره فخليق بنا أن نصف الأقاويل الشعرية وأنها كيف تتنوع فنقول: إن الأقاويل الشعرية: إما أن تتنوع بأوزانها، وإما أن تتنوع بمعانيها. فأما تنوعها من جهة الأوزان فالقول المستقصى فيه إنما هو لصاحب الموسيقى والعروضي، في أي لغة كانت تلك الأقاويل، وفي أي طائفة كانت الموسيقى. وأما تنوعها من جهة معانيها على جهة الاستقصاء. فهو للعالم بالرموز والمعبر بالأشعار والناظر في معانيها والمستنبط لها في أمة أمة وعند طائفة طائفة، مثلما في أهل زماننا من العلماء بأشعار العرب والفرس الذين صنفوا الكتب في ذلك المعنى وقسموا الأشعار إلى الأهاجي والمدائح والمفاخرات والألغاز والمضحكات والغزليات والوصفيات وسائر ما دونوه في الكتب التي لا يعسر وجودها، مما يستغنى عن الإطناب في ذكره.

المحاضرة الثانيّة 2 الشعر والفنون.

1 مدخل.

أكّد أرسطو أن المحاكاة موجودة في كلّ الفنون من خلال عبارته المشهورة (الفنُّ محاكاةُ الطّبيعة)، ذلك أنّ الفنّ يمتد إلى كل الأجناس التي فيها ذاتيّة المبدع، فالشعر فن، وهو محاكاة للطبيعة، والفنون الأخرى كذلك، والمبدع إذ يحاكي فهو يحاكي ما يمكن أن يكون بالضّرورة أو بالاحتمال لا ما هو كائنٌ. لأن محاكاة ما هو كائن من عمل علم التاريخ. يقول أرسطو: "لمّا كان الشّاعر مُحاكياً شأنُه شأن الرسّام، وكلّ فنّانٍ يصنع الصّور ينبغي عليه بالضّرورة أن يلتزمَ إحدى طرائقِ المحاكاة الثلاث: فإمّا أن يصوّر الأشياء كما كانت أو كما هي في الواقع. أو كما يصفها النّاس وتبدو عليه. أو كما يجب أن تكون، وهو إنّما يصوّرها بالقول مستخدماً الكلمةَ الغريبةَ والمجاز وكثيراً من التّبديلات اللّغوية الّتي أجزناها للشّعراء"[25]. ومادامت الفنون- بما فيها الشعر- قائمة على المحاكاة، فثمّة نقاط تقاطع فيما بين الشعر وهذه الفنون.

عرف الإنسان العربي- كغيره من البشر- الفنون المختلفة الجميلة منها والنفعيّة؛ فالجميلة وقد كان العرب يسمونها قديما: الآداب الرفيعة وهي: الموسيقا، والشعر، والنثر، والبناء، والرسم، والنحت، والرقص، والغناء، والتمثيل، وأمّا النفعيّة، وهي التي تشمل مجموعة من الوسائط النفعية والديكورية، بما في ذلك القماش والتطريز والأخشاب، والفخار والمعادن. ومن هذه الفنون نجد الفنّ الكلامي؛ وهو الشعر الذي برز فيه العرب وأبدعوا، فكان ديوانهم الذي أرّخ لحياتهم، ومغازيهم، وابرز حقيقتهم.

ولا شكّ أنهم مارسوا- كغيرهم من الشعوب- هذه الفنون منذ فترات طويلة تمتدّإلى3000 سنة قبل الميلاد، حيث نحتوا منحوتاتهم الحجرية الأولى المسمّاة (الجيوبيرز). وصوّروا الحيوانات التي رأوها مثل الأسود والفيلة وغيرها. فوجدنا على صخورهم وفي كهوفهم صور الشخصيّات البشريّة ذات المكانة الدينيّة أو الاجتماعيّة. وقد رصد تاريخ الفنّ فترة رئيسيّة أخرى للفنّ العربي هي فترة الإمبراطورية النبطية التي دامت قرابة عشرة قرون ما بين (312 ق.م - 634 م)، حيث نجد- في هذه الفترة-العديد من الأعمال، منها جدار زخرفي ضخم رسمت عليه أكثر من70 شخصية. غيرأنّ العرب- مبدعين ونقّادا- لم يدركوا العلاقة التي تربط بين الشعر وهذه الفنون، اللهم إلا تلك المقارنات الأولية التي تتمّ عادة بين الشعر والفنون النفعيّة كالشعر والتصوير والتي لا تتعدى الجوانب الشكليّة منها كالتشابه بينهما.

2 صلة الشعر بالفنون.

[25] زكي عشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر- بيروت، ص 117

شرع الفلاسفة في البحث عن العلاقة بين الشعر والفنون، بعد ما وضعوا الفواصل التي تفصل الشعر عن أصناف المعرفة المنطقيّة، سائرين بذلك على خُطى أرسطو الذي أكّد أنّ "الشعر الملحميّ، والتراجيدي، وكذلك الكوميدي، وفنّ تأليف الديثرامبيات*، وغالبيّة ما يؤلّف للصفر في الناي، واللعب على القيثارة، كلّ ذلك- بوجه عام- أشكال من المحاكاة. ولكن- مع هذا- فإنّ كلّ نوع يختلف عن الآخر في ثلاثة أنحاء: إمّا باختلاف المادة، أو الموضوع، أو الطريقة"[26]. فالنصّ يشير إلى الفنون المختلفة من الفنون القولية وهي الأنواع الشعريّة: الملحمة والتراجيديا والكوميديا، والشعر الديني، كما أشار إلى فنّ الموسيقا الناجمة عن الناي والقيثارة، وهذه الفنون كلّها تقوم على المحاكاة، إلا أنّها تختلف في طبيعة المادّة، أو الموضوع، أو في طريقة عرضها، وهذا أمر طبيعي، وإلا كانت شيئا واحدا.

نلاحظ أنّ أرسطو لم يشر في النصّ السابق إلى فنّي التصوير والرقص، غير أنّ هذا لا يعني أنّ فنّي التصوير والرقص لا علاقة لهما بالمحاكاة، فقد ذكرهما في حديثه عن الاختلاف في مواد المحاكاة فبيّن أنّ هناك من الفنّانين "من يحاكون أشياء كثيرة بواسطة عمل صور لها، باستخدام الألوان والأشكال فإنّ هناك آخرين ممن يحاكون باستخدام الصوت وهكذا الأمر بالنسبة لكلّ الفنون. .. فإنّ المحاكاة فيها تتحقّق باستخدام مواد: **الوزن واللغة والإيقاع** ويتمّ ذلك إمّا باستخدام كلّ مادة منها على حدة أو بواسطة المزج بينهما؛ فالإيقاع والوزن مثلا يستعملان وحدهما في الصفر في الناي، أو الضرب على القيثارة ... أمّا فنون الراقصين، فتستخدم في محاكاتها الوزن وحده دون الإيقاع. كما أنّ الراقصين أيضا يصوّرون عن طريق الحركة الموزونة شخصيّات وانفعالات وأفعال"[27]. والحاصل أنّ وسائل المحاكاة أو التخييل في الفنون إمّا أن تكون عن طريق الوزن أو اللحن، أو اللغة/القول، وقد يمزج بين اثنين كالوزن واللحن في النفخ على الناي، أو العزف على القيثار. وأمّا الرقص فيقوم على الوزن وحده. وقد تكون كلّها في الشعر. من هنا كانت المحاكاة هي أساس الفنون جميعها. ممّا يدلّ على أنّ ثمّة علاقة بين هذه الفنون والشعر.

يجب أن نشير إلى أنّ فنون الرقص والموسيقا والغناء مختلف حولها في الجانب الشرعي عند المسلمين، فمنهم من يبيحها بتحفّظ ومنهم من يرفضها جملة وتفصيلة، وهو ما يجعل المقبل عليها في حرج، لوجود المعارضين له، وبخاصّة الرقص ولا سيّما كما هو عند الغربيّين.

3 الشعر والرسم:

*الديثرامب Dithyrambos عبارة عن مقطوعة دينيّة شعريّة غنائيّة راقصة، كانت تؤدّيها جوقة مؤلّفة من خمسين رجلا، مقنّعين في جلود الماعز حول مذبح الإله ديونيسوس، رب الكرم والخير، والخصيب بوجه عام.

[26] فن الشعر، جزئية بدوي، ص 55

[27] نفسه، ص 56

الرسم شكل من أشكال التعبير كالشعر، وهو سابق له، ذلك أنّ البشريّة قبل أن تتواصل باللسان/الكلمة: حديثا وكتابة، تواصلت بالبصر إشارة ورسما، فتاريخ الكلمة متأخّر عن جماليّة الصورة القائمة على عين الخيال الذي يتجسّد على مستوى البصيرة، فثمّة صلة بين الشعر والرسم في أنّ كلا منهما تعبير، تواصل مع الآخر، خطاب للآخر، يتشابهان في إنتاج الصورة. فوسيلة الشعر الكلمة، ووسيلة الصورة اللون. وقد أشار الفارابي إلى العلاقة بينهما فحدّد موضع كلّ واحد منهما قائلا: "إنّ بين أهل هذه الصنعة [يقصد صناعة الشعر] وبين أهل صناعة التزويق مناسبة، وكأنّهما مختلفان في مادّة الصناعة ومتّفقان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها"[28]، فهو يؤكّد على المناسبة بينهما، فهما يختلفان في مادّة الصناعة؛ صناعة الشعر تقوم على الكلمة، وصناعة الرسم تقوم على اللون، غير أنّهما يتّفقان في صناعة الصورة والفعل والغرض ، وهذه أساسها المحاكاة إذ كلّ من الشاعر ينقل ما يمكن أن يكون وليس ما هو كائن. ويؤكّد الفارابي على التشابه بين الفعل والصورة والغرض فيقول: "إنّ بين الفاعلين والصورتيين والغرضيين تشابها، وذلك أنّ موضع هذه الصناعة الأقاويل وموضع تلك الصناعة الأصباغ، وإنّ بين كليهما فرقا، إلا أنّ فعليهما جميعا التشبيه، وغرضيهما إيقاع المحكيّات في أوهام الناس وحواسهم"[29]. فنلاحظ أنّ الفارابي يؤكّد التشابه بين الفنّين وإن اختلفا ظاهريّا، ذلك أنّ فعليهما التشبيه، وغرضيهما إيقاع الخيال في أذهان الناس وحواسهم، فالعلاقة بينهما تكمن في إقامة التشبيه، بالاعتماد المحاكاة التي تجعل كلّ فنّ من الفنّين يقترب من الحس عن طريق الخيال.

يجد ابن سينا أيضا العلاقة بين الشعر والرسم في كلام أرسطو من خلال قوله: إنّ الشعراء "يفعلون فعل المصوّرين، فإنّ المصوّرين يصوّرون الملَك بصور حسنة، ويصوّرون الشيطان بصور قبيحة، وكذلك من حاول من المصوّرين أن يصوّر الأحوال كما يصوّر أصحاب ماني* حال الغضب والرحمة: فإنّهم يصوّرون الغضب بصورة قبيحة والرحمة بصورة حسنة. وقد كان من الشعراء اليونانيّين من يقصد التشبيه للفعل وإن لم يخيّل منه قبحا أو حسنا بل المطابقة فقط. فظاهر من فصول التشبيه هذه الثلاثة: التحسين، والتقبيح، والمطابقة. وانّ ذلك ليس في الألحان الساذجة، والأوزان الساذجة ولا في الإيقاع الساذج بل في الكلام. "[30] فالشعر يصوّر بالكلمة والرسم يقول باللون، فإذا كان الشعر يستخدم الألفاظ

---

[28] فن الشعر، الفارابي، ص 157

[29] نفسه، ص 158

* ماني: صحب مذهب المانويّة، كان مصوّرا كبيرا، ولعلّه يقصد بأصحاب ماني: أصحاب مدرسة ماني في التصوير، كما يمكن أن يقصد المنانية أعني أتباع مذهب ماني الديني.

[30] إحصاء العلوم، ص 170

لإبراز صورة القبيح أو الحسن، فالرسم يستخدم الألوان في بيان الحسن والقبيح، حيث يجعلون القبيح في صورة الشيطان، والحسن في صورة الملك.

أمّا ابن رشد فيرى أنّ المحاكاة إنّما تتمّ بالصوت/الكلمة أي شعرا، وبالشكل/الصورة أي رسما، ثم تحوّل الاهتمام إلى المحاكاة بالكلمات لمناسبتها فنّ الشعر، فكما "أنّ الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بعضا بالأفعال، مثل محاكاة بعضهم بعضا بالألوان والأشكال والأصوات- وذلك إمّا بصناعة أو مَلَكَة توجد للمحاكين، وإمّا من قبل عادة تقدمت لهم في ذلك- كذلك توجد لهم المحاكاة بالأقاويل بالطبع والتخييل"[31]، فالمحاكاة ليست حكرا على الشاعر فهي في كلّ الفنون، فما دام المبدع يملك مشاعر تجاه فكرة معيّنة وموقفا ورأيا وبصيرة، فهو قادر على أن يسكب هذه المشاعر في عمله الفنّي، شعرا كان أم لوحة. فهناك تداخل وتواصل وتواشج بين الفنّين، فالألوان التي تتجلّى لدى الرسّام هي مشبعة بالحروف التي هي عند الشاعر والعكس صحيح. وكثير من الأعمال الفنيّة الشعريّة أو الروائيّة ترجمت إلى لوحات فنيّة تعبّر عن الموضوع القولي بأشكال لونيّة مميّزة. مثل الرسومات التي نجدها على أغلفة الروايات أو الدواوين.

لا شكّ أنّ الشعر رسم لكن مادته الأولى هي الألفاظ، والرسم شعر غير أنّ مادته هي الألوان، إذ كلّ منهما يبدع من خلال المحاكاة ما يريد. فعندما يقول الله تعالى في سورة الغاشية: " وُجُوهٌ يَومَئِذٍ نَّاعِمَةٌ، لِّسَعيِهَا رَاضِيَةٌ، فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ، لَّا تُسمَعُ فِيهَا لَٰغِيَةٌ، فِيهَا عَينٌ جَارِيَةٌ، فِيهَا سُرُرٌ مَّرفُوعَةٌ، وَأَكوَابٌ مَّوضُوعَةٌ، وَنَمَارِقُ مَصفُوفَةٌ، وَزَرَابِيُّ مَبثُوثَةٌ." الآيات 8-16.فلا شكّ أنّ الآيات رسم لصورة النعيم في الجنّة ولكن بالكلمة المعبّرة، إذ كلّ كلمة تحمل لونا من ألوان الطيف، إذ الوجوه الناعمة في الجنّة العاليّة الهادئة التي لا لغو فيها ولا ضوضاء، وعين الماء الجاريّة والأسرّة المرفوعة والأكواب المتناثرة هنا وهناك، مع النمارق المصفوفة، والزرابي المبثوثة. تشكّل لوحة زيتيّة بألوان مختلفة، تقوم على الكلمة اللون، التي إذا أراد الرسام أن يحوّلها إلى لوحة لفعل. ثم لننظر إلى أبيات البحتري في وصف لوحة انطاكيّة على أحد جدران خوان كسرى، في سينيّته الشهيرة[32]

وَإِذا ما رَأيتَ صورَةَ أَنطا كِيَّةَ إِرتَعتَ بَينَ رومٍ وَفُرسِ
وَالمَنايا مَواثِلٌ وَأَنو شَر وانَ يُزجي الصُفوفَ تَحتَ الدِرَفسِ
في اِخضِرارٍ مِنَ اللِباسِ إِلى أَصـ ـفَرَ يَختالُ في صَبيغَةِ وَرسِ
وَعِراكُ الرِجالِ بَينَ يَدَيهِ في خُفوتٍ مِنهُم وَإِغماضِ

[31] فن الشعر، ابن رشد 203

[32] البحتري، ديوان البحتري ، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف – مصر، ط 3، ج 1، ص 1156

جَرسِ

مِن مُشيحٍ يَهوى بِعامِلِ رُمحٍ وَمُليحٍ مِنَ السِنانِ بِتُرسِ
تَصِفُ العَينُ أَنَّهُم جِدُّ أَحيا ءٍ لَهُم بَينَهُم إِشارَةُ خُرسِ
يَغتَلي فيهِم إِرتِابي حَتّى تَتَقَرّاهُمُ يَدايَ بِلَمسِ

نرى أنّ الشاعر ينافس اللوحة الزيتية جمالا، فكلماته المضيئة تنير ألوان اللوحة الزهيّة فإذا المقطوعة واللوحة وجهان لعملة واحدة تشير إلى علاقة الشعر بالرسم وأنّهما يقومان فعلا على المحاكاة التي أشار إليها أرسطو منذ القدم، ومن خلال هذه اللوحة المسموعة يستطيع المبدع بريشته أن يعيد مرّة أخرى رسم لوحة أخرى فنّية مرئيّة تؤكّد العلاقة المتينة بين فن القول وفن اللون.

4 الشعر والرقص والموسيقا

نلاحظ على مستوى الوزن أو الإيقاع نوعا من الاشتراك بين فنّي الشعر والرقص؛ إذ الأوّل- الوزن- خاصيّة شعريّة، تناوله النقاد العرب القدماء في دراستهم للشعر، فيما عرف عندهم بعلم العروض، كما استعمله اللغويّون في تقنينهم للأشكال الصرفية فيما عرف عندهم بالميزان الصرفي. والثاني خاصيّة موسيقيّة، وهو غائب أو شبه غائب عن معجم أهل البلاغة والنقد، وأصحاب فن الشعر وعلماء الكلمة. ذلك لأنّ العرب لم يؤصّلوا لفنّي الموسيقى والرقص، لانعدام انتشار الكتابة قبل الإسلام، ولموقف علماء المسلمين من هذه الفنون التي وقفوا منها موقفا رافضا، أو على الأقل غير متّفق عليه. فقد قالوا في قوله تعالى "وَلَا تَمْشِ فِي الأَرْضِ مَرَحاً" الإسراء 37 إنّ المقصود بالمرح التكبّر والاختيال ورأوا في ذلك"تحريم الرقص؛لأنّه أشدّ من المرح، وأشرّ من الاختيال"[33] ويؤكّد آخرون نبذ الرقص فيرون أنّ أوّل من أحدث الرقص "أصحاب السامريّ لـمّا اتخذ لهم عجلًا جسدًا له خوار، قاموا يرقصون حواليه، ويتواجدون، فهو دين الكفار وعباد العجل"[34]. وأمّا الموسيقا والغناء فالكلام فيهما كثير بين رافض ومجيز يمكن العودة في ذلك إلى كتب كثيرة منها: كتاب الموسوعة الفقهية الكويتية، أو كتاب مجلة البيان، أو كتاب فتاوى الشبكة الاسلامية، أو فتاوى يسألونك، أو فتاوى الدكتور حسام عفانة، أو القسم العربي من موقع (الإسلام، سؤال وجواب)، أو شرح بلوغ المرام، أو شرح مختصر الخرقي، أو دليل الواعظ إلى أدلة المواعظ (موضوعات للخطب بأدلتها من القرآن الكريم والسنةالصحيحة)، أو تفسير الشيخ أحمد حطيبة وغيرها من الكتب التي تعرّضت للموضوع، وهو ما يجعل المقبل على هذه الفنون متردّدا، إلا بعض العلمانيّين الذين لا يأبهون بالحكم الشرعي في الفنون.

---

[33] محمد بن الخطيب، أوضح التفاسير، المطبعة المصريّة ومكتبتها، ط 6، 1964، ج 1، ص 343

[34] محمد الأمين الشنقيطي، أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن، دار ابن حزم (بيروت)، ط 5/ 2019، ج 4، ص 624

أمّا في الأدب النقدي اليوناني واللاتيني ثمّ الأوروبي المتأثر بهما، فكلمة الإيقاع معلومة لديهم، وقد انتشرت- في نقدنا العربي الحديث- بعد ترجمتها عن كلمة (ريتم) Rythme التي تعدّ إحدى مكونات عروض شعرها، مضبوطا أحيانا وأحيانا غير مضبوط، ولكنه وارد ومتداول. واستعملت هذه المفردة أيضا في الموسيقا بصفة دقيقة مقنّنة، وتبرز-بشكل واضح- في الرقص. فإذا كان الإيقاع هو انتظام الحركة في الزمان، فإن الرقص حركة تستغرق زمانا تتخللها أزمنة متساوية في الإيقاع.

أما على مستوى اللحن، فهناك صلة بين الموسيقا وبين الشعر؛ فاللحن إذ يرتبط أساسا بالموسيقا يمكن أن يُضاف إلى وسيلتي التخييل الأخريين الشعر والرقص. ففي الشعر العربي لا نجد إلا المحاكاة والوزن، في حين نجد-في الموشحات كما لاحظ ابن رشد، بالإضافة إليهما- اللحن، يقول ابن رشد : "والمحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النغم المتفقة، ومن قبل الوزن، ومن قبل التشبيه نفسه. وهذه قد يوجد كل واحد منها مفردا من صاحبه، مثل وجود النغم في ا، لمزامير، والوزن في الرقص، والمحاكاة في اللفظ؛ أعني الأقاويل المخيلة غير الموزونة. وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها، مثلما يوجد عندنا في النوع الذي يسمى الموشحات والأزجال، وهي الأشعار التي استنبطها في هذا اللسان أهل هذه الجزيرة؛ إذ كانت هذه الأشعار الطبيعية هي ما جمعت الأمرين جميعا، والأمور الطبيعية إنما توجد للأمم الطبيعيين؛ فإن أشعار العرب ليس فيها لحن، وإنما هي إما الوزن فقط، وإما الوزن والمحاكاة معا فيها، وإذا كان هذا هكذا فالصناعة المخيلة والتي تفعل فعل التخييل ثلاثة: صناعة اللحن، وصناعة الوزن، وصناعة عمل الأقاويل المحاكية"[35] يبيّن ابن رشد المحاكاة في الشعر فإذا هي على ثلاثة أشكال: النغم والوزن ومشابهة الواقع، وهذه الأشكال قد تكون مفردة؛ أي كل شكل يكون بمفرده في الفنّ الذي يتلاءم معه، فالمزمار يتلاءم مع النغم، والرقص يلائمه الوزن، واللفظ فيه نوعان: التخييل أو المحاكاة في الأقاويل غير الموزونة كالنثر الفنّي وما يلحقه من رواية وقصة ومسرحية، والشعر الذي يقوم على الوزن والمحاكاة، وقد توجد هذه الأشكال كلّها مجتمعة كما الشأن في الموشحات الأندلسيّة والازجال، وهي خاصّة بالأندلسيّين الذين أبدعوا في هذه الفنّ .

إنّ الفنون جميعها تهدف- كما يرى الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط (1724 – 1804)- إلى تحقيق المتعة الجماليّة، والفنّ الأصيل هو ذاك الذي ينجح صاحبه في تصوير أشدّ الانفعالات عمقًا؛ سواء أكانت جذابة مشرقة، أم مظلمةً منفّرة. وهذه الفنون على اختلافها؛ شعر ورسم وموسيقى ورواية ومسرحيّة متداخلة ومتقاطعة

[35] فن الشعر، جزئية ابن رشد، ص 203

فيما بينها وهي ما يسميها النقاد (وحدة الفنون وتراسلها). وتكمن فنيّتها في أنّها محاكاة للموجودات وهو ما يعني إنتاج شيء جديد يضاف إلى ما هو موجود، كما أن هذا المنتج ليس في وسع أيّ فنان أن يتأكّد من أن فكرته التي يطرحها قد تصل كما أرادها تماما إلى الآخر. ذلك أنّ الذوق الجماليّ مسألة ذاتية، فقد يرى القارئ، السامع، المشاهد ما لم ينتبه إليه المبدع، فيجد أمورا لم تكن في دائرة اهتمام صاحبها.

نصّ للتطبيق من كتاب الشفاء لابن سينا ص 58 / 59

قد كان عندهم لكل قصيدة من طراغوذيا أجزاء تترتب عليها في ابتدائها ووسطها وانتهائها وكان ينشد بالغناء والرقص ويتولاه عدة. وكان جزؤه الذى يقوم مقام أول النسيب في شعر العرب يسمى (مدخلا). ثم يليه جزء هناك يتبدى معه الرقاص يسمى (مخرج) الرقاص ثم جزء آخر يسمى (مجاز) هؤلاء. وهذا كله كالصدر في الخطبة. ثم يشرعون فيما يجرى مجرى الاقتصاص والتصديق في الخطابة فيسمى (التقويم). ثم كان تختلف أحوال ذلك في مساكنهم وبلادهم، وإن كان لا يخلو من المدخل ومجاز المغنين .

(فالمدخل) هو جزء كلي يشتمل على أجزاء، وفي وسطه يتبدى الملحنون بجماعتهم. و (المخرج) هو الجزء الذى لا يلحن بعده الجماعة منهم . وأما (المجاز) فهو الذى يؤدونه المغنون بلا لحن، بل بإيقاع . وأما (التقويم) فهو جزء كان لا يؤدى بنوع من الإيقاع يستعمل فيما سواه، بل يؤدى بنشيد نوحى لا عمل معه إيقاعي إلا وزن الشعر. وكل ذلك تنشده جماعة الملحنين. فهذه أنواع قسمة الطراغوذيا.

ونوع آخر أن بعض أجزاء طراغوذيا يعطى ظنا مخيلا لشيء ، ويميل الطبع إليه وبعضه يعطى النفس ما يحذره ويحفظه على سكونه ويقبضه عن شيء .

ويجب في تركيب الطراغوذيا أن يكون غير تركيب بسيط، بل يجب أن يكون فيه اشتباك وقد عرفته ويكون ذلك مما يخيل خوفا مخلوطا بحزن بمحاكاته. فان هذه الجهة من المحاكاة هي التي تختص كل طراغوذيا وبها تقدر النفس لقبول الفضائل. وليس يجب أن تكون النقلة فيها كلها من سعادة إلى سعادة. فالشجعان لا يقنعون بمزاولة السعادة والبراءة من الخوف والغم ومزاولة الأفعال التي لا صعوبة فيها، كما لا يقنع الكدود بدوام الشقاوة. ومثل هذا لا يخيل في النفس انفعالا يعتد به من رقة أو حزن أو تقية، ولا تكون فيه محاكاة شقاوة الأشرار. وإنما تحدث الرقة من أمثال ذلك. وكذلك الحزن والخوف. وإنما يحدث التفجع من محاكاة الشقاوة بمن لا يستحق. والخوف يحدث عند تخيّل المضر .

وإنما يراد محاكاة الشقاوة لهذه الأمور ولإظهار زلة من حاد عن الفضائل .

المحاضرة الثالثة 3 واقعيّة الشعر

1 معنى الواقعيّة

الواقعيّة Réalisme حركة فنيّة واعيّة، جاءت لمعارضة الرومانسية التي أغرقت في العاطفيّة الغنائيّة، تعنى بتصوير الحياة تصويرا واقعيّا، من دون أن تغرق في الجانب المثالي. ولم يتّفق النقاد على تعريف شامل مانع للواقعيّة بل يمكن القول إنّ الواقعيّة واقعيّات؛ كلّ ينظر إليها من مرجعيّته الثقافيّة:

- منهم من يراها في الحياديّة أو الموضوعيّة الصارمة التي من شأنها أن تمنع أفكار الكاتب وعواطفه ومزاجه الذاتي التسرّب إلى أعماله الفنيّة والأدبية.
- ويقصد بها آخرون ما يلاحظه المبدعون في الواقع ويسجلون تفاصيله الدقيقة وتصويرها تصويرا فتوغرافيا حرفيّا مبعدين كل عناصر للخيال المجنّح أو تهويله.
- ومنهم من يجدها في الاهتمام بكلّ مشكلات المجتمع والحياة التي تعيشها الشعوب.
- أمّا في غير الأدب فقد تعني القبول بالأمر الواقع، والاعتراف بالأوضاع السائدة وهو ما يجعلها مرادفة للسلبيّة والاستسلام، كما يمكن أن تكون مرادفة للرؤية الموضوعيّة الإيجابية[36].

فالواقعيّة إذًا هذه الموضوعيّة الصارمة التي تمنع تسرب أيّ عاطفة للكاتب، مسلّطة اهتمامها على حياة الشعوب والمجتمعات كما هي، بعيدة عن الانطباعات الذاتية، ممّا يجعلها معرفة عقلانيّة لا تخضع للعواطف التي غالبا لا ترى الحقيقة بشكل صحيح. فهي- بذلك- طموح العقل الانساني وتطلّعه لاكتشاف الحياة الحقيقة ومعرفة خفايا العالم كما يراه العقل لا كما يراه القلب، وإدراك القوانين المطوّرة للمجتمعات واتجاهاتها، وكلّ الآليّات التي تعيشها المجتمعات الانسانيّة. بالتركّز -

[36] أبو شعير الرشيد، الواقعية وتياراتها في الآداب السرديّة الأوروبيّة، الأهالي للطباعة ولنشر والتوزيع- دمشق، ط 1996/1، ص 7

خصوصا- على معرفة الطبيعة الانسانيّة، وعلاقة الانسان الفعليّة بالعالم الواقعي، وهو ما أدى إلى اكتشاف قوانين جديدة للحياة أغنت وأثرت اتجاهات الواقعيّة التي اقتنعت أن العالم كلّه مادّة للتصوير والتعبير ممّا يجعل الرؤيا تتّسع وتتعمّق وتنضج أكثر، وتصبح أثرا صادقا بسبب اتصالها بالواقع. كما نلاحظ من النصوص السابقة أنّ الواقعيّة تنفر كثيرا ممّا له علاقة بالعاطفة التي بلغت أوجها عند الرومانسيّين، لتكون ثورة على العاطفة التي أغرقت الفنّ في الغنائيّة والتي تناست المجتمع وهمومه.

2 ثورة الواقعية على العاطفة/الرومانسية

فقد ثار الواقعيّون على العاطفة ثورة عارمة وعدّوا المواضيع التي لا تهتم بالمجتمع توافه، فقد طالب الناقد الروسي بيلنسكي ت 1848م "الشاعر بأن يتوقّف عن انشغاله بالتوافه والترّهات، وأن ينهي دوره الوضيع الذي رسمه له أنصار (النقيّ) الفارغ، وأن يقدّم أعمال إبداعيّة مستمدّة من المهمّات الرفيعة والقيّمة التي تخدم الانسان، وعلى الأدب بل والفن عموما أن يربّي شعور الكراهيّة تجاه كلّ اضطهاد وتعسّف. وعليه أن يعبّر عن أمال الشعب وآلامها"[37]. فالناقد كما نرى يرفض قضايا العاطفة وأصحاب الفن للفنّ ويراها من التوافه والترّهات، بينما يدعو إلى الشعر المستمدّ من المهمّات الرفيعة القيمة والذي يكون في خدمة الإنسان والمجتمع من خلال التطرق لمشاكلهم وحاجاتهم ومحاربة الظلم والاضطهاد والفساد كيفما كان شكله. وهو ما يسمّونه الأدب الملتزم. ويقصدون به الالتزام بقضايا الشعوب. .

3 نشأة الواقعيّة وبعض سماتها.

يجب أن نشير إلى أنّ الواقعيّة- وإن اكتملت في القرن ال 20- لها جذور تمتدّ إلى القرنين ال 18 و19، حيث نجد في أدب هذه الفترة أنّها "المثل الأعلى للتمثيل الأمين للواقع، المثل الأعلى للخطاب الحقائقي الذي ليس خطابا كالخطابات الأخرى، بل هو الكمال الذي لا بد أن ينزع إليه كلّ خطاب "[38]، يطرح النصّ فكرة مهمّة هي فكرة (التمثيل الأمين للواقع... المثل الأعلى للخطاب الحقائقي)، والتمثيل الأمين للواقع هو طرح قضايا المجتمع كما هي، ليفهمها الناس ويحاربون من أجلها، فيصوّر الأديب ما يعيشه المجتمع ويبرز همومه داعيا إلى تغييره، بعيدا عن أي خيال يبعد النصّ عن واقعيّته. وهو ما أخذه واقعيّو القرن العشرين، كما نلاحظ أن هذه الكتابات الواقعيّة كانت في وقت قوّة الرومانسيّة وشيوعها، ممّا يؤكّد الحرية في طرح القضايا والتنوّع الفكري للبشر.

---

[37] بيلنسكي، الممارسة النقدية، دار الحداثة – بيروت، ط 1 / 1982، ص7

[38] ندروف، الأدب والواقع، منشورات الاحتراف- الجوائر، ط 2003/2، ص 5

إذا كانت الواقعية كما رأينا هي (المثل الأعلى للتمثيل الأمين للواقع) وسمحت بنوع جديد من الكتابة يقوم أساسا على تمثيل الواقع من خلال القيام بتصوير التجارب الحيويّة للأفراد كما يعيشونها في الواقع لإضفاء الصدق عليها. وهي بذلك ترفض الطابع المثالي للأحداث كما تفعل الرومانسية التي تضفي الطابع الدرامي على شخوصها. فهل هذا يعني أنّ الواقعيّة تطلب من المبدعين أن ينقلوا الواقع حرفيّا كما تفعل الصورة الفوتوغرافيّة؟ ظاهر نصّ (المثل الأعلى للتمثيل الأمين للواقع) يدلّ على أنّ الخطاب الواقعيّ ينقل الواقع الحرفيّ كما هو، وهو بذلك يكون مخالفا للمحاكاة كما يراها أرسطو، والذي يؤكّد ذلك أنّ منظّري الأدب في النصف الثاني من القرن ال20 يرون- وهم يناقشون موضوع الواقعيّة- أنّ "على القارئ، وهو يقرأ الأعمال الواقعيّة، أن يكون لديه انطباع أنّه بصدد خطاب لا قاعدة له غير قاعدة **نسخ الواقع بدقّة**، وجعلنا على صلة مباشرة بالعالم كما هو"[39] فالنصّ يؤكد على الأخذ الحرفيّ من الواقع.

4 أرسطو والحرفية في الواقعيّة

أشار أرسطو إلى أنّ النقل الحرفيّ إحدى الطرائق الثلاث للمبدع في محاكاته لما يريد: فأمّا الشاعر عندما "يحاكيّ- شأنه شأن الرسّام وكلّ فنّان يصوغ الصوّر- فعليه ضرورة أن يتّخذ طريقا من طرق ثلاث، يمثّل الأشياء كما كانت في الواقع، أو كما يتحدّث عنها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون"[40] ويعلّق الناقد غنيمي هلال على هذا النص غير الموجود في كتاب فنّ الشعر لأرسطو [41] بقوله: "وينبغي أن نلحظ أنّ هذا لا يناقض قوله السابق بضرورة الاختيار والتركيب للأحداث ومراعاة إكمال الطبيعة، ذلك أنّه يقصد هنا أن يراعي الشاعر نماذج الواقع ليكشف عمّا يريد من وراء تصويره للواقع من إكمال له"[42]. وهو ما يعني أنّ المحاكاة لا يمكنها أن تنقل الواقع الحرفي للأشياء، نلمس ذلك في قوله: (الاختيار والتركيب للأحداث ومراعاة إكمال الطبيعة) فالاختيار والتركيب للأحداث تعني عدم النقل الحرفي، ومراعاة إكمال الطبيعة تدلّ على أن ما في الطبيعة ناقص، والمبدع هو الذي يكمل وهذا يبعد العمل الفنّي عن النقل المباشر الفوتوغرافي، لأنّ هذا من شأن التاريخ.

معلوم أنّ أرسطو كان يتحدّث عن الشعر الملحمي والمسرحي والديني. ولم يكن يتحدّث عن الشعر الغنائي الذي هو شعر العرب. وهذه الأنواع الشعريّة، فكرة الموضوعيّة فيها متاحة، لأنّها تصوّر الأحداث التي تقع في المجتمع، ونسبة تدخّل

---

[39] نفسه.

[40] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة- بيروت 1973، ص 57.

[41] يحيلنا الباحث إلى فن الشعر لأرسطو طبعة القاهرة 1953، الفصل 25، 1460 ب، س 7 – 10، وجاء في الهاش عند الرقم 4 ما نصّه "إلى هنا وقف النص في المخطوط، وظاهر أنّه تنقص ورقة..." ص 145

[42] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 58

المبدع فيها قد تبدو قليلة مقارنة بالشعر الغنائي، حيث يحرّك المبدع - في هذه الأنواع- الأشخاص وفق قانون العلّة؛ إذ الأحداث فيها مرتبطة فيما بينها ومتّصلة وفق قانون السببيّة.
نجد في تعريف أرسطو للمأساة أنّها "محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزوّدة بألوان من التزيين، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتمّ بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدّي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[43]ومعنى قوله: (بلغة مزوّدة بألوان من التزيين) "تلك التي فيها إيقاع ولحن ونشيد"[44]وهذا يعني أنّ الشعريّة من اختيار اللفظ ودقّته، وبناء الصورة من خلال الخيال وكل ما يجعل من القصيدة تؤثّر في عاطفة قارئها، موجودة في المأساة. ويقصد بقوله: (تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء) "أنّ بعض الأجزاء تؤلّف بمجرّد استخدام الوزن، وبعضها الآخر باستخدام النشيد"[45]
والمقصود من ذلك أنّ هذا النوع من الشعر يتوافر على كلّ الخصائص التي تجعل منه شعرا وليس نظما. لأنّ الشعر عند أرسطو لا يعرف بالوزن والقافيّة، فقد يكون "من الممكن أن يكون الإنسان شاعرا وهو لا يكتب إلا نثرا، وأن يكون ناثرا وهو لا يكتب إلا شعرا أعني نظما"[46] ومن ثمّ فالشعر عنده ليس وزنا وقافية فهذا عنده نظم، وأمّا الشعر فهو الذي تتحقّق المحاكاة فيه "بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام مجتمعة معا"[47]وقد شرح عبد الرحمن بدوي هذا النص في الهامش فقال: "الإيقاع والانسجام واللفظ: هي الوسائل المجرّدة الثلاث للشعر". والحقيقة أنّ أرسطو على الرغم من أنّه تحدّث عن الشاعر والناظم وعدّ (هوميروس) شاعرا و(أنباذوقليس) ناظما، إلا أنّنا لا نجد عنده توضيحا يفرّق به كيف يكون الشاعر وكيف يكون الناظم أو ما هي صفات الشعر وما هي صفات النظم، إلا أنّ الأول يكون محاكيّا والثاني لا يكون. كما في هذا النص "والواقع أنّ من ينظم نظريّة في الطب أو الطبيعة يسمّى عادة شاعرا: ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين (هوميروس) و (أنباذوقليس) إلا في الوزن، ولهذا يخلق بنا أن نسمّي أحدهما هوميروس شاعرا، والآخر طبيعيّا أولى منه شاعر"[48]. فالنص يقارن بين هوميروس الشاعر الذي أبدع الملحمتين، وبين ناظم الّف في الطب باعتماد الأوزان، فالرابط بينهما الوزن فقط، أمّا الجملة الشعريّة فهي غائبة عند الناظم لأنّه لا يكتب فكرة في خياله ولا يحتاج إلى محاكاة، الفكرة/النص عنده موجود، يقوم هو بتحويله إلى جنس آخر، يعمد شكلا هو نفسه الشكل الذي يعتمده الشعراء، إذ الرابط بينه وبين الشاعر الوزن

---

43 فن الشعر، جزئية عبد الر حمن بدوي، ص 18
44 نفسه.
45 نفسه، ص 19
46 نفسه ص 6
47 نفسه، ص 4
48 نفسه، ص 6

فقط. بمعنى أنّ المادّة العلميّة موجودة عنده، فقط عليه أن يبحث عن الأوزان المناسبة. ومثل هذا النوع من النظم شائع عند العرب؛ حيث نجده فيما يسمى بالنظم التعليمي، عند ابن آجرم ت 723 ه ومصنّفه الأجرومية في النحو، وعند ابن مالك ت 672 ه في الألفيّة، وجوهرة التوحيد لإبراهيم اللقاني المالكي ت 1041ه التي هي من أهم متون علم العقيدة عند الأشاعرة. ونونية القحطاني ذات 686 أو 690 بيتًا المشتملة على العقائد ومسائل الإيمان الخلافية والمتنازع حولها، وأركان الإسلام، ومسائل فقهية فرعية، وكثير من الآداب والأخلاق والنصائح والمواعظ. كما تبيّن الدراسات أن كتاب كليلة ودمنة لابن المقفّع قد نظم شعرا، قام بذلك كثير من الشعراء أكتفي باثنين منهم: "أوّلهما أبو سهل بن نوبخت الحكيم ليحي بن خالد وزير المهدي والرشيد، فلمّا وقف عليه أجازه بألف دينار، وأمّا ثانيهما فهو أبّان بن عبد الحميد اللاحقي حيث تقول الأخبار إنّ يحي بن خالد البرمكي أشار عليه بنظم الكتاب ففعل، وكوفئ من البرمكي بعشرة آلاف دينار، والمعروف أنّه خصّ من بين أترابه- كما يقول ابن النديم- بنقل الكتب المنثورة إلى الشعر المزدوج"[49] فهذه التصنيفات إلى النظم أقرب منه إلى الشعر، لأنّ الجهد الذي يبذله الناظم هو حسن الصياغة وموافقة النص المنثور، يضع هذا في أوزان الشعر العربي. أمّا الشعر فنجد فيه عاطفة صاحبه التي تبيّن موقفه من الموضوع، وخيال فنّي يصوّره صاحبه كأنّه حقيقة بالإضافة إلى الوزن الذي يختاره ليناسب موضوعه.

يقوم المأساة- بالإضافة إلى الشعريّة التي تقوم عليها- على أنّها محاكاة تقام بواسطة الأشخاص وليست حكاية يسردها المبدع، بمعنى فيها أشخاص يراهم الجمهور، يمثّلون نماذج بشريّة في المجتمع. غير أنّ أرسطو يركّز على جانب المحاكاة التي يؤكّد من خلالها على إمكانيّة عدم المطابقة مع الواقع بالزيادة أو النقص أو يمكن المطابقة. عندما يقول: "ولمّا كان المحاكون إنّما يحاكون أفعالا، أصحابها بالضرورة إمّا أخيارا أو أشرارا، لأنّ اختلاف الأخلاق يكاد ينحصر في هاتين الطبقتين، إذ تختلف أخلاق الناس جميعا بالفضيلة والرذيلة، فإنّ الشعراء يحاكون إمّا من هم أفضل منّا أو أسوأ أو مساوون لنا، شأنهم شأن الرسامين"[50] ومعنى محاكاة الأفضل أو الأسوأ هو هذا الخيال الذي يجنح إليه الشاعر وهو في جنوحه بخياله يكون واقعيّا، والواقعي ليس من ينسخ الواقع حرفيّا، أبدا، ذلك- كما قال ظافر حسن- أنّ "أشدّ الفنّانين واقعيّة، لا ينقل أشياء، بل الصورة التي في نفسه عنها، إنّه يعيد خلقها، يغزله بطريقته هو، وعلى منواله هو، بفذوذيّة وأصالة"[51] هذا هو الفنّان المبدع، الذي يصوّر حتّى ما هو قبيح في الواقع تصويرا جميلا، ذاك

---

[49] ليلى حسن سعد الله، كليلة ودمنة في الأدب العربي دراسة مقارنة، مكتبة الرسالة- عمّان، ص 288

[50] فن الشعر، جزئية عبد الرحمن بدوي، ص 7

[51] داني هويمن، علم الجمال، منشورات عويدات، 1975، ص 12

الذي يبتعد بذاته، يعلو فوق معطيات الواقع الفجّة، ليكون واقعيّا بفنّه، ذلك أنّ الأصل في الفنّ ليس تصوير الأشياء كما هي، بل ولا كما يجب أن تكون، ولكن التصوير الموحي، أي الذي فيه جديد يدفع غيره إلى التفكير والتأمل.

ولا شكّ أنّ الشعر-شعرنا العربي، أو الشعر الغربي- فيه من الموضوعيّة والإيحاء ما يجعله واقعيّا بامتياز؛ إذ نجد فيه تصوير واقع الإنسان وذكر همومه وأماله وآلامه بطريقة فنيّة، تلتقط فيه عين الشاعر حياة الإنسان في سعادته وحزنه، في إقامته وضَعَنه، في طفولته وشبابه وهرمه، إذ إنّ الفنّ قد أصبح- كما بيّنه- Dictionnaire de la philosophie "حسب نظريّة موغلة في الحداثة، يتّجه اتّجاها واقعيّا لأنّ وظيفته ليست في التعبير عن الجمال ولكنّها في إجادة التعبير عن الواقع"[52] فالشاعر حتّى يكون واقعيّا ليس أن يعبّر عن الجمال، ولكن عليه أن يجيد التعبير عن الواقع، وهذا الرأي نجده أيضا عند النقّاد العرب القدامى كما في نص قدامة بن جعفر "على الشاعر إذا شرع في أيّ معنى كان، من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة، والمدح والعضيَهة*وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة: أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة"[53]فمهما تنوّعت موضوعات الشاعر فالأصل فيها التجويد وحسن التعبير. فنلاحظ توافق رأي القاموس الفلسفيّ والرأي العربيّ في عدّ جودة التعبير أساسيّة في الشعريّة. وهو في هذا واقعيّ لأنّه موجود في كلّ الموضوعات على اختلافها التي "تفرض عليه خدمة مثل اجتماعيّة أو أخلاقيّة، تتحقّق في الوقع وتتّجه نحو تهذيب النفوس والمجتمع، في سبيل الصالح العام"[54]والمقصود بالاجتماعية كل ما هو موجود في المجتمع بحسنه وقبحه، خيره وشرّه.

5 الواقعيّة في مقابل المثاليّة

يراد بالواقعيّة- بالإضافة إلى ما رأيناه سابقا، في نقدنا العربي- مذهب الصدق، في مقابل مذهب الكذب الذي قد يراد به الفنيّة أو المثاليّة. والشعر الجاهلي شعر واقعي "يمتاز باتّجاه أفكار الناس إلى أوضاع المجتمع العربي التي تتطلّب تغييرا جذريّا وهذا الشعور بالإصلاح عام في عرب الجاهليّة وإن اختلفت مجالاته حسب طبقات المجتمع الجاهلي... أصبح الشعر ثوريّا نضاليّا متّجا إلى الواقع الذي لم يكن عقلاء الجاهليّين ليرضوا عنه في كلّ ميادين الحياة"[55] فقد كان كثير منهم- وهم يعيشون بين فكّي الفرس والروم- يتألّمون من شعورهم باحتقار هؤلاء لهم، فكانوا يفكّرون في محو هذه المهانة التي من أسبابها انقسامهم والعداوة التي بين قبائلهم

---

[52] موهوب مصطفاي، المثاليّة في الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعيّة- الجزائر، 1982، ص 10

*الزُّور والبُهتان والكذِب؛ الكلام القبيح

[53] قدامة بم جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب- قسنطينة، ص 4

[54] موهوب مصطفاي، المثاليّة في الشعر العربي، ص 25

[55] نفسه، ص 31

التي أشعلت نيران الحرب بينهم وقد حاول زهير بن أبي سلمى أن ينبّه إلى ذلك في شعره الذي أرّخ للصلح الذي كا بين قبيلتي عبس وذبيان فقال[56]

وما الحربُ إلا ما علمتم وذُقتم وما هو عنها بالحديث المرجّم
متى تبعثوها تبعثوها ذميمة وتضر إذا ضرّيتموها فتَضرم الضرى: شدّة الحرب
فتعرُككُم عرك الرحى بثِفالها جلدة تحت الرحى ينزل عليها الطحين وتلْقَحْ كِشافا ثمّ تُنتَج فتُتْئم لقاح النعجة – النتاج: ولادة الناقة
فتُنتِجْ لكم غلمانَ أشأمَ كلّهم مبالغة في الشؤم كأحمر عادٍ ثمّ تُرضِعْ فتَفْطِم أحمر ثمود عاقر الناقة قدار بن سالف
فتُغلِلْ لكم ما لا تُغِلّ لأهلها يصبح لها غلة قرى بالعراق من قَفِيز ودرهم مكيال يزن 16كلغ
لعمري لنعم الحيُّ جرّ عليهم جار وجنى بما لا يُؤاتيهم حُصَيْنُ بنُ ضمضم يوافقه

يصوّر الشاعر مآسي الحروب التي تكون بين المتحاربين، ومع الأسف هي بين القبائل العربيّة والتي يستغلّها الخصوم، فليت هذه الحروب تكون ضدّ أعدائهم، وهو ما يعني الألم الذي يعيشه العربي في غياب الوعي. يعيشون على التقاتل بينهم والأسوأ أنّ السبب هو خدعة في سباق بين فرسين أشعلت الحرب بينهم دام سنين. وهي أبيات ترسم واقعا جاهليّا يعيش على الانتماء للقبيلة والاعتداد بالنفس وقتال الآخرين مكانة وشرفا، وكأن هذا العربي ولد للحرب ليقتل أخاه أو يقتله أخوه ولم يولد للسلم والإسهام في صناعة الحياة.

نصّ للتطبيق من كتاب ابن رشد تلخيص الشعر ص 89/88/87
وكتاب فن الشعر جزئية ابن رشد 213 وما بعدها.

قال: ومما يحسن به قوام الشعر ألا يطول فيه بذكر الأشياء الكثيرة التي تعرض للشيء الواحد المقصود بالشعر. فان الشيء الواحد تعرض له أشياء كثيرة. وكذلك يوجد للشيء الواحد المشار إليه أفعال كثيرة.

قال: ويشبه أن يكون جميع الشعراء لا يتحفظون بهذا، بل ينتقلون من شيء إلى شيء ولا يلزمون غرضا واحدا بعينه، ما عدا أوميرش. وأنت تجد هذا كثيرا ما يعرض في أشعار العرب والمحدثين وبخاصة عند المدح، أعنى أنه إذا عن لهم شيء ما من أسباب الممدوح - مثل سيف أو قوس- اشتغلوا بمحاكاته وأضربوا عن ذكر الممدوح. وبالجملة، فيجب أن تكون الصناعة تشبه بالطبيعة، أعنى أن تكون إنما تفعل جميع ما تفعله من أجل غرض واحد وغاية واحدة. وإذا كان ذلك كذلك، فواجب أن يكون التشبيه والمحاكاة لواحد ومقصودا به غرض واحد، وأن يكون لأجزائه عظم محدود وأن يكون فيها مبدأ ووسط وآخر، وأن يكون الوسط أفضلها.

[56] زهير بن أبي سلمى، ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح وعناية: حمدو طمّاس، دار المعرفة- بيروت، ط 2/ 2005، ص 68

فان الموجودات التي وجودها في الترتيب وحسن النظام، إذا عدمت ترتيبها لم يوجد لها الفعل الخاص بها.
قال: وظاهر أيضا مما قيل من مقصد الأقاويل الشعرية أن المحاكاة التي تكون بالأمور المخترعة الكاذبة ليست من فعل الشاعر، وهى التي تسمى أمثالا وقصصا، مثل ما في كتاب «كليلة ودمنه». لكن الشاعر إنما يتكلم في الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود، لأن هذه هي التي يقصد الهرب عنها أو طلبها أو مطابقة التشبيه لها، على ما قيل في فصول المحاكاة. وأما الذين يعملون الأمثال والقصص فان عملهم غير عمل الشعراء - وإن كانوا قد يعملون تلك الأمثال والأحاديث المخترعة بكلام موزون. وذلك أن كليهما، وإن كانا يشتركان في الوزن، فأحدهما يتم له العمل الذى قصده بالخرافة، وإن لم تكن موزونة، وهو التعقل الذى يستفاد من الأحاديث المخترعة. والشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخييل إلا بالوزن. فالفاعل للأمثال المخترعة والقصص إنما يخترع أشخاصا ليس لها وجود أصلا ويضع لها أسماء. وأما الشاعر فإنما يضع أسماء لأشياء موجودة. وربما تكلموا في الكليات، ولذلك كانت صناعة الشعر أقرب إلى الفلسفة من صناعة اختراع الأمثال. وهذا الذى قاله هو بحسب عادتهم في الشعر الذى يشبه أن يكون هو الأمر الطبيعي للأمم الطبيعية.
قال: وأكثر ما يجب أن يعتمد في صناعة المديح أن تكون الأشياء المحاكيات أمورا موجدة، لا أمورا لها أسماء مخترعة، فان المديح إنما يتوجه نحو التحريك إلى الأفعال الإرادية. فاذا كانت الأفعال ممكنة، كان الإقناع فيها أكثر وقوعا، أعنى التصديق الشعرى الذى يحرك النفس إلى الطلب أو الهرب.

الجزء الثاني والموسوم بـ
" الشعر بين المادّة والصورة "

ويتكون من أربع محاضرات هي:

- الأصول الفلسفية
- العناصر المشكّلة للصورة
- الأنواع الشعرية
- التّمثيل في تصوّر الفلاسفة

المحاضرة الرابعة 2 الشعر بين المادة والتصوّر

أ: – الأصول الفلسفيّة

مدخل: الشعر كما يراه الفلاسفة

إذا طرح سؤال ما هو الشعر؟ فإن الإجابات ستكون مختلفة؛ إذ لا تقدم لنا وجهات النظر المختلفة للمدارس الأدبية إلا تعريفات شكليّة صورية؛ كأن يقول أحدهم مثلا: إنه "كلام موزون مقفي يدلّ على معنى"[57]وهو حدّ لظاهر الشعر لا للشعر، أو تعريفات نوعية كما فعلت الرومنسية والواقعية والسوريالية الخ. فعلى اختلافهم في التعريف إلا أنّ هناك محاولات لمعرفته، ولكن عندما يتعلق الأمر بالسؤال عن "الماهية" لتحديد هذا "الكائن" المجهول في عمق كينونته، يظل الفكر عاجزا عن فك طلاسم هذا اللغز المحير، شأنه في ذلك شأن كينونة الإنسان، أو

[57] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 3

وجود الموجود. فيبقى الوقوف على ماهيّة الشعر- والحالة هذه- هو دائما- كما بيّن صاحب كتاب (فلسفة الخلق في نظرية الفن الحديث - Philosophie de la création dans la Théorie de l'art moderne- ذلك "العمل الفني المفتوح على كل الرياح، على كل الاحتمالات، والذي يمكننا أن نخترقه صوب كل الاتجاهات"[58] وهذا يعني "أن القوة الخلاقة للإبداع تنفلت من كلّ تحديد، لتظل في نهاية التحليل لغزا لا يمكن صياغته وقوله"[59]. هكذا فهم المحدثون الشعر ، غير أنّ الفلاسفة المسلمين تناولوه ممّا جاء في كتاب فنّ الشعر لأرسطو ، دارسين الشعر كموضوع ينتمي إلى الفلسفة أكثر منه موضوع نقدي يتعامل مع النصوص الشعريّة.

يرى الفلاسفة القدامى قبل سقراط وهيراقليط أنّ بداية الفكر قد تحقّق في القول الشعريّ، إذ بدأ الإنسان شاعرا وهو يعبّر عن دهشته وتأمّله في الوجود. فقد كان القالب الشعري أساس القول عندهم، مستأثرا بالهيمنة على الفضاء الفكري الذي يتّخذ من الصياغة الشعريّة شكلا مفضلا للتعبير عن حقائقه ومضامينه. ثمّ جاء أفلاطون الذي طرد الشعراء من جمهوريّته مهاجما إيّاهم من خلال وصفه لهم أنّهم (صناع وهم ومفسدو عقول) لابتعادهم عن الحقيقة؛ إذ يعتمدون العاطفة والذاتيّة وهذا خلاف الفلاسفة الذين يشتغلون بالمعرفة التي طريقها العقل والفكر. غير أنّ أرسطو رفع من مكانة الشعر والشعراء، أذ عدّه أعلى من التاريخ بل عدّ النقطة التي هاجمه فيها أفلاطون هي مركز قوّته عندما جعل مهمّته ليس المحاكاة الحرفيّة للحياة بل الخلق والإبداع. ومنذ ذلك التاريخ والناس بين رافض للشعر والشعراء ومؤيّد لهما.

الشعر عند الفلاسفة المسلمين

الشعر خطاب لغويّ إبداعي، له القدرة على توظيف اللغة المألوفة والمباشرة توظيفا مغايرا يضفي عليها نوعا من الجمال صانعا بها لغة جديدة تختلف- من حيث الأسلوب والبنية- عن سائر التعابير الأخرى في الفنون المختلفة، راكبا جواد المحاكاة التي تجعل إنتاجه موضوعيّا واقعيّا.

نظر الفلاسفة المسلمون إلى الشعر كموضوع (كائن) يتحدّد وجوده من خلال صورته المضافة إلى المادّة التي تشكّل وجودا بالقوّة. وفي هذه الحالة يغدو الشعر مشابها لعلوم الطبيعة؛ حيث يعتمد الفلاسفة في بحثهم له على أصول مبرهنة في غيره مثلما يفعل في العلوم الجزئيّة ذلك أن- كما يقول ابن سينا- "كلّ واحد من العلوم الجزئية -وهي المتعلقة ببعض الأمور والموجودات- يقتصر المتعلم فيه أن يسلّم أصولا ومبادئ تبرهن في غير علمه، وتكون في علمه مستعملة على سبيل

---

[58] عبد الهادي مفتاح ، الشعر وماهية الفلسفة، موقع: https://www.aleftoday.org/ نقلا عن Jean Pierre Richard: Poésie et profondeur . Points. Ed. Seuil 1955, p.10.

[59] نفسه نقلا عن Paulklee: "Philosophie de la création in Théorie de l'art moderne, Ed. Bibliothèque médiations, Paris 1964, p.57

الأصول الموضوعة. والطبيعي علم جزئي، فله أصول موضوعة فنعدّها عدا، ونبرهن عليها في الحكمة الأولى، فنقول: إن كل جسم طبيعي فهو مُتَقَوَّمُ الذات من جزئين: أحدهما يقوم فيه مقام الخشب من السرير، ويقال له هيولى ومادة، والآخر يقوم مقام صورة السرير من السرير، ويسمى صورة، وكلّ جسم حادث أو متغيّر فيفتقر، من حيث هو كذلك، إلى عدم سبقه لولاه لكان أزليّ* الوجود"[60]

يؤكّد العقل من خلال علوم الطبيعة في موضوع الأجسام أنّ هناك امتزاجا بين المادّة والصورة، ومعلوم أنّ الصورة هي المعتمدة أساسا في تحديد حقيقة الشيء وتبيّن خصائص وجوده، غير أنّ هذا لا يتمّ في غياب المادّة، ذلك أن المادة والصورة وجهان لعملة واحدة فلا وجود لأحدهما في غياب الآخر، ولكن يجب أن نشير إلى أن للمادّة وجودا قبليّا يتشكّل في صورة ما حتّى إذا انطبعت عليها خصائص الصورة تشكّل وجودها كاملا. كما أنّ الصورة في غياب المادة لا وجود لها والحاصل أنهما معا، وغياب أحدهما انعدام لهما. وفي ذلك يكتب الفارابي قائلا: "والصورة هي في الجسم الجوهر الجسماني، مثل شكل السرير في السرير، والمادة مثل خشب السرير؛ فالصورة هي التي يصير بها الجوهر المتجسم جوهرا بالفعل، والمادة هي التي بها يكون جوهرا بالقوة، فإنّ السرير هو سرير بالقوّة من جهة ما هو خشب، ويصير سريرا بالفعل متى حصل شكله في الخشب، والصورة قوامها بالمادة، والمادة موضوعة لحمل الصور، فإنّ الصور ليس لها قوام بذواتها، وهي محتاجة إلى أن تكون موجودة في موضوع، وموضوعها المادة، والمادة إنما وجودها لأجل الصور"[61] يتحدّث النص عن علاقة الصورة[62] بالمادة فيرى أنّها الجوهر الأساس في المادة إذ صورة السرير في شكله، بينما مادته الخشب الذي كان قبل الشكل النهائي. فتكون الصورة في النهاية هي التحول الذي يحدث في المادّة/الجسم الذي سمّاه الجوهر المتجسّم، إلى صورة مجسّدة والذي سمّاه الجوهر بالفعل. كشكل السرير الذي تجسّد بعد صناعته والذي كان في الأصل مجرّد خشب وهو المادّة. والحاصل أنّ ثنائيّة (المادة والصورة) المشكّلة للأصول في علوم الطبيعة قد انسحبت في الدراسة الفلسفيّة للشعر بالطريقة نفسها إذ تصوّروا الشعر انطلاقا من هذه الثنائيّة فالشعر الذي هو صورة القصيدة هو في الأصل مادة هي اللغة، إذ اللغة هي المادة الأصل التي هي أساس الشعر الذي هو الصورة النهائيّة

---

* **الأزليّ**: الذي لا بداية له. الآمديّ: ما بين بداية ونهاية. **السرمديّ**: الذي لا بداية ولا نهاية له

60 ابن سينا، عيون الحكمة، وكالة المطبوعات - الكويت، دار القلم – بيروت، 1980، ص 17

61 أبو نصر الفارابي، فلسفة أرسطو طاليس، دار مجلة شعر، 1961، ص 92.

62 لا يفهم أرسطو من الصورة الشكل فقط، وإنما يعني بها جميع صفات الشيء، من لون وخفة وثقل وجمال وقبح ولمعان وانطفاء وما إلى ذلك، ويعني بها كذلك العلاقة بين أجزاء الشيء بعضها ببعض، وعلاقة كل جزء بالكل. أي الصورة والشكل في التعبير العادي واحد؛ لكن الشكل في التعبير الفلسفي صفة واحدة من صفات الصورة.

لها، والشيء نفسه نجده في ثنائيّة اللفظ والمعنى، أو الدال والمدلول حيث يشكّل المدلول الصورة الذهنيّة التي ترتسم في ذهن الناطق بهذه اللفظة أو السامع لها.

تجدر الإشارة إلى أن مصطلح الصورة بمعناها الفلسفي وصل إلى النتاج العربي من خلال الفلسفة اليونانيّة وبخاصّة الفلسفة الأرسطيّة حيث "دعم الفصل بين الصورة والهيولى في هذه الفلسفة فكرة المعتزلة القائلة بالفصل بين اللفظ والمعنى في تفسير القرآن الكريم. وسرعان ما انتقل هذا الفصل بين اللفظ والمعنى إلى ميدان دراسة الشعر الذي هو رافد من روافد تفسير القرآن. فلم يساووا بين التعبير الشعري والتعبير في غيره من الحديث فحسب، بل ساووا بين فن الشعر نفسه وبين أي صناعة من الصناعات اليدوية، تحت تأثير مثال المنضدة المشهور الذي ضربه أرسطو مثلا بين الصورة والهيولى ؛ إذ الهيولي لا صفة له ولا صورة، لذلك هو في حاجة إلى صورة، والصورة هنا هي الشكل، بينما الهيولي هو المادّة، وعمليّا لا يمكن الفصل بين الصورة والهيولي/الشكل والمادة فهو فصل يراه أرسطو افتراضيّا، ذلك أنّ الصورة عنده (محايثة)[63] ومباطنة للهيولي لا تقوم أحداهما بدون الأخرى.

يرى ارسطو أن الموجودات في عالمنا متدرجة في الرقيّ وهي واقعة بين نهايتين، هيولي وصورة، أي هيولي (المادة) لا صورة له، وصورة لا هيولي لها، ويأتي دور البحث الفلسفي عنده ليبيّن هذا التطور للموجودات والتحوّل من الهيولي إلى الصورة، وهذا التطوّر أنّما هو تنضيد للكائنات (ترتيب وتصنيف) وليس المقصود منه التحول إلى مراتب أعلى في الذات، ذلك أن علاقة الصورة بالهيولي في الكائنات هي علاقة تصاعدية، بقدر معين في كل أنواع الموجودات، في عالم التطوّر ودائما ما تجذب (الصورة) العالم إلى الرقيّ، والهيولي تعوقه وتؤخره. فحركة العالم تتلخص في (جهد الصورة لتشكل الهيولي ومقاومة الهيولي للصورة)، ولما كان للهيولي قوة المقاومة، لم تنجح الصورة دائماً بل فشلت أحياناً، هو ما يجعل الصورة غير موجودة من دون الهيولي، لأنها لا تقدر على مغالبته. وهو ما يجعل (فلتات الطبيعة) وغرائب الخلقة . فأرسطو ركّز على الارتباط بين المادة والصورة، وأنّ الفصل بينهما غير عمليّ، إنّما يكون فقط للدراسة.

---

63 هي اعتبار المنجز الفني مكونا من مجموعة من العناصر الداخلية المنتظمة التي تسيطر على بناء المنجز لتعطيه ماهيته وخصائصه الشكلية، ومن تفاعلها مع بعضها البعض تشكل بمجموعها نسقا كليا جديرا باستقرائه ككل موحد. فكل عنصر من العناصر المشكلة للنص البصري يعد دالا له مدلول معيّن يرتبط مع دلالة العناصر الأخرى ضمن بنية النص. وهو من المفاهيم التي أشاعتها البنوية في بداية الستينيّات، ليصبح بعد ذلك مفهوما مركزيا استنادا إليه يفهم النص وتنجز قراءاته، ليكون التحليل المحايث وحده الذي يجيب عن كل الأسئلة ويدرك كل المعاني. والمقصود بالتحليل المحايث أن النص لا ينظر إليه إلا في ذاته مفصولا عن أي شيء يوجد خارجه. **والمحايثة** بهذا المعنى هي عزل النص والتخلص من كل السياقات المحيطة به. فالمعنى ينتجه نص مستقل بذاته ويمتلك دلالاته في انفصال عن أي شيء آخر. هي الاهتمام بالشيء (من حيث هو) ذاته وفي ذاته، فنظرة **المحايثة** هي النظرة التي تفسر الأشياء في ذاتها ومن حيث موضوعات تحكمها قوانين تتبع من داخلها وليست من خارجها. أي البعد عن الإسقاط القرائي أو إصدار الإحكام من الخارج.

غير أنّ الفلسفة الاعتزاليّة لم توافق على ذلك ونظرت إلى الموضوع من جهة أخرى وهي الفصل بين الصورة والهيولي وتمثّل ذلك واضحا في فصلهم بين اللفظ ومعناه، وقد تأثّر بهم النقد العربي القديم فسار في طريقهم فكان من أكّد على أهميّة اللفظ على حساب المعنى ومنهم من فعل العكس. ولعلّ سبب مخالفة المعتزلة رأي أرسطو في الفصل بين الهيولي والصورة يكمن في نظرتهم إلى القرآن وإعجازه فقد ظهرت جملة من القضايا كالمحكم والمتشابه، وهل يجوز تفسير المتشابه أم لا؟ وهل القرآن قديم أم محدث؟ وهل هو مخلوق أم منزل؟ وهل تجوز قراءته بغير العربية أم لا بد من قراءته باللغة التي نزل بها؟ ممّا جعل بعض الفقهاء يبيح قراءة الفاتحة بغير العربية*لمن عجز عن معرفة العربيّة التي نزل بها القرآن، هنا طرح السؤال عن إعجاز القرآن أهو في اللفظ أم في المعنى أم فيهما معا؟ هنا أثيرت فكرة ثنائيّة اللفظ والمعنى. والأصل أنّه لا يمكن أن يتمّ الفصل بينهما إذ لا يمكن أن تكون المعاني دون الألفاظ كما لا يمكن أن تكون ألفاظ دون معان، فكل لفظ يحمل معنى، ومجموعة الألفاظ تشكّل معنى، فالألفاظ أجساد روحها المعاني وهو ما أشار إليه العتابى "الألفاظ أجساد، والمعاني أرواح؛ وإنما تراها بعيون القلوب، فإذا قدّمت منها مؤخّرا، أو أخّرت منها مقدّما أفسدت الصورة وغيّرت المعنى؛ كما لو حوّل رأس إلى موضع يد، أو يد إلى موضع رجل، لتحوّلت الخلقة، وتغيّرت الحلي"[64]هذا هو الأصل غير أنّ الكثير فصل بين اللفظ والمعنى من ذلك أنّهم جعلوا الفصاحة في اللفظ والبلاغة في المعنى إذ "الفصاحة تمام آلة البيان فهي مقصورة على اللفظ؛ لأن الآلة تتعلّق باللفظ دون المعنى؛ والبلاغة إنما هي إنهاء المعنى إلى القلب فكأنها مقصورة على المعنى"[65] .

أعطى الفلاسفة العرب الذين تناولوا فن الشعر بالدراسة النقاد العرب الأمثلة البارزة في الفصل بين اللفظ والمعنى، فقد تصوّروا الشعر صناعة تحكمها تلك الثنائيّة مثل ما نجد عند ابن رشد في حديثه عن المديح حيث يقول: "أول أجزاء صناعة المديح الشعري في العمل هو أن تحصي المعاني الشريفة التي بها يكون

* ذهب الجمهور إلى عدم جواز القراءة بغير العربية؛ لقوله تعالى: "إِنَّا جَعَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا" الزخرف:3، وقوله: "بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُبِينٍ" الشعراء:195. وذهب أبو حنيفة إلى الجواز، وقال بعض أصحابه: لمن لم يُحسن. واستدل بقوله تعالى: "لِأُنْذِرَكُمْ بِهِ وَمَنْ بَلَغَ" الأنعام: 19، قال: ولا يُنذر كل قوم إلا بلسانهم. والصواب قول الجمهور؛ لأنَّ القرآن إذا غُيِّرت ألفاظه، وخرج عن نظمه لم يكن قرآنًا، ولا مثله، وإنما يكون تفسيرًا له، أما الإنذار، فإذا فسَّره لهم كان الإنذار بالمفسَّر دون التفسير ينظر: أبو عبد الله محمد بن حزام الفضلي، فتح العلام في دراسة أحاديث بلوغ المرام «حديثيا وفقهيا مع ذكر بعض المسائل الملحقة»، دار العاصمة للنشر والتوزيع، صنعاء – اليمن، ط 4، 2019، ج 2، ص 417. وذكر جلال الدين السيوطي في الاتقان ما نصّه: "وَلَا يَجُوزُ قِرَاءَةُ الْقُرْآنِ بِالْعَجَمِيَّةِ مُطْلَقًا سَوَاءٌ أَحْسَنَ الْعَرَبِيَّةَ أَمْ لَا فِي الصَّلَاةِ أَمْ خَارِجِهَا. وَعَنْ أَبِي حَنِيفَةَ أَنَّهُ يَجُوزُ مُطْلَقًا وَعَنْ أَبِي يُوسُفَ وَمُحَمَّدٍ لِمَنْ لَا يُحْسِنُ الْعَرَبِيَّةَ لَكِنْ فِي شَارِحِ الْبَزْدَوِيِّ أَنَّ أَبَا حَنِيفَةَ رَجَعَ عَنْ ذَلِكَ وَوَجْهُ الْمَنْعِ أَنَّهُ يُذْهِبُ إعْجَازَهُ الْمَقْصُودَ مِنْهُ" ج1، ص 377.

[64] أبو هلال العسكري، الصناعتين، علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية – بيروت، 1419، ص 161.

[65] نفسه، ص 8

التخييل، ثم تكسى تلك المعاني اللحن والوزن الملائمين للشيء المقول فيه"[66] فالنصّ يتحدّث عن فن المديح، وفي هذا الفنّ بل وفي غيره من الفنون الأخرى أوّل شيء يقوم به الفنّان هو إحصاء المعاني، الشريفة في المديح، والرذيلة في الهجاء ... والتي فيها تتمّ عملية المحاكاة أو الخيال، ثمّ بعد ذلك تكتسي هذه المعاني القالب الذي توضع فيه كاللحن والوزن الملائمين للموضوع الذي يتناوله الشاعر.

استطاع الفلاسفة المسلمون من خلال الشروحات والتلخيصات لفنّ الشعر - على الرغم من جهلهم لعلاقة الشعر بالمسرح الذي لم يكونوا يعرفون شيئا عنه- بلورة تصوّر مفهوم الشعر الذي سيكون له أثر كبير في النقاد العرب مستقبلا إذ نجد الفارابي يوظّف مفهومي التمثيل والتخييل، وأكّد ابن سينا على التخييل، وفضّل ابن رشد التغيير. وفي التمثيل والتخييل وجود الصورة المحاكيّة التي تجعل في ذهن المتلقّي تمثيلات للأشياء المقصودة بالتخييل؛ حيث أكّد على ما سمّاه (الإيهام) الذي من خلاله تستطيع المحاكاة أن تخلق وَهْمَ المشابهة لدى المتلقّي قارئا أو مشاهدا، وهذا الوهم يكون ذا طبيعة جماليّة من شأنها أن تخلق المتعة النفسيّة لصاحبها، بعيدة عن أي غاية تضليليّة مثل المغالطات التي تهدف إليها الخطابات الأخرى القائمة على السفسطة. ذلك أنّ المحاكاة إيهام بشبيه الشيء في حين المغالطة توهم نقيض الشيء أنّه حقيقة. والمحاكاة التي يقوم عليها الشعر تدلّ على أنّ الشعر صورة، فقد أدرك بعض شعراء الإغريق والرومان قديما من خلال تعريفهم للشعر أنّ "ثمّة علاقة بين الشعر والتصوير، وقد ذكر المؤرّخ والفيلسوف الإغريقي بلوتارك أوفلوطرخس ت 120 م، أنّ الشاعر الإغريقي سيمونيدس ت 468 ق م، فقد نسبت إليه عبارة يتحدّث فيها عن العلاقة بين الشعر والفنون يقول فيها "إنّ الشعر صورة ناطقة، أو رسم ناطق ، وأن الرسم أو التصوير شعر صامت"[67] كما أن العبارة نفسها نجدها عند كاتب لاتيني متأخر هو سيدونيوس ت 485 م.

نص للتطبيق ابن سينا الشفاء – المنطق الطبعة الأميرية بالقاهرة 1958 في الشعر مطلقا وأصناف الصنعات الشعريّة وأصناف الأشعار اليونانيّة ص 23 / ص 506

نقول نحن أولا إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب: مقفاة. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية فان عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة .

---

[66] فن الشعر، جزئية ابن رشد، ص 209

[67] محمد الحمامصي، الشعر استوحى الرسم أكثر مما استوحى غيره من الفنون، وقع العرب، مقال بتاريخ: 2023/12/02.

ولا نظر للمنطقي في شيء من ذلك إلا في كونه كلاما مخيلا: فان الوزن ينظر فيه: أما بالتحقيق والكلية فصاحب علم الموسيقى، وأما بالتجربة وبحسب المستعمل عند أمة أمة فصاحب علم العروض والتقفية ينظر فيها صاحب علم القوافي. وإنما ينظر المنطقي في الشعر من حيث هو مخيل، والمخيل هو الكلام الذى تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكرى، سواء كان القول مصدقا به أو غير مصدق به فان كونه مصدقا به غير كونه مخيلا أو غير مخيل. فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه فان قيل مرة أخرى، وعلى هيئة أخرى، فكثيرا ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقا. وربما كان المتيقن كذبه مخيلا.

وإذا كانت محاكاة الشيء بغيره تحرك النفس، وهو كاذب، فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه تحرك النفس وهو صادق بل ذلك أوجب، لكن الناس أطوع للتخيل منهم للتصديق. وكثير منهم إذا سمع التصديقات استنكرها وهرب منها. وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق ، لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراء له والصدق المجهول غير ملتفت إليه والقول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس، فربما أفاد التصديق والتخييل. 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. فالتخييل يفعله القول بما هو عليه، والتصديق يفعله القول بما القول فيه عليه أن يلتفت فيه إلى جانب حال المقول فيه .

والشعر قد يقال للتعجيب وحده، وقد يقال للأغراض المدنية وعلى ذلك كانت الأشعار اليونانية. والأغراض المدنية هي في أحد أجناس الأمور الثلاثة: أعني المشورية، والمشاجرية، والمنافرية. وتشترك

الخطابة والشعر في ذلك. لكن الخطابة تستعمل التصديق، والشعر يستعمل التخييل .

والتصديقات المظنونة محصورة متناهية يمكن أن توضع أنواعا ومواضع وأما التخييلات والمحاكيات فلا تحصر ولا تحد. وكيف، والمحصور هو المشهور أو القريب غير كل ذلك المستحسن في الشعر، بل

المستحسن فيه المخترع المبتدع .

والأمور التي تجعل القول مخيلا منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه، وهو الوزن ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول، ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم. وكل واحد من المعجب بالمسموع أو المفهوم هو على وجهين: لأنه إما أن يكون من غير حيلة ، بل يكون نفس اللفظ فصيحا من غير صنعة فيه، أو يكون نفس المعنى غريبا من غير صنعة فيه [غير]

إلا غرابة المحاكاة والتخييل الذى فيه وإما أن يكون المتعجب منه صادرا عن حيلة في اللفظ أو المعنى إما بحسب البساطة أو بحسب التركيب. والحيلة التركيبية

المحاضرة الخامسة 2 الشعر بين المادة والتصوّر

ب العناصر المشكّلة للصورة.

توصّل الفلاسفة إلى حقيقة إلّا انفصال بين المادة والصورة، وأنّ هذه الصورة قبل أن تصير إلى ما هي عليه، كانت هيولي، ثمّ تشكّلت منه إلى ما هي عليه، كصورة المنضدة التي كانت في الأصل خشبا. فما تعريف الصورة وما عناصرها؟

1 - مدخل:

شكّل الشعر لدى الفلاسفة المسلمين مادة اعتُمد في بحثها على مبادئ هي أصول في علوم أخرى، حيث نظروا إلى الشعر على أنّه (كائن) لا يتحدّد وجوده إلا من خلال صورته التي يجب أن تضاف إلى مادته التي يتشكّل منها، وتمثّل أساس وجوده بالقوّة، وحينها يصبح الشعر بمثابة العلم الطبيعي الذي يعتمد الفلاسفة-في بحثهم له-على أصول هي مبرهنة في غيره، على غرار العلوم الجزئية الأخرى. فالشعر مادة وصورة فهو مادة "باعتبارها أفكارا ساذجة غفلا ... تؤدّي دورا مهمّا في شعريّة النصّ"[68] وصورة تقوم على كيفيّة أداء هذه الأفكار وقد اختلف الباحثون في المادّة والصورة وأيهما له الدور الكبير في شعريّة النصّ. وهو ما عرف في النقد العربي بين الشكل والمضمون حيث تعصّب فريق للمعنى وتعصّب آخر للشكل وجمع فريق ثالث بينهما.

2 - الصورة

إذا كان الشكل هو المادة التي تتكون منها المعاني/المضمون، والمضمون هو الصورة الناجمة عن هذه الألفاظ، فإنّ الصورة هي "الصوغ اللساني المخصوص، الذي بواسطته يجري تمثيل المعاني تمثّلا جديدا مبتكرا، بما يحيلها إلى صور مرئيّة معبّرة، وذلك الصوغ المتميّز والمتفرّد، هو-في حقيقة الأمر- عدول عن صيغ إحاليّة من القول إلى صيغ إيحائيّة تأخذ مدياتها التعبيريّة في تضاعيف الخطاب الأدبي "[69] ذلك أنّ الصورة تكون نتيجة صياغة لسانيّة جديدة لهذه المعاني، حيث يتدخّل المبدع من خلال موهبته وحسن اختياره للكلمات لتشكيل أو محاكاة صورة مرئيّة تعبّر عن واقع محسوس فيه من الخيال ما يجعله مقبولا، يحسّ به القارئ/السامع، ويوحي بدلالات كثيرة يجدها القراء كلّ حسب حالته النفسية أو خلفيّته الفكريّة، أو ثقافته اللغويّة. وهذا ناجم عن اتجاه المبدع والقارئ أو المشاهد للصورة، ذلك أنّ يريده الناقد من الصورة غير ما يريده الفيلسوف، وعملهما مختلف عن عمل اللغويّ، ولعل هؤلاء جميعا يختلفون عمّا يريده عالم

[68] محمد الولي، الصورة الشعريّة في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، 1990، ص 133.

[69] بشرى صالح، الصورة الشعريّة في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، 1994، ص 3

النفس من الصورة، بل هناك اختلاف في تصوّر كل فريق فالفلاسفة أو النقاد لا يتّفقون في رأيهم حول الصورة، حتّى وإن كانوا في تيّار واحد.

ارتبطت الصورة بالمعالم الماديّة المتحقّقة، أو المتخيّلة بالنسبة للشعر، حيث نجد مثلا في الإلياذة- وهي من أقدم النصوص الإبداعيّة- تلاحق الأسماء صفات حسيّة، فتعمل عملها في تجسيد المسمّى وتثبّت صورته مختزلة في هذه الصفة فيسقط في الغموض ما عداها مثل قول هوميروس عادت الفتاة خريسا إلى ذراع أبيها ، فهي لم تعد إلى أبيها ولكن إلى ذراعه، فكأنّما هذه العبارة رسم بدائيّ لمعنى العودة والتسلّم والأمان. وكذا قوله عن أجاممنون أنّه متدثّر بنوم عميق، فهو ليس متدثّرا بغطاء كثيف، وكذا ضوء الشمس الباهر الذي هوى في أحضان المحيط جاذبا الليل الفاهم على الأرض الحنون. لنصل إلى أنّ أساس الصورة المجاز. مع إمكان صناعتها من غير المجاز على قلّة ذلك.

ويجب أن نشير إلى أنّ الفلاسفة المسلمين قد جمعوا في شروحهم لأرسطو بين مصطلحين هما **المحاكاة** من كتابه (فن الشعر)، وبين (**الفنطاسيا**) من كتابه في (النفس) ودمجهما في مصطلح واحد هو (**التخييل**) الذي هو "حضور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها"[70]، وقد عدّ الفلاسفة التخييل بالنسبة لقائله ومتلقيه في المستويات الدنيا إنتاجا واستغلالا؛ إذ الشعر عندهم- أثناء تناوله للكائنات - يحاول بطريقة مثاليّة أن يستكشف قوانين وجود هذه الكائنات العامة، وهو ما جعل الشاعر- الذي لا يكتفي بالنقل الحرفي للموجودات ولكن بتخييل ما يمكن أن يقع، أي تناوله للكليّات والمحتمل- أسمى مرتبة من المؤرّخ الذي مهمّته نقل الحادثة كما هي، أي نقل الجزئيّات والكائنات. وهو ما يجعل وظيفة الشاعر في تناوله للكليّات والمحتمل أشبه بوظيفة الفيلسوف في تناوله للكلّيات، غير أنّ الفرق بينهما أنّ الحكم الكلّي عند الفيلسوف يقوم على التجريد الخالص بينما عند الشاعر يقوم على ما هو حسّي. ومن ثمّ فإنّ قوّة الخيال- كما فهمها الفلاسفة المسلمون- لا تصل إلى مستوى القدرات العقليّة العليا التي تهدف إلى كشف الحقيقة في إطار الأحكام الكلّيّة المجرّدة ولكنّها تبقى في مستويات دنيا في نفس القائل والمتلقّي. ذلك أنّ المستوى الكلّي العلوي- كما يرون- من نصيب الفلاسفة، في حين المستوى الثاني/الأدنى هو مستوى التخييل عند الشعراء.

إنّ قراءة الفلاسفة المسلمين لأرسطو على أنّه فيلسوف يعتمد العقل في تحليله جعلت من كتاب (فنّ الشعر) عندهم كتاب فلسفة لا كتاب نقد، كما أنّ سوء ترجمته مع انعدام الأنواع الشعريّة التي طرحها في الثقافة الشعريّة العربيّة، كلّ ذلك وغيره جعلهم يسحبون "من الشعر إمكانية معانقة العوالم العميقة، والحقائق

[70] علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري دراسة في اصولها وتطوّرها، دار الاندلس للطباعة والنشر، 1981، ص 17

الغابرة، التي لها علاقة موضوعية بالنشاط الوجداني في النفوس"[71]وبخاصّة أنّ الشعر العربي شعر غنائي وجداني. وهو ما يؤكّد انحياز هؤلاء الفلاسفة إلى قوّة العقل على حساب العاطفة، وتأكيدهم على أنّ "القوة التخييليّة، هي دون مستوى العقل الصارم ونسقيّته المنضبطة في سعيها لاستكشاف حقيقة هذا الوجود ودوائره. هذه النظرة المتحفظة تجاه التخييل، ومن ثم تجاه الشعر، سوف تسحب من هذا الأخير وظيفته المعرفية، إذ ستنحصر، من ثم، فقط في إثارة الانفعال في النفوس لا غير". إلا أنّ الفكر الصوفي لا ينظر هذه النظرة، ولا يعطي للعقل كلّ هذه القوة التي يمنحها له الفكر الأرسطي، فالحقيقة عندهم لا يصل إليها الفكر/العقل، ولكن تصل إليها النظرة الباطنة القائمة على الحدس.

الصورة بين الفكر الإغريقي والإسلامي

جدير بالذكر أن نشير إلى أنّ الفنّ الإغريقي يقوم على صلة الفنّ بالطبيعة، ومحاكاته لها، وأنّ العقل الإسلامي العربي قد تمثّل ذلك معقّبا ومضيفا ما يمكن إضافته ليتلاءم مع عقيدة التوحيد، وهذا يعني أن رؤية المسلمين للفنّ بعامّة وللشعر بخاصّة مخالفة لما تعارف عليه من كان قبلهم الذين انطلقوا من تصوّرهم الفكري القائم على الشرك أو تعدّد الآلهة، في مقابل عقيدة التوحيد، فهي- بذلك- نظرة جديدة أغنت "الفلسفة العربية الإسلامية، فجعلتها مصدر إلهام وإيحاء لحلول شتّى، تخصّ الإنسان في جميع مجالاته الخاصّة، كما أغنت النقد والإبداع العربيين، فكان التوفيق بين جماليّة النصّ وتأثيره، والوعي بالالتزام في إصلاح المجتمع وبنائه، والاهتمام بالواقعيّة كما يراها الإسلام في حياة العبد وعلاقته بربّه، بل كان للإسلام بالغ الأثر في فن الشعر من حيث الأسلوب، كالقسم والدعاء والقصص القرآني، وضروب اللفظ، واللغة والصور والأخيلة والاقتباس"[72]. ولا شكّ أنّ ذلك نابع من أنّ الفكر العربي الإسلامي الموحّد للخالق- معطي الحياة للموجودات- يختلف عن الفكر الإغريقيّ المتعدّد الآلهة والقائم على أنّ الإنسان مقياس لكلّ شيء، وهو ما جعل بحوث مفكّري العقيدة الإسلاميّة تسير في "نسق فنّي روحيّ لا تدخل حقل المجازفة بالقول والادعاء: بفكرة الخلق أو إعادة خلق الحياة أو مشاكلة الله في إبداعه الفذ"[73].

انتقلت فكرة اللفظ والمعنى، أو الشكل والمضمون إلى موضوع المادّة والصورة، حيث تميّزت نظريّة الشعر في النقد العربي بين موقفين – على غرار الموقف بين المبنى والمعنى- حول مادة الشعر وصورته، حيث يرى قسم من النقاد أنّ المادة هي التي تؤدّي الدور المهمّ في شعريّة النصّ، وهو ما يمكن تسميّته

---

71 محمد الديهاجي، الخيال في الفلسفة العربية الإسلاميّة، جريدة القدس العربي الالكترونية، بتاريخ: 2023/05/18.

72 مسلك ميمون، التأصيل الإجرائيي لمفهوم الشعر عند ابن سلام الجمحي، عالم الفكر، بتاريخ: 2001/10/01، ص 150

73 نفسه.

بالموقف الجوهري، لأنّه قائم على المعاني، بينما يرى قسم آخر أنّ الصورة هي التي تؤدّي الدور الأهم لا المادة الدلاليّة وهو ما يمكن تسميّته بالموقف الشكلي لأنّه ينظر إلى شكل الصورة لا مكوّناتها. وكما كان هناك موقف ثالث يجمع بين المبنى والمعنى كذلك هناك موقف ثالث يجمع بين الشكل والصورة ويرى أن الجمال فيهما معا ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر.

إنّ ما تثيره الصورة في الحقل الأدبي له علاقة بكيفيّة التعبير لا بماهيّة التعبير، ذلك أنّ عودة (خريسا) إلى أبيها، غير عودتها إلى ذراعه. إذ الصورة تهدف إلى تحويل غير المرئيّ من المعاني إلى المحسوس، أي تحويل المجهول غير المعروف إلى محسوس مألوف، وجعل الغائب حاضرا، كلّ ذلك "بما يثير (الاختلاف) ويستدعي التأويل بقرينة أو دليل الأمر الذي يغذّي المعنى الأدبي بمفرادته المخصوصة لدى المتلقّي، إذ تنحرف الألفاظ في التشكيل الصوري عن دلالاتها المعجميّة إلى دلالات خطابيّة حافة وجديدة، ومن ثمّ يمنح النصّ هوّيّته التي تتجدّد دائما مع كلّ قراءة "[74] إذ كلّ يقرأ الصورة من الخلفيّة التي هو عليها، فيجد فيها ما لا يجده غيره .

مصادر الصورة الشعريّة:

الصورة هي الجوهر في الإبداع الشعري والوسيلة الفنيّة التي تعبّر عن وجه الإبداع وماهيّته وكنهه ولها مصادر يعتمدها المبدع التي هي نفسها مصادر الإبداع الشعري والعوامل المؤثّرة فيه. وقد بيّن الباحثون أنّ من أهمّ "مصادر الصورة وأبرزها: الخيال والواقع بنوعيه، الحسّي والذهني، وما يتعلّق بهما من مؤثّرات تتجانس في الصورة وتمتزج امتزاجا جدليّا بحيث يصعب ردّها إلى مصدر ما من هذه المصادر، ولذا ينبغي أن ننظر إليها طبقا لتجانسها وتناغمها في الصورة الشعريّة وتأثيراتها غير البشريّة فيها"[75] يثبت النص أنّ مصادر الصورة هي الخيال والواقع، فالصورة الشعريّة تتشكّل "على أساس من الخيال، لتغيّر العلاقات السائدة، علاقة الشاعر بالعالم الذي حوله، وللشاعر طرائقه وأساليبه في تقديم الرؤيا الخاصّة به، وغايته أن يعبّر عن الواقع ويبرزه بشكل فنّي، مبيّنا موقفا شعريّا يظهر حساسيّة الشاعر من الواقع لأنّه يعبّر بشعوره"[76] فالخيال يضيف إلى ما يراه الشاعر في الواقع ليجعله مناسبا لما يريد أن يقوله، فهو ليس مؤرّخا ينقل الحادثة كما هي، وإنّها هو فنّان يرسم صورة فيها مزيج من الواقع والخيال من غير أن يبتعد عن واقعه الذي من خلاله يشكّل رؤية لا رأيا. ليكون الشعر/ الصورة معادلا موضوعيا لما ينفعل به المبدع[77].

---

[74] بشرى صالح، لصورة الشعريّة في النقد العربي الحديث، ص 3

[75] نفسه، ص 43

[76] عبد العزيز بلخوجة، تمظهرات أنساق تشكّل الصور في بيانات عبد الوهاب البياتي، مجلة لغة كلام، بتاريخ: 012019/18، ص 141

[77] طه وادي، شعر ناجي الموقف والأداة، دار المعارف المصريّ، ط 2/ 1982، ص77

يتجلّى الخيال في الصورة من خلال قدرة المبدع على تكوين صورة ذهنيّة تغيب فيها الأشياء عن الحسّ، حيث تتداخل الصورة مع الخيال لتتم عمليّة المحاكاة التي يتمّ فيها الجمع بين المتنافر والمتناثر في صورة استجمعت فيها وتوافقت هذه المتنافرات بطريقة لا يمكن أن يرفضها المنطق.

عناصر الصورة

بيّنت النظريّات النقديّة المعاصرة عند تحليلها للصورة الشعريّة أنّها متكوّنة من عناصر مختلفة أذكر منها ما يأتي: مكوّن اللغة، ، التقديم الحسّي للمعنى أو العنصر الحسّي، مكوّن الخيال والأنواع البلاغيّة للصورة، والرمز والأسطورة، مكوّن العاطفة:

مكون اللغة: يحتل عنصر اللغة في الصورة الشعريّة المكانة الأولى بين العناصر ذلك أنّ عمليّة الإبداع إنّما تكون من خلال نسيج الألفاظ الذي يبدعه المبدع، حيث ينشئ علاقات خاصّة بين الألفاظ تعطي في النهاية النص الذي يعكس صاحبه ويدلّ عليه ويميّزه عن غيره. فالنص/القصيدة/التعبير الشعري يشكل الصورة التي بها يعبر الشاعر عن تجاربه، مبرزا قدرته وبراعته من خلال إنشاء الصلات المختلفة والمتميّزة بين الكلمات.

إنّ للغة مفهومان، مفهوم إشاري أو دلالي، له علاقة باللغة التقريريّة القائمة على المباشرة وهي لغة البحوث العلميّة التي تحدّد مباشرة الأشياء، فهي تقوم على "الإشارة أو الدلالة على الحقائق الصادقة الانطباق على الواقع مباشرة"[78] ومفهوم آخر هو المفهوم التعبيري أو الجمالي وهو لغة المبدعين القائمة على "الانفعاليّة التي تومئ إلى المواقف الذاتيّة أو الموضوعيّة عن طريق الإيحاء ولا تعتمد على اللفظ طبقا لدلالته الوضعية المألوفة"[79] حيث يشحن المبدع اللفظ بجملة من الدلالات التي لم تكن معروفة سابقا في استعمالاته العاديّة، فقول محمود درويش في قصيدة عاشق من فلسطين "عيونك شوكة في القلب/ توجعني ..وأعبدها" فالعلاقة بين الألفاظ علاقات خاصّة، لا تقوم على القاموس المعجمي العادي ولكن يزيحها إلى معانٍ جديدة غير مسبوقة يبني بها صورة تؤلم المشاعر وكأنّ لفظ الشوكة وما يحمله من ألم وجراحات ودم، يصل إلى القلوب مباشرة ولكن مع هذا الألم لا يمكن أن تترك، أو تهجر، بل العكس من ذلك هي في مكان القداسة لدرجة العبادة، وحتّى الفعل أعبدها يخرج عن معناه القاموسي إلى معنى آخر هو مزيج من الحب والهيام والحنين والعشق وكلّ ما يجعل المرء متمسّكا بوطنه. وهذه اللغة الانفعالية/الجماليّة، لغة الإبداع "تكون ذات خصائص متميّزة، خاضعة لتفرّد الفنّان وأسلوبه في صياغة التركيبة الفنيّة الخاصّة داخل الصورة الشعريّة، وأن يجعل من

[78] بشرى صالح، الصورة الشعريّة في النقد العربي الحديث، ص 76

[79] نفسه.

أصول اللغة وأساليبها المألوفة، أسسا ينطلق منها نحو الإضافة والتعميق واكتساب الكيان التعبيري المتميّز"[80] فالتجربة الجديدة في حاجة إلى لغة جديدة، ولا يمكن أن يعبّر المبدع عن الشيء الجديد باللغة القديمة وهو ما وقع فيه أحمد شوقي الذي عبّر عن أحداث ومنتوجات جديدة بلغة ابن الصحراء والأطلال.

المكوّن الحسّي:

يسمّيه بعض النقاد العرب كجابر عصفور (التقديم الحسّي) وقد ارتبطت فكرة التقديم الحسّي في الموروث العربي بين الشعر والرسم، وهي فكرة ازدهرت مع الفلاسفة العرب الذين تعاملوا مع كتاب (فنّ الشعر) حيث أكّدوا على أنّ "الشعر والرسم نوعان من أنواع المحاكاة، وقد يتمايزان في المادّة التي يحاكيان بها، لكنّهما يتّفقان في طبيعة المحاكاة وطريقتها في التشكيل، وتأثيرها في النفس"[81] فالشعر والرسم يشتركان في تقديم المعنى بطريقة حسيّة والعلاقة بينهما ذات جوانب ثلاثة: - **أوّلها** أنّهما ينقلان العالم في أشكال فنيّة، طبعا باعتماد المحاكاة التي تركّز على الممكن المحتمل، بالزيادة والنقصان، ليس من باب المسخ ولكن من باب ما يمكن أن يحدث. وهو في تقديمهما للعمل الفنّي يعتمدان الحواس، في مخاطبتهما للمتلقّي فهما "يقومان بفعل المحاكاة- سواء كانت لمعنوي مجرّد أم لمادّي محسوس- فإنّهما يخاطبان الإحساسات والمخيلة، ويجسّمان الأشياء أو الأفكار في أشكال محسوسة يمكن رؤيتها إمّا عن طريق العين الباصرة- كما في حالة الرسم- وإمّا عن طريق عين العقل أو المخيلة كما في حالة الشاعر"[82]

- **والثاني** تتماثل طريقة الشاعر في تشكيل الصورة طريقة الرسام إذ كلّ منهما يسعى إلى إنشاء التآلف والتناسب بين عناصر مادة الصورة من لغة وحسيّة وخيال... وهو ما يسمّونه (العلة الصوريّة أو حسن التأليف أو براعة المحاكاة) وبخاصة تلك العلاقة بين الهيولي والصورة التي طرحها أرسطو من خلال صورة المنضدة.

- **والثالث** قدرة كل من الشاعر والرسام- من خلال طريقتهما الحسيّة- على التأثير في المتلقّي من خلال التحكّم في المحاكاة وصناعة الصورة.

يجب أن نشير إلى أنّ الصورة التي يبدعها الفنّان سواء أكانت بالألوان أم بالألفاظ فإنّها تتلوّن بحالة صاحبها النفسيّة، فهي ليست صورة آليّة فتوغرافيّة تعيد الموجود كما هو ولكن صورة تنقل معها مشاعر صاحبها، وهمومه ورأيه في الحياة منطلقا من ثقافته وأيديولوجيّته فهي "لا تقدّم لنا المحسوسات رغبة في استحضار صورتها وهيئتها الشكليّة وإنّما تقدّمها بعد أن ارتبطت بمعنى نفسي خاص

---

[80] نفسه.

[81] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط 3/ 1992، ص 284

[82] نفسه، ص 185

يعيد خلقها وتشكيلها بما يرسيه من علائق متفرّدة تخلق وعيا فنّيّا وخبرة متميّزة"[83] وهو ما يعطيها القدرة على التأثير والإثارة، ما لم يكن تركيبها وإنشاؤها ما فيها من صور وألوان غاية مقصودة أي مجرّد تراكم لمحسوسات تربطها علائق شكلية لا عمق فيها، فقد لا تكون ثمّة علاقة لازمة بين الصفات الحسيّة للصور من حيويّة، ووضوح، ودقّ تفاصيل وغيرها وبين ما تولدها من آثار في المتلقّي؛ إذ الذي يعطي للصورة فعاليّتها ليس الحيويّة والوضوح ولكن ما تتميّز به ما تتميّز به "من صفات باعتبارها حدثا عقليّا لها علاقة خاصّة بالإحساس، فالصورةُ أثرٌ خلقه الإحساس على نحو لم يمكن تفسيره حتّى الآن، ولكنّنا نعلم أنّ استجابتنا الفعليّة والانفعاليّة إزاء الصورة تعتمد على كونها تمثّل الإحساس أكثر مما تعتمد على الشبه الحسّي بينها وبين الإحساس، وقد تفقد الصورة طبيعتها الحسيّة إلى حدّ يجعلها تكاد لا تكون صورة على الإطلاق وإنّما تصبح مجرّد هيكل، ومع ذلك فهي تمثّل إحساسا لا يقلّ عن الإحساس الذي تولّده ولو كانت على درجة قصوى من الحسيّة والوضوح"[84]

مكون الصور البلاغيّة

مكوّن الرمز والأسطورة

وقد استقوهما من الثقافة اليونانيّة، حيث يشيران إلى معان مكثّفة، يعبّران بشكل شامل كأسطورة سيزيف، ورمز بينيلوب ...

مكون العاطفة: تعد العاطفة الروح التي تنفخ في اللفظة التي تأخذ القالب النفسي الوجداني لحالة الشاعر.

مكون الخيال: وهو الذي يمكن اللغة والعاطفة من تحديد معالم الصورة فيتفاعل معها المتلقي شكلا ومضمونا.

نص للتطبيق

قال ابن رشد

فكل شعر وكل قول شعي، فإما هجاء وإما مديح وذلك بيّن باستقراء الأشعار، وبخاصّة أشعارهم التي كانت في الأمور الإراديّة: أعني الحسنة والقبيحة. وكذلك الحال في الصنائع المحاكيّة لصناعة الشعر، التي هي الضرب بالعيدان، والزمر، والرقص- أعني أنّها معدّة بالطبع لهذين الغرضين.

والأقاويل الشعريّة هي الأقاويل المخيّلة، وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان وثالث مركّب منهما، أما الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به، وذلك يكون ي لسان بألفاظ خاصّة ندهم، مثل كأنّ ، إخال، وما أشبه ذلك في لسان العرب، وهي التي تسمّى عندهم حروف التشبيه، وإمّا أخذ الشبيه

---

[83] بشرى صالح، الصورة الشعريّة في النقد العربي الحديث، ص 86

[84] ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1/ 2005، ص 170

بعينه بدل الشبيه، وهو لذي يسمّى الإبدال في هذه الصناعة، وذلك مثل قوله تعالى" وأزواجه أمّهاتهم" الأحزاب 6، ومثل قول الشاعر أبي تمّام

هو البحر من أي النواحي أتيته فلجّته المعروف والجود ساحله

وينبغي أن تعلم أنّ في هذا القسم تدخل الأنواع التي يسمّيها أهل زماننا استعارة وكناية، مثل قول زهير بن أبي سلمى: صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله

وعُرّيَ أفراسُ الصبا ورواحله

ومثل قوله تعالى: "أو جاء أحد منكم من الغائط" النساء 46، إلا أنّ الكنايات أكثر ذلك، هي إبدالات لواحق الشيء، والاستعارة هي إبدالات من مناسبه، أعني إذا كان شيء نسبته إلى الثاني نسبة الثالث إلى الرابع فإبدال اسم الثالث إلى الأوّل وبالعكس.

المحاضرة السادسة 2 الشعر بين المادة والتصوّر

ج: الأنواع الشعريّة

مدخل

يفرّق النقّاد بين الأنواع الشعريّة والأغراض، فالأنواع تابعة للأجناس والأغراض تابعة للأنواع، فالجنس لغة "هو الضرب من كل شيء... وهو أعمّ من النوع ومنه المجانسة والتجنيس... فالناس جنس والإبل جنس والبقر جنس"[85] وتحت الجنس تجتمع الأنواع، وقد ميّز أرسطو من منظور فلسفي بين الجنس والنوع، فرأى الجنس أعمّ من النوع، إذ الإنسان نوع من جنس الحيوان، والتجنيس هو التصنيف وصنّف الشيء: أي جعله أصنافًا وميّز بعضها من بعضٍ، وهو ما يعني أنّ التصنيف تمييزٌ لكلّ نوعٍ عن غيره. وتجنيس الأعمال الأدبيّة أي تصنيفها؛ ثم تجنيس أنواعها بعضها من بعض. وقد اقتربت المعاجم العربيّة في تفريقها بين مصطلحي الجنس والنوع، من تحديد أرسطو الذي رأى أنّ الجنس أعمّ من النوع.

أمّا المعاجم الفرنسية الحديثة فيتطابق تعريفها مع ما رأيناه سابقا، إذ ترى هي أيضا أن الجنس (Genre) أعم من النوع (Espèce)، وأنّ الجنس عادة ما يتشكل من أنواع متقاربة فيما بينها. ممّا يعني أنّ الجنس عملية فكريّة، تهدف إلى تنظيم النُّصوص الأدبيّة بطريقة تيسّر للمتلقين الإفادة منها بأقصى درجة ممكنة. ومن ثم فالشعر جنس، والرواية جنس، والقصّة جنس، والمسرحيّة جنس، والمقامة جنس، والمقالة جنس ، بل والتوقيعات التي شاعت في العصر العباسي جنس.... وكلّ جنس

[85] ابن منظور ، لسان العرب، دار صادر – بيروت، 1414، ج 6، ص 43

يكون عنوانا لمجموعة من الأنواع.

الأنواع الشعريّة عند أفلاطون

ارتبط الشعر عنده بالنظرة الأخلاقيّة منطلقا في ذلك من النظرة المثاليّة ومن ثمّ فالشعر عنده مؤثّر في سلوك الناس ولذلك نراه يهاجم الشعراء الذين يزيّفون الحقائق. ويرى أنّ الشعر أنواع ثلاثة تبعا لتنوّع أساليبه هذه الأنواع هي:

- الشعر الغنائي حيث يتحدّث فيه الشاعر عن نفسه، وهو نوع لا ينفر منه أفلاطون لأنه شعر يمجّد فيه المبدع نفسه، ويراه أرقى الأنواع الشعريّة.
- الشعر القصصي والملحمي وهو شعر يروي سير الأبطال والملوك وبعض الآلهة، وهو شعر لا يرفضه أفلاطون لأنّه يخدم الجانب الأخلاقي من خلال اقتداء القارئ بشخوصه وأبطاله.
- الشعر التمثيلي: يتحدث فيه الشاعر على ألسنة الشخصيات في التراجيديا والكوميديا، وهذا عنده أخطر أنواع الشعر بما يرجعه إلى النتائج التي تترتب على المحاكاة.

يقول أفلاطون: "إنّ الشعور بالألم الذي تزيده رؤية شقاء الآخرين قوّة، يكون من الصعب التحكّم فيه عندما يصيبنا نحن... ألا يصدق هذا أيضا على الهزل، مثلما يصدق على الجد؟ ألا يحدث لك عين ما حدث في حالة الانفعالات الحزينة، عندما تستمع في تصوير مسرحيّ أو في محادثة خاصّة إلى هزليّات تخجل من أن تغيب عليها إباحيّتها؟ إنّك عندئذ تطلق العنان لرغبتك في إثارة الضحك وهي الرغبة التي كان عقلك يقمعها بدورها خوفا من أن يسمّيك الناس مهرّجا، وهكذا تقوى هذه الرغبة فيك عند مشاهدتك للمسرح، حتّى تمارس في أحاديثك الخاصّة دون أن تشعر مهنة الضحك... إنّ الشعر يغذّي الانفعال بدل أن يضعفه، ويجعل له الغلبة، مع أنّ من الواجب قهره إن شاء الناس أن يزدادوا سعادة وفضيلة"[86] فقد قسم أفلاطون الأنواع الشعرية إذًا على أساس أخلاقي؛ على وعي بالفروق النوعية بين الأجناس الشعرية التي تكلم عنها. فحرص على الجانب الأخلاقي، وعلى السعادة والفضيلة أبعد الشاعر في المأساة والملهاة من جمهوريّته.

الأنواع الشعريّة عند أرسطو:

لا تختلف الأنواع الشعريّة عنده عما هي عند أفلاطون فهي نفسها المتمثّلة في الشعر الغنائي والملحمي والموضوعي المسرحي (المأساة والملهاة) وأضاف نوعا آخر هو الديثيرمبوس والذي هو شعر دينيّ، غير أنّ الفرق بين الرجلين يكمن في نظرة كّل واحد منهما إلى أهميّة الشعر والمحاكاة فالأوّل يرى بالجانب الأخلاقي في حين يرى الثاني بالجانب الفنّي، ويرى الأول في خطورة الشعر على أخلاق

[86] أفلاطون، جمهورية أفلاطون، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، 2004، ص 518

الإنسان ويرى الثاني بأهميّة الشعر في معالجة الإنسان. غير أنّ أرسطو لم يعتد بالشعر الغنائي؛ واعتدّ فقط بالشعر الموضوعي الذي يعالج أفعالاً عامة، وأما الغنائي فهو عنده مجرّد مرحلة تمهيديّة للشعر الموضوعي الذي يعتد به وحده في اعتماد المحاكاة. يقول أرسطو: "إنّ الشعر الملحميّ والتراجيدي، وكدلك الكوميدي، وفنّ تأليف الديثرامبيات... كلّ ذلك بوجه عام أشكال من المحاكاة"[87].

يبيّن أرسطو من خلال حديثه عن هوميروس أنّه ألف (المارجيتس) والملحمة ويبدو أنّ المارجيتس فن هزلي كوميدي، بينما الملحمة فنّ تراجيدي يقول أرسطو: "إنّ علاقة منظومته (المارجيتس) بالكوميديا كعلاقة الإلياذة والأوديسة بالتراجيديا. ولكن عندما ظهرت التراجيديا والكوميديا في الساحة فإن كلا الفريقين من الشعراء قد التزم بطبعه الخاص، أي أنّ بعض شعراء الهجاء أصبحوا شعراء للكوميديا، بينما أصبح بعض شعراء الملاحم معلمين للتراجيديا، لأنّ تلك الصيغ الدراميّة الأخيرة أو المستجدّة كانت تعتبر أجلّ منزلة من الأشكال القديمة التي سبقتها"[88].

الشعر الغنائي

شعر وجداني عاطفي يتحدّث في الشاعر عن نفسه أو غيره بلغة العاطفة والوجدان، وقد عرفه الإنسان منذ القدم، حيث يبيّن صاحبه موقفه من شيء آخر من خلال الوصف أو المدح أو الهجاء ويكون هذا الشعر تعبيرا عن عواطفه تجاه الآخر. وهو الذي تميّز به العرب منذ العصر الجاهلي.

الملحمة:

الشعر الملحمي قصصيّ، يسرد حادثة، أو سلسلة حوادث، من خلال التشبيهات، والمحسنات اللفظية، والأوصاف، التي توضح الفكرة. والملحمة حكاية شعرية تقوم على البطولة والقومية، أحداثها تقوم على خوارق الأمور، والعادات المختلفة، تختلط فيها الحقائق بالأساطير، وتغلغل الأشعار الدينية الروحية في كل جوانبها.

ومن أهم خصائص الشعر الملحمي:

- تجلي طابع البطولة.
- تطبعها بالطابع القصصي.
- تتعدد القصص في الملحمة الواحدة.
- تنوع الموضوعات وتشعبها.
- سيادة الموضوعية ولا الشخصية.

التراجيديا والكوميديا

---

[87] ، أرسطو، فن الشعر، تح: حمادة إبراهيم، مكتبة الأنجلو المصريّة، ص 55

[88] نفسه، ص 80

نشأتا نشأة ارتجالية، فالأولى نشأت على أيدي قادة الديثرامب Dithyrambos وهي عبارة عن مقطوعة دينيّة شعريّة غنائيّة راقصة، تؤديها جوقة مؤلّفة من خمسين رجلا، مقنّعين في جلود الماعز حول مذبح الإله ديونيسوس ربّ الكرم والخمر، والخصب بوجه عام[89] أمّا الكوميديا فقد ترجع نشأتها إلى قادة الأناشيد الاحليليّة (الغالية) التي لا تزال تنشد في المدن إلى الوقت الذي يعيش فيه شعراء الكوميديا.

مرّت التراجيديا بمراحل إلى أن وصلت إلى ما ما هي عليه. فقد كان على خشبة المسرح ممثّل واحد ، واسخيلوس هو من جعلهما اثنين، وقلّل من أهميّة الجوقة بتقليل أناشيدها، وأعطى للحوار أهميّة كبرى. ولما جاء سوفوكليس زاد ممثلا ثالثا، وأدخل المناظر المرسومة، ثمّ أطالوا زمنها بعدما كان قصيرا. وصار أسلوبها فخما بعدما كان هزليا في السابق.

الديثيرمبوس: نوع من الشعر الديني كان يقام على شرف الإله ديونيسيوس، إله الخمر والكرم

الشعر العمودي: وهو الشعر العربي الذي كان مناسبا لحياتهم الصحراويّة

شعر التفعيلة: شعر ظهر في بداية النصف الثاني من القرن العشرين بعد الحرب العالمية الثانية، دعت إلين نازك الملائكة وبدر شاكر السياب

القصيدة النثرية: نوع حديث ناتج عن الشعر الغربي برز على يد الشاعر السوري محمد الماغوط.

نصّ تطبيقي للفارابي

[89] نفسه، ص 60

أصناف أشعار اليونانيين-من رسالة في قوانين صناعة الشعراء

قصدنا في هذا القول إثبات أقاويل وذكر معان تفضى بمن عرفها إلى الوقوف على ما أثبته الحكيم في صناعة الشعر، من غير أن نقصد إلى استيفاء جميع ما يحتاج إليه في هذه الصناعة وترتيبها، إذ الحكيم لم يكمل القول في صناعة المغالطة فضلا عن القول في صناعة الشعر، وذلك أنه لم يجد لمن تقدمه أصولا ولا قوانين حتى كان يأخذها ويرتبها ويبنى عليها ويعطيها حقها على ما يذكره في آخر أقاويله في صناعة المغالطين. ولو رمنا إتمام الصناعة التي لم يرم الحكيم إتمامها — مع فضله وبراعته — لكان ذلك مما لا يليق بنا. فالأولى بنا أن نومى إلى ما يحضرنا في هذا الوقت من القوانين والأمثلة والأقاويل التي ينتفع بها في هذه الصناعة.

فنقول: إن الألفاظ لا تخلو من أن تكون: إما دالة، وإما غير دالة. والألفاظ الدالة: منها ما هي مفردة، ومنها ما هي مركبة. والمركبة: منها ما هي أقاويل، ومنها ما هي غير أقاويل. والأقاويل: منها ما هي جازمة، ومنها ما هي غير جازمة.

والجازمة: منها ما هي صادقة، ومنها ما هي كاذبة. والكاذبة: منها ما يوقع في ذهن السامعين الشيء المعبر عنه بدل القول، ومنها ما يوقع فيه المحاكى للشيء — وهذه هي الأقاويل الشعرية.

ومن هذه المحاكية ما هو أتم محاكاة، ومنها ما هو أنقص محاكاة. والاستقصاء في الأتم منها والأنقص إنما يليق بالشعراء وأهل المعرفة بأشعار لسان لسان ولغة لغة، ولذلك ما يخلى عن القول فيها لأولئك — ولا يظنن ظان أن المغلط والمحاكى قول واحد، وذلك أنهما مختلفان بوجوه: منها أن غرض المغلط غير غرض المحاكى، إذ المغلط هو الذى يغلط السامع إلى نقيض الشيء حتى يوهمه أن الموجود غير موجود وأن غير الموجود موجود. فأما المحاكى للشيء فليس يوهم النقيض، لكن الشبيه. ويوجد نظير ذلك في الحس، وذلك أن الحال التي توجب إيهام الساكن أنه متحرك، مثل ما يعرض لراكب السفينة عند نظره إلى الأشخاص التي هي على الشطوط، أو لمن على الأرض في وقت الربيع عند نظره إلى القمر والكواكب من وراء الغيوم السريعة السير — هي الحال المغلطة للحس؛ فأما الحال التي تعرض للناظر في المرائي والأجسام الصقيلة فهي الحال الموهمة شبيه الشيء.

وقد يمكن أن تقسم الأقاويل بقسمة أخرى وهى أن نقول: القول لا يخلو من أن يكون: إما جازما، وإما غير جازم. والجازم: منه ما يكون قياسا، ومنه ما يكون غير قياس. والقياس: منه ما هو بالقوة، ومنه ما هو بالفعل. وما هو بالقوة: إما أن يكون استقراء، وإما أن يكون تمثيلا . والتمثيل أكثر ما يستعمل إنما يستعمل في صناعة الشعر. فقد تبين أن القول الشعرى هو التمثيل.

وقد يمكن أن تقسم القياسات، وبالجملة الأقاويل ، بقسمة أخرى فيقال: إن الأقاويل إما أن تكون صادقة لا محالة بالكل، وإما أن تكون كاذبة لا محالة بالكل، وإما أن تكون صادقة بالأكثر كاذبة بالأقل، وإما عكس ذلك، وإما أن تكون متساوية الصدق والكذب. فالصادقة بالكل لا محالة هي البرهانية، والصادقة بالبعض على الأكثر فهي الجدلية، والصادقة بالمساواة فهي الخطبية، والصادقة في البعض على الأقل فهي السوفسطائية، والكاذبة بالكل لا محالة فهي الشعرية. — وقد تبين من هذه القسمة أن القول الشعرى هو الذى ليس بالبرهانية ولا الجدلية ولا الخطابية ولا المغالطية، وهو مع ذلك يرجع إلى نوع من أنواع السولوجسموس أو ما يتبع السولوجسموس — وأعنى بقولي: « ما يتبعه »: الاستقراء والمثال والفراسة، وما أشبهها مما قوته قوة قياس.

المحاضرة السابعة 2 الشعر بين المادة والتصوّر

د- التمثيل في التصوّر الفلسفي

التمثيل عمليّة معرفيّة لنقل المعلومات، أو نقل معنى من موضوع معين (النظير أو المصدر) إلى موضوع معين آخر (الهدف) فيكون التمثيل تعبيرا لغويّا متماثلا مع هذه العملية. والتمثيل أيضا- وقد يطلق عليه التشخيص- هو تجسيد للأدب المكتوب، وتشخيص الخيال في صورة شخوص، وعلى وجه الدقة، هو تقمص الشخصيات الدرامية في الرواية أو الحكاية، وأداء تفاصيلها بإقناع.

يكون التمثيل مع الاستعمال المجازي لا الحرفي، فقولنا الشمس ساطعة، لا تمثيل في العبارة، في حين، قولنا: ضحك المشيب معنى استعاري، فهناك موارية أي مداهاة ومخاتلة في العبارة، فضحك المشيب تعني في شعر رأسه بياض، مما يدل على الشيخوخة، حيث ربط بين بياض الأسنان وبياض شعر الرأس، إذ العلاقة بينهما المشابهة. فهناك صورة ولكن لا يوجد تمثيل لأنّ المشابهة تحقّقت من خلال نسبة شيء إلى آخر اشتركا في صفة واحدة أو أكثر. فمثلا قول امرئ القيس :

وليل كموج البحر أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم لبتلي

حيث نرى امرأ القيس يشبّه الليل المظلم بموج البحر والصفة التي يشتركان فيها هي الظلمة والروعة، وهذا لا يجعل من بيته تمثيلا. بل تشبيها مفردا.

المعنى التمثيلي: ، ويكون بين نسبتين اثنتين، أو بين صورتين اثنتين، إذ التماثل حسب عبارة أرسطو هو تساوي نسبتين ومثال ذلك، قول بير كليس في رثاء شباب أثينا "لقد اختفى من المدينة، الشباب الذين قضوا في الحرب، كما لو أنّ السنة فقدت ربيعها"[90] فالمشابهة هنا تنصبّ على نسبتين أو صورتين هما، صورة /نسبة اختفاء الشباب في الحرب، بصورة/نسبة فقدان الربيع في السنة. فهو يتحدّث عن الشباب المفقود بسبب الحروب التي عركتهم وطحنتهم، بغياب فصل الربيع في السنة؛ إذ الربيع هو جمال الكون بما فيها من تجدّد للحياة. فهناك صورة كاملة في الجزء الأول تقابلها صورة كاملة في الجزء الثاني، وكذلك قول المتنبّيّ: يهزّ الجيش حولك جناحيه ... كما نفضت جناحيها العقاب

في قول المتنبيّ صورتان صورة الجيش بجناحيه الميمنة والميسرة، وصورة العقاب بجناحيه اللذين يطير بهما، فالمشابهة في البيت بين نسبتين/صورتين الأولى: حركة الجيش في ميمنته وميسرته ، والثانيّة: حركة جناحي طائر العقاب. وهذا الضرب من الربط بين الصورتين هو الذي يدعى التمثيل أو يسمى أيضا المماثلة أو التناسب Analogies وهو ما يسمّى في البلاغة العربيّة: التشبيه التمثيليّ.

قد نجد هذه التسميّة في الرياضيات من خلال عبارة التمثيل الرياضي حيث يصاغ هذا التمثيل في الرياضيات بالشكل الآتي: إنّ 16: 8 = 10 : 5 حيث حاصل قسمة العدد 16 على اثنين هي نفسها حاصل قسمة العدد 10 على 5 إذ النتيجة في الحالتين واحدة وهذا ما يسمّى بالتمثيل عندهم. ومعلوم أنّ هذه العلاقة التمثيليّة بين النسبتين في الرياضيات هي علاقة يقينيّة قطعيّة لا اختلاف حولها، بينما نجد علاقة التمثيل في عبارتي بيركليس والمتنبي محتملتين وغير يقينيّتين إذ يمكن أن

[90] محمد الولي، عن تمثّلات واستعارات ابن رشد، موقع https://philosmus.org/archives/2059 2012/03/02

تكون الصورة الثانية شيئا آخر غير فقدان الربيع في المثال الأوّل، وغير العقاب في بيت المتنبّي، وهذه الصور المحتملة نجدها في الخطابة والشعر وأحيانا حتّى في الفلسفة، بينما ما يكون في الدراسات التجريبيّة والمنطقيّة هي علاقة يقينيّة، وقد نجد لها استعمالا ما في المجال العلمي، مثل إيجاد التشابه في علاقة الأسماك بالزعانف كعلاقة الطيور بالأجنحة.

الأصل في الأنالوجيا Analogies أن تدل على التشبيه الجزئي ولكنها قد تدلّ على المشابهة العامّة لكي تشمل التشبيه Comparaison والاستعارة Métaphore والمثل Proverbe والأمثولة Allégorie والرمز Symbole. وهذه تدرج كلّها في دائرة علاقة المشابهة التي تتعارض مع دائرة العلاقات القائمة على التجاور. هذا الأسلوب التعبيريّ الاستعاري والتمثيليّ، هو تعبير خاصّ بفنّي الشعر والخطابة، حيث يمكن أن يستخدم فيهما التعبير المجازي الذي يتناول المبدع فيه اللغة الفنيّة التي تشير ولا تحدّد، وتومئ ولا تصرّح، وهو ما يسمّى بالتعبير الفنّي الذي لا يقوم على المباشرة التي هي لغة العلم والفلسفة القائمة على العبارة الواضحة، ويمنع فيه أيّ تسرّب لمثل هذه الأدوات التي تركّز على المحتمل بدل اليقين إلى موضوعهما. يقول بيير جيرو "إنّ سنن التخاطب العلمي مجبر على حماية السنن من ايّ عدوى تمثيليّة Analogique"[91]. وهذا يعني أنّنا لا نجد التمثيل في التعبير العلمي ولكن نجده في الشعر والخطابة.

في هذا المعنى يقول الفارابي: " القول لا يخلو من أن يكون إمّا جازما، وإمّا غير جازم، والجازم منه ما يكون قياسا، ومنه ما يكون غير قياس، والقياس منه ما يكون بالقوّة، ومنه ما يكون بالفعل، وما هو بالقوّة إمّا أن يكون استقراء وإمّا يكون تمثيلا، والتمثيل أكثر ما يستعمل إنّما يستعمل في صناعة الشعر، فقد تبيّن أن القول الشعريّ هو التمثيل"[92] يثبت نصّ الفارابي أنّ التمثيل يكون في الشعر، والشعر في الأصل قول جازم قائم على القياس بالقوّة لا بالفعل يكون تمثيلا وليس استقراء، وهذا التمثيل غالبا ما يستعمل في صناعة الشعر. فالفارابي- شارحا قول أرسطو- مؤكّدا فكرة المحاكاة القائمة على التمثيل. وهو ما يجعل التمثيل حقلا إبداعيّا تظهر فيه براعة المبدع في تعامله مع اللغة.

قد تدلّ كلمة أنالوجيا Analogies على المشابهة بصفة عامّة فتشمل التشبيه والاستعارة والتمثيل والمثل والأمثولة والرمز. إنّها تدرج كلّها في دائرة علاقة المشابهة، التي تتعارض مع دائرة العلاقات القائمة على التجاور.

---

[91] نفسه.

[92] فن الشعر، جزئية الفارابي، ص 151

ويبقى التمثيل بمعنى تشخيص الأفعال من خلال الأدوار التي يؤديها الممثلون على خشبة المسرح هو الأساس، يعيشون الشخصيات التي يمثّلونها حتى لا يستطيع المشاهد أن يفرّق بين الممثل والشخصية التي يتقمّصها.

نصّ للتطبيق

ابن رشد في أجزاء صناعة المديح وأنواع الاستدلالات- من تلخيص كتاب أرسطو في الشعر.

قال: فأما أجزاء صناعة المديح من باب الكيفيّة فقد تكلّمنا فيها، زأمّا أجزاؤها من جهة الكميّة فينبغي أن نتكلّم فيها.

وهو يذكر في هذا المعنى أجزاء خاصّة بأشعارهم ، والذي يوجد ابن رشد منها في أشعار العرب فهي ثلاثة : الجزء الذي يجري عندهم مجرى الصدر في الخطبة، وهو الذي فيه يدكرون الديار والآثار ويتغوّلون فيه، والجزء الثاني المدح، والجزء الثالث الذي يجري مجرى الخاتمة في الخطبة، وهذا الجزء أكثر ما هو عندهم إمّا دعاء للممدوح، وإمّا تقريض الشعر الذي قاله. والجزء الأوّل أشهر من هذا الأخر، ولذلك يسمّون الانتقال من الجزء الأوّل إلى الثاني استطرادا، وربّما أتوا بالمدائح دون صدور، مثل قول أبي تمّام

لهانَ عَلَينا أَن نَقولَ وَتَفعَلا وَنَذكُرَ بَعضَ الفَضلِ عَنكَ وَتُفضِلا

ومثل قول المتنبي:

لكلّ امرئ من دهره ما تعوّدا ....

ولمّا فرغ من تعديد أجزاء الشعر هندهم قال:

فأمّا أجواء صناعة المديح التي من جهة الكيفيّة والتي من جهة الكميّة فقد أخبرنا بها، فأمّا من أي المواضع يمكن عمل صناعة المديح، فنحن مخبرون عنها بعد ومضيفون ذلك إلى ما تقدّم.

قال: وينبغي – كما قيل- ألا يكون تركيب المدائح من محاكاة بسيطة بل مخلوطة من أنواع الاستدلالات وأنواع الإدارة ومن المحاكاة التي توجب الانفعالات المخيفة الحركة المرفقة للنفوس. وذلك أنّه يجب أن تكون المدائح التي يقصد بها الحثّ على الفضائل مركّبة من محاكاة الفضائل ومن محاكاة أشياء مخوفة محزنة يتفجّع لها. وهي الشقاوة التي تلحق من عدم الفضائل لا باستئهال. وذلك أنّ بهده الأشياء يشتد تحرّك النفس لقبول الفضائل. فإن انتقال الشاعر من محاكاة فضيلة إلى محاكاة لا فضيلة، أو من محاكاة فاضل إلى محاكاة لا فاضل ليس فيه شيء ممّا يحثّ الإنسان ويزعجه إلى فعل الفضائل؛ إذ كان ليس يوجب محبّة لها زائدة ولا خوفا.

والأقاويل المديحيّة يجب أن يوجد فيها هذان الأمران، ودلك يكون إذا انتقل من محاكاة الفضائل إلى محاكاة الشقاوة ورداءة البخت النازلة بالأفاضل أو انتقل من هذه إلى محاكاة أهل الفضائل. فإنّ هذه المحاكاة ترق النفس وتزعجها إلى قبول الفضائل.

الباب الثالث والموسوم بـ
"مهمّة الشعر "
ويتكون من محاضرتين هما:
ـ الأسس النفسيّة والمعرفيّة
ـ مهمّة الشعر بين الامتاع والفائدة

أ الأسس النفسيّة والمعرفيّة

تحدّث الفلاسفة المسلمون وعلى رأسهم ابن سينا عن مهمة الشعر فذكروا الأسس النفسية والمعرفيّة التي يقوم عليها النتاج الشعريّ. على أساس أنّ الشعر كلام مخيّل تذعن له النفس؛ فيحدث لها انبساط أو انقباض، من غير رويّة وتفكير واختيار، وهو ما يعني أنّ عالم الجمال يتعامل مع الأثر الشعريّ أو أيّ إبداع آخر كونه مؤثّرا في النفس كيفما كان هذا التأثير معقولا أو غير معقول.

التخييل والتصديق

تتأثّر النفس بالإبداع، فيعجبها الجمال ويجذبها، وقد يكون هذا الجمال نتيجة التخييل أو نتيجة التصديق، ويفرّق ابن سينا بين التخييل والتصديق.

فالتخييل هو ما يكون صميم الشعر القائم على الخيال التي تقوم به المحاكاة، الغرض منه تحريك النفس، وجعلها تتأثّر بالمثير/القول الفنّي، وقد يكون هذا المحرّك غير حقيقيّ، بمعنى أنّه لم يقع في الطبيعة ولكنّه محتمل الوقوع، حيث تعجب النفس بهذا القول وتتلذّذ به، ويظهر التخييل في النتاج الشعريّ.

وأمّا التصديق فيقصد به الوصول إلى معرفة حقيقة الشيء كما هو، أي نقل الواقع كما هو في الطبيعة، وقبول ما قيل فيه. ونجد ذلك في الخطابة.

الحاصل أنّ هذه الثنائيّة تؤكّد على أنّ الشعر يقوم على التخييل وأمّا الخطابة فأساسها التصديق. والجدير بالذكر أنّ التصديقات في الخطابة يمكن تحديدها وحصرها لأنّها مستمدّة من الواقع المشاهد، في حين لا يمكن تحديد أو حصر التخييلات والمحاكيّات في الشعر لأنّه يمتاز بالندرة والغرابة وبالابتداع والاختراع.

تنفعل النفس بالشعر "انفعالا نفسانيّا غير فكريّ، سواء أكان مصدّقا به، أو غير مصدّق"[93]، فالشعر يؤثّر في السماع في جانبه الوجداني العاطفي، لا في جانبه العقلي المنطقي، وأنّ ما يذكره المبدع ليس بالضرورة أن يكون قد حدث في الواقع أو رآه الشاعر، وإنما قد يتخيّله، فيحتمل وقوعه، إذ الأصل في الفنّ أن يقوم على الخيال الذي يمكن أن يقع ويعيشه الآخرون. ذلك أن "كونه مصدّقا به غير كونه مخيّلا أو غير مخيّل، فإنّه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه[94]" فقد يكون الشاعر صادقا في ما يقول ولا يؤثّر في سامعه، والعكس صحيح فقد يكون محاكيا ويكون مؤثّرا. وقد نجد "ما يؤثّر في الانفعال ولا يحدث تصديقا وربّما كان المتيقّن كذبه مخيّلا"[95] ذلك أن الفن لا يقوم على نقل الواقع حرفيّا فوتوغرافيّا، ولكن على ما يريده المبدع معتمدا على ما يراه أو يسمعه. والغرض من ذلك التأثير في القارئ/السامع، يقول ابن سينا "وإذا كانت محاكاة الشيء بغيره تحرّك النفس وهو

---

93 ابن سينا، الشفاء، ص 507

94 نفسه.

95 نفسه.

كاذب، فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه تحرّك النفس وهو صادق، بل ذلك أوجب لكن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استنكرها وفرّ منها"[96] فهذا التصديق يوظّفه الإنسان في علم آخر وهو علم التاريخ الذي يحرص فيه على أن يكون صادقا. ونلاحظ أنّ النصّ يبيّن أنّ المحاكاة تحرّك النفس، وهذا يعني أنّ النفس تتأثّر بما تقرأ أو تسمع، غير أنّها تميل إلى الجديد الذي يضيف إلى الطبيعة، وتنفر من المكرّر المنقول حرفيّا.، وهو ما يؤكّده ابن سينا بقوله في حديثه عن المحاكاة التي هي "إيراد مثل الشيء وليس هو هو، فذلك كما يحاكى الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي"[97] لأنّ الفنّ يأبى النقل الحرفي ويقوم على ما ترغب فيه النفس.

أثر الشعر في النفس

يقول ابن سينا "والشعر من جملة ما يتخيّل ويحاكى بأشياء ثلاثة: باللحن الذي يتنغّم به، فإنّ اللحن يؤثّر في النفس تأثيرا لا يرتاب به، ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسّطه. وبذلك التأثير تصير النفس محاكيّة في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك. وبالكلام نفسه إذا كان مخيلا محاكيّا، وبالوزن فإنّ من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقّر"[98] يثبت هذا النص دور الشعر ومدى تأثيره في الإنسان، فاللحن الذي يتنغّم به الشعر يؤثّر في النفس تأثيرا لا شكّ فيه، وهذا التأثير يجعل النفس حزينة غضبى أو سعيدة فرحى.

يبيّن ابن سينا القصد من الشعر / المحاكاة فإذا هو التحسين أو التقبيح، إذ "الشيء إنّما يحاكى ليحسّن أو يقبّح"[99] كما أشار إلى الفرق بين محاكاة العرب ومحاكاة اليونان؛ إذ "الشعر اليوناني إنّما كان يقصد فيه في أكثر الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير، وأمّا الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلا كاشتغال العرب"[100]، وهذا أمر طبيعي، فالشعر العربي غنائيّ يقوم على الذات، فهو إما يمدح فيبين خصال الممدوح، وإمّا يهجو فيبيّن عيوب خصمه، أو يتغزّل فيبيّن حرمانه أو يرثي فيبكي فقيده. في حين الشعر اليوناني موضوعي، فيه المسرحي التمثيلي الذي يقوم على الفعل الذي يقوم به الفرد، فيروي المبدع حادثة وما فيها من رموز يقوم الممثّل بأدائها. وهناك نوع ثالث سمّاه أرسطو والفلاسفة الذين شرحوا كتابه: هو المطابقة؛ والتي هي "فصل ثالث يمكن أن يمال بها إلى قبح وأن يمال بها إلى حسن"[101]

---

[96] نفسه.

[97] نفسه ص 507

[98] نفسه، ص 561

[99] فن الشعر، جزئيّة ابن سينا، ص 169

[100] نفسه.

[101] نفسه، ص 170

وقد بيّن ابن سينا لماذا تقول الشعرَ العربُ، فهي تنظمه لوجهين: "أحدهما ليؤثّر في النفس أمرا من الأمور تعدّ به نحو فعل أو انفعال. والثاني للعجب فقط، فكانت تشبّه كلّ شيء لتعجب بحسن التشبيه"[102] هكذا رأى ابن سينا الشعر العربي؛ إمّا للتأثير في الآخر من خلال الغرض الذي يريده، أو الإعجاب بحسن التشبيه. في حين نجد مهمّة الشعر عند اليونان هي الحثّ "بالقول على فعل أو يردعوا بالقول عن فعل، وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة وتارة على سبيل الشعر، فلذلك كانت المحاكاة الشعريّة عندهم مقصورة على الأفاعيل والأحوال والذوات من حيث لها تلك الأفاعيل والأحوال"[103] .

بيّن ابن سينا في حديثه عن نشأة الشعر وأصنافه أنّ سبب قول الشعر عند الانسان يعود لسببين هما الالتذاذ بالمحاكاة، وحبّ الناس للتأليف المتّفق والألحان. وفي توضيحه لهذين السببين يفصّل في الأول مبيّنا أنّ الالتذاذ بالمحاكاة تكون منذ الصبا، وبها يتميّز الإنسان عن الحيوانات؛ ذلك أن الإنسان أقوى على المحاكاة من الحيوانات جميعها، وإن كان بعضها يحاكي يسيرا كالببغاء الذي يقلّد الأصوات، أو القرد الذي يقلّد الحركات. فالبعض الآخر لا محاكاة له أصلا. وبالمحاكاة يكتسب الإنسان "معارفه الأوّليّة، وهذه الغريزة هي التي تدفعه إلى حبّ الاستطلاع والرغبة في الاستزادة من المعرف[104]ة".

إنّ مهمّة الشعر- من خلال المحاكاة -دفع الانسان إلى اكتساب المعرفة وهو ما يؤكّده قائلا إن "للمحاكاة التي في الإنسان فائدة، وذلك في الإشارة التي تحاكى بها المعاني، فتقوم مقام التعليم، وتقع موقع سائر الأمور المتقدمة على التعليم، وحتى أنّ الإشارة إذا اقترنت بالعبارة أوقعت المعنى في النفس إيقاعا جليّا، وذلك لأنّ النفس تنبسط وتلتذّ بالمحاكاة، فيكون ذلك سببا لأن يقع عندها الأمر* أفضل موقع"[105]. ولعله ههنا يشير إلى عملية التمثيل التي يقوم بها الممثلون في محاكاتهم للأحداث على خشبة المسرح، إذ تميل النفس البشريّة- عادة- إلى الاستمتاع بما تشاهد، وقد عدّ المسرح من أهمّ الوسائل التي تؤثّر في الإنسان، ذلك أن المشاهد يرى حركات الممثّل وإشاراته، ويسمع كلامه/ اللغة، وهو ما يساعد على فهم الأشياء. وليبرهن على حب الناس للمحاكاة؛ سواء أكانت في المسرح أم في الصورة فإنّه يعرض مثلا من واقع الناس إذ الناس عادة يرفضون الحيوانات الضاريّة الكريهة والمقزّزة في الطبيعة في حين يسعدون بتأمّل صورها المنقوشة على الصخور أو المرسومة على اللوحات، ويبيّن أن الإعجاب أو الفرح الذي

---

102 نفسه.

103 نفسه.

104 غنيمي هلال، النقد الأدبي، دار العودة- بيروت، ص 54

*

105 فن الشعر، جزئية ابن سينا، ص 171

يشعر به المتلقّي "ليس في تلك الصورة ولا المنقوش، بل كونه محاكاة لغيرها إذا كانت أتقنت"، فالناس يسرّون برؤية الصور لأنّهم يفيدون من مشاهدتها علما مستنبطين ما تدلّ عليه، وهي تسرّ ناظريها لا لأنّها محاكاة ولكن لأنّها متقنة الصنعة، أو لجمال ألوانها أو غير ذلك. وهي دراسة نفسيّة للإنسان في تعامله مع المشاهدات والمرئيّات، تدل على فهم للإنسان وإدراك لما يريد ويرغب.

وأمّا السبب الثاني في نشأة الشعر وهو حبّ الناس للتأليف وحبهم للألحان، وبخاصّة إذا كانت الأوزان مناسبة للألحان، فتميل إليها النفوس ذلك أنّ الشعر في جوهره تعرّفٌ، أو محاكاة للأفعال، ويستعان في هذه المحاكاة بالألحان والإيقاع. ويرى أرسطو أنّ الشعر كان غنائيّا ثمّ تطوّر إلى الموضوعي، فالأهاجي أو الهجائيّات تحاكي الأفعال الخسيسة، ثمّ تتطوّر إلى ملهاة، ونشأت عن المدائح والأشعار الدينية الملحمة التي تطوّرت إلى المأساة. وهذه الثلاثة الملهاة والملحمة والمأساة هي الشعر الذي يعتدّ به وحولها يدور الحديث عن المحاكاة وتفرض على الشاعر أن يكون موضوعيّا.

تظهر مهمّة الشعر أيضا في حديثه عن المحاكاة في الطراغوذيا، إذ لا تكون المحاكاة فيها "للناس أنفسهم، بل لعاداتهم وأفعالهم وجهة حياتهم وسعادتهم، والكلام فيها في الأفعال أكثر من الكلام فيها في الأخلاق"[106] ذلك أن الأدب التمثيلي لا يتعرّض لأخلاق الناس كثيرا وإنما يركّز على ما يقومون به من أفعال، فهو يبرز ما يقوم به أفراد المجتمع من خلال المحاكاة، حتّى إذا رآها على المسرح المشاهد، رأى نفسه في هذه المشاهد. وهذه تقتضي موضوعيّة من الشاعر؛ إذ عن طريق التصوير الصادق للمواقف الانسانيّة التي يقوم بها شخوص المسرحية، ومن خلال ترتيبها لتبدو نتائج ضروريّة أو حتّى محتملة يستمتع القارئ ويتأثّر أكثر. ولا يكون ذلك إلا إذا لم يتدخّل الشاعر في الشخصيّات ويجعل الأحداث والوقائع هي من تتحدّث بنفسها تحقيقا للموضوعيّة. فعلى الشاعر أن لا يتحدّث بنفسه مباشرة في المسرحيّة ويتجنّب ذلك قدر الإمكان، لأنّه في حالة العكس لن يكون موضوعيّا بل ذاتيّا ولا يكون محاكيّا أيضا. نصّ تطبيقي

يقول ابن سينا:

في وجوه تقصير الشاعر.

إنّ الشاعر يجري مجرى المصوّر: فكلّ واحد منهما محاك، والمصوّر ينبغي أن يحاكي الشيء الواحد بأحد أمور ثلاثة: إمّا بأمور موجودة في الحقيقة، وإمّا بأمور يقال إنّها موجودة وكانت، وإمّا بأمور يظن أنّها ستوجد وتظهر. ولذلك بغي

[106] نفسه، ص 178

أن تكون المحاكاة من الشاعر بمقالة تشمل على اللغات والمنقولات من غير التفات إلى مطابقة من الشعر للأقاويل السياسيّة التعقّليّة، فإنّ ذلك من أجل صاعة أخرى.

والشاعر يغلط من وجهين: فتارة بالذات وبالحقيقة إذا حاكى ما ليس له وجود ولا إمكانه. وتارة بالعرض إذا كان الذي يحاكي به موجودا، لكنّه قد حرف عن هيئة وجوده، كالمصوّر إذا صوّر فرسا فجعل الرجلين – وحقّهما أن يكونا مؤّخرين- إمّا يمنيين وإمّا مقدّمين. وقد علمت أنّ كلّ غلط إمّا في الصناعة ومناسب لها، وإمّا خارجا عنها وغير مناسب لها، وكذلك في الشعر.

وكلّ صناعة يخصّها نوع من الغلط، ويقابله نوع من الحل يلزم صاحب تلك الصناعة. وأمّا الغلط غير المناسب فليس حلّه على صاحب الصناعة. فمن غلط الشاعر محاكاته بما ليس يمكن ، ومحاكاته على التحريف، وكذبه في المحاكاة كمن يحاكي أيلا أنثى ويجعل له قرنا عظيما، أو بأنّه قصّر في محاكاة الفاضل، والراذل في فاعله أو فعله أو في زمانه بإضافته أو في غايته.

ومن جهة اللفظ أن يكون أورد لفظا متّفقا لا يفهم منه ما عنى به من بين أمرين متقاربين يحتمل العبارة كلّ واحد منهما. ومن ذلك ألا يحسن محاكاة الناطق بأشياء لا نطق لها. فيبكت ذلك الشاعر بأن: فعلك ضدّ الواجب. وكذلك إذا حاكى بما ضدّه أحسن أن يحاكي به. وكذلك إذا ترك المحاكاة وحاول التصديق الصناعي على أنّ ذلك جائز إذا وقع موقعا حسنا فلغت به الغاية، فإن قصّر قليلا سمج.

ابن سينا، الشفاء، المنطق: الفنّ السابع من الجملة الأولى في المنطق (فصل في الشعر)، الطبعة الأميرية بالقاهرة 1958، ص 72/71، ص 554 للجهاز.

المحاضرة التاسعة 3 مهمّة الشعر

ب: مهمّة الشعر بين الامتاع والفائدة.

اقتنع الفكر الفلسفيّ أنّ كلّ تفكير تأمّلي يكون شعرا، وأنّ كلّ شعر يكون بدوره نوعا من التفكير، كما صاغ الأستاذ الرئيس ابن سينا نظريّته الفلسفيّة الخاصّة بالنفس البشريّة شعرا، ومن قبل ذلك نظم الفلاسفة اليونان من أمثال بارمنديس، وهيراقليس، وغيرهما قصائد شعريّة تضمّنت أفكارهم الفلسفيّة، وحتّى أفلاطون- الذي يرى الشعر مضلّلا للمعرفة وأخرج أهله من جمهوريّته- قد ألّف الشعر في شبابه وعدّه نوعا من المسّ الرباني الذي يعمل على تفجير الطاقة الإبداعيّة لدى الإنسان. وهي الفكرة التي آمن بها أرسطو الذي عدّ الشعر محاكاة للطبيعة، فكان المؤسّس لفنّ الشعر والباعث له في تاريخ الفلسفة، على الرغم من أنّه لم يتناول كلّ أشكال الشعر واقتصر على نوع واحد منه وهو الشعر الموضوعي التمثيلي، كما أنّ لم يستطع أن يفسّر قوّة الخلق لدى الشاعر عبر إبداعه الذي يعمل على استكمال النقص الموجود في الطبيعة.

ينظر الفلاسفة المسلمين للشعر على أنّه عمل فنّي يقوم أساسا على ما أسماه أرسطو بالمحاكاة، حيث يحقق هذا النص اللذة والإمتاع للقارئ الذي يشعر بنوع من المتعة والطمأنينة، ثمّ السعادة ، وهي الغاية التي تسعى إليها الفلسفة، من هنا كانت قراءاتهم للإبداع الفنّي قراءة فلسفيّة غايتها تحقيق الإقناع والمتعة في الوقت ذاته. ولذلك كانت كتابات الفارابي تسير في هذا الاتجاه كما يرى الدكتور زكي نجيب محمود.

النص الإبداعي والقارئ

- النصّ الشعري:

يرى الفارابيّ أنّ هدف الشعر هو الإيحاء للقارئ بوقفة سلوكيّة يريدها لقارئه، بطريقة غير مباشرة من خلال رسم "صورة يكون بينها وبين السلوك المرتجى علاقة الإشارة الموحيّة"[107]. فالشاعر يوحي لقارئه ولا يقول له مباشرة قال

[107] زكي نجيب محمود، مع الشعراء، دار الشروق، ط 1982/3، ص229

الفارابي: "والأقاويل الشعريّة هي التي تركّب من أشياء شأنها أن تخيّل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما أو شيئا أفضل أو أخسّ، وذلك إمّا جمالا أو قبحا أو جلالة أو هوانا، أو غير ذلك مما يشاكل هذه"[108]. فالشعر عنده يقوم على الخيال في حالتي الجمال والقبح، فالقصيدة ترسم صورة ما ولا يكون هذا الرسم فوتوغرافيا للواقع، ولاهي نقل حرفيّ للحقيقة التي تريد الصورة نقلها، ولكن تنقل الصورة أجزاء يريدها المبدع ويتخلى عن الأجزاء الأخرى التي تخدم فكرته، فيرسم ما يريده جمالا أو قبحا ووحيا إلى قارئه بما يريد؛ وتكون هذه الصورة "أساس الوقفة السلوكيّة التي ينتظر للقارئ أن يقفها إزاء العالم" وهذا يعني أن الشاعر يسبق القارئ في فهم الأشياء، ذلك أنّ المبدع بنظرته الثاقبة يرى ما لا يراه غيره، فيأخذ ذلك في نتاجه، ويبعث به رسالة بطريقة فنيّة غير مباشرة، ويلتقطها القارئ فيقبل بها أو يرفضها طبقا لمدى تأثّره بالرسالة.

- القارئ بعد القراءة

وهنا يأتي دور القارئ فيتعامل مع الرسالة/الصورة التي أبدعها المبدع، فيسمعها/يقرأها ويتأمّلها، فتثير في ذهنه خبرات سابقة، تثير في نفسه قضايا فكّر فيها وحلم بها، أي أنّ النصّ يفعل فعله في القارئ وهو ما أشار إليه الفارابي قائلا: "ويعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعريّة عن التخييل الذي يقع عنها في أنفسنا شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما نعاف: فإنّنا من ساعتنا يخيّل لنا في ذلك الشيء أنّه ممّا يعاف، فتنفر أنفسنا منه فنتجنّبه وإن تيقنّا أنّه ليس في الحقيقة كما يخيّل لنا"[109]، بعد أن يتعامل القارئ مع النص، الذي رسم فيه صاحبه صورة الشيء الكريه ، ترسم في ذهنه الصورة التي قدّمها المبدع، ويحدث له ما يحدث فيما لو رأى شيئا غير كريه في نفسه، غير أنّه يشبه ما هو كريه، حيث يستدعي التشبيه شبيهه إلى الذهن فيما يسمّونه قانون التداعي*،
والشاعر يسعى نحو الصورة الخيالية التي تثير القارئ دون غيرها مما يشبهها من الصور، لأنّها –أي الصورة الخياليّة- كونها خياليّة فهي لا تتّصل بالواقع مباشرة، ومن ثمّ فهي وحدها غير كافيّة لمسّ العالم الخارجي مباشرة، ولذا فهي في حاجة

---

108 الفارابي، إحصاء العلوم، تح: عثمان أمين، دار الفكر العربي، ط2/199، ص 67.

109 الفارابي، إحصاء العلوم، ص 67.

* قانون التداعي ير ملخّصه أن الإنسان إذا اجتمع في خبرته شيآن، ارتبط كلّ واحد منهما بالآخر، بحيث إذا عرض احدها قفز الآخر معه إلى الذهن مباشرة، حيث يتميّز هذا الشيء بصفتين متناقضتين، أحداهما تكون مدحا والأخرى تكون ذمّا، حسب ما يستدعيه الذهن من الحادث، وقد عبر عن ذلك الشاعر ابن الرومي حين قال:

في زخرف القول ترجيح لقائله ... والحقّ قد يعتريه بعض تغيير
تقول هذا مجاج النحل تمدحه ... وإن تعب قلت ذا قيء الزنابير
مدحا وذمّا وما جاوزت وصفهما ... سحر البيان يري الظلماء كالنور

إلى إخراج شيء من مكنون النفس له علاقة بعالم الأشياء الخارجيّة كما هي في الواقع ويصلح لهذه الوقفة السلوكيّة التي يراد للقارئ أن يقفها.
فإذا أخذنا صوت طائر يسمعه الناس، فإنّ الصوت الواحد قد يثير في هذا السامع الشجن والحزن، ويثير في غيره الفرح والسرور، إذ كلّ واحد منهما يربط الصوت بالتجربة التي عاشها هو من قبل، حيث يثير الصوت في كوامن النفس جملة من المشاعر استدعاها ذلك الصوت، تكون سعيدة أو حزينة حسب ما حدث في واقع السامع، والشيء نفسه بالنسبة للنصّ الإبداعي فإنّه يثير في صاحبه جملة من المشاعر تستدعي صورا عاشها صاحبها من قبل، وهكذا يكون النصّ مؤثّرا في قارئه فيتخذ القارئ من خلاله وجهة نظره للأشياء وتوجّه سلوكه في مواقفه في الحياة.

- طبيعة الشعر

بعد الأثر الذي يتركه الشعر في قارئه يجب التعرّض إلى طبيعة الشعر الذي أحدث كلّ هذا التأثير في صاحبه يقول الفارابي: "إنّنا نفعل فيما تخيّله لنا الأقاويل الشعريّة- وإن علمنا أنّ الأمر ليس كذلك- كفعلنا فيها لو تيقنّا أنّ الأمر كما خيله لنا ذلك القول، فإنّ الإنسان كثيرا ما تتّبع أفعاله تخيّلاته، أكثر ما تتّبع ظنّه أو علمه، لأنّ كثيرا ما يكون ظنّه أو علمه مضادّا لتخيّله فيكون فعله الشيء بحسب تخيّله لا بحسب ظنّه أو علمه، كما يعرض عند النظر إلى التماثيل المحاكيّة للشيء وإلى الأشياء الشبيهة بالأمور"[110]. فالعبارة تشير إلى مدى تأثّر الإنسان بما يرسمه له الخيال، إذ القارئ مع علمه اليقيني أنّ الشاعر لا ينقل حقيقة واقعية دقيقة ولكنه ينقل نسجا من وهم الخيال إلا أنّه يقبل به بل ويفضّله على ما يرى من ظنّ أو ما يعلمه من الواقع وهي ملاحظة عامّة في الطبيعة الإنسانيّة، التي إذا تعارض فيها وهم الإنسان مع علمه بالواقع فغالبا ما يأخذ بالوهم منصرفا عن معرفته العقليّة، وهي حقيقة عجيبة في طبيعة الإنسان إذ "يتأثّر بأوهامه إلى الحدّ الذي يعميه عن رؤية الواقع كما هو، وحتّى إن رأى الواقع رؤية واضحة ولبثت أوهامه قائمة كان الأرجح- إذا لم يلجم طبيعته الجامحة بالشكائم- أن يلبّي نداء الوهم قبل أن يصغى إلى صوت الحقيقة الواقعة[111].

والحاصل أنّ الفطرة البشريّة/ الإنسان كما يرى الفارابي واثقا أو يكاد يؤثّر فيه الشعر، وبخاصّة إذا أجيد فيه التصوير فإنّ الإنسان سيفتتن به لدرجة أنّه سينسى ذاته، بمعنى أنّه سيصرفه عن إدراكه الواعي، فيقبل بالصورة الخياليّة كأنّها أمر واقع، وإلا هل يستطيع المشاهد ألا يضحك مع المشاهد الضاحكة في المسرحيّة أو

---

[110] الفارابي، إحصاء العلوم، تح: عثمان أمين، دار الفكر العربي، ط199/2، ص 68/67.
[111] وكي نجيب محمود، مع الشعراء، ص 233.

يحزن في المواقف الحزينة. وهو يدرك تماما أنّ القضية لا تزيد على أنّها خيال وليست حقيق.

لا شكّ أنّ الشعر إذا كان من مبدع متقن لفنّه سيفعل العجب في سامعيه، فإنّه سيمتع سامعه أو قارئه فيستجيب لما في النصّ الإبداعي من مشاعر قبل أن يفكّر فيها بعقله، ذلك أنّ المبدع ينفذ في أعماق الشيء فيأتي بالصورة التي أبدعها خياله الفنّي، فجاءت مليئة بالمشاعر الملتهبة التي تنتقل إلى قارئها أو سامعها فتملكه هو أيضا.

هذا القارئ هو أحد صنفين إمّا أن يكون من الذين لا يصدرون في أفعالهم عن رويّة وتبصّر وتدبّر، وهو الذي قال عنه الفارابي "لا رويّة له ترشده فينهض نحو الفعل الذي يلتمس منه التخييل فيقوم له التخييل مقام الرويّة"[112]فالشعر لمثل هؤلاء أصلح لأنّ "الصور الخياليّة التي يقدمها لهم الشاعر لن تجد في أنفسهم علما آخر ينافضها فيفوق فعلها"[113] وهذا يعني أنّ الشعر مهمّ جدّا لسلوك الإنسان وبخاصّة في مراحله الأولى المراهقة والشباب.

أما الصنف الثاني من الناس فهم الذين يستخدمون عقولهم في كلّ شيء، ولا يقومون بأي عمل ما لم يقلّبوا الأمر على جميع حالاته، وهذا الصنف هو الذي قال عنه الفارابي "له رويّة في الذي يلتمس منه، ولا يؤمن إذا روّى فيه أن يمتنع، فيعاجل بالأقاويل الشعريّة لتسبق بالتخيّل رويّته حتّى يبادر إلى ذلك الفعل فيكون منه بالعجلة قبل أن يستدرك برويّته ما في عقبى ذلك الفعل فيمتنع عنه أصلا أو يتعقّبه فيرى أن لا يستعجل فيه ويؤخّره إلى وقت آخر "[114] ويكون دور الشاعر مع هؤلاء "أن يقطع عليهم تفكيرهم المنطقي الهادئ، ليدسّ في نفسه حافزا يحفّزهم إلى سلوك معيّن قبل أن يحوّل في تفكيرهم من العواقب دون التصرّف على النحو المراد لهم أن يتصرّفوا فيه"[115] ويؤكّد الفارابي على أنّ الشاعر ههنا يعمل على التجميل والتزيين والتفخيم ويجعل لأشعاره الرونق وبهاء.

الشيء نفسه أشار إليه ابن سينا من غير أن يفصل بين الصنفين بقوله:

"والمخيّل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور، من غير رويّة وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيّا غير فكريّ، سواء أكان القول مصدّقا به أم غير مصدّق به."[116] وفي

المقارنة التي يقيمها ابن سينا بين التخييل والتصديق يبيّن تأثير الشعر في القارئ فيقول: "التخييل إذعان للتعجّب والالتذاذ بنفس القول"[117]وهو ما يؤكّد أن الشعر

---

112 الفارابي، إحصاء العلوم، تح: عثمان أمين، دار الفكر العربي، ط199/2، ص 68.

113 زكي نجيب محمود، مع الشعراء، ص 235.

114 الفارابي، إحصاء العلوم، تح: عثمان أمين، دار الفكر العربي، ط199/2، ص 68.

115 زكي نجيب محمود، مع الشعراء، ص 235.

116 ابن سينا، الشفاء، المنطق، 9 الشعر، الطبعة الأميريّة بالقاهرة، 1958، ص 24 - 507

117 ابن سينا، الشفاء، المنطق، 9 الشعر، الطبعة الأميريّة بالقاهرة، 1958، ص 24 - 507

يمتع سامعه أو قارئه، الذي سيتأثر كثيرا بما يسمع، فيحزن أو يسعد حسب الموضوع الذي يطرقه صاحبه. ومن ذلك ما نجده عند ابن في بيان مدى تأثير الشعر في متلقّيه حيث يبيّن دور الالتذاذ بالمحاكاة التي يستعملها منذ الصبا، وبها يختلف الإنسان عن الحيوانات فيقول: "وللمحاكاة التي في الناس فائدة، وذلك في الإشارة التي يحاكي بها المعاني فتقوم مقام التعليم، وتقع موقع سائر الأمور المتقدّمة على التعليم، وحتّى إنّ الإشارة إذا اقترنت بالعبارة أوقع المعنى في النفس إيقاعا جليّا، وذلك لأنّ النفس تنبسط وتلتذّ بالمحاكاة فيكون ذلك سببا لأن يقع عندها لأمرٍ فضلُ موقع"[118] فيصبح للشعر- مع المتعة- فائدة تعليميّة؛ إذ الشعر- من خلال المحاكاة- يعلّم قارئه كيف يستمتع بالحياة، لأنّ الشاعر التي يتحدّث عن الوردة- كما يقول العقاد- ويغرس في نفسية قارئه حبّ الوردة يتعلّم منه كيف يحافظ على هذه الوردة ويدافع عنها ضدّ من يريد سلبها منه.

نص للتطبيق ابن سينا، كتاب الشفاء، المنطق، 9 الشعر ص 44/43
في مناسبة مقادير الأبيات مع الأغراض.

إنّ إجادة الخرافات هي تعقّبها بالبسط دون الإيجاز. فذلك يتمّ أكثره في الأعاريض الطويلة؛ فإنّ قوما من الآخرين لمّا تسلّطوا على بلاد من بلادهم وأرادوا أن يتداركوا الأشعار القصار القديمة ردّوها إلى الطول، وتبسّطوا في إيراد الأمثال والخرافات. لذلك رفضوا (أيامبو) القصيرة، وأمّا وزن (آفى) وهو أيضا إلى القصير فإنّه من ستّة عشر رِجلا، فشبّهوه بطراغوديا وزادوه طولا، وهو نوع من الشعر تذكر فيه الأقاويل المطربة المفرحة لجودتها وغرابتها

[118] ابن سينا، الشفاء، المنطق، 9 الشعر، الطبعة الأميريّة بالقاهرة، 1958، ص 37 - 520

وندرتها. وربما استعملت المشوريات والعظات فينبغي أن يكون الوزن بسيطا،، أي من إيقاع بسيط فإنّ ذلك أوقع من الذي يكون من إيقاع مركّب، ولتكن الأوزان البسيطة موفيّة توفيات مختلفة لكلّ شيء بحسبه.

ومّا ما سوى هذين الوزنين فيكاد بعض الناس يجوز مد الوزن في الطول ما تسعه مدة يوم واحد، لكن (آفى) مع ذلك لم يمدّد قدره في تكثيره إلى قدر لا يجاوز. ولذلك اختلفت عندهم.

قال: ولكنّه إن كان زيد الشعر هذه الزيادة في آخر الزمان، فقد كانت (الطراغوذيات) في القديم على المثال المذكور. وكذلك القول في (آفى). وأمّا أجزاء (آفى) و(الطراغوذيا) فقد كان بعضها المشتركة بينها، وبعضها ما يخصّ الطراغوذيات حتى تكون أجزاؤها إمّا هذه المشتركة ومّا الخاصّة بالطراغوذيات. فإنّه ليس كل ما يصلح لطراغوذيا يصلح لآفى.

ولنحدّ الطراغوذية ونقول: إنّ الطراغوذية هي محاكاة فعل كامل الفضيلة، عانى المرتبة بقول ملائم جدّا، لا يختصّ بفضيلة فضيلة جزئيّة، تؤثّر في الجزئيّات لا من جهة الملكة، بل من جهة الفعل، محاكاة تنفعل لها النفس برحمة وتقوى. وهذا الحد قد بيّن فيه أمر، طراغوذيا بيانا يدل على أنّه تذكر فيه الفضائل كلّها بكلام موزون لذيذ على جهة تُميل الأنفس إلى الرقّة والتقيّة. وتكون محاكاتها للأفعال، لأنّ الفضائل والملكات بعبدة عن التخييل، وإنّما المشهور من أمرها أفعالها فيكون طراغوذيا يقصد فيه لأجل هذه الأفعال أن يكمل أيضا بإيقاع آخر واتفاق نغم ليتمّ به اللحن، ويجعل له من هذه الجهة إيقاع زائج على إيقاع أوزانه في نفسه وقد يعملون عند إنشاء طراغوذيا باللحن أمورا أخرى من الإشارات والأخذ بالوجوه تتم بها المحاكاة"

الباب الرابع والموسوم بـ "سائل المحاكاة"

ويتكون من أربع محاضرات هي:

ـ عناصر التخييل الشعري.

ـ القوة المتخيّلة وأقسام الصورة

الشعرية
ـ خصائص التصوّر الشعري
ـ الوزن الشعري؛ قيمته المعنوية وصلته بالإيقاع.

المحاضرة العاشرة 4 – وسائل المحاكاة

أ- عناصر التخييل الشعري.

اهتم الفلاسفة المسلمون بنظرية المحاكاة كما هي عند الفلاسفة اليونانيّين، وبعد دراستها رأوا أنّها خاصة بالشعر اليوناني القائم على المسرح والتمثيل، ولذلك لجأوا هم إلى نظريّة التخييل التي ترتبط بالشعر العربي القائم على الغنائيّة. وكان على رأس هؤلاء الفلاسفة الفارابي الذي أسّس للشعر نظريّة تقوم على التخييل بدل المحاكاة، واستفاد الذين جاءوا من بعده من دراساته ودعّموها فكانت نظريّة التخييل في مستوى نظريّة المحاكاة.

سلك الفارابي في تحديده للشعر الذي يصطلح على تسميّته بالأقاويل الشعرية طريق العالم الذي يعتمد المناقشة والحجج في إقناع سامعيه فيبدأ من الأجزاء الأساسيّة للقول وهي الألفاظ، ليصل معه إلى ما يريده، فالألفاظ عندما تكون ذات دلالة مركبّة فيما بينها تعطي معنى قد يكون صادقا أو كاذبا، ومعنى صادقا أنّ معانيه

حقيقيّة لا مجاز فيها، والكاذب أنّ معانيه مجازيّة، والشعر يكون عادة ما يوظّف المعاني المجازيّة "والكاذبة منها ما يوقع في ذهن السامعين الشيء المعبّر عنه بدل القول، ومنها ما يوقع فيه المحاكي للشيء، وهذه هي الأقاويل الشعريّة"[119]. وعند مناقشة قول الفارابي نتساءل علام يدلّ اسم الإشارة في عبارة (وهذه هي الأقاويل الشعرية)، هل هي كل ما جاء بعد كلمة كاذبة، أم الجزء الثاني من الجملة؟ بمعنى هل هي عبارة (منها ما يوقع في ذهن السامعين الشيء المعبّر عنه بدل القول، ومنها ما يوقع فيه المحاكي للشيء) أم هي الجزء الثاني من العبارة وهي قوله: (ما يوقع فيه المحاكي للشيء) فقط. فالعبارة الأولى تعني الصورة التي ترتسم في ذهن السامع بعدما يقول الشاعر، فقول الشاعر يتضمّن فكرة لها معنى، وعندما يسمع المتلقّي قول الشاعر تتحوّل هذه المعاني إلى صورة ذهنية عنده فقول الشاعر مثلا:

أثني عليّ بما علمت فإنّني سمح مخالقتي إذا لم أظلم

فالبيت يتضمّن فكرة يطالب فيها عنترة عبلة أن تثني عليه بما علمت من أخلاقه، وأنّه متسامح ما لم يظلم ، فيتحوّل معنى هذا البيت إلى صورة ذهنية عند من يسمعه، فتقوم الصورة الذهنية مقام الفكرة التي قيلت، وأمّا النوع الآخر فهو الذي يوقع الصورة الذهنيّة في الذهن، وهو الشيء المحاكى أو المثيل، أو الشبيه، ولعل لفظ المحاكى أو المثيل أو الشبيه يعني القريب من الأصل وليس الأصل. والقريب من الأصل إمّا بالزيادة أو النقصان، وهذا يعني أنّ ما يرتسم في الذهن ليس الأصل الواقع ، ولكن المثيل أو المخيّل. وهذا يعني أنّ المقصود بالأقاويل الشعرية هي الجزء الثاني من العبارة وليست العبارة كلّها. وقد بيّن ذلك بقوله: "ومن هذه المحاكية ما هو أتمّ محاكاة ومنها ما هو أنقص محاكاة"[120]والمقصود بالمحاكيّة عنده هي الأقاويل الشعريّة. وفيها يفرّق بين المحاكي والمغلّط إذ المغلّط يوهم السامع فيجعل الشيء غير الموجود موجودا، والموجود غير موجود، بمعنى أن المغلّط يوهم بالنقيض، بينما المحاكي يوهم بالشبيه، وهذا الشبيه قد يكون في الأجمل أو الأقبح. كان هذا الكلام في تعليق الفارابي على كتاب فن الشعر لأرسطو، معتمدا الترجمة التي ترجمها متى بن يونس. غير أنّنا تجده في كتابه (إحصاء العلوم) قد تحدّث عن الشعر من منظور فلسفي جاء فيه أنّ الأقاويل الشعريّة هي "التي تركّب من أشياء شأنها أن تخيِّل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما أو شيئا أفضل أو أخسّ،؛ وذلك إمّا جمالا أو قبحا، أو جلالة أو هوانا، أو غير ذلك ممّا يشاكل هذه"[121]. ونقرأ في نصّ الفارابي لفظ (التخيّل) وهو مصطلح

---

[119] الفارابي، مقالة قوانين صناعة الشعر، ص 150. من كتاب فن الشعر أرسطو، تح: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، 1953، ص 203.

[120] الفارابي، مقالة قوانين صناعة الشعر، ص 150.

[121] الفارابي، إحصاء العلوم، ص 67.

لم يذكره أرسطو، وذكره الفارابي، وباعتماد الفارابي التخييل بدل المحاكاة يكون قد أسّس نظريّة التخييل في نقده للشعر العربيّ.

معنى التخييل

يقصد بالتخييل أنّ الشاعر من خلاله يكون قادرا على جعل المتلقي يرى الموضوعات أو المعاني التي يطرحها كأنها مرئيّة ومجسّمة. وهذا غير المحاكاة التي تعني أن يتصرّف الشاعر أو الممثّل في الواقع العيني فينقله بطريقة يريدها الشاعر لا ما هو موجود، فالمحاكاة تنقل الواقع ليس حرفيّا فوتوغرافيّا ولكن متصرّف فيه حسب رغبة الشاعر. وهذا يعني أنّ النظريّة الشعريّة اليونانيّة التي قامت على نظريّة المحاكاة هي نظريّة تشكّلت على أساس الأنواع الشعريّة اليونانية، وبخاصّة الشعر الملحمي أو المسرحي التمثيلي ، منسجمة مع فلسفة أفلاطون المثالية وفلسفة أرسطو العقلانية، بينما نظريّة التخييل نظريّة قائمة بنوع آخر من الشعر هو الشعر الغنائي الذي برز فيه العرب منذ الجاهليّة، وهذا يعني أيضا أن نظريّة المحاكاة أثرت في الفلاسفة المسلمين الذين استفادوا منها للبحث عمّا يناسبهم ويناسب شعرهم فكانت نظريّة التخييل التي جاء بها الفارابي مستلهما إياها من المحاكاة.

التمييز بين المفهوم/ النظريّة والمصطلح.

شاع عند من سبق الفارابي جملة من الألفاظ منها التشبيه، والمحاكاة، والتمثيل، والوهم، والتغيير. وكان سبب هذه الكثرة في التسميّة ناتجا عن ترجمة لفظ (الفنتازيا) إذ كلّ واحد ترجمها وفق ما يراه. حتّى إذا جاء الفارابي في القرن الرابع الهجري صاغ مصطلح التخييل ليكون بديلا للألفاظ الأخرى، وتبعه في ذلك الفلاسفة الذين جاءوا بعده، وبهذا يعد الفارابي فعلا مؤسّسا لمصطلح التخييل. ومن خلاله قدّم الفارابي نظرية متكاملة للشعر العربي ومقوّماته تضاهي نظريّة المحاكاة اليونانية وتتحداها وتسعى إلى التفوق عليها.

والتخييل معناه أنّ ما يحدث في النفس/في ذهن السامع- عند الاستماع إلى الشعر- شبيه بالنظر إلى موضوعه، فتأثير الشعر في الأسماع أشبه برؤية المشهد الذي يُتحدّث عنه بالعين، حيث يتحوّل المسموع/كلام المرسل/الرسالة، في ذهن السامع إلى منظور، إذ التخييل يحول هذه المعاني الذهنية إلى صور كأنّ العين تراها، غير أن المنظور هنا ليس منظورا حسّيا ماديّا بل هو منظور تخييلي. فيتأثّر السامع بما يسمع كأنّه يشاهد، فالتخييل بهذا الشكل يقوم على الاستماع، فيرسم صورا ذهنيّة شبيهة بالصور الماديّة المرئية، وهذه الصورة في حدّ ذاتها هي محاكاة للشيء الذي يريد وصفه والتعبير عنه، فيكون هو المرآة التي نرى من خلالها الأشياء التي يحاكيها الشاعر.

لم تكن صياغة الفارابي للنظريّة الجديدة القائمة على التخييل عفوية بل عانى في ذلك كثيرا، ذلك أنّ التخييل متعلّق أساسا بالقول، والقول/اللغة وهو أساس الشعر العربي الذي يقوم على المعطى اللغوي فقط، بعكس الشعر اليوناني الذي هو تمثيلي فيساعده في أداء المعنى الرقص والموسيقى والإشارة ...التي كانت مستعملة عند اليونان، وهذه الأصناف التي تقوم هي أيضا على المحاكاة جعلت أرسطو يسمّي نظريّته باسم المحاكاة.

يسمّي الفارابي الشعر العربي (أقوال الشعريّة)، أي يتكئ على نفسه فقط بمعنى أنّ الاستماع إليه يرسم في ذهن السامع صورا مشابهة لما تراه العين، وكونه قوليا معناه أن له مستويان: المستوى التخييلي في مجال المعاني والدلالة والصور. والمستوى الإيقاعي النغمي أي الوزن الذي يساعد على التأثير في السامع. وقد يجعل العربي إيقاع الوزن مناسبا للفعل ليؤثّر أكثر؛ فمثلا إيقاع وزن البسيط في الأفراح غيره في الأحزان. فهو في الأفراح خفيف تمد فيه الحروف يشعر سامعه بالارتياح، في حين نراه في الأحزان ثقيلا لا تمدّ فيه الحروف يبثّ في سامعيه الحزن والشجن. فالوزن عند اليونان كما يرى أرسطو قليل الشأن، مجرد محسن فني شكلي، له قيمة فنية تأثيرية ممّا يدل على أنّ أرسطو أهمل ربط العملية الشعرية من الجانب الإيقاعي. بينما عند الفارابي يكون الوزن مشكلا للمعنى؛ إذ البنية الإيقاعية ليست مستوى خارجيا بل هي في صميم العملية الشعريّة حيث هناك تناسب بين الإيقاع والشعر.

التخييل عند الفارابي نوعان:

- تخييل الشيء في نفسه/ذاته: ألا يذكر الشاعر في شعره الصور البلاغيّة وبخاصّة التشبيه، أي الخطاب الشعري يكون عاريا من البيان. وكمثال على ذلك قول امرئ القيس يبيّن كثرة بكائه

فَفَاضَتْ دُمُوْعُ العَيْنِ مِنِّي صَبَابَةً عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَّ دَمْعِي مِحْمَلِي

فنلاحظ أن البيت خال من صور البيان إذ يرسم الشاعر صورة حدثت دون الاعتماد على المجاز أو الصور البيانيّة، فعلى الرغم من غياب الصور فهو تخييل لأنّه اعتمد على اللغة دون الصور أو البيان.

- تخييل الشيء في غيره: يذكر الشاعر في خطابه الصور البلاغية، أي أنّ الشاعر يرسم في ذهن المتلقي صورا يستعين فيها بشيء آخر يشبهه.

ولَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُوْلَـهُ عَلَيَّ بِأَنْـوَاعِ الهُـمُوْمِ لِيَبْتَلِـي

فامرؤ القيس يصوّر ليله وهو حزين بموج البحر، فهنا الشاعر يستعين بالتشبيه في رسم صورته

وهناك مثال آخر يجمع فيه الشاعر بين النوعين

فَظَلَّ العَذَارَى يَرْتَمِيْنَ بِلَحْمِهَـا وشَحْمٍ كَهُدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّـلِ

فمن خلال الأبيات نستنتج مقارنة المحاكاة بالتخييل فإذا كانت نظرية المحاكاة تبعد عن الواقع الذي تحاكيه بدرجة (حيث ينقل الشاعر الواقع بعد ما غيّره حسب ما يرى) فإن التخييل يبعد عن الواقع بدرجتين إذ التخييل يعتمد على ما تثير الألفاظ من صور في ذهن المتلقي، فهو لا ينقل الواقع المباشر بل بعد أن انطبع في ذهن الشاعر؛ إذ هناك الواقع وهناك الواقع كما انطبع في ذهن الشاعر ثم كما ينطبع في ذهن المتلقي.

ماذا أضاف الذين جاءوا من بعده؟

يعرّف ابن سينا الشعر فيقول: "إنّ الشعر هو كلام مخيِّل مؤلّف من أقوال موزونة متساويّة، وعند العرب مقفّاة"[122]نرى في التعريف أن ابن سينا يلتزم مصطلحي التخييل، والأقوال، كما كانت من قبل عند الفارابي، فالتخييل عنده هو قوام الشعر والكلام المخيّل هو الكلام الذي تتأثر به النفس وتذعن. ولا يقوم الشعر عنده على التخييل فقط ولكن يكون مع الوزن الذي هو سمة مشتركة والقافية التي هي سمة مميزة لدى العرب.

الشعر عند ابن سينا مؤثّر في النفس، محرك للعاطفة، ولا علاقة له بمسألة الفكر؛ الصدق والكذب، ولا اعتبار لهما، فكون الشعر كلاما مخيّلا، معناه أنّ النفس تنفعل له، بغضّ النظر عن كونه صادقا أم غير صادق. وفي ذلك يقول: "والمخيّل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رويّة وفكر واختيار، وبالجملة تنفل له انفعالا نفسانيّا غير فكريّ سواء كان المقول مصدقا به أم غير مصدّق"[123]. وقد توصّل ابن سينا إلى التفريق بين الشعر اليوناني والشعر العربي، فإذا كان ابن رشد رأى الأول مسرحيا تمثيليا والثاني غنائيا فإنّ ابن سيا رأى أنّ الأول يبحث في الأفعال والأخلاق بينما الثاني العربي يدور حول الوصف للموضوعات أو الانفعالات، وهي إضافة أضافها ابن رشد موضحا ما أشار إليه الفارابي.

أثرى ابن سينا نظرية التخييل، فأسس من خلالها نظرية للشعر المطلق كهدف وكحلم يريد تحقيقه،

ووجد في نظرية التخييل أساسا لتحقيق نظرية الشعر المطلق القائم على التخييل والإيقاع، إذ وظيفة الشعر القائمة على التخييل هي وظيفة جماليّة كما أنّه يقوم بوظيفة الغرض المدني، فالشعر يحقق لذة/ متعة خالصة وقد يكون له أيضا دور/غرض مدني أخلاقي. والشعر العربي يحقق الوظيفتين معا، القول الشعري عملية أو حدث يمكن أن يحقق الوظيفة الجماليّة وفي الوقت نفسه يقوم بالبعد الأخلاقي السلوكي الاجتماعي. ولا يتحقق التخييل إلا إذا اقترن بالغربة والتعجيب وعمل

---

[122] أرسطو طالس، فن الشعر، ص 214، جزئيّة: اين سينا، من كتاب الشفاء، ص 161

[123] نفسه، ص 161

على إخراج المتلقي من الحالة الشعورية العادية إلى حالة أعمق تعمل على إدخاله في عمق تجربته الإبداعية الجمالية.

ابن رشد والتخييل.

تناول ابن رشد كتاب فن الشعر بالتلخيص في كتابه (الشرح/التلخيص الوسيط) ولا ندري ما النسخة التي اعتمدها، فهل تلخيصه له نتيجة قراءاته للفلاسفة الباحثين قبله، كالفارابي وابن سينا، أم قراءته لترجمة متى بن يونس، ومهما يكن، فإن تلخيصه قد قيل عنه الكثير، وهو يرى أيضا أن التخييل هو الملمح المميز للشعر وجوهر الشعر وقوامه؛ يقول: "والأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيّلة"[124]، وقد نظر إليه من جانب بلاغي أي في مستوى التراكيب والأساليب التي تؤدي إلى هذا التخييل وتنزاح عن الاستعمالات العادية، حيث يضيف إلى التعريف قوله:

"وأصناف التخييل ثلاثة اثنان بسيطان، وثالث مركّب منهما، أمّا الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به... وأمّا القسم الثاني فهو أن يبدل التشبيه ... والصنف الثالث من الأقاويل الشعريّة هو المركّب من هذين"[125]ويفصّل في هذه الأمور البلاغيّة بشواهد قرآنية شعريّة فيها التشبيه والاستعارة والكناية. وهو إذ يربطها بالبلاغة فلا يغفل الوزن فيقول: إنّ أشعار العرب ليس فيها لحن، وإنّما هي إمّا الوزن فقط وإمّا الوزن والمحاكاة معا فيها"[126] وهذا يعني أنّ الشاعر لا يحقق ما يريد على التمام من التخييل إلا بالوزن. ويرى أنّ الموضوعات كلها قابلة لأن تكان مادة للتخييل، والشرط الجمالي هو الأساس في اختيار موضوع التخيل، أي أن ينطوي الموضوع على طاقة إيحائية خاصة، وأن يكون قادرا على إثارة خيال المتلقي وانفعالاته، أي أن الجمالية لا تتحقق بطبيعة موضوعه أو معناه ولكن بطريقة محاكاته أو طريقة صياغته للقول الشعري

والحاصل أنّ الفلاسفة المسلمين قد أدركوا أن نظرية المحاكاة الأرسطية لا تقارب مختلف الجوانب الجمالية والإبداعية المتصلة بالعملية الشعرية، فهي تقتصر على بعض من الأنواع الشعرية وبعض خصائصه وهو ما جعل الفلاسفة المسلمين يطرحون موضوع التخييل على أنه استكمال للنظرية الشعرية الأرسطية وتعديل وتوسيع لها.

---

124 ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، ص 54

125 نفسه، ص 54

126 ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، ص 57

نصّ للتطبيق في أصناف الأغراض الكليّة والمحاكاة الكليّة التي للشعراء.
من كتاب الشفاء لابن سينا ص 33 وعلى الجهاز ص 516

أمّا الكلام في الشعر وأنواع الشعر، وخاصّة كل واحد منها، ووجه إجادة قرض الأمثال والخرافات الشعريّة، وهي الأقاويل المحليّة، وإبانة أجزاء كل نوع بكميّته وكيفيّته فنقول فيه إنّ كلّ مثل وخرافة فإمّا أن يكون على سبيل تشبيه بآخر، وإمّا على سبيل أخذ الشيء نفسه، لا على ما هو عليه، بل على سبيل التبديل وهو الاستعارة أو المجاز، وإمّا على التركيب منهما. فإنّ المحاكاة كشيء طبيعي للإنسان. والمحاكاة هي إيراد مثل الشيء، ولس هو هو، وذلك كما يحاكى الحيوان الطبيعي بصورة في الظاهر كالطبيعي، ولذلك يتشبّه بعض الناس في أحواله ببعض ويحاي بعضهم بعضا، ويحاكون غيرهم.

فمن ذلك ما يصدر عن صناعة، ومن ذلك ما يتّبع العادة، وأيضا من ذلك ما يكون بفعل، ومن ذلك ما يكون بقول، والشعر من جملة ما يخيّل ويحاكى بأشياء ثلاثة: باللحن الذي يتنغّم به، فإنّ اللحن يؤثّر في النفس تأثيرا لا يرتاب به، ولكلّ غرض لحن يليق به، بحسب جزاله أو لينه أو توسّطه. وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك، وباللام نفسه إذا كان مخيّلا محاكيّا. وبالوزن فإنّ من الأوزان ما يطيش، ومها ا يوقّر، وربّما اجتمعت هذه كلّها وربّما انفرد الوزن والكلام المخيّل فإنّ هذه الأشياء قد يفترق بعضها عن بعض، وذلك أنّ اللحن المركّب من نغم متفقة ومن إيقاع قد يوجد في المعازف المزاهر، واللحن المفرد الذي لا إيقاع فيه قد يوجد في المزامير المرسلة التي لا توقع عليها الأصابع إذا سويت مناسبة. والإيقاع الذي لا لحن فيه قد يوجد في الرقص، ولذلك فإنّ الرقص يتشكّل جيّدا بمقارنة اللن إياه حتّى يؤثّر في النفس.

... وإنّما يجود الشعر بأن يجتمع فيع القول المخيّل والوزن، فإنّ الأقاويل الموزونة التي عملها عدّة من الفلاسفة ومن سقراط قد وزنت إمّا بوزن حيا الثالث المؤلّف من أربعة عشر رِجلا، وإمّا بوزن المؤلّف من ستّة عشر رجلا، وغير لك. وكذلك التي ليست بالحقيقة أشعارا ولكن أقوالا تشبه الأشعار. وكذلك الكلام الذي وزنه (أنبدقلس) وجعله في الطبيعيّات، فإنّ ذلك ليس فيه من الشر إلا الوزن، ولا مشاركة بين (أنبدقلس) و (أوميروس) إلا في الوزن، وأمّا ما وقع عليه الوزن من كلام (أنبدقلس) فأقوال طبيعيّة وما يقع عليه الوزن من كلام أوميروس فأقوال

شعريّة. فلذلك ليس كلام (أنبدقلس) شعرا. ولذلك أيضا من نظم كلاما ليس من وزن واحد بل كل جزء منه ذو وزن آخر، فليس ذلك شعرا.

المحاضرة الحادية عشرة 4 مسائل المحاكاة

ب: القوة المتخيّلة وأقسام الصورة الشعرية

للشعر طبيعة تخييليّة، حقيقة استخلصها الفلاسفة المسلمون أثناء قراءتهم لنظريّة المحاكاة اليونانيّة، فقد انتبهوا إلى أنّ دراسة أرسطو للشعر كان من خلال دراسته للمسرح اليوناني الذي لا وجود له في البيئة العربيّة وقتها، فالشعر العربي غنائي غير موضوعي، فبحثوا في كيفيّة تشكّل الصورة في جانبها التخييلي، وعلاقة ذلك بالجانب النفسي باحثين في موقف المتلقي وتخيّله للصورة التي يشكّلها المبدع وهو "ما صنعه الفارابي الذي أقام نظريّة المحاكاة الأرسطيّة على أساس نفسي واضح، يكشف عن فهم نسبي لملكة التخيّل عند الشاعر"[127] فقد نظر الفارابي إلى تشكّل الإبداع الشعري ومدى تأثيره في السامع على أنه عمليّة تخييليّة، وهو ما لم يقل به أرسطو من قبل. فقد وقف الفلاسفة المسلمون على ما تثيره الصورة في المتلقّي، وما تحدثه من لذّة فيه، والصلة التي تربط الصورة بالشعر باعتبار الصورة إحدى الخصائص النوعيّة للشعر والتي تميّزه عن غيره من الفنون. ولم يكن تعاملهم مع فن الشعر مجرّد شرح بل قراءة واعيّة جعلتهم يضيفون إليه إضافات نوعيّة لم ينتبه لها اليونانيّون وبخاصّة في دراستهم للأقيسة المنطقية والوظيفة الاستدلاليّة للشعر.

فهم المترجمون لكتاب (في الشعر) لأرسطو المحاكاة من خلال معرفتهم لمصطلح التشبيه فقارنوها به، وقد فعل ذلك متى بن يونس فساوى بين التراجيديا والمديح وبين الكوميديا والهجاء يقول متى: "فكلّ شعر وكلّ نشيد ينحني به إمّا مديحا وإمّا هجاء"[128]وهكذا صارت المحاكاة/التشبيه/التخييل- باعتبارها جوهر الشعر- وسيلة من وسائل توقيع الائتلاف بين الصورة والواقع. وفي هذا السياق جاءت محاولات الفلاسفة المسلمين، فقرنوا مصطلح التخييل "بالعوالم الجماليّة للشعر، بعد نقله من مجاله النفسي والطبي فصار أداة تحليل شعريّة الخطاب، ولقياس مداه الإبداعي وبيان خصائصه الفنيّة التي تتحقّق بواسطتها تخييليّة القصيدة"[129]

استفاد الفلاسفة المسلمون من تصور أرسطو لمفهوم المحاكاة باعتباره صناعة تخيّليّة للعالم الخارجي. حيث يستفيد الشاعر من خياله في بنائه للصورة

---

[127] جابر عصفور، الصورة الفنيّة في التراث النقدي، ص 21

[128] أرسطو، فن الشعر ، نقل أبي بشر متى بن يونس، ص 85، وصفحة الجهاز:138

[129] رشدي السعيد، الصورة الفنيّة لدى الفلاسفة المسلمين، المنهل – مدوّنة السعيد رشدي الثقفيّة، بتاريخ 2014/12/24.

فتكون الصورة نتاج الخيال ووسيلته للتأثير في المتلقّي. من خلال انتاج وإبداع بل وابتكار عوالم جماليّة جديدة غير مسبوقة تتمرّد على الموجود الشعري الكائن وتحلم بصور يؤدّي فيها الخيال دوره، تجعل المتلقّي مشدوها، فيحاول ملاحقة الصور الجديدة. ويفهم من معنى المحاكاة والتخيّل أن الدراسة الشعريّة تتناول الشعر "من ثلاث زوايا أساسيّة أوّلها الشعر بوصفه تخيّلا، وثانيهما الشعر بوصفه محاكاة، وثالثها الشعر بوصفه تخييلا"[130] فالأولى لها علاقة بالمبدع وكيف يتخيّل الصورة، والثانية لها علاقة بالواقع الذي يستقي منه المبدع شعره، وأمّا الثلاثة فلها علاقة المتلقّي وكيف ترتسم الصورة في ذهنه. فالشعر باعتباره عملية إبداعيّة صادرة عن الخيال وهذا يعني أنّه قوّة نفسانيّة مدركة للأشياء.

بيّن الفلاسفة المسلمون أنّ الخيال يستند إلى قوى إدراكيّة بوجهين؛ "أوّلهما الإدراك الحسّيّ، ويشترك فيه الإنسان والحيوان، وثانيهما الإدراك العقلي وهذا يخصّ الإنسان وحده... وتنقسم القوى الحيوانيّة المدركة- بدورها- إلى قسمين: قوى تدرك من ظاهر وهي الحواس الخمس الظاهرة وتسمّى عند بعضهم (المشاعر)، وقوى تدرك من الداخل وهي الحواس الخمس الباطنة"[131] والعبارة هذه مستسقاة من قول الفارابي "إنّ الانسان منقسم إلى سرّ وعلن، أمّا علنه فهو الجسم المحسوس بأعضائه وامشاجه، وقد وقف الحسّ على ظاهره ودلّ التشريح على باطنه، وأمّا سرّه فقُوى روحه، إنّ قوى روح الإنسان تنقسم إلى قسمين قسم موكّل بالعمل وقسم موكّل بالإدراك "[132]إذ قوى الحسّ الظاهر وهي السمع والبصر واللمس والشمّ والذوق، فكلّ واحدة تدرك ما هو تابع لها، في حين هي عاجزة عن تحديد النافع والضّار، ولا تستطيع إدراك الجميل والقبيح، كما أنها غير قادرة على استثبات الصورة بعد زوال آلة الحسّ؛ ذلك أنّ الحسّ الظاهر "عاجز تماما عن إدراك معنى ما في الصورة المحسوسة "[133] بينما قوى الحس الباطنة فهي- كما حدّدها الفارابي وابن سينا- أيضا خمس قوى وهي: الحسّ المشترك، والمصوّرة أو الخيال، والمتخيّلة، والوهم، والحافظة.

اختلف الفلاسفة المسلمون في قوى الحس الباطنة على ثلاثة آراء هي:

- رأيُ الفريق الأول ويمثّله الفارابي وابن سينا: يرى هذا الاتجاه أن قوى الحس الباطنة تنقسم إلى خمس حواس هي التي رأيناها من قبل.

- رأي الفريق الثاني ويمثّله الكندي التي رآها ثلاث حواس هي القوّة الحسيّة، والعقليّة والمصوّرة.

---

130 ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظريّة الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الفارابي حتى ابن رشد، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1984، ص 10

131 نفسه، ص 16

132 الفارابي، الثمرة المرضيّة في بعض الرسائل الفارابيّة، تح: عماد نبيل، دار الفارابي- بيروت، ط 1 / 2012 ص 272

133 ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظريّة الشعر عند الفلاسفة لمسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص 18

- رأي الفريق الثالث ويمثّله ابن رشد والذي لم يلتزم بتحديد واضح وإن كان قد قسمها إلى ثلاث حواس هي الحس المشترك، والمتخيّلة، والتذكر. ومع اختلافهم حول الحسّ الباطني وتباينهم حول موضوع التخييل أو الصورة والقوى الإدراكية فإنّهم يتّفقون على أنّ الدماغ هو مركز كل هذه القوى إلا الفارابي الذي يرى أن يعضه يعود إلى القلب لا إلى الدماغ.

مراحل ومستويات حصول الصورة

توصّل الفلاسفة المسلمون إلى أن الصورة تحصل عبر خمسة مستويات هي:

المستوى الأوّل: قوة الحسّ الخارجي أو الحسّ الظاهر أو القوّة الحاسّة، فهذه القوة هي التي "تدرك المحسوسات الخمس المعروفة عند الجميع"[134] فهنا تدرك الصورة في أصلها غير أنّها في هذه المرحلة- وبعد أن تلتقطها آلة الحس- لا تقدر على الاحتفاظ بها بعد زوالها عنها، كما أنّها لا تقدر على الحكم عليها قبحا أو جمالا نفعا أو ضرا. إذ الحسّ الظاهر غير قادر على أدنى قدر من تجريد الشيء عن مادته... فهو عاجز تماما عن إدراك معنى ما في الصورة المحسوسة"[135]

المستوى الثاني: الحسّ المشترك، يسمّيها ابن سينا الفنطاسيا، وهي قوّة تقع في إحدى تجاويف الدماغ، تستقبل الصور الملتقطة بالحواس، تتوسّط الحس الظاهر والباطن، وفي هذا يقول الفارابي إنّ وراء المشاعر الظاهرة شركا وحبائل الاصطياد ما يقتضيه الحس من الصور، ومن ذلك قوّة تسمّى مصوّرة وقد رتّبت في مقدّمة الدماغ وهي التي استثبت صور المحسوسات بعد زوالها عن مسمّات الحواس أو ملاقاتها، فتزول عن الحسّ ويبقى فيها"[136]حيث تنطبع فيها (أي المنطقة الأولى من الدماغ) الصور بعد التقاطها بآلة الحس وزوالها، وهو ما يؤدّي إلى التخيّل. وهذه المحسوسات إذا ما تمثّلها الحسّ المشترك تكون كالمشاهدة وليست متوهّمة.

إنّ الفرق بين الحسّ الظاهر والحس المشترك أنّ الحس الظاهر يدرك الصورة في أصلها/ في طينتها، أمّا الحس المشترك فيدرك الصورة بعد زوالها عن الحس الظاهر واختفائها، ويمثّل ابن سينا إليهما بمثال قطرة المطر التي تشكّل خطا مستقيما، أو عجلة دراجة تدور فلا ترى إلا دائرة، ولا يدرك الخط أو الدائرة إلا ذا رأيت فيهما مرارا، فالحس الظاهر لا يرى مرتين، يرى القطرة خطا، ويرى الدوران دائرة، ولكن إذا ارتسم في الحس المشترك ثم زال قبل أن تمحى الصورة منه، أدركه الحس الظاهر حيث هو، وأدركه الحس المشترك كأنه كائن حيث كان فيه، وكائن حيث صار إليه، فيرى امتدادا مستقيما، أو مستديرا.[137] والظاهر أنّ

---

134 ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظريّة الشعر عند الفلاسفة لمسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص 17

135 نفسه، ص 18

136 الفارابي، الثمرة المرضيّة، ص 274.

137 ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظريّة الشعر عند الفلاسفة لمسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص 22

ابن سينا وسّع رأي الفارابي في حديثه عن الحسّ المشترك، حيث اكتفى الفارابي بذكر أنّ الصورة تبقى في الحس المشترك مع زوالها في الحس الظاهر، بينما وضّح ذلك ابن سينا أنّ الحس المشترك يدرك الصورة أكثر من مرّة لأنّه يثبّتها بعد زوالها، وهو إذ يفعل ذلك لا يشترط أن تبقى في مادّتها الأصليّة الطينيّة، وهو بذلك يتميّز عن الجس الظاهر في كونه يحقّق درجة من درجات تجريد الصورة عن أصلها المادي. كما أنّ الحس الظاهر يكتفي بحاسّة واحدة حسب آلة الحواس، فحاسّة البصر مثلا تبصر فقط، ولا تتذوّق، ولا تشمّ ولا تسمع... بينما الحس المشترك تجتمع عنده كل الحواس: السمع والبصر والذوق والشم واللمس. والحس المشترك له القدرة على تقبّل الصور كلها دفعة واحدة وهي قادرة على التمييز بينها دون أن تخلط بين المسموع والمرئي مثلا، وذلك لأنّها- كما يرى الفلاسفة المسلمون- قوّة نفسانيّة واحدة مشتركة لجميع الحواس، ولولا هذا الحس المشترك لما كان إحساس الناس بلون العسل إبصارا بأنّه حلو، وإن لم نحس في الوقت حلاوته[138].

المستوى الثالث: الخيال أو المصورة:

رأينا سابقا أن قوى الحس الباطنة خمسة، فذكرنا الحس المشترك، وهذه هي الثانية: المصورة أو الخيال، فالصور التي استقبلها الحس المشترك تختزن في هذا المستوى، ومكانها مقدم الدماغ، إذ الصور إذا ما غابت عن الحس تبقى فيه بعد غيبتها يقول ابن سينا: "وهذا الحس المشترك تقرن به قوة تحفظ ما تؤدّيه الحواس إليه من صور المحسوسات، حتّى إذا غابت عن الحس بقيت فيه بعد غيبها، وهذا يسمّى الخيال والمصوّرة وعضوهما مقدّم الدماغ"[139] وهو نفسه رأي الفارابي من قبل غير أنّ ابن رشد لم يوافقهما على ذلك ورأى أنّها غير مستقلة عن الحسّ المشترك، وأن اتّفق معهما في أنّها مركز حفظ الصور. وفرّق بينها وبين الحس المشترك أن المصوّرة غير قادرة على حفظ الصور.

المستوى الرابع: المتخيّلة

الحس المشترك، المصوّرة أو الخيال ثم المتخيّلة وهي العنصر الثالث من الحواس الباطنة، مرتّبة إما في التجويف الأوسط للدماغ كما يرى الفلاسفة، وإمّا في القلب كما يراها الفارابي، ولها أسماء مختلفة فهي عند الكندي المصوّرة، أو الفنطاسيا، أو التخيّل أو الوهم، تعمل (المتخيّلة) على استعادة صور الأشياء التي أدركها الإنسان في الماضي، تقوم هذه القوة أيضا على تركيب أو فصل بعض ما في الخيال عن بعض. تعمل أحيانا أعمال الصورة أو الخيال؛ حيث تحفظ صور

---

[138] ابن سينا، عيون الحكمة، تح: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات – الكويت، ذار القلم - بيروت الفصل الرابع عشر في الحواس الباطنة، ط 2/ 1980، ص 38

[139] ابن سينا، عيون الحكمة، ص 38

المحسوسات بعد زوالها مباشرة من الحسّ، وإعادة تركيبها من جديد، وقد حدّد ابن سينا عملها بقوله: "وها هنا قوّة تفعل في الخيالات تركيبا وتفصيلا تجمع بين بعضها وبعض، وتفرق بين بعضها وبعض، وكذلك تجمع بينها وبين المعاني التي في الذكر وتفرّق، وهذه القوة إذا استعملها العقل سمّيت مذكّرة، وإذا استعملها الوهم سمّيت متخيّلة"[140]والملاحظ أن عمل المتخيّلة يمتاز بالابتكار، فليس من شأنها- أثناء إعادة الصور- أن تعيدها كما هي في الواقع الخارجي، فقد تنقل الصورة المحسوسة كما هي أو مخالفة، أو تنقلها إلى الضدّ أو الندّ، وقد تكون صورة كاذبة أو صادقة. والصور المنقولة غالبا ما تكون كاذبة لأنّ الكذب خاص بالفنطاسيا أو التخييل كما يرى الفارابي. فالمتخيّلة تقوم أساسا على المخالفة وهذا شيء طبيعي في الإنسان الذي يسعى إلى عدم تركيب الأشياء كما هي.

المستوى الخامس: الوهم

الوهم هو رابع الحواس الباطنة وهو في تعريف ابن سينا "القوّة التي تدرك معاني جزئيّة غير محسوسة ولا متأدّية عن طريق الحواس"[141]فالوهم يتعامل مع أمور لا يدركها الحس، كإدراك الشاة أنّ الذئب خطر عليها، وهو إدراك غير محسوس، فالوهم هو الحقيقة المدركة الباطنة في الحيوان وتجعله يدرك "بأنّ الذِّئْب عَدو، وَالْولد حبيب، وَأَن المتعهّد بالعلف صديق لَا ينفر عَنهُ على سَبِيل غير نطقي"[142]فمن الذي أخبر الخروف أنّ الذئب يفترسه وهو لم يتعامل معه من قبل، ولماذا الديك يدرك أن الثعلب يريد أن ينال منه، فالعداوة والمحبّة لا يمكن أن يحسّا بإحدى آلات الحس، ويتمّ إدراكهما بقوّة "تفارق الخيال، لِأَن الخيال يستثبت المحسوسات وَهَذِه تحكم فِي المحسوسات بمعان غير محسوسة، وتفارق الَّتِي تسمّى مفكرة ومتخيلة؛ بِأَن أَفعَال تِلْكَ لَا يتبعهَا حكم مَا، وأفعال هَذِه يتبعهَا حكم مَا، بل هِيَ أَحْكَام مَا، وأفعال تِلْكَ تركبّت فِي المحسوسات، وَفعل هَذِه هُوَ حكم فِي المحسوس، من معنى خَارج عَن المحسوس"[143]وهذه هي التي يسمّيها الفلاسفة الوهم.

والوهم- مع إدراكه الأمور غير العاديّة أو الأشياء غير المحسوسة عن طريق المادّة- يبقى معنى الشيء المدرك معنى غير كامل؛ أي يبقى جزئيّا مختلطا بالحسّ لأنّ هذه القوة الوهميّة لا تصل إلى المعنى المجرّد الكلّي المدرك بالعقل، "فالوهم- وإن استثبت معنى غير محسوس- فلا يجرّده إلا متعلّقا بصورة خياليّة" [144] ممّا يعني أنّ الوهم سيظلّ مقرونا بالجانب الحسّي والجزئي.

---

[140] ابن سينا، عيون الحكمة، ص 39/38

[141] ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظريّة الشعر عند الفلاسفة لمسلمين ، ص 22

[142] ابن سينا، القانون في الطب، تح: محمد أمين الضناوي، لا توجد ذار الطبع وسنته، الكتاب موجود في المكتبة الشاملة، ج 1، ص 100.

[143] نفسه، ص 100

[144] نفسه، ص 43

يدرك الوهم المعاني التي لا يدركها الحسّ بطريقتين؛ طريقة فطريّة غريزيّة وهو ما يسمى الإلهام، وما يكتسب من خلال التجارب.

- الإلهام (الفطرية الغريزيّة): يدرك الوهم عن طريق الإلهام، وهو جانب غريزي يفيض عن مبادئ الأنفس في العالم العلوي، الإلهام الإلهي، فهو ما يلقى في الروح ويشعر به الإنسان من دون أن يدري مصدره.

- التجربة: ما يحدث للكائن من مواقف يستفيد منها في حياته، فالنار الحارقة لا يعود إليه الطفل مرة أخرى، حيث تلوح للمخيّلة تلك الصورة من الخارج، فتتحرك الصورة ويتحرّك معها ما يقابلها ممّا حدث. نافعا كان أم ضارّا.

المستوى السادس: الحافظة

هي خامس الحواس الباطنة، يقول عنها الفارابي: "هي خزانة ما يدركه الوهم، كما أنّ القوّة المصوّرة خزانة ما يدركه الحسّ. وقوّة تسمى مفكّرة، وهي التي تتسلّط على الودائع في خزانة المصوّرة والحافظة، فيختلط بعضها ببعض ويفصل بعضها عن بعض وإنّما تسمّى مفكّرة إذا استعملها روح الإنسان والعقل، فإن استعملها الوهم سمّيت مخيّلة"[145]وتكون الحافظة في مؤخّرة الدماغ.

تعد الحافظة أو الذاكرة من أرقى القوى النفسانيّة الحسيّة الباطنة؛ فهي عند إخوان الصفا تلي القوة المفكّرة حيث تحفظ الصور التي تصلها منها بعد تمييز بعضها عن بعض وتميّز الضار عن النافع، والخطأ من الصواب، وهي عند ابن مسكويه الخزانة الحافظة للصور بعد تجريدها من المادّة، أو هي خزانة عامّة المعارف والعلوم، ويرتّبها ابن باجة بعد المتخيّلة فتقوم بحفظ الصور التي توصلها إليها المتخيّلة بعد تجريدها من المادّة.

يعد ابن سينا أكثر الفلاسفة عناية بتحديد طبيعتها، يليه في ذلك ابن رشد، فيسمّيها بأسماء متعدّدة فبالإضافة إلى القوّة الحافظة، الحافظة الذاكرة، الذكر، المتذكّرة، الذاكرة. عملها حفظ المعاني الجزئيّة المدركة من الوهم، بمعنى أنّها مجرّد خزانة فقط لها وظيفتان هما الحفظ (حفظ المعاني الجزئيّة والأفعال)، والاستعادة أي التذكر.

يجب أن نشير إلى أنّه لا يمكن دور إغفال العقل في تشكّل الصورة وحفظها بعد تجرّدها من مادّتها، لأنّ هذه القوى الإدراكيّة غير جوهريّة ولا بدّ للعقل- الذي يعدّ المرحلة الثالثة بعد الحواس الظاهرة والحواس الباطنة- أن يكون متحكّما، وأنّ هذه الحواس مع قوّتها وسلطانها خاضعة لرقابة العقل وبخاصّة في الشعر، ذلك أنّ الأخلاق الإسلاميّة في حد ذاتها ترنو إلى كبح الغرائز المثارة من حركة الصور في المتخيّلة.

---

[145] الفارابي، الثمرة المرضية في بعض الرسائل الفارابية، ص 274 269

كما نشير أيضا إلى أن الفلاسفة المسلمين- الذين اهتموا بمستويات الإبداع وتشكل الصورة وعلاقاتها بالإلهام والفيض والوحي- قد تناولوا أيضا التخييل من حيث وظيفته وأثره في المتلقّي وضبطوا سلطانه بسلطان القوّة الناطقة من خلال أبعاد ثلاث هي البعد المنطقي، والبعد السيكولوجي، والبعد البلاغي الصرف.

قسّم الفلاسفة المسلمون- نتيجة شغفهم بالمباحث النفسيّة- قوى الإدراك الذهني بطرق تشكّل المعنى في النفس ومستويات التعبير عنه، مثلما قسمّوا الحس الظاهر والحسّ الباطن إلى حمسة مستويات هي المعاني في الأكوان، والمعاني في الأعيان، والمعاني في الأفكار، والمعاني في الألفاظ، والمعاني في الخطوط. وتكمن أهمّية هذه التقسيمات في كونها تشكّل الأرضيّة النظريّة للتفكير في طرائق تولّد العمل التخييلي عبر تفاعل النشاط الذهني والملكات التعبيريّة لقوى النفس الإنسانيّة ومن ثمّ في إنتاج عوالم شعريّة جديدة وجميلة[146].

نصّ للتطبيق

ابن رشد في أصناف التشبيهات

من تلخيص كتاب أرسطو في الشعر ضبط وتحقيق عبد الرحمن بدوي ص 206/205/204

قال: ولمّا كان المحاكون والمشبّهون إنما يقصدون بذلك أن يحثّوا على عمل بعض الأفعال الإراديّة، وأن يكفّوا عن عمل بعضها، فقد يجب ضرورة أن تكون الأمور التي تقصد محاكاتها: إمّا فضائل، وإمّا رذائل. وذلك أنّ كلّ فعل وكل خُلُق إنّما هو تابع لأحد هذين: أعني الفضيلة والرذيلة، فقد يجب ضرورة أن تكون الفضائل إنّما تحاكى بالفضائل والفاضلين، وأن تكون الرذائل تحاكى بالرذائل والأرذلين. وإذا كان كلّ تشبيه وحكاية إنّما تكون بالحسن والقبيح. وقد يجب أن يكون هذا ضرورة أن يكون المحاكون للفضائل أعني المسائلين بالطبع إلى محاكاتها، أفاضل والمحاكون للرذائل أنقص طبعا من هؤلاء وأقرب إلى الرذيلة. ومن هذين الصنفين من الناس وجد المديح والهجو، أعني مدح الفضائل وهجو الرذائل. ولهذا كان بعض الشعراء يجيد المدح ولا يجيد الهجاء، وبعضهم بالعكس، أعني يجيد الهجو ولا يجيد المدح. فإذًا بالواجب ما كان يوجد لكلّ تشبيه وحكاية،

[146] يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية،،دار الأمان- الرباط ط 1/ 2012.، ص 153

هذان الفضلان: أعني التحسين والتقبيح. وهذان الفضلان إنّما يوجدان للتشبيه والمحاكاة التي تكون بالقول، لا المحاكاة التي تكون بالوزن، ولا التي تكون باللحن.

وقد يوجد للتشبيه بالقول فصل ثالث، وهو التشبيه الذي يقصد به مطابقة المشبّه بالمشبّه به هو كالمادّة المعدّة لأن تستحيل إلى الطرفين: أعني أنّها تستحيل تارة إلى التحسين بزيادة عليها، وتارة إلى التقبيح بزيادة أيضا عليها.

قال: وهذه كانت طريقة أوميروس ، أعني أنّه كان يأتي في تشبيهاته بالمطابقة والزيادة المحسّنة والمقبِّحة.

ومن الشعراء من إجادته إنّها هي في المطابقة فقط، ومنهم من إجادته في التحسين والتقبيح، ومنهم من جمع الأمرين مثل أوميروس، وتمثّل في كل صنف من هؤلاء بأصناف من الشعراء كانوا مشهورين في مدنهم وسياستهم باستعمال صنف من اصناف هذه التشبيهات الثلاثة. وأنت، فليس يعسر عليك وجود مثالات ذلك في أشعار العرب، وإن كانت أكثر أشعار العرب إنّما هي- كما يقول أبو نصر- في النهم والكريه، وذلك أنّ النوع الذي يسمّونه النسيب إنّما هو حدث على الفسوق، ولذلك يجب أن يتجنّبه الولدان، ويؤدّبون من أشعارهم بما يحثّ فيه على الشجاعة والكرم، فإنّه ليس تحث العرب في أشعارها من الفضائل على سوى هاتين الفضيلتين، وإن كانت ليس تتكلّم فيهما على طريق الحثّ عليهما، وإنّما تتكلم فيهما على طريق الفخر. وأمّا الصنف من الأشعار الذي المقصود به المطابقة فقط فهو موجود كثيرا في أشعارهم، ولذلك يفون الجمادات كثيرا والحيوانات والنبات. وأمّا اليونانيّون فلم يكونوا يقولون أكثر ذلك شعرا إلا وهو موجّه نحو الفضيلة أو الكف عن الرذيلة أو ما يفيد أدبا من الآداب، أو معرفة من المعارف.

فقد تبيّن من هذا القول إنّ أصناف التشبيهات ثلاثة أصول: وإنّ فصولها ثلاثة، وتبيّن ما هي هذه الفصول الثلاثة، ويشبه- إذا استُقْرِيَتْ الأشعارُ- أن يقع اليقين بأنّ ليس هاهنا صنف رابع من أصناف التشبيهات ولا فصل رابع من فصول تلك الأصناف.

المحاضرة الثانية عشرة. 4 مهمّة الشعر

ج: خصائص التصوّر الشعري

لم يكتف الفلاسفة المسلمون- بعدما ترجم أبو بشر متى بن يونس كتاب فن الشعر لأرسطو- بشرح مضمون الكتاب ولكنهم تفاعلوا مع البيئة العربية التي ترى في الشعر ديوانا للعرب، ومساحة شاسعة للبيان، وكان لا بدّ أن ينشغلوا بجماليّاته وقضاياه النقديّة فما كان عليهم إلا أن يسقطوا ما وجدوه عند أرسطو على النتاج العربي وقد كانوا مدركين أنّ الشعرين مختلفان، الأوّل موضوعي مسرحي والثاني غنائي وجداني.

أرسطو ونشأة الشعر:

يرى أرسطو أنّ الشعر ولد لسببين هما المحاكاة ، والتعلّم؛ يقول أرسطو: "ويبدو أنّ الشعر نشأ عن سببين، كلاهما طبيعي"[147]، ثمّ يفصّل في ذلك فيذكر كلّ سبب ويبيّنه فيقول عن السبب الأوّل: "فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة... كما أنّ الناس يجدون لذّة في المحاكاة. والشاهد على هذا ما يجري في الواقع: فالكائنات التي تقتحمها العين حينما تراها في الطبيعة تلذّ لها مشاهدتها مصوّرة إذا أحكم تصويرها مثل صور الحيوانات الخسيسة والحيف"[148]. فالمحاكاة هبة الله للإنسان، يتلذّذ بها، فما تراه العين في الطبيعة قد لا تنتبه إليه، بل قد تعافه، ولكن إذا ما رأته مصوّرا وبخاصّة إذا كان المصوّر فنانا ماهرا، مبدعا فإن الإنسان يتلذّذ بذلك حتّى وإن كان المشهد في الطبيعة خسّيسا. والشيء نفسه في الشعر إذا كان الشاعر مبدعا في نقل المشهد، فقد لا ينتبه الإنسان العادي إلى المشهد

147 أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجم وشرح وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصريّة، 1953، ص 12، ولكل الكتاب ص 65

148 أرسطو طاليس، فن الشعر، ص 12

الحقيقي في الطبيعة، ولكن أذا صوّره الشاعر فأنّه يجد متعة بعد تصوير الشاعر له يقول أبو تمّام[149]

من كلّ زاهرة ترقرق بالندى فكأنّها عين إليك تحدّر
تبدو ويحجبها الجميم كأنّها عذراء تبدو تارة وتخفر
حتّى غدت وهداتها ونجادها فئتين في حلل الربيع تبختر

فالشاعر بيدع في وصف زهرة في فصل الربيع وسط النبات مع حركة الرياح التي تجعل الزهرة تظهر مرّة ونختفي في وسط كلّه جمال؛ يميّزه شيئان الاخضرار وألوان الأزهار.

وأمّا السبب الثاني فهو "أنّ التعلّم لذيذ، لا للفلاسفة وحدهم بل وأيضا لسائر الناس وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير، فنحن نسرّ برؤية الصور لأنّنا نفيد من مشاهدتها علما ونستنبط ما تدل عليه، فكأننا نقول إنّ هذه الصورة صورة فلان، فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل، فإنّها تسرّنا لا بوصفها محاكاة ولكن لإتقان صناعتها أو لألوانها أو ما شاكل ذلك "[150]فالصورة تحرّك مشاعر الإنسان فتسرّه وبخاصّة إذا كان مبدعُها على مستوى عال من الإبداع. ثمّ يشير أرسطو إلى أنّ غريزة المحاكاة طبيعة في الإنسان، فهي مثل الألحان والإيقاعات ولذلك "كان أكبر الناس حظّا من هذه المواهب في البدء هم الذين تقدّموا شيئا فشيئا وارتجلوا ومن ارتجالهم ولد الشعر"[151].

الشاعر كالموسيقي والرسام، كل واحد من هؤلاء يحاكي بطريقته، له أدواته التي تختلف عن الآخر، فالموسيقيّ يعتمد الألحان والإيقاع، والرسام يتعامل مع الألوان، وأمّا الشاعر فيملك اللفظ والوزن "يتّخذ دائما إحدى طرق المحاكاة الثلاث: فهو يصوّر الأشياء إمّا كما كانت أو كما هي في الواقع أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون وهو إنّما يصوّرها بالقول ويشمل: الكلمة الغريبة والمجاز، وكثيرا من التبديلات اللغويّة التي أجزناها للشعراء"[152]. وفي لفظ أرسطو (يصوّر) ما يدل على أنّ الشاعر يعتمد أسلوب الصورة في محاكاته للواقع، وأجمل الصورة هي تلك التي تكون (كما يجب أن تكون) بمعنى كما يريدها الشاعر أن تكون، وهو في ذلك يعتمد الأساليب التي تصوّر ؛ وقد حدّدها في الكلمة الغريبة، والمجاز وكثير من التبديلات اللغويّة.

ولعله يقصد بالكلمة الغريبة الكلمة الموحيّة، التي تشحن بعواطف صاحبها، أي الكلمة غير المبتذلة التي تناولها الناس ولاكتها الألسنة. فإنّ الشاعر يعبّر عمّا يواجهه- ما يراه وما يسمعه- بألفاظ وعبارات يحاكي بها الواقع من خلال الإيحاء.

---

149 أبو تمّام، ديوان أبي تمام، تقديم: عبد الحميد يونس، عبد الفتاح مصطفى، مكتبة محمد صبيح وأولاده، ص 118
150 أرسطو طاليس، فن الشعر، ص 13
151 نفسه.
152 نفسه، ص 71.

وأمّا المجاز فكما هو معروف عند العرب يقصد به المجاز اللغوي أي الاستعارة والمجاز المرسل والعقلي، ويضاف لذلك التشبيه والكناية، وهذه كلها تقوم على الصورة الذهنية التي تجعل السامع أو القارئ يجسدها من خلال المحطّات التي رأيناها في المحاضرة السابقة. وأمّا التبديلات اللغويّة ولعلّه يقصد العبارات الجديدة التي ينحتها وينشئها تحت تأثير الموضوع، وليس من العبارات التي هي من محفوظاته الجاهزة والتي أنتجها غيره. فالجملة الشعريّة عنده جديدة من صنعه هو وليست جاهزة من صنع غيره. وهذا يعني أن الشعر خطاب لغويّ إبداعيّ بامتياز، تختلف لغته عن اللغة التي يتحدّث بها العامّة، حيث بها ينزاح الشعر عن لغة التخاطب اليومي، فيرتفع بها من خلال أساليبه الفنيّة وبنياته الجديدة التي تجعل من قصيدة الشعر مغايرة لما هو في الساحة وتطبعها بسمات صاحبها.

معلوم أنّ الشعر لا يساوي الواقع ولكنه يوازيه أو يشابهه، ذلك أن العلاقة بين ما في القصيدة وما في الواقع هي علاقة تشابه لا علاقة تساوٍ، وهذا يعني أن الموازاة والمشابهة اتحاد في الوضع والكيف، وهما لا يعنيان التطابق بين ما في النصّ والواقع، وهو ما فهمه الفلاسفة المسلمون من قبل فتناولوا الشعر من خلال مصطلحات التخيّل، والمحاكاة، والتخييل. وهي مصطلحات غير مترادفة ولا متناقضة بحيث يتناول كّل منها جانبا من العمل الإبداعي إذ الأول يشير إلى المبدع /الشاعر أثناء عمليّة الإبداع، ويشير الثاني إلى الرسالة التي يبدعها الشاعر، أي القصيدة في علاقتها بالواقع، أمّا التخييل فيشير إلى المتلقّي في كيفيّة تناوله النص الإبداعي وكيف يقرأه وما الذي يؤثّر فيه، لأنّه أثناء القراءة يرى الواقع من خلال النصّ الذي يقرأه. فالشاعر يصوّر الواقع في نصّه الإبداعي من خلال التخيّل فهو "تارة يخيل لك صورة الشيء بصفاته نفسه، وتارة يخيلها لك بصفات شيء آخر هي مماثلة لصفات ذلك الشيء"[153]. والمحاكاة تكون على أحد الطريقين: " إمّا أن يحاكى الشيء بأوصافه التي تمثّل صورته، وإمّا بأوصاف شيء آخر تماثل تلك الأوصاف"[154] والقارئ يفهم الصورة في النصّ الإبداعي من خلال التخييل حيث يتخيّل الصور استنادا إلى ما في النصّ.

لغة الشعر غير لغة العلم، فلكلٍّ خصائصها، فللأولى خصائصها الصوتيّة، والدلالية والتركيبيّة، وهو ما يجعلها تعلو على لغة الواقع في المجتمع، وما تسمّى لغة الحقيقة التي يحرص عليها العلم. وما يجعل الشعر شعرا هو لغته التي ترفض أن تتعامل مع الألفاظ في معناها الحقيقي وتلجأ إلى ما فيها من المجاز/الخيال متّكئة "بشكل رئيسي على (التغيير) أو (التغييرات)* أي الانحراف عن كلّ ما هو

---

[153] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد بن الحبيب الخوجة، دار القرب افسلامي- بيروت، ط 2/ 1981، ص 94

[154] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 94

* التغيير أو التغييرات، مصطلحات استعملها الفارابي كما أشار ذلك ابن رشد في كتاباته، غير أن البحث الجديد لم يصل إليها ، ولعلّها ضاعت مع ما ضاع من كتابات الفارابي.

مألوف في اللغة"[155] والانحراف عن المألوف معناه البحث عن الجديد الغريب وحصان طروادة في ذلك هو المجاز في أوسع معانيه، وإذا كان المجاز في أبسط تعاريفه إسناد الفعل إلى غير فاعله فهذا معناه صناعة جديدة في تركيب الجملة الشعرية القائمة على الصورة. فإذا أضفنا لها الاستعارة والتشبيه كانت الصورة في أبهى أشكالها. وفي ذلك يقول ابن سينا: "اعلم أنّ القول يرشق بالتغيير، والتغيير هو أن لا يستعمل كما يوجبه المعنى فقط، بل أن يستعير ويبدّل ويشبّه"[156]فالقول الشعري كما يرى ابن سينا يصيب المعنى أو يتوسّع معناه بتغيير استعمالات الألفاظ، والمقصود بالتغيير ألا يكون للفظ معنى واحدا حقيقيّا، أي أن يستعمل في معان مجازيّة أخرى طلبا للمخالفة وعدم المطابقة. ويوضّح ابن سينا ذلك فيقول: "وذلك لأنّ اللفظ والكلام علامة ما على المعنى، فإنّه إن لم يدلّ على شيء، لم يكن مغنيّا غناء اللفظ، فينبغي أن يكون له في نفسه حال يكون بها ذا رونق حتّى يجمع إلى الدلالة حسن التخييل" [157]والتغيير الناجح عند ابن سينا هو ما كان "المستعار منه يعادل المستعار له ويحاكيه محاكاة تامّة، ولا يكون فيه شيء يظهر مخالفته للمقصود، ومحاكاته من الجهة المقصودة"[158]وهو رأي تأثّر فيه بالنقاد الذين كانوا قبله؛ حيث نجد الفكرة عند النقاد غير الفلاسفة مثل القاضي الجرجاني ت 392، الذي يقول في حديثه عن الفرق بين التشبيه والاستعارة انّ "الاستعارة ما اكتُفِي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها. وملاكُها تقريب الشَّبَه، ومناسبةُ المستعار له للمستعار منه"[159]كما نجدها أيضا عند أبي هلال العسكري ت 395 في الصناعتين الذي يقول: "ولابد أيضا من معنى مشترك بين المستعار والمستعار منه"[160].

إنّ التغييرات التي يقصدها ابن سينا أربعة هي: تشبيه، واستعارة من الضدّ، واستعارة من التشبيه، واستعارة من الاسم وحده، وقد شرحها بقوله "تشبيه واستعارة من الضدّ؛ كقولهم (جونة) للشمس، و(ابو البيضاء) للأسود، واستعارة من التشبيه، كقولهم للملك (ربان البلد)، واستعارة من الاسم وحده كقولهم للشعرى (هذا النباح من السماء) وكقولهم للحمل (ذلك الناطح في السما)"[161]، كما نجد ابن سينا يشير أيضا إلى (**المثل**) حيث يقول: "إنّ التشبيه من جملة التغيير؛ كأنّ التغيير منه استعارة بسيطة ومنه تشبيه بسيط، ومنه **مثل** يضرب"[162].

---

155 ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 219

156 ابن سينا الفاء، المنطق، الجزء الخاص بالخطابة ، ح: أحمد فواد الإهواني، الطبعة الأميرية بالقاهرة 1958، ص 202

157 ابن سينا الفاء، المنطق، الجزء الخاص بالخطابة، ص 202

158 نفسه، ص 229

159 القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ص 41

160 أبو هلال العسكري، الصناعتين: الكتابة والشعر، تح: ممد علي لبجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية– بيروت 1419، ص 271

161 ابن سينا الفاء، المنطق، الجزء الخاص بالخطابة، ص 229.

162 نفسه، ص 231

ونلاحظ أن ابن سينا لم يتحدّث عن الكناية، ولم يجعلها من الصور التي يتعرّض لها الشاعر، فهو لم يذكرها بالاسم، ولكنهّ أشار إليها عندما قال: "ومن التغييرات الحسنة أن يتحدّث عن أمر، بحيث ظاهره لا يكون حجة على القائل، ويعتقد في الضمير أنّه إنّما يعني به معنى ما بلا شكّ فيه من غير أن يكون أقرّ به"[163] وهو ما يعني الكناية، حيث يذكر الشيء ويراد به غيره حتى لا يكون ظاهره حجة على قائله. ثمّ يضيف ابن سينا إلى ذلك أمورا أخرى هي من التغيير سمّاها الإغرابات وهي الانحرافات عن التراكيب اللغويّة المألوفة والمعروفة مثل التقديم والتأخير والحذف والزيادة.

تناول ابن رشد- وهو يلخّص كتابي الشعر والخطابة- موضوع التغييرات أيضا فزاده اتّساعا ووضوحا ورأى أنّها أي التغييرات "تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب، ومن السلب إلى الإيجاب، وبالجملة من المقابل إلى المقابل، وبالجملة بجميع الأنواع التي تسمّى عندنا مجازا"[164]ويقوم ابن رشد بإعطاء أمثلة عن ذلك من الشعر العربي.

قسّم ابن رشد الألفاظ المفردة سواء أكانت اسما أم فعلا أم حرفا من حيث دلالتها إلى ثمانية أقسام هي المستوليّة، والمغيّرة، والغريبة، واللغات، والمزيّنة، والمركّبة، والمغلّطة، والموضوعة. وفي شرحه للمغيّرة وهي أشهرها وأكثرها نفعا لصناعة الشعر والخطابة، قال: بيّن أنّ معنى التغيير فيها أن يكون المقصود منها يدل عليه لفظ ما، فيستعمل بدل ذلك الفظ لفظ آخر، وهذا التغيير يكون على ضربين:

الأوّل: استعمال لفظ شبيه الشيء مع لفظ الشيء نفسه، ويضاف إليه الحرف الدال في ذلك اللسان على التشبيه؛ وهذا الضرب من التغيير يسمّى التمثيل والتشبيه، وهو خاص بالشعر.

الآخر: أن يؤتى بدل اللفظ المقصود بلفظ شبيه به، أو بلفظ متّصل به، من غير أن يؤتى بلفظ الشيء نفسه. وهو الذي نسميه الاستعارة والبديع. ويمثّل لذلك ببيت ابن المعتز صاحب البديع

يا دار أين ظباؤك اللعس قد كان لي في إنسها أنس[165]

فقد صار البيت شعرا وليس كلاما عاديا، أنّه ناد الدار، وأراد أصحابها، وسألها عن الظباء وأراد بها النساء الجميلات، ووافق على سبيل الجناس بين الإنس (ضد

---

[163] نفسه، ص 230

[164] ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو اليس في الشعر ومعه جوامع الشعر للفارابي، تح: حمد سليم سال، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، د ط، القاهرة 1971، ص 151.

[165] ابن رشد، تلخيص الخطابة، ح: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، القاهرة/ 1967، ص 532

الجن) والأنس. والصورة فيها الاستعارة التصريحيّة في الظباء حيث شبه الجميلات بالظباء فحذف المشبه وصرّح بالمشبه به، لعلاقة الجمال بينهما.

نص للتطبيق الشعر ص ص 52/51 الشفاء ص ص 535/ 536

في حسن ترتيب الشعر، وخصوصا الطراغوذيا

وأمّا حسن قوام الأمور التي يجب أن توجد في الأشعار، فينبغي أن يتكلّم فيه، فإنّ ذلك مقدّمة طراغوذيا، وأعمّ منه، وأعلى مرتبة. فإنّ طراغوذيا يجب أن تكون كاملة فيما يعمل من المحاكاة، وأن يعظم الأمر الذي يقصده، فأنّ تلك المعاني قد تقال قولا مرسلا من غير الرونق والفخامة والحشمة، واستعمال طراغوذيا إذَا بسب التعظيم والتكميل والتخييل. وكل تمام، وكل أمر فله مبدأ وسوط وآخر، والوسط مع، وقبل، والمبدأ قبل، وليس يجب أن يكو مع، والاخر مع، وليس يجب أن يكون قبل شيء. والجزء الفاضل هو لوسط. وإن ان من جهة المرتبة قد يكون بعد، ولذلك فإنّ الشجعان المقدمين يفضّلون إذ لم يجبوا فيكونوا في أخريات الناس، ولم يتهوّروا فيكونوا في أوّل الرعيل – وكذلك في الحيوان، إنّما الجيّد هو المتوسّط.

وكلّ أمر جيّد ممّا فيه تركيب فهو لذي لا يتركّب منه شيء، بل يتركّب هو من الأطراف فيعتدل. وليس يكفي أن يكون المتوسّط فاضلا لأنّه وسط في المرتبة فقط، بل يجب أن يكون وسطا في العظم، فإنّ المقدار الفاضل في الوسط في العظم. يجب أن تكون أجزاء طراغوذيا هي المتوسطة في العظم، وكذلك فإنّ الحيوان الصغير ليس ينتهي. والتعليم القصير المدة الذي يخلط الكلّ بعضه ببعض ويردّه إلى واحد لقصره ليس بجيّد، ويكون كمن يرى حيوانا من بعد شديد، فإنّه لا يمكن أن يراه ولا يمكن أيضا أن يراه وهو شديد القرب بل المتوسّطه هو السهل الإدراك السهل الرؤية، كذلك يجب أن يكون الطول في الخرافات محصلا مما يمكن أن يحفظ في الذكر. وأمّا طول الأقاويل التي يتنازع فيها، والتصديقات التي للصناعة الخطابية فإن ذلك غير محصّل ولا محدود بل بحسب مبدأ المحاكاة فيه. وأمّا إطراغوذيا فإنّه شيء محصّل الطول والوزن، ولو كان ممّا يكون بالمجاهدة والمفاوضة لكانت تلك المفاوضة لا تحدّد بنفسها إلا أن يقتصر بها على وقت وحدود يحدّد بفنجان الساعات، ولذلك لا يجب أن يوكل أمر تقدير طول القصائد إلى مدة المفاوضات بل يجب أن يكون لها طول وتقدير معتدل كالطبيعي، وأن

تكون الاشتمالات التي فيه التي ذكرنا أنّها توجب الانتقالات محدودة الأزمنة، لا كما ظنّ ناس أنّه إنّما كان القصد في الطراغوذية الكلام في معنى بسيط ولا يلتفت إلى جميع ما يعرض للشيء فيطول فيه فإنّ الواحد تعرض له أمور كثيرة ولذلك لا يوجد أمر واحد، له غرض واحد. وكذلك للواحد الجزئي له أفعال جزئيّة بغير نهاية، ولهذا ما يكون الشيء واحد الفعل بالنوع غير واحده بانقسامه بأغراضه وأحواله يقترن ب بشخصه.

المحاضرة الثالثة عشر 4 وسائل المحاكاة :

د الوزن الشعري؛ قيمته المعنوية وصلته بالإيقاع.

اعتاد الناس على أن يَقْرِنوا بين الأثر الشعري وبين الوزن، وعلى الرغم من أن الشعر محاكاة، فإنّ وصف الشاعر بهذه الصفة ليس لأنّه يحاكي، ولكن لأنّه يستخدم الوزن، والسؤال الذي يطرح نفسه هو هل كلّ من يستخدم الوزن هو شاعر؟ وهل الشعر هو كل قول موزون مقفّى؟ وفي هذه الحالة هل المنظومات النحويّة والفقهية والعقيدية أصحابها شعراء في نفس مستوى أصحاب المعلّقات وشعراء الحماسة والنقائض وغيرهم؟ هل يمكن أن يكون الشعر مستقلا عن الوزن؟ أمّا أرسطو فيرى أنّ "من الممكن أن يكون الإنسان شاعرا وهو لا يكتب

إلا نثرا، وأن يكون ناثرا وهو لا يكتب إلا شعرا أعني نظما"[166] ومن ثمّ لا يمكن حسب أرسطو أن نصف أصحاب الشعر التعليمي شعراء، بل نحاة أو فقهاء، أو علماء عقيدة... بينما نصف امرأ القيس والنابغة وأبا تمام والبحتري والمتنبي..... شعراء.

وهذا لا يعني أن الوزن وحده كاف للشعر، فهذا الحكم لم يقل به أحد من النقاد لقدامى إذ الكثير منهم لم يعدّوا القول الموزون شعرا، لأنّهم لم يميّزوا الشعر بالوزن والقافيّة فقط، ولعل ما جاء في الحيوان أكبر شاهد على ذلك إذ روى صاحب الكتاب أنّ "أبا عمرو الشيبانيّ وقد بلغ من استجادته لهذين البيتين، ونحن في المسجد يوم الجمعة، أن كلّف رجلا حتى أحضره دواة وقرطاسا حتّى كتبهما له.

وأنا أزعم أنّ صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا. ولولا أن أدخل في الحكم بعض الفتك؛ لزعمت أنّ ابنه لا يقول شعرا أبدا، وهما قوله:

لا تحسبنّ الموت موت البلى فإنّما الموت سؤال الرّجال

كلاهما موت ولكنّ ذا أفظع من ذاك لذلّ السّؤال"[167]

البيتان من بحر السريع، الذي وزنه: بحر سريع ما لعه ساحل مستفعلن مستفعلن فاعلن

وهو في الأصل مفعولات ولكن أصاب التفعيلة الأخيرة (العروض في الشطر الأول أو الضرب في الشطر الثاني) طيا (هو حذف الرابع الساكن) وكسفا (وهو حذف حرف متحرك آخر الوتد المفروق) فصارت فاعلن، أي كانت مفعولات /0/0/0/ فبالطي صارت مَفْعُ لَاْتُ /0/ /0/ وبالكسف أو الكشف صارت مَفْعُ لَاْ /0/ /0/، وهي نفسها فاعلن /0//0. وعلى الرغم من أن البيتين موزونان إلا أن الجاحظ رأى أنّهما ليس من الشعر وأنّ صاحبهما لا يعدّ من الشعراء. وهذا يعني أنّ الوزن على أهميّته ليس هو الذي يجعل الشعر شعرا.

وبحور الشعر العربي ستّة عشر بحرا، لكل بحر تفعيلاته التي تميّز وزنه عن غيره، يقول الفارابي شارحا قول أرسطو: "إنّ جلّ الشعراء في الأمم الماضيّة والحاضرة الذين بلغنا أخبارهم خلطوا أوزان أشعارهم بأحوالها ولم يرتّبوا لكلّ نوع من أنواع المعاني الشعريّة وزنا معلوما إلا اليونانيين فقط، فإنّهم جعلوا لكلّ نوع من أنواع الشعر نوعا من أنواع الوزن، مثل أنّ أوزان المدائح غير أوزان الأهاجي، وأوان الأهاجي غير أوزان المضحكات، وكدلك سائرها. فأمّا غيرهم من الأمم والطوائف فقد يقولون المدائح بأوزان كثيرة مما يقولون بها الأهاجي إمّا

---

166 أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصريّة، 1953، هامش ص 6. ص الكتاب كله: 59

167 الجاحظ، الحيوان دار الكتب العلمية – بيروت، 1424، ج 3، ص 67

بكلّها وإمّا بأكثرها، ولم يضبطوا هذا الباب على ما ضبطه اليونانيّون"[168]. ثمّ عدّد الأنواع الشعريّة اليونانيّة وذكر الأوزان الخاصّة بكل نوع.

وقد ذكر ابن سينا الوزن في تعريفه للشعر فقال "الشعر كلام مخيّل مؤلّف من أقوال موزونة متساويّة وعند العرب مقفّاة"[169] فالتعريف يبيّن أنّ الوزن شائع في أشعار الناس على اختلاف ألستهم، ويضاف إلى الشعر العربي أن فيه القافيّة التي تعني تشابه الحرف الأخير في كل أبيات القصيدة. كما بيّن ابن سينا أنّ الشعر يحاكى بأمور ثلاثة هي اللحن والكلام والوزن، وقد تجتمع هذ الأصناف وقد تفترق فيه، ويجتمع الوزن والكلام في الشعر دون اللحن، لأنّ هذا الأخير يرتبط بالموسيقا. وقد أشار ابن سينا إلى الأوزان التي كانت في اليونان مثل وزن (إيلا جيا الثالث) ووزن (التروكي الرباعي) وغيرها كما
ذكر أنّ "الأمور التي تجعل القول مخيلا: منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه وهو الوزن، ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول، ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول، ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم"[170] فالوزن له أهميّته في بناء الشعر إذ هو مع المسموع من القول والمفهوم يشكّلون خصائص الشعر. غير أنّ الوزن وحده ليس كلّ شيء في الشعر؛ إذ نظم أنبدقليس في أمور الطبيعة كلاما موزونا ولكن ليس من الشعر في شيء إذا ما قورن بشعر هوميروس.

وقف ابن رشد على ما وقف عليه ابن سينا من أن الشعر قد يجتمع فيه اللحن والكلام والوزن، فأكّد ذلك بما يوجد في الأندلس ممّا يسمّى بالموشّحات والأزجال، وهي أنواع تقوم على الغناء، بينما أشعار العرب لا تقوم على اللحن وإنّما "إمّا لوزن فقط، وإمّا الوزن والمحاكاة معا فيها"[171]والمقصود بالوزن فقط هي تلك المنظومات التي تلخّص القواعد كالألفيّة والأجرومية والجوهرة في العقيدة وغيرها حيث تكون موزونة ليسهل حفظها، وقد ذكر ابن رشد لذلك مثالا فقال: "وكثيرا ما يوجد من الأقاويل التي تسمّى أشعارا ما ليس فيها من معنى الشعريّة إلا الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة وأقاويل أنبادقليس في الطبيعيّات، بخلاف الأمر في أشعار أوميروش فإنّه يوجد فيها الأمران جميعا"[172] ثمّ بيّن أنّ الشعر لا يمكن أن يكون شعرا ما لم يكن فيه الأمران معا أي الوزن والمحاكاة أو التخييل، وإلا فيسمّى أقاويل أحرى من أن يسمّى شعرا، وكذلك قائل الأقاويل الموزونة في الطبيعيّات يستحسن أن يسمى متكلّما من أن يسمى شاعرا[173] ويشترط أبن رشد في

---

168 أرسطو، فن الشعر، مقالة الفارابي، ص 152. ص الكتاب كله: 205
169 نفسه، ص 161. ص الكتاب كله: 214
170 أرسطو، فن الشعر، مقالة ابن سينا، ص 163. ص الكتاب كله: 216
171 أرسطو، فن الشعر، مقالة ابن رشد، ص 203. ص الكتاب كله: 256
172 أرسطو، فن الشعر، مقالة ابن رشد، ص 204. ص الكتاب كله: 257
173 نفسه

الوزن أن يكون "مناسبا للغرض، فرب وزن يناسب غرضا ولا يناسب غرضا آخر"[174]وفي حديثه عن المديح بيّن أنّها تحتاج إلى الأعاريض الطويلة لا القصيرة، كما أنّ أخصّ الأوزان المناسبة للمديح هو "الوزن البسيط غير المركّب، ولكن لا ينبغي أن لا يبلغ فيها من الطول إلى حدّ يستنكره "[175]

نلاحظ أنّ فلاسفة اليونان ثم الفلاسفة المسلمين بعدهم، وإن أثبتوا أهمية الوزن في الشعر، إلا أنّهم لم يبيّنوا علاقة الأوزان بمضامين القصيدة. صحيح أن اليونانيّين جعلوا لكل نوع شعريّ وزنا شعريا خاصّا به، إلا أن ذلك لم يكن عند العرب. بحيث لا نجد بحرا من بحور الشعر قد تميّز بغرض دون غيره، إذ بحر الشعر الواحد قد يكون في كلّ الأغراض الشعريّة. ومن الذين أشاروا إلى الربط بين الوزن (بحر الشعر) وبين الغرض أبو هلال العسكري ناصحا الناظم عندما يريد أن ينظم فيقول له: "وإذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها **وزنا** يتأتّى فيه إيرادها، وقافية يحتملها؛ فمن المعاني ما تتمكّن من نظمه في قافية ولا تتمكّن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في تلك"[176] غير أن النصّ وإن كان يربط الأوزان بالغرض إلا أنّه يحدّد لم وزنا بعينه لغرض بعينه، إذ في الأمر سعة، لأنّ بعض المعاني يصلح لها بعض الأوزان، ولا يصلح لأخرى. ونلاحظ المرونة التي يراها الناقد من خلال عبارة (أو تكون في هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في تلك) فهناك من البحور ما يكون لجملة من الأغراض ويكون بعضها أقرب من الآخر، من دون أن يكون غير ملائم. وقد تعرّض أبو العلاء المعري إلى قضيّة الشعر الذي سمّاه مملكة، وتطرّق للأوزان فبيّن قيمة كل وزن على الآخر ففي حديثه عن الطويل وعلاقته بالمنهوك وهو ذهاب ثلثا البيت وبقاء ثلث فقط ويكون في الرجز والمنسرح، يقول: "الطويل إنما غاية عدّته ثمانية وأربعون حرفاً، والمنهوك أطول ما يكون أربعة عشر حرفاً، وأقصر ما يكون عشرة أحرف"[177]

ويربط بين بيت الأعرابي (الخيمة) والبيت الشعري فيقول: "وإنما بيوت الأعراب كالقوافي الجُذّ... وما كان من بيوتهم مبنياً على ثمانية أعمدة أو نسائج ثمان، فهو يشبه ما كان من الشعر على ثمانية أجزاء. وتلك بيوت أمرائهم وأملاكهم تشابه من الموزون قول الشاعر:

قِفا نَبْكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ

وقول الآخر: إنا مُحَيُّوكَ فاسلمْ أَيها الطَّلَلُ

---

[174] ا بن رشد، تلخيص كتاب الشعر، تح: شارلسبتروث، أحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1986، ص 28، وللكتاب 72

[175] نفسه، ص 67

[176] أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصريّة- بيروت/1419، ص 139

[177] أبو العلاء المعري، رسالة الصاهل والمشاجح، تحقيق عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ ، دار المعارف، ط 2/ 1984، ص 517

والذي يبنى من بيوتهم على ستة أعمدة أو من ست نسائج، يشبه ما كان من الشعر على ستة أجزاء، مثل قول " عنترة:" هلْ غادرَ الشعراءُ من مُتَرَدَّمِ
وقول " عمرو بن كلثوم: أَلا هُبِّي بصَحْنِكِ فاصبَحِينَا
وما كان مثل ذلك وهو كثير. وهذه دون تلك في الرتبة، وهي لمن دون الأمراء.
وما كان من بيوت البادية على أربعة أعمدة أو مبنياً من أربع نسائج فهي بيوت العامة منهم، تشبه من الموزون ما كان على أربعة أجزاء وما كان من بيوتهم على ثلاثة أعمدة أو مبنياً من ثلاث نسائج ، فتلك بيوت الضعفاء والعبيد، تشبه من الموزون ما كان مشطوراً على ثلاثة أجزاء[178]وهو ما يعني أنّ التفعيلة في الوزن ليست اعتباطية وإنّما مأخوذة من واقع يعيشه العربيّ، وإذا كان ذلك كذلك، فمن الطبيعي أن يجعل للموضوعات المهمّة أوزانا في مستواها.

ثمّ جاء حازم القرطاجني في القرن السابع ت 684، فطرح هو أيضا الإبانة عن أنماط الأوزان في التناسب، والتنبيه على كيفيات مباني الكلام على القوافي وما يليق بكل وزن منها من الأغراض فقال "ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد"[179] يقسّم حازم القرطاجنّي بحور الشعر إلى بحور فخمة وبحور طائشة، ورأى أن الفخمة ترتبط بالموضوعات الجادّة الرصينة، بينما الطائشة تكون مع موضوعات الهزل والرشاقة. ويستند في رأيه هذا على نص ابن سينا المذكور سابقا وهو قوله: (الأمور التي تجعل القول مخيلا: منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه وهو الوزن، ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول، ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول، ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم)
غير أن الدكتور شكري عياد يرى في موقف حازم نوعا من الذاتيّة حيث قال: "على أنّ أذواق حازم للأوزان العربيّة تحمل قدرا كبيرا من الذاتيّة التي ستظلّ عالقة بمثل هذه الأحكام طالما بقي الكلام على الأوزان منحصرا في القشرة السطحيّة للتفاعل غير متجاوز هذه القشرة إلى عالمها الداخلي الغنيّ المكوّن من أصوات لها قيمها اللغويّة ولها في الوقت نفسه قيمها الموسيقيّة"[180]وهكذا نجد أن الدكتور عياد أن مثل هذه الأبحاث هي على السطح ولم تصل بعد إلى العمق،

178 أبو العلاء المعري، رسالة الصاهل والمشاجح، ص 515/ 516/ 517
179 حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي – بيروت، ط 2، 1981، ص 266
180 شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة- القاهرة، ط 2/ 1978، ص 150

والحق أنّ الوصول إلى العمق لا يكون من البداية ومباشرة، وإنّما بعد تفتيت القشرة السطحيّة التي قام بها القرطاجنّي وأمثاله، والدور على الذين من بعده ليصلوا إلى الأعماق.

ومن الذين رأوا هذا الرأي من المحدثين سليم البستان ت 1884/09/19 في مقدمة ترجمته لإلياذة هوميروس حيث ذكر ما تيسّر له "من شعر العرب بالنظر إلى ترابط بحور الشعر بمواضيعه وأبوابه... ولا شكّ أنّ العروضيّين نظروا إلى أبحر الشعر من هذه الوجهة، ولكنّهم لم يزيدوا على تسميّتها بأسماء تنطبق توسّعا على مسمّيات مواضيع القصائد المنظومة عليها فقالوا: هذا طويل، وذاك بسيط، وذلك خفيف أو سريع... ووقفوا عند هذا الحدّ، ولكنّه يستفاد من هذه التسميّة أنّ لكل بحر ساحلا يقف عنده، ويرشد اسمه إليه؛ فإذا قلنا هذا بحر طويل علمنا أنّه لا يسوغ أن تنظم عليه الأهازيج والموشّحات والأغاني، وإذا قلنا هذا بحر مقتضب أو مجتثّ علمنا أنّهما لا يصلحان للمنظومات على أطلاقها، ولا يصحّ فيهما تدوين الروايات والتواريخ[181]. غير أن سليم البستاني يعترف بصعوبة إثبات هذا الرأي ولا بدّ من الرجوع فيه إلى منظوم نوابغ الشعراء، ومقابلة ما بين أبوابه وبحوره. ويقدّم لتأكيد رأيه نماذج من بحور الشعر فيرى أنّ الطويل بحر خضمّ يستوعب ما لا يستوعبه غيره من المعاني ويكون في الفخر والحماسة وسرد الحوادث، ولذلك كثر على غيره من البحور، والبسيط يقرب منه ولا يتّسع مثله، ولا يلين لينه وإن تساوى مع أجزائه، ولذلك قلّ عند شعراء ما قبل الإسلام، وأمّا الكامل فهو أتمّ البحور السباعيّة* (التفعيلة فيه سبعة أحرف؛ متفاعلن) وسمّوه الكامل لأنّه يصلح لكلّ أنواع الشعر ولذلك كثر عند القدامى والمحدثين، يستعمل في الشدة أكثر منه الرقّة، ويصلح للخبر أكثر منه للإنشاء، والوافر ألينها، يشتد إذ شددته ويرقّ إذا رققته، يجود به الفخر، والمراثي .....[182]

يعدّ كتاب المرشد لعبد الله الطيب مجذوب من الذين تطرّقوا لهذا الموضوع وحاول أن يثبت علاقة الوزن بالغرض الشعري، وممّا قاله في ذلك: "ومرادي أن أحاول بقدر المستطاع تبيين أنواع الشعر التي تناسب البحور المختلفة"[183]وبعد أن يطرح جملة من الأسئلة أهمّها أن الوزن الشعري الواحد نجده في أغراض مختلفة، وهذا معناه ألا علاقة للوزن بالغرض، فيجيب قائلا: "بلى، كما يبدو ويظهر، ولكن كلا وألف كلا لما تأمّل الناقد وتعمّق، فاختلاف أوزان البحور نفسه، معناه أنّ أغراضا مختلفة دعت إلى ذلك، وإلا فقد كان أغنى بحر واحد، وهل يتصوّر في

---

181 سليم البستاني، مقدّمة إلياذة هوميروس، مؤسّسة هنداوي، ص 78

* عددها أحد عشر بحرا وهي لوافر، والكامل، والهزج، والرجز، والرمل، والسريع، والمنسرح، والخفيف، والمضارع، والمقتضب، والمجت. أمّ الخماسيّة فهي المتقارب والمتدارك، وأمّا الممزوجة فهي الويل، والبسيط، المديد.

182 سليم البستاني، مقدّمة إلياذة هوميروس، مؤسّسة هنداوي، ص 81/79 .

183 عبد الله الطيب مجذوب، المرشد إلى فم أشعار العرب وصناعتها، مكتبة مصفى البابي الحلبي وأولاده – مصر ط 1/ 1955، ص 74

العقول أن يصلح بحر الطويل الأوّل للشعر المعبّر عن الرقص والنقزان الخفّة، أو يظنّ من الممكن أن تصاغ كلمة الأخطل:

خفّ القطين وراحوا منك أو بكّروا وأعجلتهم نوى في صرفها غير

في بحر الرجز المجزوء والمخبون الذي منه قول شوقي:

فيم اجتماعنا هنا يا عضرفوت ما البر

لا أدر تلك ضجّة حضرتها فيمن حضر

ومن كابر في مثل هذا، فإنّما يغالط نفسه في الحقائق، ويسومها طلب المحال"[184].

نرى الباحث يثير انتباه الباحثين الرافضين لعلاقة الوزن بالموضوع، فيذكر قصيدة الأخطل التي قالها في الخليفة عبد الملك بن مروان، والتي قيل إنّه مكت يحوّرها حولا كاملا، ولم يبلغ منها ما أراد، ولما بدأ في إنشادها تشاءم الخليفة من كلمة (منك) في قوله (خفّ القطين وراحوا **منك** أو بكروا) فقال الخليفة: بل منك، بل منك، فعلم الأخطل خطأه فراجع وأنشد: خفَّ القطينُ فراحوا **اليومَ** أو بكروا [185]والقصيدة من عيون الشعر العربي، على بحر البسيط، الذي يمتاز بالرقّة والجزالة وأنّ معاني هذه القصيدة لا يمكن أن تصاغ بوزن الرجز الذي سمّوه حمار الشعراء لسهولة النظم فيه، لذلك نظمت به كل المتون العلميّة. وهو ما جعله أمير الشعراء وزنا لأجزاء من مسرحيته مجنون ليلى. والذي يريده الدكتور مجذوب من ذلك أنّ لكلّ موضوع وزن في مستواه ويناسبه.

يوازن الدكتور عياد محمد شكري بين عمل المرشدي وعمل حازم القرطاجنّي فيجد أن هناك اتفاقا بينهما في مواطن كثيرة، وذلك في دراستهما للأوزان الشعرية. وكما وجد الذاتيّة عند حازم وجدها أيضا عند المرشدي إذ "مثل هذا الالتقاء دليل على أنّ الأحكام الذوقيّة القائمة على قراءة واسعة وحسّ مدرّب، يغلب أن تتقارب، على أنّها لا تخلو قط من شائبة الذاتيّة التي تدفعها، في أحيان أخرى، إلى أطراف شديدة التباعد. وهكذا نعود فنلاحظ مرّة ثانيّة أحكاما متناقضة"[186] والحقيقة أنّ التناقض بين الباحثين ليس في الحكم وإنّما في قراءة بعض الأوزان وفهمها حيث نجد حازما يقول: "فأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف، وقلما وقع كلام فيهما قوي إلا للعرب، وكلامهم مع ذلك في غيرهما أقوى"[187] بينما عند صاحب المرشد ففيه "صلابة ووحشية وعنف، تناسب هذا النوع من الشعر. ولا يستبعد أن تكون تفعيلاته قد اقتبست في الأصل من قرع الطبول التي كانت تدق في الحرب... [وهو] على بساطة نغمه يعسر على

---

184 نفسه، ص 74/ 75

185 غرس النعمة الصابئ، الهفوات النادرة من المغفلين الملحوظين والسقطات البادرة من المغفلين المحظوظين، تح: صالح الأشتر، منشورات مجمع اللغة العربية بدمشق، ص 31

186 شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، ص 151

186 حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 268

187 حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، ار الغرب الإسلامي بيروت، ط 2/ 1981، ص 268

الناظم"[188]والحق هذا ليس تناقضا بقدر مه هو تذوّق وأن الاختلاف بيتنهما هو اختلاف تنويع لا اختلاف تضاد.

وأخيرا، إنّنا لا نستطيع أن نقول بارتياح إن كلّ وزن يكون لغرض بذاته دون غيره، فالشواهد لا تثبت ذلك، ولكن يمكن أن نجزم أن بعض الأوزان تكون لأغراض معيّنة ولا تصلح للأخرى، فالمواضيع الكبرى تنظم بالأوزان الفخمة فلا يمكن أن يفتخر الإنسان أو يمدح ببحر المتقارب، فهذا الأخير يصلح لموضوعات أخرى دون الأولى.

نصّ لابن رشد في الأوزان والألحان
من كتاب تلخيص كتاب أرسطو في الشعر ص 57

والتخييل والمحاكاة في الأقاويل الشعريّة تكون من قبل ثلاثة أشياء؛ من قبل النغم المتفقة ومن قبل الوزن ومن قبل التشبيه نفسه. وهذه قد يوجد كلّ واحد منها مفردا عن صاحبه، مثل وجود التغم في المزامير والوزن في الرقص، والمحاكاة في اللفظ، أعني الأقاويل المخيّلة غير الموزونة. وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها مثل ما يوجد عندنا في النوع الذي يسمّى الموشّحات والأزجال، وهي الأشعار التي استنبطها في هذا اللسان أهل هذه الجزيرة، إذ كانت الأشعار الطبيعية هي ما جمعت الثلاثة الأمور. والأمور الطبيعيّة إنّما توجد للأمم الطبيعيّين. فإنّ أشعار العرب ليس فيها لحن، وإنّما هي الوزن فقط وإمّا الوزن والمحاكاة معا. وإذا كان هذا هكذا فالصناعات المخيلة أو التي تفعل فعل التخييل ثلاثة؛ صناعة اللحن، وصناعة الوزن، وصناعة عمل الأقاويل المحاكيّة وهذه هي الصناعة المنطقيّة التي ننظر فيها في هذا الكتاب.

قال وكثيرا ما يوجد من الأقاويل التي تسمّى أشعارا ما ليس فيها من معنى الشعريّة إلا الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة، وأقاويل انبادقليس في الطبيعيّات بخلاف الأمر في أشعار أوميرش، فإنّه يوجد فيها الأمران جميعا.

قال ولذلك ليس ينبغي أن يسمّى شعرا بالحقيقة إلا ما جمع هذين، أمّا تلك فهي أن تسمّى أقاويل أخرى منها أن تسمّى شعرا، وكذلك الفاعل أقاويل موزونة في الطبيعيّات هو أحرى أن يسمّى متكلّما من أن يسمّى شاعرا. وكذلك الأقاويل المخيّلة التي تكون في أوزان مختلطة ليست أشعارا، وحكى أنّه كانت توجد عندهم – أعني من أوزان مختلطة. وهذا غير موجود عندنا.

188 عبد الله الطيب مجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص 97

الباب الخامس والموسوم بـ
"بناء القصيدة في تصوّر الفلاسفة المسلمين "

المحاضرة الرابعة عشر

1- بناء القصيدة في تصوّر النقاد

يحيل عنوان المحاضرة بناء القصيدة- من بين ما يحيل إليه- إلى الشكل الذي تتخذه القصيدة وتكون عليه بعد أن ينهيها صاحبها، أي الطريقة التي يشكّل بها الشاعر قصيدته، والهندسة التي بها يعالج قضيّته. وقد تحدّث نقاد الشعر قديما عن النظام الذي اعتمده الشاعر الجاهلي في نظم معلّقته من بينهم ابن قتيبة ت 276 الذي قال: " أنّ مقصّد القصيد إنّما ابتدأ فيها بذكر الديار والدّمن والآثار، فبكى وشكا... ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدّة الوجد وألم الفراق... فإذا علم أنّه قد استوثق من الإصغاء إليه... عقّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النّصب والسّهر... فإذا علم أنّه قد أوجب على صاحبه حقّ الرجاء... بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة"[189] ثمّ علّق على ذلك قائلا "فالشاعر المجيد من سلك هذه الأسالب، وعدّل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيملّ السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمآء إلى المزيد"[190]هكذا كان يبني شاعر قبل الإسلام معلّقته، مقدّمة طلليّة يبكي فيها ماضيه الذي استحال ذكرى لا تنسى، ثمّ نسيب يذكر فيه شدّة الوجد للمحبوب الناجم عن ألم الفراق، ثم وصف لما يراه في طريقه إلى الممدوح، ثم الغرض الذي يريده فينهي به قصيده. وهو في ذلك كلّه لا يطيل في جزئيّة على حساب أخرى فيملّ سامعه. أو يقصر والسامع في حاجة إلى مزيد.

بداية إنّ البناء غير الهدم، وهو رفع الشيء وإنشاؤه، وليس كلّ بناء هو حسن، فقد لا يكون كذلك ولذلك جاء قول الحطيئة:

أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البنا وإن عاهدوا أوفوا، وإن عقدوا شدّوا[191]

فهناك من يحسن البناء وهناك من يفسده، هذا في حياة الناس الاجتماعيّة، وهو نفسه ما نجده في بناء القصيدة. يدلّ البناء على أنّ هناك نموّا وتطوّرا في هيكل العمل الشعري، فالبناء يحيل عادة إلى التناسق والارتباط بين الأجزاء والوحدات لتشكّل عملا واحدا متكاملا يكوّن في النهاية اللوحة التي ينتجها الشاعر. ذلك أنّ البناء في القصيدة نّما هو تشكيل أو صناعة يقوم بها الشاعر لإخراج قصيدة متكاملة تعبّر عمّا يريد، وهي في تكاملها وترابط أجزائها تشكّل وحدة متناسقة تشبه التناسق في جسد الإنسان الذي إذا لم يكن في أحسن تقويم كانت صورته غير مواتيّة وعدّ صاحبها من المعاقين.

فابن قتيبة كما رأينا يتحدّث عن بناء القصيد الجاهلي والأجواء التي يذكرها الشاعر فيه، وتلك طريقة شائعة عندهم، ولم يكن كلّهم يمزجون بين الطلل والنسيب،

---

189 ابن قتبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، ج 1، ص 74

190 ابن قتبة، الشعر والشعراء، ص 75/ 76

191 قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب – قسنطينة، ط 1 / 1302، ص 24

فبعضهم كان يبدأ بالغزل مباشرة، وآخرون يبدؤون بالخمرة، مثل ما فعل عمرو بن كلثوم الذي قال[192]:

ألا هبّي بصحنك فاصبحينا وتبقي خمور الأندرينا
مشعشعة كأنّ الحصّ فيها إذا ما الماء خالطها سخينا

وسار على هذا النحو في العصر العباسي أبو نوّاس الذي رفض المقدّمة الطلليّة وحتّى الغزلية، وجاء بالمقدمة الخمرية بل له ديوان في الخمريّات يحمل إحدى وثمانين ومئتين قصيدة كلّها في الخمريات يقول في أوّل قصيدة الديوان في بيتها الأوّل:

دع عنك لومي فإنّ اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الداء[193]

ويقول في أوّل بيت من القصيدة الثانيّة:

أثن على الخمر بآلائها وسمّها أحسن أسمائها[194]

وهي بداية جديدة للقصيدة العربيّة، أن تبسمل بهذه المقدّمة الخمريّة بل نجده يهاجم المقدّمة الطللية ويسخر من الوقوف على الأطلال كما هو عند امرئ القيس ويدعو إلى البداية الخمريّة

قل لمن يبكي على رسم درس واقفا ما ضرّ لو كان جلس
اترك الربع وسلمى جانبا واصطبخ كرخيّة مثل القبس[195]

ومع ذلك لأبي نواس مقدّمات على الطريقة القديمة قال النقاد عنها من أحسن ما قال المحدثون منها قوله: لِمَنْ دِمَنٌ تَزْدَادُ طِيبَ نَسِيمِ ... عَلَى طُولِ مَا أَقْوَتْ وحُسنِ رُسُومِ[196]*

وقد تناول النقاد القدامى غير الفلاسفة فكرة البناء فرأوا بناء القصيدة في أمورا أخرى غير هذه التي ذكرت آنفا، فما ذكر آنفا بناء عامّ للقصيد، ولكن هناك تقاليد أخرى يجب أن تظهر فيها القصيدة العربيّة منها أن يكون البيت الأوّل مصرّعا، وإذا ما ترك عاد إليه فيما بعد مثل ما فعل أميّة بن حرثان في أول بيت في قصيدته: أصبحت هزءا لراعي الضأن أعجبه ماذا يريبك منّي راعي الضأن

فنراه لم يصرّع ثمّ زاد بيتا آخر ليقول في الثالث

يا ابنيْ أميّة إنّي عنكما غاني وما الغنى غير أنّي مشعر فاني.

---

192 عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بني كلثوم، جمع وتحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العربي، ص 64

193 أبو نوّاس، ديوان الخمريّات، تح: فوزي عطوي، دار صعب – بيروت، ص 20

194 أبو نوّاس، ديوان الخمريّات، ص 21

195 أبو نوّاس، ديوان الخمريّات، ص 128

196 ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط 5 / 1981، ج 1، ص 219

* يروى البيت بطريقة أخرى: لِمَن دِمَنٌ تَزدادُ حُسنَ رُسومِ عَلى طولِ ما أَقوَت وَطيبِ نَسيمِ

وقد علّق ابن قتيبة على ذلك فقال: "وإنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك، لأنّ بنية الشعر إنما هو التسجيع والتقفية، فكلّما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر"[197] فنلاحظ قوله (لأنّ بنية الشعر إنّما هو التسجيع والتقفية) فقد حصر البنية في التسجيع والتقفيّة، والتسجيع هو ما سمّاه علماء البلاغة فيما بعد بالتصريع، ثمّ القافيّة، فهما أساسيّان في بناء شكل القصيدة.

وأمّا الجاحظ ت 255 -وهو معاصر لابن قتيبة، في حديثه عن اللفظ والمعنى، فبيّن كيف يكون الشعر شعرا، فذكر "إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع وجودة السّبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير"[198] على الشاعر أن يبني/يشكّل قصيدته، ومن مستلزمات البناء الوزن الملائم للموضوع، واختيار ألفاظ تجري على اللسان، ولا يجد اللسان صعوبة في نطقها، هذه الألفاظ موحيّة تنقل عاطفة صاحبها الموهوب، الذي حباه الله بموهبة ميّزه بها، ونلاحظ أن الاختلاف بين الجاحظ وابن قتيبة ليس اختلاف تضادّ ولكنّه اختلاف تنويع، إذ كلّ واحد نظر إلى البناء من زاوية لم يرها الآخر، فكانت آراؤهما متكاملة لا متناقضة.

هناك أمور أخرى لها دورها في بناء القصيدة العربية منها ما ذكره ابن طباطبا ت 322 في عياره إذ قال: "فإذاَ أَرَادَ الشَّاعِرُ بناءَ قَصيدةٍ مخّضَ المَعْنى الَّذِي يُريد بِنَاءَ الشِّعر عَلَيْهِ فِي فِكْرِهِ نَثْراً، وأعَدَّ لَهُ مَا يُلْبسُهُ إيَّاهُ من الْأَلْفَاظ الَّتِي تُطَابِقُهُ، والقوافي الَّتِي توافِقُهُ، والوَزْن الَّذِي سَلَسَ لَهُ القَوْلُ عَلَيْهِ"[199] فالقصيدة- حتّى تكون قصيدة بالمعنى الصحيح- تحتاج أولا في جانبها الشكليّ إلى بناء هندسيّ من نوع خاصّ، إذ بالإضافة إلى المعنى الذي يريده صاحبه، عليه أن يبحث عن الشكل/ الكيفيّة التي تؤدّي هذا المعنى، فليس كلّ الألفاظ التي تعبّر المعنى تلائم المطلوب، فلا بدّ من قافيّة معيّنة تكون واحدة في كلّ القصيدة، والوزن الذي يناسب هذا القول، فليس كلّ وزن مناسبا، فالفخر أو المدح أو الرثاء وهذه الأغراض لا يقدر عليها بحر المتقارب مثلا وغيره من البحور الطائشة، وإنّما الأوزان السيّدة أو الملكة أو الفخمة كما سمّها أبو العلاء.

هذه الفكرة التي أشار إليها ابن طباطبا في حديثه عن الشعر نجدها عند ابن رشد في ترجمته لفن الشعر، في حديثه عن المديح، إذ يرى أن "أوّل أجواء صناعة المديح الشعري في العمل هو أن تحصى المعاني الشريفة التي يكون بها التخييل، ثمّ تكسي تلك المعاني اللحن والوزن الملائمين للشيء المقول فيه"[200]والمديح عند

---

197 قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 17

198 الجاحظ، الحيوان، دار الكتب العلمية – بيروت، ط 2 /1424، ج 3، ص 67.

199 ابن طباطبا، عيار الشعر، عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي – القاهرة، ص 8

200 ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، تح: تشارلس بتروث وأحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1986، ص 68

العربي كما فهمه ابن رشد يقابل التراجيديا عند اليونان، ومن يريد أن يمدح فعليه - لبناء قصيدته- أن يحصي المعاني التي يريدها ثم يضع ذلك في لحن ووزن ملائمين للمعنى المراد، وقد بيّن في مواضع أخرى أنّ اللحن لا يوجد في القصيدة العربيّة، وإنما تكتفي بالوزن، أي بحر القصيدة.

وتوالت الدراسات على القصيدة العربية فأضاف الصولي ت 335 جزئيّة أخرى في بناء القصيدة، ليس في جانبها الشكلي ولكن في جانبها المضموني؛ حيث تحدّث عن الموضوع الأخلاقي في القصيدة، إذ لا يشترط في بناء القصيدة إلا الجانب الجمالي أو الجانب الاجتماعي، أمّا الأخلاقي أو الديني فهو متروك للشاعر، قال الصولي- دفاعا عن أبي تمام الذي قيل إنّه يخفّف في صلاته كثيرا ولا يقيمها كما يجب أن يكون، حتّى تمنّى عليه خصومه لو أنّه يعاني في فروضه العبادية من صلاة وصوم كما يعاني في شعره، بل منهم من اتهمه بالكفر فكان سببا في الطعن في شعره- "وما ظننت أن كفراً ينقص من شعرٍ ولا أن إيماناً يزيد فيه"[201]

ويضيف ابن رشيق ت 463 جزئيّة أخرى في بناء القصيدة العربية وهي تجنّب التعقيد في الابتداء، فإنّ السامع لا يقبل بذلك فقال: "وليرغب عن التعقيد في الابتداء؛ فإنه أول العي، ودليل الفهة"[202] ومثّل لقوله بيب ديك الجنّ** الذي بدأ قصيدته بقوله:

كأنّها ما كأنّه خلَلَ ال ... خلةِ وَقْفُ الهَلُوكِ إذْ بَغَمَا[203]

فما إن بدأ حتّى أوقفه دعبل الخزاعي قائلا: " أمسك، فو الله ما ظننتك تتم البيت إلا وقد غشي عليك، أو تشكيت فكيك، ولكأنك في جهنم تخاطب الزبانية، أو قد تخبطك الشيطان من المس"[204]

وقد علّق ابن رشيق على الحادثة بقوله: " وإنما أراد الديك أن يهول عليه، ويقرع سمعه، عسى أن يروعه ويردعه، فسمع منه ما كره أن يسمعه، ولعمري ما ظلمه دعبل، ولقد أبعد مسافة الكلام، وخالف العادة، وهذا بيت قبيح من جهات: منها إضمار ما لم يذكر قبل، ولا جرت العادة بمثله فيعذر، ولا كثر استعماله فيشتهر، مع إحالة تشبيه على تشبيه، وثقل تجانسه الذي هو حشو فارغ"[205]، وابن رشيق إنّما نظر إلى ما هو معلوم عند شعراء العرب، وأنّهم لا يبدؤون بالمبهم، أو المنغلق، فإذا كان الأول غامضا فما بعده سيكون أكثر غموضا منه. وعلى الشاعر أن يكون بارعا في الاستهلال حتى يضمن متابعة السامع له.

---

[201] أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمّام، تح: خليل محمود عساكر وآخرون، دار الآفاق الجديدة – بيروت، ط 3 / 1980، ص 172

[202] ابن رشيق، العمدة، ص 291

** هو عبد السلام بن رغبان بن تميم الكلبي الحمصي، شاعر عربي عباسي، ولد في حمص 161 هـ ، وتوفي سنة 236 هـ.

[203] عبد السلام بن رغبان (دي الجن)، ديوان ديك الجن، تح: أحمد مطلوب، عبد الله الجبوري، دار الثقافة – بيروت، ص 187

[204] ابن رشيق، العمدة، ص 220

[205] ابن رشيق، العمدة، ص 220

وهذا لا يعني أن الشعراء المحدثين سروا على خطى القدامى دون أن يحيدوا عنهم، فقد حاولوا أن يجدّدوا في المعاني كما فعل القدامى وحاولوا إعطاء معاني جديدة لم يسبقوا إليها مثل ما فعل بشار وأبو تمام والبحتري والمتنبي وأبو العلاء وغيرهم وكتب النقد كثيرا ما تذكر عبارة الصاحب بن عبّاد "ما زلنا نتعجب من قول أبي تمام لا تسقني ماء الملام فإنني ... صبّ قد استعذبت ماس بكائي فحف علينا بحلواء البنين"[206] ويقصد بيت المتنبّي:

وقد ذقت حلواء البنين على الصبا ... فلا تحسبني قلت ما قلت عن جهل

إشارة إلى محاولة الشعراء العرب ألا يظهروا بلباس قدمائهم، وأن يصنعوا لأنفسهم قصيدة لها بناؤها الخاص حتى وإن لم يقبل بها النقاد.

أمّا الفلاسفة فكانت لهم نظرة أخرى استمدّوها من قراءتهم لأرسطو في الشعر والخطابة.

الفارابي

لم يذكر الفارابي- في رسالته في قوانين الشعراء- مخطّطا لبناء القصيدة سواء عند اليونان أو عند العرب، ولكنّه تحدّث عن أصناف الشعر عند اليونان كما ذكرها أرسطو فبينّ كل صنف من هذه الأصناف وممّا تتكون، **فطالراغوذيا** مثلا له وزن معيّن لا يقال إلا فيه، يلتذّ به من يسمعه، وهو خاصّ بذكر الخير، وكل ما هو محمود، والفضائل الإنسانيّة، ولا يكون خاصا بمدح ملك معلوم أو إنسان بعينه. ويذكر فيه الخير بشكل عام. وأمّا **قوموذيا** فمعلوم الوزن كذلك، تذكر فيه شرور الناس وأهاجيهم، وأخلاقهم المذمومة، وسيرهم غير المرضيّة، كما يذكر فيه الأخلاق المذمومة المشتركة بين الناس، والصور القبيحة التي تظهر في المجتمع. ببنى كلّ صنف من هذه الأصناف بطريقة مختلفة عن الآخر، وزنا وموضوعا، ولا يمكن التخلّي عن هذه السمات التي تميّز الصنف عن غيره.

ابن سينا

تعرّض ابن سينا أيضا إلى الأصناف الشعريّة الموجودة عند اليونان وذكر أصنافها كما فعل قبله الفارابي، وذكر أنّ لليونان "عادات في كلّ نوع خاصّة بهم كما للعرب من عادة ذكر الديار والغول وذكر الفيافي وغير ذلك"[207]فلكلّ أمة فنّها ولكل فنّ بناؤه الذي يقوم عليه، ولكل بناء سمات معيّنة تختلف عن البناءات الأخرى في الفنون الأخرى.

يحاول ابن سينا تحديد أجواء الطراغوذيا فكما أنّ "للخطابة على الإطلاق أجزاء مثل الصدر والاقتصاص والتصديق والخاتمة، كذلك كان للقول الشعريّ عندهم أجزاء. وأجزاء الطراغوذيا التامّة عندهم ستّة: الأقوال الشعريّة والخرافيّة

---

206 أبو منصور الثعالبي، أبو الطيب المتنبي وما له وما عليه، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة الحسين التجارية – القاهرة، ص 82

207 أرسطو، فنّ الشعر ص 220، جزئيّة ابن سينا ص 167

والمعاني التي جرت العادة بالحثّ عليها، والوزن، والحكم، والرأي بالدعاء إليه، والبحث والنظر، ثمّ اللحن"[208]ثمّ بعد ذلك يفصّل القول في هذه الأجزاء الستة فيضعها أولا في مجموعتين؛ مجموعة تقع بها المحاكاة فهي الوزن واللحن والخرافة، أمّا المجموعة الأخرى الباقية وهي العبارة والاعتقاد والنظر فهو المقصود بالمحاكاة. فالجزآن إذًا أحدهما فيه ما يحاكِي، والثاني فيه ما يحاكَى.

والطراغوذيا عندهم لا تكون لمحاكاة الناس أنفسهم، وإنّما محاكاة العادات والأفعال، إذ الكلام ههنا في الأفعال أكثر منه في الأخلاق. فيذكرون أفعال الناس التي يفعلونها في حياتهم اليومية. وقد وضعوا للراغوذيا شروطا أوّلها أن تكون كاملة فيما تعمل، وتعظّم ما تقصده، ويكون لهذه الطراغوذيا "مبدأ ووسط وآخِر"[209]. ويجب أن تكون العلاقة بين هذه العناصر متكاملة، فلا يقوى جزء على الآخر، ويشرح لنا ما المقصود بهذه العناصر الثلاثة وكيف تكون العلاقة بينها فيقول: "فيجب أن يكون تقويم الشعر على هذه الصفة: أن يكون مرتّبا فيه، أوّل ووسط وآخر، وأن يكون الجزء المفضل في الأوسط، وأن تكون المقادير معتدلة، وأن يكون المقصود محدودا لا يتعدى ولا يخلط بغيره، ممّا لا يليق بذلك الوزن، ويكون بحيث لو نزع منه جزء واحد فسد وانتقض، فإنّ الشيء الذي حقيقته الترتيب إذا زال عنه الترتيب لم يفعل فعله. وذلك لأنّه إنّما يفعل لأنّه كلّ، ويكون الكل شيء محفوظ بالأجواء ولا يكون كلا عندما لا يكون الجزء الذي للكل"[210].

يتعرّض أيضا ابن سينا إلى أجزاء قصيدة الطراغوذيا وهي الأعمال التي تكون على المسرح، حيث "ينشد بالغناء الرقصي، ويتولاه عدّة، فكان جزؤه الذي يقوم مقام التشبيب في شعر العرب يسمّى **مدخلا**، ثم يليه جزء هناك يبتدئ به معه الرقاص يسمّى (**مخرج** الرقاص). ثمّ جزء آخر يسمّى (**مجاز**) هؤلاء. وهذا كلّه كالصدر في الخطبة، ثم يشرعون فيما يجري مجرى ا(لاقتصاص) و(التصديق) في الخطابة، فيسمّى **التقويم**. ثمّ كان تختلف أحوال ذلك في مساكنهم وبلادهم وإن كان لا يخلو من (المدخل) و(مجاز) المغنّيين"[211].

فما المقصود بالمدخل والمخرج، والمجاز، والتقويم.

أمّا المدخل فهو جزء كلّي يشتمل على الأجزاء، في وسطه يبتدئ الملحّنون عملهم.

المخرج: هو الجزء الذي لا يلحن بعده الجماعة.

المجاز: هو ما يؤدّيه المغنّون بلا لحن، ولكن بإيقاع.

التقويم: هو الجزء الذي لا يؤدّى بنوع من الإيقاع ، ولكن بنشيد نوحيّ لا عمل معه إيقاعي إلا الوزن الشعري.

---

[208] نفسه، ص 178/177

[209] نفسه، ص 181

[210] نفسه، ص 183

[211] أرسطو، فنّ الشعر ص 239، جزئيّة ابن سينا ص 186

أمّا بقيّة الأجزاء ورأي ابن رشد فهي موضوع المحاضرة القادمة.

المحاضرة الخامسة عشر.

2- بناء القصيدة في تصوّر الفلاسفة المسلمين

تحدّث أرسطو عن المأساة وبين أجزاءها وهو في هذا إنّما يبيّن أجزاءها التي تتكوّن منها؛ حيث نجد في تعريفه لها يقول: "المحاكاة فعل نبيل تام، لهل طول معلوم، بلغة مزوّدة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتمّ بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدّي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[212]يتعرّض التعريف إلى طول المأساة دون أن يحدّده، ولغتها التي يجب أن تكون أدبية؛ فيها من البيان والبديع ما يميّزها عن لغة العلم، وتكون بإيقاع ولحن ونشيد. والمأساة ليست سردا يسرده المبدع، ولكن أفعال يقوم بها اشخاص، وقد تطوّرت من حيث الأشخاص فبعد ما كانت تقوم على الجوقة مع شخص واحد، أضاف أسخيلوس شخصا آخر، فصار عدد الممثّلين فيها اثنين، ومع سوفوكلس الذي أضاف شخصا آخر صاروا ثلاثة ممثلين. وهذا يعني أنّها تكون على خشبة المسرح وليس على صفحات الورق، وهذا يعني أنّ من أجزاء المأساة: المنظر المسرحي، والنشيد (الموسيقى)، والمقولة أي تركيب الأوزان، والأشخاص الذين يقومون بالأفعال، والأفعال هي السبب في النجاح أو الفشل، وتتحدّد بالفكر – وهو ما يقوله الأشخاص لإثبات شيء أو التصريح يما يقرّرون- والخلق وهي ما تجعلنا نصدر الحكم على الاشخاص بأنهم يتّصفون بصفات معيّنة.

الحاصل أنّ المأساة تتكوّن من ستّة أجزاء: الخرافة (الحكاية التي ترويها المأساة)، والأخلاق، والمقولة، والفكر، والمنظر المسرحي، والنشيد. ثمّ إن المأساة تقوم على الفجيعة والألم ممّا يثير الخوف فيحدث التطهير. ونلاحظ أنّ الجزء الأخير لا يشير إلى البناء ولكن إلى وظيفة المأساة والدور الذي يجب أن تؤدّيه في المجتمع.

[212] أرسطو، فن الشعر، ص 71، جزئية عبد الرحمن بدوي، ص 18

ولا شكّ أنّ الفلاسفة المسلمين أخذوا فنّ الشعر من ترجمة متى بن يونس، فكانت قراءاتهم له متقاربة، فما ذكره ابن سينا نجده في ترجمة بن يونس، فلا حاجة لإعادته، ونضيف له ما بقي من أجواء الطراغوذيا بحسب الترتيب والإنشاد.

فكان لكلّ قصيدة عندهم أجزاء تكون مرتّبة بشكل معيّن لها بداءة ووسط ونهاية. ويتمّ إنشادها عن طريق الغناء والرقص (الأسلوب المسرحي). فهناك جزء يقوم مقام التشبيب في القصيدة العربية وهي المقدمة الطللية الغزلية ويسمّى عندهم (المدخل) وهو الجزء الكلّي الذي يشتمل الأجزاء وفي وسطه يبتدئ عمل الملحّنين. ثم لديهم جزء غير موجود عندنا في القصيدة العربية يسمّى (مخرج الرقاص) وهو جزء يبتدئ به الرقاص دوره، وهو جزء لا تلحّن بعده الجماعة، ثمّ يأتي الجزء الثالث ويسمى (المجاز)؛ وهو ما يؤدّيه المغنّون بالإيقاع فقط، أي بلا لحن. وهذه الأجزاء كلّها بمثابة الصدر في الخطبة، ويجري مجرى الاقتصاص والتصديق في الخطبة ويسمّى عندهم التقويم، وهو جزء يؤدّى بلا إيقاع ولكن بنشيد نوحيّ به وزن خال من الإيقاع[213].

يتعرّض الفلاسفة أيضا في حديثهم عن الطراغوذيا إلى اللفظ والمقالة فيرون أن أجزاءه سبعة: هي **المقطع الممدود والمقصور** (ويتكوّن من الحروف الصامتة، والتي لها نصف صوت، المصوّتات الممدودة، والمصوّتات المقصورة)، **والرباط** ويسمّى الواصلة (وهي لفظة تدل بانفرادها على معنى)، **والفاصلة** وهي عكس الرباط، لفظة لا تدل بانفرادها، ولكنّها تدل على أنّ القولين متمايزان؛ أحدهما مقدّم والآخر تال له، وتدل على الحدود والمفارقات كـ (إمّا)، **والاسم، والكلمة، وتصريفهما، والقول**.

أمّا ابن رشد- مسقطا عمل أرسطو على الشعر العربي- فرأى في المأساة فنّا للمدح، وفي الملهاة فنّا للهجاء، ولذلك قال "أجزاء صناعة المديح ستّة: الأقاويل الخرافيّة، والعادات، والوزن، والاعتقادات، والنظر، واللحن"[214].

طرح ابن رشد جملة من الأسئلة عن المديح وصناعته، بداية ماذا تعني صناعة المديح؟ ومماذا تلتئم؟ وما أجزاؤها؟ ....

بداية على قصيدة المديح- وهو يريد التراجيديا- أن تستوفي غايات فعلها، بمعنى أنّها تبلغ من التشبيه والمحاكاة أقصى ما يمكن أن تبلغه، ولا يمكنها ذلك إلا بأشياء منها: "أن يكون للقصيدة عِظَمٌ ما محدود تكون به كلا وكاملة"[215] ثمّ يبيّن أن الكل والكامل ما كان له بداية ووسط وآخِر، ثمّ يتحدّث عن أهميّة كل عنصر فيرى أنّ المبدأ يجب أن يكون " (قبل)، وليس يجب أن يكون (مع) الأشياء التي هو لها

---

213 أرسطو، فن الشعر، ص 239، جزئيّة ابن سينا، ص 186

214 أرسطو، فنّ الشعر ص 263، جزئية ابن رشد، ص 209

215 نفسه، ص 265، وص 212

مبدأ"[216]. وأمّا الآخِر فهو "(مع) الأشياء التي هو لها آخر وليس هو (قبل)"[217] وأمّا الوسط فيكون "(قبل) و(مع) فهو أفضل من الطرفين إذ كان الوسط في المكان قبل وبعد"[218] ثمّ يقدّم لذلك مثالا يوضّح به الفكرة فيقول: فإنّ الشجعان هم الذين مكانهم في الحرب ما بين مكان الجبناء، ومكان المتهوّرين وهو المكان الوسط وكذلك الحد الفاصل في التركيب هو الوسط، وهو الذي يتركّب من الأطراف ولا تتركب الأطراف منه، وليس يجب أن يكون المتوسّط وسطا، أي خيارا في التركيب والترتيب فقط بل وفي المقدار[219]"، ثمّ يسقط هذا الكلام على القصيدة التي يجب أن يكون لها مبدأ ووسط وآخِر، وأن يكون لكل جزء من هذه الأجزاء وسطا في المقدار، ولا أن تكون بأي مقدار كان دون دراسة ووعي. ذلك أن الجودة في الأمور المركبّة تكون بشيئين هما الترتيب والمقدار. وما يجعل القصيدة حسنة من حيث الطول هو ألا يطول فيها بذكر الأشياء الكثيرة، فيكون إطنابا لا فائدة فيه، ولا يقصّر حتى لا يكاد يُبِين.

الشاعر الذي يصنع الأقاويل يكون على هيئتين مختلفتين: الأولى هيئة تدل على خلق وعادة؛ فهيئة العاقل غير هيئة الغضوب، ويظهر ذلك في كلام كلّ واحد منهما، والثانية هيئة تدلّ على اعتقاد؛ إذ المتكلّم وهو متحقّق ممّا يقول غير المتكلم وهو شاك فيما يقول. ولذلك "القاص والمحدّث في المديح ينبغي أن تكون هيئة قوله وشكله هيئة محقّ لا شاكّ وهيئة جاد لا هازل"[220]

ابن رشد هو الآخر يعيد قول أرسطو في أجزاء التراجيديا، والتي هي عنده صناعة المديح إلى ستّة أجزاء: الأقاويل الخرافيّة، والعادات، والوزن، والاعتقادات، والنظر، واللحن. ذلك أنّ كلّ قول شعري ينقسم إلى مشبّه ومشبّه به؛ وما به يشبّه فهي ثلاثة: المحاكاة والوزن واللحن، أما الذي يشبّه فهي العادات والاعتقادات والنظر، والمقصود بالنظر الاستدلال لصواب الاعتقاد.

وأهم أجزاء صناعة المديح: العادات والاعتقادات لأنّها صناعة لا تحاكي الناس كونهم أشخاصا محسوسين، ولكن تحاكي عاداتهم الجميلة واعتقاداتهم الحسنة، والعادات إنّما تشمل الأفعال والأخلاق ولذلك ذكر في أجزاء المديح العادات ولم يذكر الأفعال والأخلاق.

شرح ابن رشد (**النظر**) فذكر أنّه إبانة صواب الاعتقاد. ثمّ يلفت الانتباه إلى أنّ هذه الأمور ليست في أشعار العرب وإن سمّاها مديحا، لأنّ الشعر العربي غنائي وهذا تمثيلي موضوعي فيه الحجة والآراء، وأن اليونانيين كانوا يحاكون العادات

---

[216] نفسه، ص 212

[219] أرسطو، فنّ الشعر ص 265، جزئية ابن رشد، ص 212

[220] ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، ص 69

والاعتقادات والنظر(الاستدلال) بالأصناف الثلاثة الأخرى وهي القول المخيل والوزن واللحن.

يصنّف ابن رشد المحاكاة إلى محاكاة بسيطة ومحاكاة مركبّة، أمّا البسيطة فهي التي تشمل أحد نوعي التخييل؛ إمّا النوع المسمى الإدارة وإمّا النوع المسمّى الاستدلال، في حين المحاكاة المركّبة فهي التي تستعمل فيها الإدارة والمركّبة معا، حيث يبدأ بالإدارة ثم يتحوّل إلى الاستدلال، أو يبدأ بالاستدلال ثمّ ينتقل إلى الإدارة، والأصل أن يبدأ بالإدارة ثم ينتقل إلى الاستدلال.

ما المقصود بالإدارة؟ تعني الإدارة المحاكاة ضد المقصود مدحه أولا بما ينفّر النفس عنه. ثم منه ينتقل إلى محاكاة الممدوح نفسه، فمثلا إذا أراد أن يحاكي السعادة ومن يعيشون في كنفها، فعليه أولا أن يحاكي أهل الشقاء والتعاسة ثم ينتقل إلى أهل السعادة ليبيّن ضد ما عليه أهل الشقاوة. في حين الاستدلال لا يزيد على أنّه محاكاة الشيء فقط. وحتّى يكون الاستدلال جيّدا يجب أن يخلط بالإدارة، وهو موجود في أشعار العرب بكثرة منها قول المتنبيّ[221]

كم زورة لك في الأعراب خافيّة أدهى- وقد رقدوا- من زورة الذيب
أزورهم وسواد الليل يشفع لي وأنثني وبياض الصبح يغري بي

فالبيت الأول يبيّن كثرة الزيارات التي يقوم بها إلى من يحب تحت جناح الليل وهم راقدون فيأخذ ما يريد منها- وأهلها نائمون- كما يفعل الذئب بالشاة في غفلة من الراعي. فهو استدلال بينما البيت الثاني يقارن بين شيئين بين زيارتها في الليل متستّرا بجناحه، وبين الصباح الذي يعود فيه تاركا لها لأنّ الفجر يكشفه. وهو بمفهوم ابن رشد إدارة ومثل هذا البيت بيت ابن المعتز الذي قيل إن المتنبّي سرقه منه حيث يقول: لا تلق إلا بالليل من تواصله فالشمس نمّامة والليل قوّاد.

كَم عاشِقٍ وَظَلامُ اللَيلِ يَستُرُهُ لاقى أَحِبَّتَهُ وَالناسُ رُقّادُ[222]

فالبيت الثاني استدلال، بينما الأوّل إدارة إذ جمع فيه بين المتناقضين فالعشّاق يناسبهم الليل الذي يخفيهم عن الأنظار بينما النهار حيث الشمس ساطعة تفضحهم فلا يستطيعون التواصل والتلاقي.

لم ينس ابن رشد أن يتحدّث عن المديح في جانبه الكمّي وما يوجد في أشعار العرب ثلاثة: نوع يجري مجرى الصدر في الخطبة، وفيه تذكر الديار والآثار، ويكون فيه الغزل، والثاني فيه المدح، والثالث يجري مجرى الخاتمة في الخطبة وهذه الأجزاء هي التي أشار إليها ابن قتيبة في الشعر والشعراء من غير أن يربطها بالخطبة. ثمّ أنّه وضّحها أكثر مما وضّحها الذين كانوا قبله.

---

221 المتنبي، ديوان المتنبي، دار صادر- بيروت،2006، ص 289

222 ابن المعتز، ديوان ابن المعتز، دار صادر – بيروت، ص 166

وهذه طريقة القدامى الذين ساروا على هذا البناء بينما المحدثون قد يأتون بالمدح دون المرور بالمقدّمة الطللية أو الغزلية أو التشبيب. مثلما كان يفعل أبو تمّام ومن بعده المتنبّي في حين تمسّك البحتري بالبناء القديم في كثير من قصائده.

نصّ للتطبيق لابن رشد

قال: وينبغي كما قيل أن لا يكون تركيب المدائح من محاكاة بسيطة، بل مخلوطة من أنواع الاستدلالات وأنواع الإدارة ومن المحاكاة التي تووجب الانفعالات المخفيّة المحرّكة المرقّقة للنفوس. وذلك أنه يجب أن تكون المدائح التي يقصد بها الحثّ عن الفضائل مركّبة من محاكاة الفضائل ومن محاكاة أشياء مخوّفة محزنة يتفجّع لها وهي الشقاوة التي تلحق من عدم الفضائل لا باستئهال. وذلك أنّ بهذه الأشياء يشتدّ تحرّك النفس لقبول الفضائل.

فأنّ انتقال الشاعر من محاكاة فضيلة إلى محاكاة لا فضيلة أو من محاكاة فاضل إلى محاكاة لا فاضل ليس فيه شيء ممّا يحثّ الإنسان ويزعجه إلى فعل الفضائل إذ كان ليس يوجب محبّة لها زائدة ولا خوفا. والأقاويل المديحية يجب أن يوجد فيها هذان الأمران، وذلك يكون إذا انتقل من محاكاة الفضائل إلى محاكاة الشقاوة ورداءة البخت النازلة بالأفاضل أو انتقل من هذه إلى محاكاة أهل الفضائل، فإنّ هذه المحاكاة ترق النفوس وتزعجها لقبول الفضائل. وأنت تجد أكثر المحاكاة الواقعة في الأقاويل الشعريّة على هذا النحو الذي ذكر، إذ كانت تلك هي أقاويل مديحيّة تدلّ على العمل، مثل ما ورد من حديث يوسف- صلّى الله عليه- وإخوته وغير ذلك من الأقاصيص التي تسمّى مواعظ.

قال: وإنّما تحدث الرحمة والرقّة بذكر حدوث الشقاوة بمن لا يستحقّ وعلى غير الواجب. والخوف إنّما يحدث عند ذكر هذه من قبل تخيّل وقوع الضار بمن هو دونهم- أعني بنفس السامع- إذ كان أحرى بذلك. والحزن والرحمة إنّما تحدث عند هذه من قبل وقبل وقوعها بمن لا يستحقّ. وإذا كان ذكر الفضائل مفردة لا يوقع في النفس خوفا من فواتها ولا رحمة ولا محبّة، فواجب على من يريد أن يحثّ على الفضائل أن يجعل جزءا من محاكاته للأشياء التي تبعث الحزن والخوف والرحمة[223].

المصادر والمراجع

1 القرآن الكريم
2 ابن المعتز، ديوان ابن المعتز، دار صادر – بيروت.

[223] ابن رشد تلخيص كتاب الشعر ص 84 / 85.

3 ابن رشد، تلخيص الخطابة، ح: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، القاهرة/ 1967.
4 ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو اليس في الشعر ومعه جوامع الشعر للفارابي، تح: حمد سليم سال، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، د ط، القاهرة 1971.
5 ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، تح: تشارلس بتروث وأحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1986.
6 ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط 5 / 1981، ج 1.
7 ابن سينا الفاء، المنطق، الجزء الخاص بالخطابة ، ح: أحمد فواد الإهواني، الطبعة الأميرية بالقاهرة 1958.
8 ابن سينا، الشفاء – الرياضيات 3، جوامع علم الموسيقى، تح: يوسف زكريا، المطبعة الأميرية - القاهرة ، 1956.
9 ابن سينا، القانون في الطب، تح: محمد أمين الضناوي، لا توجد ذار الطبع وسنته، الكتاب موجود في المكتبة الشاملة، ج 1.
10 ابن سينا، عيون الحكمة، تح: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات – الكويت، ذار القلم - بيروت الفصل الرابع عشر في الحواس الباطنة، ط 2/ 1980.
11 ابن طباطبا، عيار الشعر، عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي – القاهرة.
12 ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، ج 1.
13 ابن منظور ، لسان العرب، دار صادر – بيروت، 1414، ج 6.
14 أبو العلاء المعري، رسالة الصاهل والمشاجح، تحقيق عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ ، دار المعارف، ط 2/ 1984.
15 أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمّام، تح: خليل محمود عساكر وآخرون، دار الآفاق الجديدة – بيروت، ط 3 / 1980.
16 أبو تمّام، ديوان أبي تمام، تقديم: عبد الحميد يونس، عبد الفتاح مصطفى، مكتبة محمد صبيح وأولاده.
17 أبو شعير الرشيد، الواقعية وتياراتها في الآداب السرديّة الأوروبيّة، الأهالي للطباعة ولنشر والتوزيع- دمشق، ط 1996/1.
18 أبو منصور الثعالبي، أبو الطيب المتنبي وما له وما عليه، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة الحسين التجارية – القاهرة.
19 أبو نصر الفارابي، فلسفة أرسطو طاليس، دار مجلة شعر، 1961.
20 أبو نوّاس، ديوان الخمريّات، تح: فوزي عطوي، دار صعب – بيروت.
21 أبو هلال العسكري، الصناعتين: الكتابة والشعر، تح: ممد علي لبجاوي، محمد

أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية– بيروت 1419.
22 أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصريّة، 1953.
23 أفلاطون، جمهورية أفلاطون، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، 2004.
24 البحتري، ديوان البحتري ، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف – مصر، ط 3، ج 1.
25 الجاحظ، الحيوان دار الكتب العلمية – بيروت، 1424، ج 3.
26 الفارابي، إحصاء العلوم، تح: عثمان أمين، دار الفكر العربي، ط199/2.
27 الفارابي، الثمرة المرضيّة في بعض الرسائل الفارابيّة، تح: عماد نبيل، دار الفارابي- بيروت، ط 1 / 2012.
28 ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظريّة الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الفارابي حتى ابن رشد، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1984.
29 القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه.
30 المتنبي، ديوان المتنبي، دار صادر- بيروت،2006.
31 بشرى صالح، الصورة الشعريّة في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، 1994.
32 بيلنسكي، الممارسة النقدية، دار الحداثة – بيروت، ط 1 / 1982.
33 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط 3/ 1992.
34 حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي – بيروت، ط 2، 1981.
35 داني هويمن، علم الجمال، منشورات عويدات، 1975.
36 رشدي السعيد، الصورة الفنيّة لدى الفلاسفة المسلمين، المنهل – مدوّنة السعيد رشدي الثقفيّة، بتاريخ 2014/12/24.
37 ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1/ 2005.
38 زكي عشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر- بيروت.
39 زكي نجيب محمود، مع الشعراء، دار الشروق – بيروت، ط 1882/3.
40 زهير بن أبي سلمى، ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح وعناية: حمدو طمّاس، دار المعرفة- بيروت، ط 2/ 2005.
41 سليم البستاني، مقدّمة إلياذة هوميروس، مؤسّسة هنداوي.

42 شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة- القاهرة، ط 2/ 1978.
43 طه وادي، شعر ناجي الموقف والأداة، دار المعارف المصريّ، ط 2/ 1982.
44 عبد السلام بن رغبان (ديك الجن)، ديوان ديك الجن، تح: أحمد مطلوب، عبد الله الجبوري، دار الثقافة – بيروت.
45 عبد الله الطيب مجذوب، المرشد إلى فم أشعار العرب وصناعتها، مكتبة مصفى البابي الحلبي وأولاده – مصر ط 1/ 1955.
46 علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري دراسة في اصولها وتطوّرها، دار الاندلس للطباعة والنشر، 1981.
47 عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بني كلثوم، جمع وتحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العربي.
48 غرس النعمة الصابئ، الهفوات النادرة من المغفلين الملحوظين والسقطات البادرة من المغفلين المحظوظين، تح: صالح الأشتر، منشورات مجمع اللغة العربية بدمشق.
49 قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب – قسنطينة، ط 1 / 1302.
50 ليلى حسن سعد الله، كليلة ودمنة في الأدب العربي دراسة مقارنة، مكتبة الرسالة- عمّان.
51 محمد الأمين الشنقيطي، أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن، دار ابن حزم (بيروت)، ط 5/ 2019، ج 4.
52 محمد الحمامصي، الشعر استوحى الرسم أكثر مما استوحى غيره من الفنون، وقع العرب، مقال بتاريخ: 2023/12/02.
53 محمد الولي، الصورة الشعريّة في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، 1990.
54 محمد بن الخطيب، أوضح التفاسير، المطبعة المصريّة ومكتبتها، ط 6، 1964، ج 1.
55 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة- بيروت 1973.
56 مسلك ميمون، التأصيل الإجرائي لمفهوم الشعر عند ابن سلام الجمحي، عالم الفكر، بتاريخ: 2001.
57 موهوب مصطفاي، المثاليّة في الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعيّة- الجزائر، 1982.
58 ندروف، الأدب والواقع، منشورات الاحتراف- الجوائر، ط 2003/2.
59 وجدي وهبة كامل المهندس، معجم مصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ، ط 2/ 1984.

60 يوسف الإدريسي، التخييل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية،،دار الأمان- الرباط ط 1/ 2012.

الدوريّات

1 عبد العزيز بلخوجة، تمظهرات أنساق تشكّل الصور في بيانات عبد الوهاب البياتي، مجلة لغة كلام، بتاريخ: 2019/01/18.
2 محمد الديهاجي، الخيال في الفلسفة العربية الإسلاميّة، جريدة القدس العربي الالكترونية، بتاريخ: 2023/05/18.

المواقع

1 عبد الله إبراهيم، مفهوم الشعر بين أرسطو وابن رشد، موقع مؤمنون بلا حدود، بتاريخ: 2018/11/26
2 عبد الهادي مفتاح ، الشعر وماهية الفلسفة، موقع: https://www.aleftoday.org/
نقلا عن
Jean Pierre Richard: Poésie et profondeur . Points. Ed. Seuil 1955.
3 عبد الهادي مفتاح ، الشعر وماهية الفلسفة نقلا عن
Paulklee: "Philosophie de la création in Théorie de l'art moderne, Ed. Bibliothèque médiations, Paris 1964.