الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة

رقم التسجيل:.....

رقم التسلسل:.....

كلية الآداب و الحضارة الإسلامية

قسم اللغة العربية

شعرية المعاني عند حازم القرطاجني بين التنظير والإبداع

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب المغربي و الأندلسي

إعداد الطالبة:

صبرينة سعيدي سياف

إشراف الأستاذة الدكتورة:

آمال لواتي

لجنة المناقشة

أ.د رابح دوب	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأمير عبد القادر	رئيسا
أ.د أمال لواتي	أستاذة التعليم العالي	جامعة الأمير عبد القادر	مشرفا و مقررا
أ.د زينب بوصبيعة	أستاذة التعليم العالي	جامعة الأمير عبد القادر	عضوا مناقشا
أ. د يوسف وغليسي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1435–1436هـ/ 2014–2015م

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿سُبۡحَٰنَ ٱلَّذِي سَخَّرَ لَنَا هَٰذَا وَمَا كُنَّا لَهُۥ مُقۡرِنِينَ ١٣ وَإِنَّآ إِلَىٰ رَبِّنَا لَمُنقَلِبُونَ ١٤﴾

الزخرف/13-14

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

شكر و تقدير

الحمد لله رب العالمين، و الصّلاة و السّلام على المبعوث رحمة للناس أجمعين، نبيِّنا محمد صلوات ربي و سلامه عليه تسليما كثيرا و بعد...

فلقد أنعم الله عليّ بإنجاز هذا العمل الذي ما كان له أن يكون لولا عناية الله و توفيقه، لذلك يطيب لي في هذا المقام أن أتقدّم بالشكر و العرفان لله عزّ و جلّ، ثم لأسرة جامعة الأمير عبد القادر الموقرة لمنحها لي فرصة مواصلة الدراسة، و تيسيرها السُّبل التي تخدم البحث العلمي وتتعهّده بالرعاية و الاهتمام.

و أتقدّم بجزيل الشكر و التقدير للأستاذة الدكتورة آمال لواتي، المشرفة على البحث، و التي لم تدّخر في سبيل إنجازه و إتمامه وقتها و جهدها و علمها، فجزاها الله عني كلّ خير و أثابها حسن الثواب على ما أوْلَتني إياه من اهتمام و متابعة.

كذلك أتقدّم بخالص الشكر و التقدير للأستاذة الدكتورة زينب بوصبيعة على رئاستها لمشروع البحث في الأدب المغربي و الأندلسي الذي منحني و زملائي فرصة متابعة الدراسة، فجزاها الله عنّا كلّ الخير.

و لا أنسى أن أوجّه شكري الخالص إلى الأستاذ الدكتور رابح دوب الذي استوحيت من عنده فكرة موضوع هذا البحث، فكان أوّل من استشرته حوله و أوّل من وجّهني و دعمني للبحث فيه، أسأل الله أن يثيبه عني حُسن الثواب و أن يُحيطه برعايته و يُنعم عليه بنعمة الصّحة و العافية و أن يُديمه ذُخرا للعلم و طَلَبتِه.

و كذلك أشكر الأستاذ الفاضل الدكتور فرقاني و الأستاذة الفاضلة الدكتورة سكينة قدور اللذين لم يبخلا علينا بتوجيهاتهما القيّمة في مجال البحث، فجزاهما الله عني و عن زملائي خيرا.

كما أشكر سلفا الأساتذة الفاضلين أعضاء لجنة المناقشة على تفضّلهم لمناقشة البحث ولما سيتعهّدونه له من التوجيه و التصويب، سائلة الله تعالى أن ينفعني بحسن توجيهاتهم و ملاحظاتهم القيّمة.

و الشكر موصول إلى كل من رافقتني بدعمه أثناء إنجاز البحث، يمثّلهم أفراد أسرتي و على رأسهم والداي الغاليان، و ابنَتا أختي الحبيبتان أمينة و مروة، و أشكر كل من أسدى إليّ نصحا أو توجيها من أساتذتي الكرام و زملائي الأوفياء و خاصة الزميلة و الصديقة إيمان سويسي.

و الله الموفق إلى كل خير...

الإهداء

إلى

مَنْ رَبَّيَاني صَغِيرَا...

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

عرف الأدب تطورا كبيرا منذ أقدم العصور، وواكب ذلك التطور ظهورُ أنواع أدبية جديدة مع تعاقب الأزمان، وظهرت إثر ذلك نظريات ومناهج مختلفة توجهت إلى دراسة تلك الأنواع وخصائصها الفنية، غير أن الثابت في الدراسات الأدبية والنقدية هو الاهتمام بالشعر الذي كان ومازال يُسيل حِبر الباحثين الذين وصلوا في دراسته حديثا إلى الكثير من النظريات، لعل أبرزها تلك التي تتوجه إلى البحث في أدبية الأدب، والتي اصطُلِح عليها عند كثير من النقاد المحدثين بالشعرية.

لكن المتتبع لموضوع الشعرية يجده حاضرا في الكثير من الدراسات الأدبية الضاربة في تاريخ النقد اليوناني والعربي القديمين، وإن كان هنالك إقرار بحداثة المصطلح، لكن مفهومه له جذور في التراث، مازال يستند إليها كثير من الباحثين المعاصرين، ما جعلنا نسعى من خلال هذه الدراسة إلى البحث عن تلك الجذور في عمق تراثنا النقدي العربي عامة، والمغربي بوجه خاص.

إن من أهم الأسباب التي جعلتنا نختار موضوع هذا البحث الموسوم "شعرية المعاني عند حازم القرطاجني بين التنظير و الإبداع" هو أن "منهاج البلغاء" يُعد مُدَوَّنَة نقدية وبلاغية متشعبة المواضيع، خصها حازم القرطاجني للشعر وما يحقق شعريته، ما جعل المنهاج وحده يُشَكِّلُ نظرية للأدب، وأمام كل التفصيلات التي وردت في هذه المدونة، اخترنا مبحث المعاني الذي يُعَدُّ أوسع وأعمق المباحث في تراثنا النقدي.

ضف إلى ذلك أن حازما القرطاجني يتميز بكونه ناقدا وشاعرا في آن معا، ما جعله يُطبِّق في شعره ما رَسَمه في نقده، وهنا يجد الباحث –في مجال الأدب والنقد– نفسه أمام إغراء يدفعه ليوازن بين التنظير والإبداع، وليرى ما إذا كان شعر القرطاجني يعكس نظريته ومنهجه النقدي.

وهذا الأمر لا يجعل غايتنا من هذا البحث أن نحكم على القرطاجني ناقدا كان أم شاعرا، ولكن غايتنا الحقيقية هي أن نحاول تعزيز نظريات المنهاج بالأمثلة الشعرية التي يكاد يخلو منها، واختيارنا لشعره دون أشعار الآخرين كان من منطلق افتراضنا أن حازما سيكون الأقرب إلى تَمَثُّل ما جاء في مُدوَّنَتِه النقدية–البلاغية، وأننا سنجد في شعره ما نبحث عنه من الأمثلة الشعرية المناسبة للقضايا التي عالجها في المنهاج ضمن مجال المعنى.

وعلى هذا الأساس، كان موضوع بحثنا هو: "شعرية المعاني عند حازم القرطاجني بين التنظير والإبداع"، وكانت الغاية القصوى من اختياره هي الرغبة في إثراء جانب البحث الأدبي والنقدي في الغرب الإسلامي.

ومن هنا اتجه هذا البحث إلى مناقشة إشكالية رئيسة، ببعض الفروض المطروحة حول شعرية المعاني عند حازم القرطاجني بين تنظيره النقدي والبلاغي وبين إبداعه الشعري، فكان التساؤل الذي سنحاول الإجابة عنه هو: هل استطاع القرطاجني أن يَتَمَثَّل في شعره ما جاء به من تنظيرات حول شعرية المعاني؟ وإن استطاع ذلك فإلى أي مدى وُفِّق فيه؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها، استندنا إلى مجموعة من المناهج، فلتتبع مسار الشعرية في الدراسات النقدية قديما وحديثا اعتمدنا المنهجين الوصفي والتاريخي، ولتتبع تنظيرات القرطاجني حول المعاني في منهاج البلغاء وسراج الأدباء اعتمدنا المنهج الوصفي التحليلي، كما اعتمدنا منهج الاستقراء والوصف للبحث عن النماذج الشعرية المناسبة لآرائه النقدية، مُحاولين الموازنة بين ما جاء في المدوَّنَتَين في ضوء التحليل والفروض التي وضعناها عند دراسة الجانب التنظيري عنده...

ومن ثمة، فقد تأسست خطة البحث على ثلاثة فصول، تمت في الأول منها معالجة القضايا المرتبطة بالشعرية قديما وحديثا بدءا بظهورها في النقد الحديث ضمن الدراسات اللسانية واللغوية، وحاولنا في هذا الجزء من البحث جمع المقولات التي يمكن اعتمادها للفصل فيما إذا كانت الشعرية نظرية أم منهجا، كما عرّفنا ببعض المصطلحات التي تبنَّتها الشعرية في أثناء محاولتها لرسم منهجها وآلياته الإجرائية الخاصة. ثم أردفنا هذه الدراسة التمهيدية بالعودة إلى التراث النقدي العربي، ورصد الآراء والمفاهيم القديمة التي أسست لمقومات الشعرية في القصيدة العربية.

ودار الفصل الثاني حول تنظيرات حازم لشعرية المعاني في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، وقد حاولنا فيه أن نستقصي كل مقولاته حول المعاني التي جاء بعضها قائما بذاته كأنواع المعاني، وجاء بعضها متصلا اتصالا وثيقا بمباحث أخرى خاصة بالنظم والأساليب...

واهتم الفصل الثالث بالموازنة بين آرائه النقدية التي شملها كتابه "المنهاج" وبين ما جاء في شعر القرطاجني من إبداعات شعرية ممثلة لها.

وتضمنت الخاتمة خلاصة من النتائج، التي توصل إليها البحث، مما يفتح أفقا نقديا واسعا للموازاة بين الحداثة والتراث في قضايا وموضوعات نقدية أخرى.

وقد استندنا لإثراء موضوع بحثنا على مجموعة من المصادر والمراجع، كانت عَونًا لنا في إضاءة الجوانب الغامضة من دراستنا هذه، كان أهمها: "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، و"قصائد ومقطعات

صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني"، وكلاهما حَقَّقه (الحبيب ابن الخوجة) الذي أفادنا بتقديـــمَيْهِ وتعليقاته فيهما أيَّما فائدة، هذا بالإضافة إلى بعض المصادر والمراجع التي تناولت مجال الشعرية قديما وحديثا، ومنها التي تناولت النظرية النقدية والبلاغية الحازمية نذكر منها: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني لفاطمة الوهيبي، مفهوم الشعر لجابر عصفور، التلقي لدى حازم القرطاجني لمحمد بنلحسن بن التيجاني، أصول الشعرية العربية للطاهر بومزبر، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر لسعد مصلوح... والتي تناولت شعر حازم شرحا أو تحليلا وهي: رفع الحجب المستورة في محاسن المقصورة لأبي القاسم محمد بن أحمد الغرناطي، وحازم القرطاجني حياته وشعره لكيلاني حسن سند.

وبالرغم من الاستعانة بتلك المصادر والمراجع، وتوجيهات الأساتذة المتواصلة، لم نسلم من مواجهة بعض الصعوبات، كان أهمها اتساع موضوع الشعرية عند حازم واتصاله بالفلسفة، والبلاغة، والنقد والعروض...، ما أدى إلى صعوبة ضبط المادة وتصنيفها، نظرا لتداخل عناصر البحث عنده، فالحديث عن المعاني متداخل مع كل المباحث الأخرى الخاصة بالألفاظ والمباني والأسلوب، بل إن مباحث المعنى نفسها متداخلة عنده بحيث يصعب الفصل بينها، خاصة العلاقة الوطيدة التي تجمع المعاني الجمهورية عنده ببقية أنواع المعاني، وكذا العلاقة بين المحاكاة والتخييل والإغراب، لأنّ المعاني تشكل خاصية أساسية، تنبني عليها كل عناصر الشعر.

ومما صَعَّب البحث أيضا، أنّ أغلب الدراسات التي تناولت منهاج البلغاء –على كثرتها– اتَّبعت منهج الوصف دون التحليل، فاعتمدت في أكثر الأحيان على تكرار ما ورد في المنهاج وتلخيصه لتقديمه للمتلقي حتى تكفيه عناء العودة إلى المدونة، لكننا قليلا ما نعثر على شرح لكلام حازم في مدونته النقدية، أو تعليقا على قضية من القضايا التي عالجها فيها، ما جعل من العسير فهم بعض مقولاته الخاصة بالمعاني، ومما زاد من صعوبة البحث قلة الدراسات التي تناولت شعر حازم القرطاجني الذي برز في مجال النقد أكثر بكثير من مجال الإبداع، كما أن ضيق المجال الزمني المخصص لإنجاز هذا البحث حال دون إيجاد عدد أكبر من المصادر التي كان بالإمكان أن تثري هذا البحث.

والأمر الذي كان يُهوِّنُ علينا كل العراقيل، هو المتابعة الجادّة التي حضينا بها من طرف الأستاذة المشرفة، التي لم تكن فقط موجهة لنا في هذا العمل، وإنما كانت –بحق– خير مثال يُحتذى في العطاء المعرفي... وهذا ما دفعنا إلى الاقتداء بها، محاولين الاجتهاد في هذا البحث حتى يكون في مستوى إشرافها علينا.

الفصل الأول:

شعرية المعاني في التراث النقدي العربي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

قبل الخوض في إبراز معالم المفهوم، يتوجب علينا بداية الوقوف عند مصطلح «الشعرية» القديم قِدَم أرسطو والحديث حداثة الدراسات اللسانية والأسلوبية والنقدية عموما. وهو مصطلح عُرِف في النقد الأدبي الغربي، غير أنه أثار أزمة حقيقية في النقد العربي المعاصر، وهي أزمة تولدت-في الواقع- عن الحركة التي قام بها النقاد العرب في سبيل ترجمة منظومة اصطلاحية كاملة عُرفت في النقد الغربي الحديث.

«إن الشعرية poetik كلمة يونانية أصلا»[1]، وقد ظهرت حديثا في النقد الغربي باسم poetics/poétique، ومفهومها ما زال غير واضح المعالم حتى اليوم عندهم، فكيف بِمُتَرْجِميه الذين وقعوا في حيرة حقيقية، وهي«حيرةُ جيلٍ كامل أمام مصطلح نقدي مُستورَد تَجَسَّد في نهاية المطاف في أكثر من عشر ترجمات حتى الآن لمصطلح واحد...سبق أن أحصاها حسن ناظم في دراسة سابقة له بعنوان "مفاهيم الشعرية" للفظ poetics هي "الشعرية" و"الإنشائية"و"الشاعرية"و"علم الأدب"و"الفن الإبداعي" و"فن النظم" و"فن الشعر"و"نظرية الشعر"و"بويطيقا"ثم"بويتيك"، ونستطيع أن نضيف إليها بالطبع ترجمة أخرى هي«علم الشعر» التي وردت في أكثر من موضوع من كتابات جابر عصفور»[2] وكذلك ترجمة الشعريات التي تبناها عبد الملك مرتاض ليفرق بين ما يدرس خصائص الفن الشعري كنوع أدبي"الشعرية" وبين ما يدرس خصائص العمل الأدبي عموما "الشعريات"[3]، وترجمة "الأدبية" التي اختارها أحمد بيكيس مُصرِّحًا بعدم ارتياحه للفظة "شعرية" لأنها "توحي بنوع من الانحياز إلى الشعر"[4].

ولعل ما صرح به أحمد بيكيس، كان أهم سبب أوقعه وغيره من مُترجِمِي المصطلح في ارتباك بالغ أثناء نقله إلى لغتنا العربية، فمشكلة نقل المصطلح«ترجع إلى أن المصطلح ليس دالًّا يشير إلى مدلول حِسِّي واقع خارج العقل، ولكنه رمز لغوي سواء أكان يدل على مفهوم بسيط أو مركب، يشير إلى

---

[1] – محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010م، ص15.

[2] – عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د-ط)، 2001م، ص 156، ويُنظر: محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص 15، وأحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم، من القرن الخامس إلى القرن الثامن للهجرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، (د-ط)، 2010م، ص7.

[3] – ينظر: عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، (د-ط)، (د-ت)، ص11-13.

[4] – أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم، ص7.

صورة ذهنية داخل العقل وليست خارجه»[1].

ومن الواضح أن لفظة poétique في مدلولها الحسي لها علاقة معجمية بلفظة poéme "الشعر"، لذلك تُرجمت-غالبا- إلى "الشعرية" فبدا بأنها «نظرية معرفية مرتبطة بفنية العمل الشعري وجمالياته....» [2]، غير أن المتتبع لمسار الشعرية يجد أن المصطلح «قد عرف تطورا، انتقل فيه من معنى خاص بما هو شعري ليصبح نظرية تدرس خواص الأدب، أي تدرس الأدبية»[3]، وأكثر من ذلك، فقد أصبحت تدرس حتى شعرية الأشياء[4]. لذلك فإن كل الترجمات المذكورة سالفا وغيرها«وإن اختلفت لفظا، فهي متماثلة من حيث المعنى، حيث تُمثِّل من حيث الوظيفة الطاقة الـــمُنَظِّمَة للعمل الإبداعي»[5].

وبناء على ما سبق، ينبغي تحديد المفهوم الذي وُضعَ على أساسه مصطلح "الشعرية"، وهو مفهوم ينحصر ضمن وجهتين اثنتين:

- دراسة جنس الشعر من حيث هو وحده، أو الدلالة على الانتماء إليه...
- دراسة أدبية النص ضمن الأعمال الأدبية بعامة[6].

إلا أن المفهوم الثاني هو الأكثر اعتمادا، وهو ما أنسَه أغلب نقاد العصر الحديث، فالشعرية« ومنذ القرن التاسع عشر تنصرف دلالتها المفهومية إلى كل الأجناس الأدبية، فتتسلط عليها بالمعالجة الإجرائية، فيقترب معناها من معنى الأدب بمفهوم عام»[7].

وارتباط النظرية بلفظة "الشعر" لا يعني أبدا أنها مُختصة فقط بدراسة هذا اللون الأدبي منفردا ولكن، هذا لا ينفي أن الاهتمام به كان أكبر بكثير من الاهتمام بباقي الفنون الأدبية والتعبيرية، فالشعرية تتوجه بالدراسة إلى «الوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر على وجه

---

(1) – عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص94.

(2) – محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص15.

(3) – أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي، ص8.

(4) – يُنظر: جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العُليا، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط4، 2000م، ص29.

(5) – محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص16.

(6) – يُنظر:عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص11، 12.

(7) – م ن، ص12.

الخصوص»[1]. ولعلنا نحصي أهم الأسباب التي جعلت الشعر يتميز عن تلك الفنون، فيأخذ محل الريادة في اختيار مصطلح "الشعرية" اشتقاقا منه.

بالنسبة لنقاد الغرب، كان اختيار لفظة "شعرية" ناتجا في البداية «عن الوفاء لعنوان كتاب أرسطو....» [2]، ثم تأكد عندهم الأمر بعد تعميق نظرهم إلى الأدب عموما، والشعر بوجه خاص، فقد نظر فاليري P.Valery...إلى الشعر«باعتباره"الجوهر النشط" لكل إنتاج أدبي»[3]. أما جون كوين Jean Cohen، وفي معرض حديثه عن إمكانية وجود شعرية للأدب، وأيضا شعرية للأشياء، فقد أقرَّ بأن القصيدة«هي أكثر هذه الأشياء فاعلية في حمل الشعر»[4].

أما نقادنا العرب، فاهتمامهم منذ بدايات النقد الأدبي كان متوجها نحو الشعر أكثر من الأنواع الأدبية الأخرى، فهو«الفن الذي كثُر حوله الكلام»[5]، ومَرَدُّ ذلك يعود إلى أسباب كثيرة أهمها:

1- «أن أدب اللغة العربية القديم منذ العصر الجاهلي حتى بداية القرن العشرين هو أدب شعري أساسا»[6]، فرغم وجود الأنواع الأدبية الأخرى من خُطب ورسائل وأمثال وحكم... ورغم التميز الكبير لبعض الأنواع غير الشعرية ونصوصها، إلا أن الشعر كان النتاج الأول للثقافة العربية، وقد«تم اعتبار الشعر العربي على الدوام مستودع هذه الثقافة وتاريخها»[7].

2- أن الشعر من أكثر الفنون الأدبية بقاء إن لم نقل أكثرها وهذا راجع بالتأكيد إلى خصائصه الفنية والتعبيرية التي تستحق أن تُدرَس للكشف عن سر هذا البقاء[8].

3- «الشعر قائم على الابتداع، وهذا يحتم أن يكون الشعر أصعب في التأليف من النثر»[9]،

---

(1) – الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2007م، ص13.

(2) – أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي، ص8.

(3) – جون كوين، النظرية الشعرية، ص260.

(4) – م ن، ص230.

(5) – بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، (د-ط)، 1984م، ص88.

(6) – جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، ترجمة مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م، ص5.

(7) – م ن، ص ن.

(8) – يُنظر: بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، ص164.

(9) – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، الإصدار الخامس، 1997م، ص232.

ولذلك فهو يثير الغرابة والدهشة والإعجاب أكثر منه، ويُغري بالدرس أكثر منه أيضا.

4- الشعر أكثر الفنون الكلامية تعبيرا عن «المشاعر المتداخلة والمتضاربة، ونبع الشعور المتدفق المستثار لدى المبدع والمتلقي»[1]،و التأثير الذي يُحدثه الشعر كان وما زال مَحَلَّ دراسة واهتمام كبيرين.

وفي الصفحات الموالية سنحاول أن نقف على أهم المواقف والآراء النقدية التي دارت حول مفهوم«الشعرية» باعتبارها تدرس الخصائص الفنية والجمالية في الأدب عموما،و سنركز على الشعر خاصة، لأن المادة النقدية التي سندرسها في بحثنا (نقصد ما جاء في منهاج البلغاء وسراج الأدباء) كانت قد ركزت عليه أكثر من فنون الأدب الأخرى للأسباب المذكورة سابقا.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1] – صلاح رزق، أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د-ط)، 2002م، ص56.

المبحث الأول: الشعرية الغربية

إن الحديث عن الدراسات الأدبية الغربية، يقودنا بداية إلى الحضارة الإغريقية أين كانت علوم الفلسفة منتشرة بشكل واسع، وكانت تلك العلوم تدرس كل جوانب الحياة البشرية بما فيها الآداب الإنسانية. وقد عرف اليونانيون أنواعا أدبية جد متطورة تمثلت في الأعمال المسرحية المعروفة عندهم بالتراجيديا والكوميديا «المأساة والملهاة». وأول من توجه-من فلاسفتهم-إلى ذلك الأدب بالنظر والتحليل والدرس هو سقراط، إلا أن دراساته كانت بسيطة أثراها بعده تلميذه أفلاطون ثم أرسطو، ومن هنا تبدأ دراسة الشعر عند الغربيين.

أولا: الشعرية اليونانية:

1-عند سقراط (480-399ق م):

آراء سقراط كانت تدور حول الشاعر والمكانة التي يجب أن يحضى بها في المجتمع، وقد جمعها أفلاطون في كتابيه"إيون jon"و"مينون Ménon" في شكل محاورات رأى فيها سقراط«أن الناقد والشاعر لا يصدران عن العقل، بل عن الإلهام الإلهي»[1]، هذا الحديث يوحي بأنه يضع الشاعر في رتبة النبي، لأن الأنبياء هم الذين يصدرون عن الإلهام الإلهي، وهو يعني بأنه جعل الشعر بمثابة الوحي الذي يوحى إلى الشاعر، وهذا الأخير ليس له تصرف فيه، فقد ألهمه الله إياه ليرسي قواعد الفضيلة التي تكون «من نصيب الملهَمين من الحكام والعرافين والكهنة والشعراء»[2].

2-عند أفلاطون (427-347 ق.م):

لعل آراء أفلاطون النقدية باتت معروفة عند معظم دارِسي الأدب، ذلك أنه أول من درس قضايا الشعر والشعراء بعمق في تاريخ النقد الأدبي، ولا يمكن رصد آرائه حول الموضوع دون الحديث عن أهم ما ورد عنده حول نظرية "المحاكاة" التي ربط بها الشعر ربطا وثيقا فجعلها جوهره، رغم أنه لم يقصرها فقط على الشعر بل عممها على عالم الموجودات كله.

ينظر أفلاطون إلى المحاكاة على أنها انعكاس وتقليد مباشر لظواهر الأشياء، فهو يرى أن«العالم الطبيعي محاكاة لعالم الـــمُثُل والأفكار الخالصة....والفنان أو الشاعر يحاكي العالم الطبيعي المحسوس، فيصبح عمله محاكاة لما هو محاكاة أصلا، وبالتالي فهو يبتعد عن الحقيقة التي تكمن فحسب في عالم

---

[1] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 2001م، ص28.

[2] – م ن، ص29.

الـــمُثُل والأفكار بعدا شديدا»[1]. ومن هذا الكلام يمكن أن نستنتج أمرين: الأول أن أفلاطون ينشد الحقيقة وجوهر الأشياء، وهو الأمر الذي لم يجده في الشعر لأنه يبتعد عن الحقيقة بدرجتين، وبالتالي فهو يُشَوِّهُها بدلا من أن يكشفها، والثاني أن الشاعر لا ينطلق من الفكر والعقل، ومَن لا ينطلق من العقل فإنه ينطلق من العاطفة، وهو أمر لم يقبله عندهم،«فقد استنكر أفلاطون على الشعراء إفساد أخلاق الناس وإشاعة صور الرذيلة بينهم»[2]، على اعتبار أن الشعر«يؤجج عواطف الناس ويُلهِبُها، وبهذا يُبعدهم عن استخدام العقل»[3]، ودون استخدام العقل لا يمكن الوصول إلى الحقيقة ولا إلى الفضيلة.

لقد شن أفلاطون حملة على الشعراء، فأخرجهم مع شعرهم من جمهوريته، وهي حملة«لا تنبع من انصراف الشعر إلى الحواس فحسب، وإنما من انصرافه أيضا عن الأخلاق»[4]، لذلك فإنه لم يُبق في جمهوريته إلا ما«يمجِّد الآلهة والأبطال وفُضلاء الناس»[5] مما يحاكي الأخلاق والأفعال الحسنة التي تقود الناس إلى عالم الفضائل.

وما يهمنا من كل هذا هو نظرة أفلاطون إلى الشعر وإلى معايير الشعرية عنده، ومن الواضح أن إيصال الناس إلى الفضيلة، والكشف عن جوهر الحقيقة هما « معيار الشعر عند أفلاطون»[6]، فالشعر عنده له وظيفة معرفية ووظيفة تأثيرية أخلاقية يجب أن يضطلع بهما وإلا لن يكون فنا راقيا.

3-عند أرسطو (384-322 ق م):

تتلمذ أرسطو على يدي أفلاطون، ودرس الشعر مثله وأصدر كتابا« قد أصبح من الشهرة التي وضعت حجابا بينه وبين القراء، ولم يعد أحد يجرؤ على الاعتراض عليه»[7]، وهو كتاب "فن الشعر" الذي عالج من خلاله القضايا الخاصة بهذا الفن وأهمها نظرية المحاكاة التي اختلفت نظرته إليها عن نظرة أستاذه السابقة الذكر، فإذا «كان أفلاطون قد عمم مفهوم المحاكاة على كل شيء في الواقع أو في العالم

---

(1) – شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ص19.

(2) – عبد الرحمن وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011م، ص126.

(3) – شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص25.

(4) – عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، (د-ط)، 1991م، ص46.

(5) – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص347.

(6) – عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص45.

(7) – تزفيطان طودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م، ص13.

الطبيعي، فإن أرسطو قد قصر مفهوم المحاكاة على الفنون»[1]، والشعرُ من هذه الفنون التعبيرية التي قصدها، ولذلك فإن الشاعر في محاكاته«شأنه شأن الرسام وكل فنان يصوغ الصور»[2].

وبدلا من أن تكون المحاكاة في الشعر تشويها لصورة الطبيعة التي هي-أساسا- في نظر أفلاطون- تشويه لعالم الـــمُثُل المجسِّد للحقيقة المطلقة، فإنها عند أرسطو قادرة على أن تصحح الخطأ وتُكمل النقص الذي قد يكون في تلك الصورة، فقد نظر إلى الشعر نظرة«تميط لثام الظواهر عن روح الطبيعة وجوهر الأشياء لتستلهم منها صورة مثالية للطبيعة ذاتها»[3] ذلك أن«الأديب حين يحاكي فإنه لا ينقل فقط، بل يتصرف في هذا المنقول»[4]، فهو لا يحاكي بالضرورة ما كان أو ماهو كائن، بل يحاكي أيضا ما يمكن أو يُفترَض أن يكون، «وهذا مجال الخلق الفني والتوجيه الاجتماعي»[5].

وانطلاقا من فكرة التوجيه الاجتماعي هذه، قرر أرسطو- بعد أن جعل المحاكاة جوهر الشعر- أن وظيفتها ليست فقط خلق المتعة الفنية، ولكن لها وظيفة أكبر وهي«التطهيرCatharsis»، إذ رأى «أن الشعر يهدف إلى إحداث توازن انفعالي ونفسي "التطهير"، وبالتالي توازن أخلاقي وسلوكي»[6]،فأثناء دراسته للأنواع الشعرية المعروفة في الأدب اليوناني بالتراجيديا والكوميديا، وصل إلى نتيجة مفادها أن المأساة«تثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات»[7]، وعليه فإنها تنقل البشر-بتأجيج عواطفهم- إلى عالم الفضيلة وليس عالم الرذيلة الذي ذكره أفلاطون سابقا.

وفي معرض حديثه عن خصائص الشعر التي تسمو به، لم يُغفِل أرسطو الحديث عن الوزن الذي يُعَد عنصرا هاما للإقرار بشعرية الشعر، ورغم تلك الأهمية فإنه «ليس جوهر الشعر، ولو اشتمل على العروض، وإنما جوهره المحاكاة»[8]، ولهذا فإن الشاعر«يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار، لأنه شاعر بفضل المحاكاة»[9].

---

[1] – شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص32.

[2] – سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، مطبعة دار التأليف، القاهرة، مصر، ط1، 1980م، ص76.

[3] – عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص51.

[4] – شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص33.

[5] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص54.

[6] –شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص46.

[7] – عبد الرحمان وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو، ص139.

[8] – عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص54.

[9] – سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخيل في الشعر، ص77.

وخلاصة القول حول شعرية أرسطو، أنه حصرها في المحاكاة، وقد«سعى إلى شحن هذا المصطلح بأبعاد ودلالات جديدة أعطت للشعر وللفن عموما تلك القيمة والمكانة التي حُرِم منها في جمهورية أفلاطون»[1]، وقد أعطى لهذه المحاكاة قيمة وأهمية حين جعلها قادرة على تطهير الناس من رواسب الرذيلة في أنفسهم، فتسمو بهم إلى عالم الفضيلة أين يشعرون بالتوازن النفسي والأخلاقي، كما جعلها في الشعر أسمى مكانة من الوزن، فعنده:«المحاكاة لا الأوزان هي التي تفرق ما بين الشعر والنثر»[2].

غير أنه في دراساته وتحليلاته لم يعالج كل الأنواع الأدبية، «فشعرية أرسطو لم تكن سوى نظرية تتصل بخصائص بعض أنماط الخطاب الأدبي»[3]، وهي التراجيديا والكوميديا، فجاءت دراسته غير شاملة، وهذا النقص راجع إلى أن الأدب اليوناني لم يعرف الكثير من الأنماط الأدبية والتعبيرية الشعرية منها والنثرية،«ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات...وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها... ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم، وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاؤوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية»[4] الكثير.

ثانيا: الشعرية الغربية الحديثة

استمر الوفاء لكتاب أرسطو "فن الشعر"، فترة متقدمة من الزمن، واستمر معه التأثر بنظريته حول المحاكاة عند أصحاب المذهب الكلاسيكي(ق15 م) «حيث انتعشت حركة البعث التي حاول فيها شعراء أوروبا وأدباؤها أن يعيدوا إلى شعوبهم ثمرات الآداب اليونانية القديمة»[5]، فجعلوا ميزان الجودة في الشعر محاكاة نماذج تلك الآداب، واتخاذها مثالا يُحتذي للسمو بآدابهم، و لم يلبث أن قادهم هذا إلى وضع معيار جديد لتقييم أعمالهم، فبات عندهم«مدار القيمة في العمل الأدبي في معرفة أصول الصنعة الفنية وإجادتها....وفي الاهتمام بالأسلوب أو الشكل الذي تَنصبُّ فيه الحقيقة»[6]، ما جعلهم يولون

---

(1) – عبد الرحمان وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ص125.

(2) – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص50.

(3) – تزفيطان طودوروف، الشعرية، ص24.

(4) – أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986م، ص69.

(5) – محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د–ط)، 1986م، ص101.

(6) – محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د–ط)، 1979م، ص47.

بالغ الأهمية للشكل على حساب المضمون، وينشدون الحقيقة على حساب الخيال، ونتيجةُ ذلك كانت أن «أدَّت هذه الكلاسيكية المقلِّدة إلى سقم في الخيال وكبح لقوة الخلق والإبداع»[1].

ونظرا لهذه التوجهات الصارمة في تقييم الأعمال الأدبية، ذهب بعض الدارسين إلى القول بأنَّ «فَنَّ الشعر لم يستطع حقيقة أن يتضح إلا في جو الحرية التي كان للرومانتيكية جدارة إدخالها في الفن»[2]، وهي حرية ضمنت السماح للمبدعين بمجاوزة القواعد اللغوية التي لم يكن بالمقدور مجاوزتها في ظل المذهب الكلاسيكي،كما ضمنت لهم إمكانية التعبير عن العاطفة واعتماد الخيال الذي يعد أهم وسيلة للإبداع وقوةً تُمكِّن الفنان من الابتكار.

أما ما يخص"الحقيقة" التي نادى بها الكلاسيكيون، فإنّ أصحاب المذهب الرومنسي (ق18م) لم يُنكروها مطلق الإنكار، ولكنهم نظروا إليها من منظور مغاير، إذ رأوا «أن المقابل للحقيقة المادية حقيقةٌ شعرية مختلفة وموازية لها، حقيقةٌ ربما تكون أفضل وأسمى من الحقيقة المادية، ونعني حقيقة التخيل»[3] التي تخدم المحتوى إلى جانب الشكل الخارجي للعمل الإبداعي، فقد كانت «أبرز نتائج الجمالية الرومانسية لنظرية الشعرية، هي القول بوحدة الشكل والمضمون، بامتزاج المادي والروحي»[4].و هي نتيجة استطاع بها أصحاب المذهب أن يعيدوا للمضمون الشعري مكانته بعد أن غلب الطابع الشكلي على الأعمال الأدبية خلال القرن الثامن عشر، فالرومانسية كانت ثورة على الأسس الجمالية القديمة القائمة على التقليد والتنميق الشكلي، وتأسيسا لمعايير جمالية جديدة، تُمجِّد الخيال وتضعه في قمة هرم الإبداع، ما جعل من المنصف الإقرار بأن «الرومانسية هي التي كانت وراء التحولات الكبرى للشعريات»[5].

والحق أن الرومنسيين لم يكونوا الوحيدين الذين نهضوا بالنظرية الشعرية الحديثة، ففي النصف الأخير من القرن التاسع عشر، ظهرت مدرسة جديدة تعتد كذلك بعنصر الخيال والغموض في الشعر، معتمدة وسيلة لذلك الإيحاء عن طريق الرمز، وهي المدرسة الرمزية، فكان أن «قام الرومانسيون بدور

---

[1] – إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط2، 2011م، ص25.

[2] – جون كوين، النظرية الشعرية، ص42.

[3] – عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د–ط)، 1998م، ص141.

[4] – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د–ط)، 1992م، ص48.

[5] – عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص55.

الريادة في تحطيم تلك القوالب الجامدة، ثم أكمل الرمزيون المهمة في نهاية القرن التاسع عشر»[1].

وبعد صراع طويل دار بين المذاهب الأدبية حول معايير الجودة الفنية في الأدب ومحاولة ضبطها، توجه الدرس في القرن العشرين توجها جديدا، اهتم بعنصر اللغة ووظائفها، ركز بعض أصحابه على الجانب الشعري من وظائف اللغة، ما كان مهادا لظهور«الشعرية» بالمفهوم الحديث، ومنذ ذلك الحين باتت بحوثها تشهد«نموا متزايدا في العقود الأخيرة، ترتب على طبيعة التحولات في نظرية اللغة»[2].

1- الأصول اللسانية للشعرية:

لا يمكن الحديث عن الدرس اللغوي الحديث دون العودة إلى آراء دي سوسير (Ferdinand Dessossure)[3] «1857-1913 م» في هذا المجال، إذ كان مَن فتح هذا الباب بدعوته إلى دراسة اللغة في ذاتها بِعدِّها نظاما من العلامات، كما أثّرت آراؤه في كثير من الباحثين في المجالَينِ اللغوي والأدبي، وبذلك كانت الدراسات اللسانية «أساس النظرة إلى التعبير الأدبي أو العمل الأدبي على أنه مستوى كلامي أو نمط لغوي له خصوصية من نوع سَوَّغَت إضفاء الوصف بالأدبية أو الشاعرية عليه»[4].

وكان من نتائج ذلك التأثير ظهور تيار لساني جديد في أوائل القرن العشرين عُرف بحركة الشكلانيين الروس[5] الذين قدَّموا بحثا جديدا في الشعرية يركز على اللغة بوصفها نموذجا لجميع أنواع التعبير خاصة في الأدب، فـــ«أصبحت الشكلية نزعة ترمي إلى تغليب الشكل والقيم الجمالية على ما في العمل الأدبي من فكرة أو خيال أو شعور. وجاء النقاد المحدَثون، فالتقطوا هذه المفاهيم للشكل باعتباره كيفية في إنتاج المضمون وليس مجرد بناء له»[6]، وفي إطار تقنين تلك المفاهيم وضبطها« وُلدت مصطلحات ومناهج كثيرة كان من بينها مصطلح الأدبية الذي تربى في كنف الاتجاه الشكلاني الروسي،

---

(1) – عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص140.

(2) – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص46.

(3) – دي سوسير:عالم لغوي سويسري (1857-1913م)، بعد موته بثلاث سنوات جمع طلبته محاضراته في علم اللغة وطبعوها بعنوان: (محاضرات في الألسنية العامة)، وأصبح لهذه المحاضرات تأثير بالغ على الفكر الألسني وما تشعَّب عنه من نقد أدبي.

(4) – صلاح رزق، أدبية النص، ص203.

(5) – نشأت المدرسة الشكلية الروسية على أيدي عدد من أعلام علماء اللغة والأدب أهمهم: بوريس أيخنباوم ورومان جاكبسون وفكتور شكلوفسكي ويوري تينيانوف، وكانت أهم أقلاعها (حلقة موسكو اللغوية1915م) و(جمعية دراسة اللغة الشعريةopajaz 1916م)، وفي العام 1919 صدر كتاب يتضمن أبحاث ندوة بعنوان "فن الشعر:دراسات في نظرية اللغة الشعرية" يعتبر بمثابة تلخيص لآراء هذه المدرسة.

(6) – بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م، ص50.

ذلك الاتجاه الذي نحا بالدرس النقدي نحوا جديدا جعله يتخلص من مؤثرات علم الاجتماع وعلم النفس وعلوم أخرى، ويتوجه إلى دراسة الصفات الأدبية داخل النص، باعتباره محدِّدا لأدبية الكلام، ومميزا له عن باقي الخطابات»[1].

وتسمية هذا الاتجاه توحي بأن أصحابه يولون أهمية للشكل على حساب المضمون، غير أن في ذلك مغالطة نتجت عند عدم وضوح مفهوم الشكل عندهم، فهم يرون بأن الكلام الأدبي« يتركب من مجموعة من العناصر تربط كل عناصرها علاقة معينة....ومجموعة هذه العلاقات هي الشكل حسبهم، فهو لا يحتوي المضمون، بل الشكل هو مُحتَوى المضمون، ويختلف الكلام الأدبي شعرا أو نثرا عن غيره ببروز شكله»[2]، وانطلاقا من هذا، نجد رُواد الاتجاه الشكلاني يتوجهون إلى دراسة العمل الأدبي بِعَدِّهِ بنية مُنغلقة على ذاتها، فـــ«أصحاب هذا الاتجاه لا يرون الشعر مُنتميا إلى أي عنصر خارجي، ومن ثم لا يلتفتون إلى الظروف الشخصية أو القيم الاجتماعية أو النُّظم أو التقاليد الأخلاقية، وإنما يُركِّزون على العلاقات الداخلية في البناء الخاص بالعمل الفني»[3]، فحاولوا الكشف عن الطريقة التي يتكون بها الشكل الأدبي، وفي إطار ذلك توجهوا إلى دراسة أدبية الأدب من حيث هو فن لغوي، وابتعدوا عن الدراسات التي تتناول الأثر الأدبي من وجهة نفسية أو اجتماعية أو تاريخية.... إذ عدُّوها بعيدة عن العمل الفني لأنها تخرج بالأدب من إطاره الخاص إلى إطار علوم أخرى بعيدة عن روحه.

لقد رأى الشكليون أن أدبية الأدب تظهر في شكله لا فيما يوجد خارجه، « ومن ثم كانوا ينظرون إليه باعتباره فنا لغويا في المقام الأول، لا باعتباره مرآة للمجتمع أو ميدانا للتصارع بين الأفكار»[4]، فكانت نظرتهم إلى شعرية العمل الأدبي تُركز على أنه«تصرُّف في اللغة لا تمثيل للواقع»[5] أو لحياة ومُيُولات مُبدعه.

إن الاهتمام الذي أولاه أصحاب هذا الاتجاه اللساني للغة الأدبية هو ما ربط بين اللسانيات

---

[1] – أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم، ص7.

[2] – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج2، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د–ط)، 2010م، ص96.

[3] – صلاح رزق، أدبية النص، ص151.

[4] – محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي عربي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ص69.

[5] – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م، ص41.

والشعرية، فهذه الأخيرة «يمكن أن تشكِّل قسما من اللسانيات»[1]و جزءا لا يتجزأ منها. وقد بدأ الاهتمام بها مع جاكبسون Roman Jakobson اللغوي الشكلاني الذي رأى بأنه «يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص»[2].

لقد كان جاكبسون أب الشعرية الحديثة التي حاول الشكلانيون الروس بعثها، ظهرت في كتاباته بمعنى«علم الأدب»[3] الذي حاول أن يُرسي قواعده بسعيه إلى وضع مفهوم له. وما يهمنا في هذا الإطار، هو أنْ نعلم أنَّ أولى الخطوات التي خطتها الشعرية الحديثة كانت على أرضية لسانية بمساعدة مجموعة من الدارسين اللغويين، لذلك أمكنَ القولُ بأنها نشأت وتطورت ضمن بيئة لسانية، وأنَّ مُنطَلَقَها في تحديد موضوعها وتأسيس منهجها كان من علم اللسانيات، حيث كان « القاسم المشترك بين حقل اللسانيات والشعرية متجليا في اللغة بوصفها مادة المقاربة اللسانية أو الشعرية على حد سواء»[4].

وآراء جاكبسون حول الشعرية لم تنحصر في دراساته، بل تجاوزتها حين انعكست في مجموعة من الدراسات التي قام بها عدد من الباحثين اللغويين والأدبيين المتأثرين بها، من أهمهم تزفيطان طودوروف Tzvetan Todorov الذي ذهب إلى أن «موضوع الشعرية ليس مجموع الوقائع الإخبارية (الأعمال الأدبية) بل بنية مجردة هي الأدب...ذلك بأن الأدب بأتم معنى الكلمة، نتاج لغوي»[5]، وهذه الفكرة لم تخرج-كما هو واضح- عما جاء به الشكلانيون الروس، وعلى رأسهم جاكبسون، فقد ركز طودوروف على الجانب اللغوي للعمل الأدبي، مُغفلًا كلَّ ما يمكن أن يؤثِّر فيه من الخارج.

وقد حدَّد طودوروف الشعرية كسابقه، من حيث هي«علم الأدب»[6]، مؤكدا أنه علم يهدف«إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل....يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية»[7]، ولعل هذا التعبير قد بُنِيَ انطلاقا من رأي جاكبسون القائل«إن

---

(1) – يوسف وغليسي، تحوّلات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة، بحث في حفريات المصطلح، عالم الفكر: مجلة دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلد 37، عدد 3، يناير ومارس 2009م، ص8.

(2) – بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص298، نقلا عن رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص35.

(3) – تزفيطان طودوروف، الشعرية، ص24.

(4) – بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص288.

(5) – تزفيطان طودوروف، الشعرية، ص27.

(6) – م ن، ص84.

(7) – م ن، ص23.

موضوع العلم الأدبي ليس الأدب، ولكن الأدبية»[1].

وغير بعيد عن هذا، نجد بعض التصورات والمفاهيم السابقة الذكر قد تكررت عند واحد من أهم الباحثين في مجال الشعرية حديثا هو جون كوين Jean Cohen القائل إن« الشعرية هي ما يجعل من نص ما نصا شعريا»[2]، غير أنه لم يحصر آراءه ضمن هذا المجال، فقد بدأ أولا بتغيير المصطلح من علم الأدب إلى علم الشعر من منطلق استبعاده أن تكون «الظاهرة الشعرية محصورة داخل حدود الأدب»[3]، فقد آمن بأن الشعرية يمكن أن توجد في الشعر، كما يمكن أن توجد في الأنواع الأدبية الأخرى، وحتى في الأشياء والأشخاص.... إلا أن القصيدة هي الأقدر من بين كل هذه الأمور على حمل الشعر[4].

وتوجه بعدها إلى دراسة القوى الإيحائية للغة، وهي قوى تنتج عن الانزياح على مستوى التركيب أو الدلالة، منطلقا مِن بحثه في العلاقة بين الشعر واللغة، فوصل إلى نتيجة مفادها أن «الشعر قوة ثانية للغة، وطاقة سحر وافتنان، وموضوع الشعرية هو الكشف عن أسرارها»[5]. وفي إطار البحث عن تلك الأسرار، والكشف عن مستويات الانزياح اللغوي في العمل الأدبي، توجه الدرس في مجال الشعرية إلى إطار جديد يدخل ضمن ما عُرف في الدراسات الحديثة بعلم الأسلوب (الأسلوبية)، وهذا الأمر يقودنا إلى حقيقة مفادها أن الشعرية وإنْ كانت قد بدأت ببناء منهجها على أُسُسٍ لسانية، إلا أنها استطاعت أن تخطو خطوات ثابتة نحو بناء أُسُسها الخاصة التي تضمن لها استقلالها عن اللسانيات كعلم عام.

والمتتبِّع لِآراء سابقيه، يجد أن جون كوين لم يكن السبَّاق إلى الفصل بين الشعرية واللسانيات، فالأول الذي تنبَّه إلى ذلك هو مؤسِّس علم الأدب، جاكبسون حين أقَرَّ بأن«كثيرا من الخواص الشعرية لا تأتي فحسب من علم اللغة، لكن أيضا من مجموع نظريات العلامات والرموز، أي من السيميولوجيا العامة»[6]، فأدخل بكلامه هذا الشعريةَ في مجال علم العلامات العام الذي يضُمُّ اللسانيات كذلك، وبهذا يصبح كل من (علم الأدب) و(علم اللغة) فرعا مُستقلا بذاته ينتمي إلى مجال علمي أوسع هو السيميولوجيا، ومن هنا تعدّت دراسةُ الأدب التركيزَ على الخصائص اللغوية إلى البحث في كل ما يجعل

---

(1) – عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص68.

(2) – جون كوين، النظرية الشعرية، ص260.

(3) – م ن، ص29.

(4) – ينظر ص 4 من هذا البحث.

(5) – جون كوين، النظرية الشعرية، ص259.

(6) – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص54، 55.

الأدب أدبا، وهذا ما لم يُفَصِّل جاكبسون الحديث فيه، فبقيت آراؤه محصورة ضمن الدراسات اللغوية.

وكذلك أشار طودوروف إلى هذه القضية من خلال محاولته لفهم وتحديد العلاقة بين البنيوية والشعرية، مؤكِّدا أنَّ صعوبة تحديد تلك العلاقة تكمن في تعدد المعاني في لفظة (بنية)، فإذا « تناولنا هذه الكلمة من معناها الواسع، فإنّ كل شعرية هي شعرية بنيوية.... ما دام موضوع الشعرية....بنية مجردة هي الأدب»[1]، وهو نفسه موضوع البنيوية وليدة الدراسات اللسانية والشكلية، ومن هذا المنطلق فالعلاقة بين الشعرية واللسانيات تصبح ضرورية، ذلك أن الأولى تدرس الأدب من حيث هو نتاج لغوي، والثانية هي علم موضوعه اللغة، «لكنّ هذه العلاقة، وقد صِيغت على هذا النحو، لا تربط بين الشعرية واللسانيات، بقدر ما تربط بين الأدب واللغة، وبالتالي بين الشعرية وكل علوم اللغة، وكما أن الشعرية ليست الوحيدة في اتخاذ الأدب موضوعا لها، فإن اللسانيات (كما هي حاليا على الأقل) ليست علم اللغة الوحيد.... وتستطيع الشعرية أن تجد في كل علم من هذه العلوم عونا كبيرا ما دامت اللغة جزءا من موضوعها»[2]، وفكرة طودوروف هذه نتجت عن التطور الكبير الذي عرفته ساحة الدراسات اللغوية الحديثة، التي انبثقت عنها مدارس كثيرة تعدت حدود اللسانيات السوسيرية والبحوث التي جاءت بها البنيوية.

من هنا، وبعد أن كاد يُسلِّم «الجميع صراحة أو ضمنا بأن موضوع الشعرية يتركز في دراسة الإجراءات اللغوية التي تمنح لغة الأدب خصوصية مميزة تفصلها عن أنماط التعبير الفنية واللغوية الأخرى»[3]، نجدهم حاولوا تخطي حدود الظاهرة اللغوية في الدراسات الأدبية إلى التماس خصائص فنية أخرى يمكن أن تأتي مساندَةً للغة في إيجاد شعرية الأدب، وبذلك بدأت الشعرية برسم مسارها نحو تحديد عناصر مقاربتها الجمالية الخاصة للنصوص.

2/ الشعرية، نظرية أم منهج

قبل البدء في محاولة الإجابة عن السؤال: هل الشعرية نظرية أم منهج؟، يتوجب علينا أولا أن نقف عند حدود الفرق بين المصطلحين ومفهوميهما. فالنظرية كمصطلح يأخذ اشتقاقه- كما هو واضح- من النظر، بمعنى التأمل والملاحظة[4]، وهو يعني في واحد من أبسط مفاهيمه التي وُضعت له:« مجموعة

---

[1] – تزفيطان طودوروف، الشعرية، ص27.

[2] – م ن، ص27، 28.

[3] – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص62.

[4] – ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د-ط)، (د-ت)، مادة: ن ظ ر

من الموضوعات القابلة للبرهنة، والقوانين المنتظمة التي تخضع للفحص التجريبي، وتكون غايتها وضع حقيقة لنظام علمي»[1]، وهذا معناه أن النظرية لا تُبنى من العبث، وإنما يكون أساسها مجموعة من الفروض الدقيقة التي تتسم بالموضوعية والشمولية... ورغم أن هذه الفروض في أصلها بعض من الآراء الخاصة المتأثرة بشخصية صاحبها، وطبيعة اختصاصه المعرفي، وبيئته، وعصره... وغيرها من المؤثرات الخارجية، إلا أنها قد تكون أيضا مستندة إلى خلفيات خاضعة للفحص والتدقيق العقلي، فيمكن في هذه الحال القول بأن النظرية هي«مجموعة متناسقة من الافتراضات الجديرة لأن تخضع للتدقيق»[2].

أما مصطلح المنهج، ومعناه اللغوي: الطريق الواضح المستقيم[3]، فهو في واحد من مفاهيمه «مجموعةٌ مِن القواعد التي تستطيع بواسطتها الكشف عن الحقيقة»[4]، فأساس المنهج هو القواعد المضبوطة التي تُسيِّر عملية البحث للوصول إلى الحقائق بطريقة مُنَظَّمة، وهذا يعني أن على الإنسان أن يرسم لنفسه طريقا علميا دقيقا ينهجه لتحقيق تلك الغاية، ذلك أن «الإجراءات المنهجية تكسب فعاليتها في التحليل من خلال الرؤية العلمية الشمولية للظواهر المراد تحليلها تحليلا موضوعيا»[5].

وانطلاقا من مفهومَي المصطلَحَين، نستطيع أن نلاحظ أن هناك نقاط اشتراك أساسية بين النظرية والمنهج، فكلاهما لديه مُنطَلَق معين، وكلاهما هدفه الوصول إلى الحقيقة، ولكن هذا لا يعني مطلقا أنهما الشيء نفسه، أو أن أحدهما يمكنه أن يحلَّ محلَّ الآخر، فالفرق بينهما جوهري ودقيق، وهو أنّ النظرية تستند إلى فروض، أي إلى آراء شخصية قد تكون مضبوطة وقد لا تكون، أما المنهج فيستند إلى مجموعة محددة من القواعد المضبوطة وفق نظام معين، وإذا ربطنا بين الأمرين، أمكننا القول إنّ النظرية تسبق المنهج وتُزَوِّدُه بالفروض المناسبة، التي يُحوِّلها بعد الفحص العقلي والموضوعي إلى قواعد دقيقة تقوده إلى الكشف عن الحقيقة، باعتبار أن«التنظير جهاز مُتكوِّن مِن مجموعة من الإجراءات والأدوات يسبق مجال التطبيق»[6]، وأن التطبيق لا يؤتي ثماره الطيبة إلا إذا نَهَجَ منهجا دقيقا يستند إلى «مجموعة مُحدَّدَة من الفُروض النظرية المستمَدَّة من الظاهرة الأدبية»[7] أو غيرها مما تحدده طبيعة المادة المدروسة.

---

(1) – عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010م، ص35.

(2) – م ن، ص36.

(3) – لسان العرب، مادة: ن ه ج

(4) – محمد علي عبد الكريم الرديني وشلتاغ عبود،، مناهج البحث الأدبي واللغوي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، (د-ط)، 2010م، ص151.

(5) – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، 147.

(6) – عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، 39.

(7) – سمير سعد حجازي، النقد الأدبي المعاصر، قضاياه واتجاهاته، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2001م، ص28، 29.

و خلاصة ما سبق هي أن المنهج نظريةٌ قابلةٌ للتطبيق وفق قواعد مُحَدَّدة بُغية كشف الحقيقة، «فلكي يكون هناك منهج، فلابد أن يكون لدينا تصور مُعَيَّن نهدف من ورائه إلى الوصول إلى شيء معين، والكشف عن ذلك الشيء»[1]، وذلك التصور يمكن أن يوضع في شكل فروض نظرية مأخوذة من التأمل في خصائص الظاهرة الفنية المدروسة، «لأن المنهج يحدد مفاهيمه وأدواته التحليلية ثم يخترق النص»[2] بعدها استنادا إلى تلك المفاهيم والأدوات التي يستمدها من النظرية المتَّسِمة بالموضوعية والشمولية.

وإذا عدنا إلى الشعرية، التي وصفها روّادها -أصحاب التوجه اللساني في الدراسات اللغوية والأدبية- بالعلمية (علم الأدب، علم الشعر)، نجدها تميل بذلك الوصف إلى أن تكون منهجا أكثر من كونها مجرد نظرية، ذلك « أن مصطلح "علم"أكثر انضباطا وتحديدا من لفظ" نظرية" التي تسمح بالقطع بمرونة أكبر مما يسمح به مفهوم"العلم"و العلمية»[3]، وهذا يتيح لنا المجال لأن نحكم بأن هدفهم كان منذ البداية وضعُ منهج دقيق يدرس الأعمال الأدبية بغية تحديد وكشف مواطن الشعرية فيها، يُسَمَّى: علم الأدب، أو علم الشعر تأثُّرا بآراء دي سوسير وتوجهاته اللسانية، حيث «كان الطموح الأول للدراسات اللغوية منذ السنوات المبكِّرة من القرن العشرين هو تحقيق "علمية الدراسات اللغوية"...وقد حاول نقاد الأدب البنيويون بنقلهم للنموذج اللغوي في التحليل إلى النص الأدبي تحقيق علمية مماثلة للنقد الأدبي»[4].

ومن هنا، انطلقت الشعرية مِن كَونِهَا نظرية تختص بدراسة الشعر كنموذج للأدب، ومنه أخذت تسميتها على أساس أنه «السرّ الخالص الكامن في كل شيء»[5]، مُتوجِّهة إلى دراسة الخصائص اللغوية والأدبية التي تجعل من العمل أدبا، وهنا أصبح مفهومُ الشعرية مساويا لمفهوم الأدبية. ثم بدأت الشعرية تسير بخطى ثابتة في سبيل سعيها إلى الخروج بمنهج خاص، والخطوة الأولى كانت باستقلالها عن اللسانيات، وبتخلصها من قيود الدراسات اللغوية، وذلك بعد أن اتسع أفق الدرس الأدبي، حيث تنبه الدّارسون إلى أن اللغة ليست المكوِّن الجمالي الوحيد الذي يمكن أن يُنتج الشعرية في الأدب بل إنها باتت جزءا فقط من أجزاء التعبير مضافة إلى الإيحاء والتصوير والتأثير... وغيرها من مقومات الجمال الفني في

---

(1) – محمد علي عبد الكريم الرديني وشلتاغ عبود، مناهج البحث الأدبي واللغوي، ص152.

(2) – بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص294.

(3) – عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص199.

(4) – م ن، ص157.

(5) – جون كوين، النظرية الشعرية، ص 235.

العمل الإبداعي.

وبعد أن رأى أوائل دارسي الشعرية أنها تكمن خاصة في الوظيفة الجمالية للغة، ذهب بعض مَن جاء بعدهم إلى أن شعرية العمل الأدبي تكمُن في حيويته التي يكتسبها من تعدّد معانية خلال عملية القراءة والتأويل، والتي يقوم بها القارئ، الشريك الجديد في إنتاج النص الأدبي، فأصبحت عندهم « الشعرية منتجة للنص باعتبار هذا الأخير خاضعا لنظرة القارئ التأويلية»[1].وذهب البعض الآخر إلى أن الشعرية تُعنى بدراسة «طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني...أو الضرب من النظم أو الطريقة فيه» [2]، وهذه كما هو واضح وجهة أسلوبية. لقد حاول كل فريق من الدارسين حصر مجال الشعرية في إطار محدد يقوم على أساس اللغة أو الصورة أو التأثير أو الأسلوب... بهدف تأسيس منهج دقيق ومحدد، ولكن الحقيقة التي فرضت نفسها عليهم وعلى نتائج بحوثهم، هي أن الشعرية «ليست مقصورة على معيار واحد لا تتعداه، بل هناك معايير مختلفة» [3] يمكن أن تستند عليها باختلاف الأجناس الأدبية والنصوص الأدبية في حد ذاتها، وباختلاف الظروف الخارجية المؤثِّرة في الشكل والمضمون معا، فالتحدّي كان أن يُجمَع كل ما يمكن أن يُنتج قيمة جمالية في العمل الفني.

لقد ظَلَّت الشعرية فترة تتقلب بين النظريات المختلفة، تحاول أن تستمد منها بعض الخطوات الإجرائية التي قد تُمَكِّنها من تحديد هُويتها، وذلك بالانتقال من كونها نظرية إلى تأسيس منهج له آلياته الإجرائية وقواعده التحليلية الخاصة، وهذا الاضطراب الحاصل في الدراسات الشعرية، جعل من الصعب تأسيس ذلك المنهج، وهي صعوبة نتجت عن أسباب كثيرة أهمها:

1-إن تأسيس المنهج يوجِب أولا وضع الفروض النظرية المناسبة لطبيعة المادة موضوع الدارسة، وضبطها بالدقة اللازمة لتكون جاهزة للتطبيق، وقبل وضع النظرية يجب أولا تحديد مفهوم المادة التي ستُدرس، وبما أن موضوع الشعرية يستمد معاييره من الشعر، كان لزاما أن تكون «الخطوة الرئيسية في دراسة الشعرية هي تحديد خصائص الظاهرة»[4] الشعرية، غير أن هذه الخطوة لم تتم بالشكل اللازم والصحيح، فإذا كان مفهوم الشعر ذاته لم يضبط حتى الآن، و لم تتضح ماهيته بالدقة المطلوبة، فكيف يمكن ضبط القوانين التي تدرسه؟ وهنا وقع الدرس في شيء من التناقض «وهذا التناقض الأساسي الذي

---

[1] – جون كوين، النظرية الشعرية، ص 29.

[2] – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، 139، نقلا عن أحمد الشايب، الأسلوب، ص 3.

[3] – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص48.

[4] – جون كوين، النظرية الشعرية، 37.

يُدين الشعرية في أنها تفتقر إلى جوهر موضوعها نفسه»[1]، وهو تحديد ماهية مادتها، فالأكيد أنّنا « لا نستطيع أن نتحدث عن النظرية الشاملة للشّعرpoetics في مناخ فكري لا يقوم أولا وفي مرحلة مبكرة بتعريف الشعر»[2].

2-إن صعوبة مفهمة الشعر والأدب، جعلت من الصعب أيضا تحديد مفهوم دقيق لمصطلح (الشعرية) نفسه، فمُؤسِّسها جاكبسون عرّفها قائلا «هي التي تجعل من إنتاج ما إنتاجا أدبيا»[3]،فنجده يعرّف الشعرية ويصوغ لها مفهوما، ولكنه في الوقت نفسه «لا يُكلِّف نفسه تحديد عناصرها ولا ذكر مُكَوِّناتها»[4]، لذلك فإنه لم يُجب عن السؤال الذي طُرحَ وبقي يفرض نفسه في ظِل الشعرية، وهو: ما الذي يجعل النص الأدبي نصا أَدَبِيًّا؟ وفي سبيل الإجابة عن هذا السؤال، تشعبت التعريفات التي وُضعت للشعرية، وكثُرت المصطلحات الدالة عليها، فكُلٌّ يُسمِّيها بِمُسَمَّاه. وهذه المشكلة ونعني «مشكلة عدم توحيد المصطلحات والمفاهيم، تجعل النظرية النقدية تفتقر إلى لغة علمية»[5] تجعل منها منهجا دقيقا.

3-إن الصعوبة التي حالت دون ضبط دقيق لماهية الشعر والشعرية أحدَثت نوعا من العشوائية أحيانا والانحياز أحيانا أخرى في الأحكام النقدية، فمِن أجل الإجابة عن السؤال المطروح آنفا (ما الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا؟) قُدِّمت مجموعة من الفُروض والنظريات حول المسألة، وذهب كل دارس يحصر عناصر الجمال الفني في جانب من جوانب النص بما يتناسب مع ميولاته ومعارفه وظروفه الخاصة، والسبب في ذلك ليس وقوع النقاد في شَرَك النظرة الذاتية الأحادية للعمل، ولكنّ «المشكلة الرئيسية تكمن في الطابع غير المتجانس للعمل الأدبي ومستوياته المختلفة»[6]، ما جعل الآراء حول معايير الشعرية تتشعب وتتفرق، فإن عُدَّت نظريات فلِكُلٍّ نَظَرِيَّتُه الخاصة، وإن طُبِّقَت وفق قوانين صارمة أصبح لِكُلٍّ منهجه الخاص، وبالتالي أصبحت هناك شعريات جزئية ناتجة عن النظرة الذاتية، وليس شعرية واحدة مُقنَّنة ومُشتَرَكة ضمن معيار تقييمي موحد، «فنفس الموضوع له عدد لا متناه من الخصائص، وكلٌّ مُنَظِّر يمكنه -على مستوى النظرية- اختيار تلك التي تناسبه تاركا الخصائص الأخرى جانبا... هذه الإمكانية في الاختيار بين الخصائص، التي يتهدّدها الاعتباط هي مصدر المشكل الأساس للنظرية

---

(1) – جون كوين، النظرية الشعرية، ص46.

(2) – عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، 324.

(3) – جون كوين، النظرية الشعرية، ص259.

(4) – عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 202، 203.

(5) – سمير سعد حجازي، النقد الأدبي المعاصر، ص23.

(6) – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص45.

الأدبية»[1].

4-إن الانحياز في الحكم على مواطن الجودة الأدبية عائد إلى عدم تجانس عناصر النصوص الأدبية وخواصها عبر الأزمنة والأمكنة، بل إنّ عدم التجانس قد يصل إلى حدِّ تنوُّع مستويات الإبداع الفني في العمل الأدبي الواحد، تلك المستويات التي يمكن أن تتشكل «من عناصر موجودة داخل النص، وأشياء خارج النص الأدبي، تُجسِّد معا مفهوم الشعرية، ذلك المفهوم الذي يجعل من العمل الإبداعي عملا إبداعيا»[2] .هذا ما جعل النقاد يحكمون على النصوص الأدبية من منطلق لغوي أحيانا،و اجتماعي أحيانا، ونفسي أو تاريخي أو بلاغي... أحيانا أخرى، لذلك كان التعبير (علم الأدب) تعبيرا يؤدي إلى اللُّبس في التفكير، وهذا بعد أن أثبت الدرس الحديث أنه «لا يوجد علم واحد بالأدب، لأن الأدب وقد فُهم من وجهات نظر مختلفة، يمثل جزءا من موضوع أي علم آخر من العلوم الإنسانية»[3]، ومن هذا المنطلق أصبح بالإمكان «أن نتفق على تمييز الكلام الأدبي، لكنْ قد نختلف في تحديد تجليات ومظاهر أدبِيَّتِهِ لِتَداخُل كثير من الاعتبارات، تتشكل بشكل مباشر أو غير مباشر في توجيه هذا التحديد»[4].

5- إن العشوائية والانحياز في الحكم على مدى شعرية العمل الإبداعي، كان مَرَدُّها أيضا إلى صعوبة تحديد مواطن الجمال الفني في النص الأدبي، والمشكِلة التي تطرح نفسها هنا هي أن الجمال ووجوده ومظاهره...أمور نسبية يصعب تحديدها وتقنينها ضمن قواعد مضبوطة، لكونها خاضعة لمعايير ذاتية ذوقية، فما هو جميل في نظر ناقد ما،لا يمكن أن يكون جميلا بالضرورة في نظر ناقد آخر، وإن كان من الممكن في الواقع الجمع بين الكثير من السمات المشتركة والآراء المتقاربة وصياغتها في شكل قوانين جمالية عامة، فإن الأمر يبقى خاضعا للنسبية في إصدار الأحكام، « وهكذا يوضع مشروع إقامة شعرية صارمة موضع شك»[5]، لأن الأعمال الأدبية لها وظيفة تأثيرية، « ونحن لا نستطيع دراستها دون أن نحرك قلبنا وخيالنا وذوقنا، وإنه ليستحيل علينا أن ننحى طريقة استجابتنا الشخصية...و هذه أولى صعوبات المنهج»[6] الذي لا يقبل الخضوع للميول والأهواء الشخصية الناتجة عن عدم القدرة على ضبط طريقة يتم بواسطتها التذوق الجمالي للنصوص بشكل مقنن ومُمَنْهَج.

---

[1] – تزفيطان طودوروف، الشعرية، ص11.

[2] – محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص 16.

[3] – تزفيطان طودوروف، الشعرية، ص 85.

[4] – أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم، ص 10.

[5] – تزفيطان طودوروف، الشعرية، ص 80.

[6] – محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د-ط)، 1996م، ص399.

6-نتيجة لصعوبة تحديد المصطلحات وضبط المفاهيم، ونظرا لغلبة الذوق الخاص في الحكم على الأدب، ظهر في ساحة الشعرية واحد من العوائق الأخرى التي ساهمت في تأخر تشكيل المنهج وهو عائق مَثَّله مُشكِل غياب التقنين، فحتى تتم دراسة الأدب بشكل علمي دقيق ومقنن، يجب التعامل معه كمادة قابلة للخضوع للدرس بذلك الشكل العلمي، ولكي يتحقق الأمر « لا يكفي أن تقول بأن هذا النص جيّد، ولكن عليك أن تبرهن على هذا الحكم، وهنا سنخرج من إطار النقد الانطباعي إلى النقد التعليلي الـــمُحتَكِمِ إلى مقاييس موضوعية تُجَنِّبُ الوقوع في الخلل والمغالطة»[1]، وهذه المقاييس يجب إن تُضبط وتُعمم، ولا تبقى ذاتية متغيرة من ناقد إلى أخر، ومن مكان إلى آخر ومن زمان إلى آخر... ولكن أين السبيل إلى ذلك في ظل التشتت المفاهيمي وتعدُّد المعايير، مادامت «الحقيقة الشعرية بوصفها حقيقة جمالية لا تعرف الاستقرار ولا الثبات، ولأنها منوطة بالتغيير، فهي هدم مستمر للقوانين والقواعد الثابتة»[2] التي يمكن وضعها في زمن ما، ومن هنا نستطيع أن نفهم أن الصعوبة لا تكمن فقط في التطبيق، بل إن مشكل التنظير مازال قائما رغم وجود بعض النظريات والقوانين الخاصة بالشعرية ورغم إمكانية تطبيقها، وخير دليل على كل ما قيل أن الدراسات البلاغية ومنذ القدم لم تتمكن من ضبط قواعد واضحة وثابتة، لأنّ من طبيعة الأدب نفسه أنه متغير المعالم بِتَغَيُّر الأمكنة والأزمنة والأشخاص والظروف، لذلك فإن صورة العجز في التقنين نجدها تتكرر اليوم مع البلاغة الجديدة.

وعلى الرغم من كل تلك الصعوبات، فإنه لا يمكن إنكار الجهود الحثيثة التي بذلها رواد الشعرية الغربية الحديثة في تدليلها، بهدف ضبط منهج قائم بذاته، بدءا من جاكبسون الذي انطلق من فكرة مفادها: « ليس موضوع علم الأدب هو الأدب، بل الأدبية، أي ما يجعل من أثر مُعطى أثرًا أَدَبيًّا»[3]، ولكنّ المشكلة أن ما جاء به جاكبسون لم يكن واضح المعالم، لذلك ظل العلم الذي نادى بإنشائه يفتقر إلى ضبط، مادام « لم يُحدِّد المعايير الصارمة التي يتم الاحتكام إليها فيه لتصنيف العمل الإبداعي، إمّا على أنه أدب، وإما على أنه غير أدب، وذلك بما يشتمل أو بما لا يشتمل عليه من أدبية»[4].

أما طودوروف، فقد سعى إلى وضع منهج لعلم الأدب، مستندا إلى علوم أخرى تدرس الأدب واللغة، حيث قال في معرض حديثة عن علاقة الشعرية بالبنيوية: « تستطيع الشعرية أن تجد في كل علم

---

[1] – أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم، ص 12.

[2] – بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 17.

[3] – يوسف وغليسي، تحوّلات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة، مجلة عالم الفكر، مجلد37، عدد 3، يناير ومارس 2009م، ص13.

[4] – عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص70.

من هذه العلوم عونا كبيرا، مادامت اللغة جزءا من موضوعها»[1]، وهو يقصد هنا علوم اللغة، ولكنه سرعان ما شعر بشيء من الإحباط حين لاحظ أن «مجيء الشعرية طرح من جديد المسألة المحتومة: قيمة العمل، وما إن نسعى –مستلهِمين مقولاتها– لوصف بنية عمل معين وصفا دقيقا، حتى نواجه الاحتراز نفسه المتعلق بإمكانية تفسير الجمال»[2]، وبهذا فإنّ إحباطه جعله ينظر إلى إمكانية تشكيل المنهج نظرة تشاؤمية قادته إلى الحكم على الشعرية بالموت في سن مبكرة حين قال: «وهكذا، فما كادت الشعرية تولد حتى وجدت نفسها مدفوعة بموجب نتائجها ذاتها إلى أن تقدم نفسها قربانا على مذبح المعرفة العامة»[3].

غير أن هذه النظرة التشاؤمية انقلبت إلى نقيضتها عند جون كوين الذي قام بمحاولة جادة لتأسيس منهج الشعرية، أو على الأقل لوضع أولى لبناته من خلال كتابه "النظرية الشعرية" الذي اقترح فيه بعض الخطوات لدراسة شعرية النصوص، فكانت الأولى أن«نعزل الخصائص المشتركة في كل القصائد في عدة لغات أو عدة ثقافات»[4]، ثم دراستها وتحليلها لبيان أوجه الشعرية فيها.

وبهدف البدء في التطبيق عزل بعض النماذج من الأدب الفرنسي لتحليلها بغية الوصول إلى الخطوة الموالية وهي تعميم النتائج –إن وُفق في الدراسة– على الآداب الأخرى، وقد انطلق في هذا العمل بعد أن فَكَّر أنه إذا خلص « إلى نتائج من دراسته على الشعر الفرنسي، فسوف يكون هذا في ذاته نتيجة عظيمة القيمة، يمكن أن يمتد طموحها بعد ذلك إلى محاولة الاتساع بها إلى قصائد أخرى في لغات أو ثقافات أخرى»[5]، وقد امتد طموحه إلى أكثر من ذلك حين افترض أن الشعرية يمكن أن تبني نفسها كعلم كميّ يستطيع الباحث استنادا إلى معاييره «قياس معدل الشعرية في قصيدة ما»[6]، فإن تحقق هذا، تكون الشعرية قد تحولت إلى منهج حقيقي له آلياته الإجرائية وقواعده التحليلية الخاصة، وإن لم يتحقق فإن فروضه «على الأقل سوف يكون لها فضل أن تثير من النقاش ما يُثبت أنها كذلك، وفي هذه الحالة سوف يكون من الممكن تعديلها أو استبدال اخرى بها حتى نصل إلى الفرض الجديد»[7] القابل للتطبيق المنهجي. مثل هذه العزيمة وهذا التفاؤل يمكن أن يؤسسا منهجا أدبيا حديثا اسمه "الشعرية"، مادامت

---

(1) – تزفيطان طودوروف، الشعرية، ص 27، 28.

(2) – م ن، ص80.

(3) – م ن، ص 86

(4) – جون كوين، النظرية الشعرية، 33.

(5) – م ن، ص34.

(6) – م ن، ص 37.

(7) – م ن، ص47.

هذه الأخيرة موجودة في كل الدراسات الأدبية مهما كان اتجاهها «حتى وإن كنا لا نشعر بالحاجة دوما إلى تسميتها، إنها في تحوّل، وتلك أفضل علامات حيويتها»[1].

وحتى ذلك الحين، فإنّ الإشكال يبقى مطروحا. إنّ الشعرية مازالت تبحث عن القيم الجمالية في الأعمال الإبداعية، كما أنها مازالت غير قادرة على إخضاع الفن لضوابط ثابتة، بل على العكس من ذلك، فهي تحرر الأدب من القيود والمعايير، لتمنحه فرصة إيجاد تلك المعايير في ذاته، إذ باتت الشعرية تعتمد آليات وقواعد تمتاز بالحيوية والمرونة وقابلية التغير والتطور، بتغير وتطور الأدب ذاته، فإنْ أمكن وجود منهج أدبي يعتمد مثل هذه المرونة في آلياته، فإنّه يمكن الحكم بأن الشعرية صارت منهجا قابلا للتطبيق، لكنّ المتَّفَق عليه حتى الآن هو أنّ المنهج يجب أن يتّسم بالصرامة وثبات المعايير، وهذا ما لم يتحقق للشعرية، وعلى هذا الأساس فإنّها مازالت مجموعة من النظريات القابلة للتجدد والتطور بتطوّر الشعر والأدب عموما، والسّاعية دوما إلى تأسيس منهجها الخاص. ومن هنا أصبحت الشعرية تُعرّف على أنها «هي الكليات النظرية عن الأدب، نابعة من الأدب نفسه، وهادفة إلى تأسيس مساره»[2].

3- مصطلحات الشعرية:

سبقت الإشارة إلى أن الشعرية انطلقت في ظل بيئة لسانية تولي جُلَّ اهتمامها للدراسات اللغوية، واستطاعت مع الوقت أن تحقق استقلالها عن اللسانيات، ولكنَّها بقيت تبحث عن هويتها في ملامح بعض النظريات والمناهج الأدبية الساعية إلى الكشف عن أوجه الجمال الفني في العمل الأدبي، فنجدها بذلك تتقاطع مع السيميولوجيا، وعلم الأسلوب، ونظرية القراءة... وغيرها.

وفي ظل السعي إلى تأسيس منهج خاص، زودت الشعرية بحوثها بمنظومة اصطلاحية كانت في أغلبها معروفة في ساحة الدرس الأدبي، ومرتبطة بعلوم أدبية أخرى، كمصطلح "اللغة الشعرية" المرتبط بالدارسات اللسانية، ومصطلح "الانزياح" العائد إلى الدراسات الأسلوبية، ومصطلح "الغموض" المقترن بالبلاغة...

والأمر الذي جعل الشعرية تتبنى مثل هذه المصطلحات، هو أن النص الأدبي الحديث غالبا ما يعتمد الإجراءات المندرجة تحت مفاهيمها بين طياته، ثم إنه غالبا ما يطرحها أمام المتلقي، خاصة إن كان باحثا أو ناقدا، لذلك أصبحت تلك الإجراءات من العمليات المساهمة في إثراء شعرية النص الأدبي

---

[1] – تزفيطان طودوروف، الشعرية، ص19.

[2] – عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006م، ص23، 24.

وجماله الفني.

–اللغة: بدأ الاهتمام باللغة في الدراسات الأدبية عند الشكلانيين الروس، منطلقين من أن« اللغة نظام كُلِّي أو نَسَقٌ عام»[1]، وأَنَّ الأدب قادر على أن يؤسس نسقه اللغوي العام الخاص به، «بل إن هذا النسق قائم بالفعل وإن لم يُكتَشَف بعد»[2]، لهذا فقد كانت دراساتهم اللغوية منطَلَقهم إلى تأسيس ما سمّوه بعلم الأدب الذي نادى به جماعة من اللغويين على رأسهم جاكبسون وجون كوين، هذا الأخير الذي نظر إلى اللغة الشعرية على أنها«ظاهرة أسلوبية»[3]، والأساس الذي بنى عليه رأيه هذا هو أن الشاعر لا يتكلم كبقية الناس، فلغته غير عادية، وأنّ «الشيء غير العادي في هذه اللغة يمنحها أسلوبا يسمى الشعرية»[4].

وهذا الكلام لا يعني أنّ المبدع يمتلك قاموسه اللُّغوي الخاص به والمختلف عن لغة بقية الناس، ولكنّ القصد أن الأديب له طريقته الخاصة في التعبير، «فالشاعر يستخدم لغة الجماعة على أنها لغته هو وحده، بحيث تصبح لغةُ الجميع في يد الفنان لغة جديدة ومختلفة»[5]، وهذا الاختلاف هو الذي يخلق فيها شعريتها، شعريةُ الابتكار والإبداع الناتجة عن استثمار إمكانات اللغة «التي لا تنتهي عند حد»[6].

إن اللغة الشعرية هي لغة متميزة، وتميُّزُها يصدر عن مخالفتها للقاعدة العامة والمعيار السائد المتعارَف عليه، فهذه صفات اللغة العادية المستعمَلَة لتحقيق أهداف التواصل اليومي بين البشر، أما في ظل الشعرية فوظيفة اللغة تعدت مجرد نقل المعلومة أو تصوير الواقع دون تزييف، هي «لم تعد لغة تعبيرية بسيطة، بل أصبحت لغة إيحائية معقدة ومحكمة في الوقت نفسه»[7]، تبنّت التلميح بدل الوضوح وتعرية المعنى، لتمنح المتلقي متعة التفكير والمشاركة في الإبداع عن طريق التأويل، وحتى يتحقق ذلك كان لزاما على اللغة أن تبتعد عن الوضوح والمباشَرَة «فلغة الشعر ليست إشارية بمقدار ماهي شعرية، وهي شعرية كلما ابتعدت عن الإشارية»[8]، وما جعلها تتبنى هذه السمة هو سعيُها إلى التأثير في المتلقي، هذا الأخير الذي بات عنصرا فاعلا لا يمكن إنكار أهميته في عملية الإبداع، فمن أجله باتت اللغة الشعرية تمتاز

---

(1) – عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص186.

(2) – م ن، ص186.

(3) – جون كوين، النظرية الشعرية، ص35.

(4) – م ن، ص36.

(5) – محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص18.

(6) – م ن، ص241.

(7) – محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1984م، ص119.

(8) – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص125.

بسمات خاصة، وتضطلع بوظائف مميزة، ومن أجله باتت «مهمتها تُجاوِز الإشارة إلى التأثير»[1].

– **الانزياح Ecart**: ذهب جيرار جينيت G.Genete إلى أن الشعرية في أحد معانيها بلاغة جديدة[2]، لذلك نجد أن البلاغة والشعرية تتقاطعان في كثير من المصطلحات والمفاهيم، وإذا كان مصطلح الانزياح مرتبطا بالدراسات الأدبية الحديثة– خاصة تلك المتعلقة بعلم الأسلوب – فإننا نجده قد ظهر بتسميات أخرى في البلاغة العربية القديمة على غرار«العدول والتحويل والاتساع والمجاز والتغيير والانحراف والتحريف والخروج واللحن والنقل والانتقال والرجوع والالتفات والصرف والانصراف والتلوين ومخالفة مقتضى الظاهر...ونقض العادة»[3] وغيرها، ولعل أبرز واحد من هذه المصطلحات، وأكثرها اقترانا بالانزياح هو"المجاز"، هذا الأخير الذي كان جوهر الدراسات البلاغية القديمة.

إن الانزياح يعني الخروج عن القواعد اللغوية المألوفة، والعدول عن القاعدة العامة والمعيار السائد، بحيث «ينتهك حرمات اللغة، فيحملها على أن تخرج من جلدها، وأن تتنكَّر لدلالتها المعجمية الميتة، لتنشيء خلقا جديدا من المعاني، وتبتكر أشكالا قشيبة من الأسلبة» [4] التي من شأنها أن تُلبِس النص ثوبا من الجمال الفني البديع، وكذلك المجاز الذي شَكَّلَ «في الدراسات البلاغية والنقدية حَدًّا فاصلا بين اللغة الشعرية وبين لغة النثر العادي المعتمِد على الوصف اللغوي والتعبير المباشر عن الحقيقة، فالمجاز يعني لغة التجاوز عن الأصل والمألوف، وهو مصدر العمل الإبداعي سواء كان شعرا أو نثرا، ولما كانت اللغة الشعرية هي انحراف وتجاوز في التعبير اللغوي، فقد شَكَّلَ المجازُ الطاقة المولِّدة لشعرية النص»[5].

يُعَدُّ الانزياحُ مِن أهم الظواهر الأسلوبية التي تساعد على إثراء شعرية النص الأدبي، والسبب في ذلك أنّ «للشعر باعتباره فنًّا خاصية جوهرية هي التجاوُزُ المستمر والتطلع إلى آفاق أكثر اتساعا وجدَّة»[6]، وهذا ما يتوافق مع طبيعة النفس البشرية التي تطمح دائما إلى الاستشراف وتَبَنِّي اللَّامعقول، وذلك لا يتحقق لها إلا عن طريق كسر القاعدة العامة أو العُدُول عنها وعن كل ما هو مألوف.

وبالعودة إلى الدراسات النقدية التي عالجت موضوع الانزياح، نجد أن نظرات نقدية سلبية قد

---

(1) – صلاح رزق، أدبية النص، ص211.

(2) – ينظر: يوسف وغليسي، تحوّلات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة، مجلة عالم الفكر، مجلد37، عدد 3، يناير ومارس 2009م، ص8.

(3) – مسعود بودوخة، عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، (د–ط)، 2011م، ص51.

(4) – عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص58.

(5) – محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص195.

(6) – علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، لبنان، ط3، 1979م، ص42.

وُجِّهت إليه، ذلك أن البعض يرى في الخروج عن القاعدة اللغوية المتَعَارَف عليها جُرْمًا في حق اللغة والأدب، على غرار ما نجده عند أتباع فكر المذهب الكلاسيكي، وما يؤكد هذا الزعم هو بعض التسميات التي عُبِّر بواسطتها عن ذلك الخروج الذي قد يؤدي إلى خلق نوع من الفوضى في الأسلوب، كتسمية تَجَاوُز التي أطلقها بول فاليري P.Valery، وخطأ التي استعملها بالي Bally، كما آثر ليو شبيتزر Leo Spitzor كلمة انحراف، واستخدم جون كوين Jean Cohen كلمة انتهاك، وبارث R. Barth جعله فضيحة، وطودوروف Todorov وصل به إلى الشذوذ، فيما ذهب أراجون Aragon إلى حد اعتباره جنونا[1].... وهذا كله نتيجة الاعتقاد بأن الانزياح يُحدِث الاضطراب والفوضى في القوانين التي تحكم العمل الفني، «إلّا أن هذا الانزياح ليس فوضويا، وإنما هو محكوم بقانون يجعله مختلفا عن المعقول»[2]، لأنه في حقيقة الأمر لا يهدف إلى أن تنسلخ اللغة عن جلدها تماما، ولكنّ هدفه إيجاد بعض الغموض الذي يستلذه المتلقي الفعال، وهو مُتَلَقٍّ يرفض أن يُقَدِّم له المعنى جاهزا وكأنه كائن عاجز عن التفكير والتَّخَيُّل... لذلك أصبح الانزياح خرقا خلاقا للغة، وهو الخرق الذي يمنح الأديب أسلوبا متميزا، ويمنح النص الأدبي شعريته، فالشعرية «لا تتحقق إلا بمثل هذه الإجراءات الأسلوبية التي تطبع الأثر بطابع خاص، أما مجيء النص خلوا منها فيعني فقده لأدبيته كليا أو جزئيا»[3].

– **الغموض:Confusion** الغموض قرين الانزياح في اللغة، خاصة إن كان الانزياح على محور الدلالة، وقد لاحظنا بأن الأخير بات خاصِّيَةً من خصائص (الشعرية) في العصر الحديث، وذلك بعد أن غلب «الاعتقاد بأن الشِّعر هو في إخراج القول إخراجا مغايرا للمألوف»[4]، وذلك الخروج عن المألوف هو الذي يولد الغموض في المعاني.

وهذه الظاهرة معروفة في الأدب منذ زمن، بل إن عمرها «هو نفسه عمر الأدب، فقد ظهرت معه، وواكبت تاريخه، وهي ما زالت تُطرح إلى الآن، وذلك يرجع إلى كون الغموض خصيصة فنية في الأدب كما في الأشكال الفنية الأخرى»[5] وبهذه الخصيصة استطاعت الفنون وعلى رأسها الأدب أن تحقق تميزها في التعبير. ولعل القبول بوجود نسبة منه في معاني النص، نتجت عن تسليم النقاد « بوجوب

---

[1] – ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص57.

[2] – بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص311.

[3] – مسعود بودوخة، عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، ص97.

[4] – الأخضر الجمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1999م، ص157.

[5] – أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم، ص169.

مقدار من الغموض الذي يثير تلك التأملات المنشودة، ويُحدث المتعة والمسَرَّة عند الوقوف على حقيقة المعاني، وإدراك ما تضمنته الصور من المشاعر والأحاسيس»[1]، وتلك المتعة هي التي جعلت الغموض يكون أمرا جميلا في الفن ما دام المتلقي قادرا على فك ألغازه وتأويل معانيه، لذلك فإن الموقف تجاهه تعدى مجرد التسليم به والقبول بوجوده، بل إنه بات مطلوبا في العملية الإبداعية، فقد أصبح «الغموض خاصة ضرورية للشعرية باعتبارها شعرية»[2]، لأنه -من بين مكونات الأدب الأخرى- هو «الذي يبقي للشعر متعة التفكير ولذة التأمل التي تبقى ما بقي الشعر.... لأن المعاني إذا جاءت خفية مُقَنَّعة تترك النفس في تطلع دائم لاستكناه حقيقتها وإدراك ما يُراد منها... والإسراف في الوضوح والصراحة والتعيين يفقد الفن سحر الخفاء»[3].

أما حديثا -وخاصة في الدراسات الأدبية الغربية التي توجهت لوضع علم للأدب، وذلك بعد أن عُد الأساسُ في الشعر انزياح اللغة عن معانيها المباشِرة، بحيث تصبح اللغة الشعرية لغة الإيحاء والتلميح، في مقابل لغة الإيضاح والإشارة المباشرة إلى المعنى- فقد بات الغموض من المعايير الأساسية التي تُقاس بها شعرية الكلام، «فكلما ازدادت العلاقات بين الأشياء غموضا، يكون موضع التميز والشاعرية»[4].

– **الرمز**: إنَّ الحديث عن الرمز يذهب بنا مباشرة إلى الحديث عن المذهب الرمزي(ق19م) الذي ظهر كردة فعل على التيار الواقعي المنادي بتعرية الواقع عن طريق تصويره تصويرا مباشرا، على أساس أن المباشَرة في نقل الصور تُفقد الأدب جانب الغموض الذي يُعد عنصرا جماليا مهما جدا في خلق الشعرية، لذلك ذهب الرمزيون إلى أنّ الكلمة في الأدب يجب أن «تتجاوز معناها المباشر»[5] وتتبنى التلميح والإيحاء بدل ذلك، وتلك الإيحاءات تكتسيها اللغة عن طريق ما تكسبه من معان خلال مسيرتها التطورية عبر الزمن.

والرمزيون لا يُنكرون الواقع المادي تماما، بل هم يرون «أن الرمز يبدأ من الواقع ليتجاوزه، فيصبح أكثر صفاء وتجريدا...فالرمز ليس تحليلا للواقع بل هو تكثيف له»[6] ضمن عبارة موجزة أو لفظة تحمل

---

[1] – بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، ص126.

[2] –جون كوين، النظرية الشعرية، ص46.

[3] – بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، ص129.

[4] – محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص21.

[5] – بشير تاوريريت، إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006م، ص93.

[6] – محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص136-137.

بين طياتها الكثير من المدلولات الفكرية والثقافية والتاريخية والإيديولوجية... التي لا يمكن أحيانا حصرها.

ومن الواضح أن اهتمامهم بالأدب ينطلق من اللغة بِعَدِّها عنصرا مهما من عناصر الشعرية، إلا أن نظرتهم إليها تختلف عن نظرة اللسانيين، فقد توجه الرمزيون إلى دراسة الطاقات الإيحائية التي تمنح اللفظة إمكاناتها الشعرية، فهي عندهم أداة للإبداع اللغوي، «وتلك اللغة لا تعدو أن تكون رموزا مثيرة أو إشارات موحية بالعواطف والانفعالات»[1] والصور والأفكار... فالألفاظ والعبارات في الأدب لا يُقصَد بها سوى بعث صور إيحائية مؤثرة في النفوس، ولذلك كانت عندهم «اللغة الشعرية في حقيقتها لغة رمزية»[2].

وقيمة الرمز الجمالية تأتي من قدرته على إيجاد عنصر جمالي آخر سبق الحديث عنه وهو الغموض، لذلك نجد الشعرية تبنَّتهما معًا لتعزيز منظومتها الاصطلاحية التي اختارتها لتكون أساسا لها في تشكيل منهجها الجمالي الخاص، والملاحَظ أنّ كِلَيهما يخدم جانب المعنى، فكلاهما «يُشير إلى طريقة في تقديم المعنى تُبرز جانبا منه وتخفي آخر»[3] وجانب الخفاء ذلك هو الأكثر شعرية في العمل الإبداعي الذي بات يعتمد على القوة الإيحائية للكلمة، وهي القوة التي يضمنها تكاثف الرموز في النص.

وارتباط الرمز بالدلالة يمنحه طاقة جمالية كبيرة تنعكس في العمل الفني، «إذ إن الرمز يتَّخذ قيمته مما يدل عليه ويوحي به ....والتحام الرموز واجتماعها في القصيدة الواحد يُغنيها»[4]، ومحاولة الكشف التدريجي عما توحي به تلك الرموز والإشارات تنتج متعة عقلية تذهب بفكر المتلقي إلى عوالم ساحرة ترسمها الصور الغاضمة والأساطير الخارقة في ذهنه، فتجعله يدمن على قراءة ذلك النص مرة بعد أخرى ليستشعر قوة الجمال الكامنة في ذلك السحر، وهذا ما جعل «النقد الحديث يرى الأدبية هي مجموع الطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي»[5]، وهي طاقات لا تجد وسيلة لتجسيدها أنسب من الرمز والصورة.

– **الصورة:** ظهر الاهتمام بالصورة في البلاغة القديمة، وحضي الدرس البلاغي الخاص بهذا الجانب بغير قليل من الاهتمام في دراسة الأدب عموما والشعرخاصة، والسبب أن «النشاط الشعري

---

(1) – بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، ص129.

(2) – عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص115.

(3) – جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، ط4، 1990م، ص86.

(4) – ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011م، ص10.

(5) – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص95.

يعتمد في قوته على التصوير»[1]. وعند العرب تمت معالجتها في إطار ما يُسَمَّى بالمجاز. والمعروف أن البلاغة العربية القديمة تميل إلى الوضوح في الصور، حيث اشتُرِط في العلاقات المشَكِّلة لها أن تكون قريبة واضحة يمكن إدراكها بسهولة ويُسر. لكن الأمر تغير، فالصورة في ظل الدراسات الحديثة «لا تستطيع أن تقوم بواجبها على الوجه الأكمل في القصيدة الحية لمجرد أنها أصابت وصفا صائبا مُحكما، أو لأنها عثرت على التشبيه الدقيق»[2]، بل إنها أصبحت تُواكب متطلبات البلاغة الجديدة التي تتبنى الغموض والتجاوز وتَخَطِّي المعقول، على أساس أنّ «قوة الشعر تتمثل في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور لا في التصريح بالأفكار مجردة... والإيحاءُ والتصوير إذا انعدما في القصيدة صارت نظما وفقدت روح الشعر»[3].

وعليه فالشعرية وضعت للصورة مفهوما جديدا غير ذلك الذي كان معروفا عنها من قبل، فقد أصبحت تنظر إليها «على أنها مُجاوَزات لُغوية»[4] تتخطى الواقع المحسوس إلى واقع جديد يرسمه الفنان بخياله ولغته وصوره... ويشاركه فيه المتلقي من خلال تأثره وانفعاله بما تنقله الصورة التي صارت في ظل الشعرية «تركيبة وجدانية تنتمي إلى عالم العواطف والوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»[5]، عالم كان يتوق إليه في خياله، فأصبح بفضل الصورة حقيقة شعرية يعيشها بوجدانه وعواطفه.

ومفهوم الصورة الشعرية توسع واتخذ إطارا أرحب مما كان عليه في الماضي، فبعد أن كان يُنظر إلى الألفاظ على أنها صور للمعاني، وإلى المعاني على أنها صور لأفكار المبدع....أصبح الآن يُنظر إلى القصيدة كاملة على أنها «صورة وشكل مُكوَّن من علاقات متعددة، وهذه العلاقات تتشابك فيما بينها بفضل عمل عدة عوامل تؤدي وظائف خاصة على مستويات مختلفة»[6] تُمثل اللفظ والمعنى والفكرة والخيال والعاطفة والأسلوب... ولـــمَّا كانت «الصورة هي التي تحدد حقيقة الشيء وتعطيه خصائص وجوده»[7] فإنّ القصيدة باعتبارها صورة للشعر يمكن عَدُّها وجوده الحقيقي، وإذا كان الشعر يمثل صورة للفن، فإن الشعر يمثل الوجود الحقيقي للفن، ومن هنا جاز أن تأخذ الشعرية اسمها منه، وجاز أن

---

(1) – محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص98.

(2) – محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص204.

(3) – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص356-357.

(4) – جون كوين، النظرية الشعرية، ص66.

(5) – بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص339.

(6) – جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص187.

(7) – الأخضر الجمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص66، 67.

«تلعب الصور دورا خطيرا في الشعر الحديث وتلقى عناية خاصة»[1].

-الخيال: الحديث عن الصورة لا يمكن أن يأتي منفصلا عَمَّا يُسَمَّى بـــ (الخيال)، «فالصورة هي أداة الخيال ووسيلته ومادته الهامة»[2] التي يجسد بها التجربة الفنية،و الخيال هو «نشاط خلاق لا يستهدف أن يكون ما يُشَكّله من صور نسخا أو نقلا لعالم الواقع ومعطياته... بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه، من خلال رؤية شعرية لا تستمد قيمتها من مجرد الجدة والطرافة، وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي»[3].

وفي الدراسات الحديثة «لم يعد الخيال الشعري يقتنع بإيجاد العلاقات بين الموجودات، أو بأن يتلقى مصادر صوره من الخارج، بل أصر أن يخلقها بنفسه»[4]، وهذه الفكرة تبلورت في ظل الصراع الذي قام بين المذاهب الأدبية الكبرى، وبعد سعي التيار الكلاسيكي وراء الحقيقة ينشدها في نصوصه الأدبية، نادى الرومانسيون بالعاطفة والخيال وأهميتهما في ابتكار الصورة الموحية المؤثِّرة، فكان أن «بلغت نظرية الخيال الشعري ذروتها عند كل من الشعراء والمفكرين الرومانطقيين»[5] .

إنّ من أسرار شعرية الخيال قدرتُه على تحقيق الوحدة داخل العمل الفني الذي يجمع بين الكثير من العناصر التي قد تكون متشابهة أو متكاملة أو متقاربة بشكل ما، كما يمكن أحيانا أن تكون متناقضة والجمع بينها عسير، ولكنه ليس مستحيلا في ظل الخيال الشعري الذي يملك القوة التي «تجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة تذيب التنافر والتباعد وتخلق الانسجام والوحدة»[6].

ومن أسرار شعرية الخيال أيضا قدرته على الإبداع والابتكار، فهو «قوة تمكِّن الإنسان من الإدراك، إلا أنها تتجاوز هذا إلى عملية خلق يتحول فيها الواقع إلى مثالي»[7]، ومنه فإن الخيال في ظل الشعرية يتعدى مهمة إعادة صور الأشياء الغائبة عن متناول الحِسِّ إلى الذهن، بل إنه يحطم عالم الواقع

---

(1) – إحسان عباس، فن الشعر، ص95.

(2) – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992م، ص14.

(3) – م ن، ص ن.

(4) – بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص340.

(5) – إحسان عباس، فن الشعر، ص124.

(6) – جابر عصفور، الصورة الشعرية، ص13.

(7) – محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد العربي المعاصر، ص257، 258.

والمدركات المتعَارَف عليها، ليخلق عوالم جديدة يمكن أن تسمو إلى درجة الكمال والمثالية، أو على الأقل أن تدنو منها بنسبة ما بعد أن تَخضع «لفاعلية الخيال الشعري التي تحطم حواجز العرف والتقليد والحقيقة، وتجعل من الشعر شعرا تتعدد فيه التأويلات والاحتمالات....حيث يجعل من العمل الشعري مجالا للحيرة والتفكير والتساؤل»[1]، وهو مجال الشعرية كذلك.

– **التجربة:** يُعتَمَد الخيال والصورة عادة للتعبير عن تجربة معينة، قد تكون ذاتية نابعة من حالة شعورية خاصة، وقد تكون تجربة فنية «لم تُعش كحدث أو كحالة للذات، لكن كقيمة موضوعية»[2]. والتجربة الشعرية وفق هذا المنظور تكمن في مدى قدرة الشاعر على التصوير الموضوعي للأمور، وهذه الموضوعية تعتمد بالضرورة على الصدق العاطفي، إذ «لابد أن يتوافر في التجربة صدق الوجدان» [3] الذي يعزز فاعلية التأثير في المتلقي، وعليه فالشاعر يمكن أن يُصوّر تجربة ما دون أن يكون قد عاشها حقا، ويمكن في الوقت نفسه أن يكون هذا التصوير شعريا مؤثرا، بل «إن الفنان الجدير بهذه الصفة قادر على خلق التجربة حتى ولو لم تقع له»[4] أو لغيره من المحيطين به.

والتجربة جزء فني هام في العمل الإبداعي مضافة إلى أمور أخرى كالخيال والصورة والموسيقى والأسلوب...كما يمكننا القول إن القصيدة نفسها يمكن أن تعد تجربة متكاملة عايشها الفنان «وعرف بفكره عناصرها وآمن بها»[5]، و جَسَّدَها في عالم الشعر بقوة إحساسه وقدرته على التصوير الفني والإبداع اللغوي، فخرجت مكسوة برداء من الصور والعواطف والأخيلة والأساليب المؤثرة في المتلقي الذي سيشعر بعد قراءتها أنه هو نفسه عاش تلك التجربة بوجدانه ولامسها، وهذا مكمن شعريتها.

– **الرؤيا:** الرؤيا آتية من الحلم، من اللاواقع، فهي بمثابة تجربة لا يحياها الشاعر في واقعه، وإنما يعيشها في عالمه الخاص، ثم يعود إلى عالمنا محاولا قصَّها بواسطة اللغة، فـ«الرؤيا إذن هي آلية من آليات النفاذ إلى ما وراء الواقع، هي محاولة لاستشفاف الغيب، وهذا ما يخلق شعرية النص»[6]، لأنها تتناسب مع مكنونات النفس البشرية التي تطمح دائما إلى الاستشراف والكشف عن الحقائق والولوج إلى جواهر الأشياء.

---

(1) – محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص100.

(2) – جون كوين، النظرية الشعرية، ص393.

(3) – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص366.

(4) – محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص20.

(5) –محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص365.

(6) – بشير تاوريريت، استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أبونيس، ص69.

والرؤيا لا تنبني فقط على الغيب ومحاولة استشرافه، فهي أيضا «تقوم على مجموعة من العناصر والمبادئ كالكشف والتجاوز والتنبؤ والرفض والنفي»[1]، إنها لا تقبل العالم كما هو، بل تتجاوز الظاهر وترفضه وتنفيه بحثا عن إمكانية الإدراك الكلي والجوهري لكنه الوجود. الرؤيا هي القوة «التي تستشف ما وراء الواقع، أي القوة التي تطل على الغيب وتعانقه فيما تنغرس في الحضور»[2]، وهذه المزاوجة بين الأمرين تُحدث تكاملا بين أجزاء الصورة التي تعكس الوجود بتفاصيله المتناقضة المحيِّرة والمقلقة فلا تعود كذلك، وهذا التكامل هو الذي يُنتج شعرية الرؤيا.

– **القراءة:** منذ أصبح الغموض والرمز والإيحاء... من روافد الشعرية في النص الأدبي، لم يعد للقراءة الاستهلاكية مكان في الساحة النقدية، ومنذ ذلك الحين بدأت الأنظار تتوجه نحو القارئ بعد أن كانت متوجهة إلى المبدع ونصه تحكم عليهما بالغموض والإبهام والخروج عن مقتضى الحال... لمجرد أنهما لم يُقَدّما للمتلقي المعاني جاهزة. لقد أصبح على القارئ الآن «أن يرقى إلى مستوى الشاعر، وليس على الشاعر أن يقدِّم للقارئ أفكارا بأسلوب يعرفه الجميع»[3].

وخصوصية القراءة تكمن في أن لها القدرة على الغوص في أعماق النص بغية الاستبطان والاستكشاف، «إن القراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر، وهذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية»[4] التي يتشاركها المبدع والقارئ عن طريق عملية التلقي والتفاعل مع النص بِعدِّه تجربة مشتركة شعوريا وفكريا.

– **التناص Intertextualité** : استطاعت البشرية منذ فترة زمنية طويلة أن تُشَكِّل إرثا أدبيا كبيرا جدا أصبح –مع الزمن ونتيجة لتمازج الثقافات والحضارات– في متناول الجميع يقرؤونه أو يسمعونه فيستمتعون به ويفيدون منه ومن أفكاره وأساليبه... فما لبث أن أصبح منوالا يُشكِّل الأديب إبداعه وِفقه، ومع الوقت لم يعد النص «إلا ثمرة من ثمرات القراءات أو السماعات السابقة للمبدع... فهي متسلطة عليه ولو لم يرد ذلك»[5]، ولعل هذا ما يفسر اضطرار الشعراء العرب القدماء إلى توظيف

---

[1] – بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص334.

[2] – علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، ص138.

[3] – م ن، ص43.

[4] – عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص70.

[5] – عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص200.

معاني وعبارات سابقيهم رغم وصف عملهم هذا بالسرقة والانتحال والادعاء والأخذ.... [1] وغيرها من المصطلحات التي اعتُمدت في النقد العربي القديم، والتي يتضح من خلالها رفضُ هذه الظاهرة في الأدب.

غير أن تداخل النصوص بات ميزة أدبية عند النقاد المعاصرين، وأصبحت «شعرية النص بشكل أساسي تتحقق بفضل إمكانيته على استيعاب النصوص الخارجة عنه والتفاعل معها»[2] وتفاعلها مع المتلقي، ولم يعد يُنظر إلى الأمر على أنه سرقة أدبية، وإنما «هو تَشَرُّب وتحويل لنصوص أخرى»[3] باستطاعتها أن تثري النص وتفتح أبوابه أمام القراءة والتأويل باعتباره وعاء يجمع عددا من المعارف والثقافات والخبرات البشرية «يُعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح»[4]، وهنا تكمن شعرية التناص الذي أصبح «الأساس الأول لـــ(لا نهائية) المعنى»[5].

– **الموسيقى الشعرية**: عُدَّت الموسيقى منذ القدم «جوهر الشعر وأقوى عناصر الإيحاء فيه»[6]، وكان يُنظر إليها على أنها موجودة فقط في الوزن والقافية اللَّذَين امتازت بهما القصيدة التقليدية، ولكن هذا الحكم أصبح نسبيا في وقتنا الحالي نظرا للتطور الكبير الذي عرفه مفهوم الإيقاع في الإبداع الشعري، وبات «كثير من الكلام المنظوم لا يدخل في الشعر إذا خلا من الإيحاء ومن التعبير عن التجربة وإذا لم تتوافر له قوة التصوير»[7]. ومن هنا لم يعد الوزن والقافية هما أساس الشعر، بل أصبحا يشاركان فيه مع عناصر أخرى لا تقل أهمية عنهما في ابتكار نوع خاص من الإيقاع تضمنه مجموعة مِن «العلاقات العضوية الحيّة بين الوزن وغيره من مُقوّمات العمل الفني، على الأخص اللغة التي هي مستودع الانفعال والموسيقى والصورة»[8].

وقد نتج عن هذه الفكرة ما يُسمى بالموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي الذي يمكن أن يوجد في العمل الأدبي وإن لم يكن موزونا، وهو ما يبرر شعرية القصيدة الحُرَّة، وقصيدة النثر على وجه

---

[1] – ينظر: نور الدين دهماني، التناص وأصوله في التراث النقدي عند العرب، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للآداب والعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، عدد5، 2005، ص357.

[2] – فتحي بوخالفة، التراث السردي القديم في الرواية الجزائرية الحديثة، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للآداب والعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، عدد5، 2005م، ص218.

[3] – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص107.

[4] – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986م، ص131.

[5] – عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص362.

[6] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص445.

[7] – م ن، ص356، 257.

[8] – محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص247.

الخصوص، فهي شعرية بما فيها مِن معانٍ وعواطف وصور وأخيلة وأساليب... وما يشكل بالجملة إيقاعا من نوع خاص «يتوافق مع الحركات الغنائية للروح»[1] وإن لم يُطرب الأذن، فهو ينبع من داخل القصيدة وليس من المظاهر الخارجية للنغم، ومن هنا أصبح «الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة»[2]، إنه ينبع من حيوية القصيدة ذاتها بكل الأجزاء المكوّنة لها.

– **التضاد Homonymie**: يُعَدُّ نوعا من الإيضاح، ولكن توضيح المعنى عن طريق التضاد يُعد نوعا من المجاوزة أو المخالفة، وهذا ما يخلق الشعرية. وقد جاء على لسان جون كوين حول هذه المسألة أن الفكرة «لا تكون واضحة إلا إذا استطعنا أن نضعها داخل نظام المتضادات، ومن أجل هذا يمكن أن يظهر الوضوح الكبير لمعاني الكلمات المجرَّدة التي هي بصفة عامة قابلة للتضاد في اللغة»[3]. فمعنى الكلمة سيظهر وسيتضح في السياق عن طريق الشعور المعاكس بتأثير ضدّها، لأن الأثر الذي تُخلّفه لفظة معينة يعاكس الذي تُخلّفه نقيضتها في المعنى، ولذلك نجد بعض الدارسين المحدثين يفسرون ظاهرة التضاد من منظور نفسي يعيده إلى «شُعورين غريزيَّين مختلفين يوقظان الإحساس، وواحد من هذين الشعورين فقط هو الذي يستثمر نظام الإدراك في الوعي، والثاني يظل في اللاوعي»[4].

ودور التضاد في الأدب لا يقتصر فقط على إيضاح المعنى وإيصاله إلى الفكر وتأثيره في النفس، ولكنّ «القدرة الشعرية كفيلة بالتفكير فيما هو متناقض، والعمل على مزجه وتوحيده» [5]، وذلك المزج يساهم في الإبداع وابتكار معان وعلاقات جديدة من خلال رؤية مغايرة للأمور قادرة على استيعاب المتناقضات والعمل على مزجها وتوحيدها في صورة واحدة متكاملة، تمنح العمل صفة الغرابة.

وبما أن التضاد يمكن أن يبتكر الجديد، نجده شديد الارتباط بالخيال الذي يُعد المحرك الرئيس لقوة الإبداع لدى الفنان، «والخيال هو القوة التي تُمكِّنه من أن يخلق لنا عملا يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات»[6] ويعكس لنا صورة جديدة للعالم مغايرة لتلك التي نألفها في واقعنا، نسجها الخيال الذي يملك «القدرة على إيجاد التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة والمتنافرة داخل التجربة»[7].

---

(1) – جون كوين، النظرية الشعرية، ص73.

(2) – علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، ص94.

(3) – جون كوين، النظرية الشعرية، ص414.

(4) – م ن، ص416.

(5) – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص49.

(6) – محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص58.

(7) – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص13.

المبحث الثاني: الشعرية في التراث النقدي العربي

استطاع الشعر -بِعدِّه فنًّا من فنون التعبير- أن يثبت وجوده عبر العصور وفي كل الأمم، وهو عند العرب ديوانهم ومستودع ثقافتهم وتفكيرهم وتاريخهم...لذلك توجهت إليه الدراسة النقدية منذ العصر الجاهلي، حيث كان الاهتمام به أكثر من الاهتمام بالفنون الأدبية النثرية، إذ كان يُعرض في الأسواق الشعرية بهدف بيان مواطن الجودة والرداءة فيه، ليتخذ الشعراء من تلك الأحكام النقدية موازين فنية وجمالية يصقلون على أساسها شعرهم، لذلك يمكن القول بأن «الشعرية العربية القديمة قد خلفت رصيدا قيما من النقد النظري والتطبيقي ما يزال يكشف عن أصالته وعمقه وإصابته لأسرار الجمال في صناعة الشعر»[1].

أولا:الشعرية في العصر الجاهلي

إن الثقافة العربية الجاهلية كانت ثقافة شفوية، وكان أكثر الفنون الأدبية ذيوعا فيها الشعر والأمثال والحكم لقربها من روح الفرد والجماعة. والشاعر الجاهلي كان لسان حال قبيلته ومصدرا من مصادر قُوتها وفخرها «لأن مجد القبيلة يتمثل في براعة شاعرها والقضاء له بالإحسان والجودة على مشهد من العرب جميعا»[2]، لهذا كان الشعراء يتسابقون لعرض أشعارهم وإنشادها في الأسواق المخصصة لذلك لنيل الثناء، وللوقوف على أهم الملاحظات التقييمية التي قد تساعدهم في تجويد شعرهم، وتلك الملاحظات التقييمية على بساطتها كانت الأساس النظري للشعرية الجاهلية.

كثيرا ما حكم النقاد بأن«الشعر الجاهلي شعر غنائي»[3]، ذلك أن الجاهلي لا ينطلق في التعبير من فكره، بل إن عاطفته ونظرته البسيطة لما يحيط به من ظواهر وأحداث كانت تتحكم في مضامين شعره، ولعل الناس ألفوا ذلك واستساغوه، لأن الشاعر وهو يُعبِّر عن متاعب الرحلة وسكون ووحشة الليل ومجد القبيلة في «قصائد الغزل والحماسة والأخذ بالثأر والفخر في الحروب والغزوات، ووصف الإبل والخيل وموارد المياه...» [4]، إنما يُعبّر عما يختلج في نفس كل فرد من أفراد القبيلة، إن لم نقل كل فرد

---

[1] – عبد الملك بومنجل، الثابت والمتحول في نظرية عمود الشعر، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للآداب والعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، عدد5، 2005م، ص382.

[2] – مصطفى عبد الرحمان إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بالقاهرة، (د-ط)، 1998م، ص34.

[3] – عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص6.

[4] – حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ص126.

من سُكَّان الجزيرة العربية، لذلك أصبح ميزان جودة الشعر عندهم الوضوح «والقدرة في الإبانة عن مشاعرهم وخوالج نفوسهم»[1].

وبما أن الثقافة العربية الجاهلية كانت ثقافة شفوية -كما سبق الذكر- فإن العرب كانوا يميلون إلى إنشاد أشعارهم التي اكتسبت نوعا من الرتابة الصوتية الناتجة عن الوزن والقافية، ولذلك فإن «الأذواق العربية في الجاهلية ألفت هذه الرتابة التي تحققها وحدة الإيقاع ووحدة النغم، ونفرت من النشاز الموسيقي الناجم عن الاضطراب الذي وقع فيه بعض الشعراء»[2]، وعليه كانت أغلب المآخذ التي سُجلت على شعراء الجاهلية تخص الجانب العروضي كحديثهم عن الإقواء وغيره من عيوب القافية، إذ كان «الإيقاع أساس القول الشعري الجاهلي»[3].

وبناء على ما سبق، يمكن القول بأن الأسس التي قامت عليها الشعرية الجاهلية تمثلت في الجانبين: الشكلي الذي يعكسه الإيقاع المنسجم للوزن والقافية، والمضموني الذي يعكسه المعنى الواضح الموافق للنفوس.

ثانيا: الشعرية في العصور الإسلامية

استساغ العرب الأدب بأنواعه منذ الجاهلية، وتوجه إليه النقاد بالدرس والتحليل لبيان مواطن الجمال الفني الكامنة فيه، والنقاد العرب القدماء «أدركوا طبيعة الأدب باعتباره خطابا متميزا، فتعاملوا معه على أساس هذا التميز، ووضعوا قواعد حاولوا بها حصر أدبية الكلام»[4]. ومن المعروف لدى دراسي الأدب أن الحركة النقدية عرفت أوج تطورها ونضجها في العصور الإسلامية الأولى على أيدي نخبة من النقاد بدءا بابن سلّام والجاحظ، مرورا بابن قتيبة وابن طباطبا وقدامة والآمدي والعسكري... وصولا إلى عبد القاهر الجرجاني ثم حازم القرطاجني.... وغيرُ هؤلاء مِمَّن لم نذكر كثير.

1-الشعر وإعجاز النص القرآني:

بعد أن كادت الشعرية العربية الجاهلية تنحصر في الأسس الصوتية التي فرضها نظام الوزن والقافية الذي برز بسبب رواية الشعر وإنشاده، يأتي القرآن الكريم لنقل العرب إلى اهتمامات أدبية جديدة أوجدها انتقالهم من دراسة النص المسموع إلى دراسة النص المكتوب، فلقد سمحت البحوث القرآنية

---

[1] – مصطفى عبد الرحمان إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص284.

[2] – م ن، ص41.

[3] – بشير تاوريريت، استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص13.

[4] – أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم، ص14.

بالخروج من نطاق الوزن إلى التأمل في المعاني أكثر، وذلك بعد أن عرف العرب نصا جديدا ينافس النص النموذج لديهم (الشعر) ويتفوق عليه دون منازع، لقد «حول القرآن الكريم مفاهيم العرب الفنية تحولا شاملا، فاتجه بأذواقهم وجهة جديدة تتفق مع ما أحدثه من تغيير من جميع الجوانب، وبصورة خاصة الجانب الأدبي الذي نحن بصدد الحديث عنه»[1].

ولقد بدأ الاهتمام بالقرآن أول الأمر بهدف حفظه ثم نشره ومحاولة شرحه وتفسيره، ثم توجه ذلك الاهتمام إلى محاولات الكشف عن المقومات الجمالية فيه، فهذا النص الجديد «بهر العرب –وفي مقدمتهم الشعراء– بروعة أسلوبه وسحر بيانه، وهُم فرسان القول وأساطين البلاغة والفصاحة، واستيقن الشعراء أنه ليس في استطاعتهم أن يجاروا أسلوبه فتراجعوا وتقهقروا»[2]، ومَرَدُّ ذلك إلى إعجاز القرآن الكريم، فالله تعالى تحدى الجن والإنس أن يأتوا بآية من مثله فعجزوا، ومن هنا أدرك العرب «أن الجهة التي منها قامت الـــحُجَّة بالقرآن وظهرت، وبانت وبهرت، هي أن كان على حَدٍّ من الفصاحة تُقصِّر عنه قوى البشر»[3]، وإذن، فإن الدراسات التي توجهت نحو القرآن –بحثا عن الكشف عن سر تلك الفصاحة– بدأت من هذه النقطة، فالنقاد والباحثون درسوا بلاغة النص القرآني من منطلق مشترك «هو التسليم بالإعجاز البلاغي للقرآن إعجازا يرجع إلى عجيب تأليفه وبديع نظمه... مُلتزمين منهجا فنيا يُعين على استكشاف مقومات التميز البياني في الكتاب الكريم»[4].

لقد عرف القرنان الرابع والخامس الهجريان حركة درس وبحث حول مواطن الإعجاز في القرآن الكريم توجهت غالبا نحو الجوانب الفنية الكامنة فيه، مَثَّل هذه الحركة جَمْعٌ من العلماء والنقاد كان مُنطَلَقهم فكرة الجاحظ(ت 255هـــ) الذي رأى «أن القرآن مُعجز من حيث تميُّز بديع نظمه وبلاغة تأليفه عن كل نظم وتأليف»[5]، فرأى كُلٌّ من الرّمّاني(ت 386هـــ) والخطابي(ت388هـــ) أن بلاغة القرآن تأتي في المرتبة الأولى بالمقارنة مع أي كلام آخر، ففيه «أفصح الألفاظ وأعذبها وأجزلها وأحسن التأليف وخير المعاني»[6]، في حين رفض ابن حزم(ت456هـــ) «أن يكون القرآن في أعلى درجات البلاغة في كلام المخلوقين لأنه يعتقد أنه ليس من جنس كلام المخلوقين... ومن ثم بطلت المقايسة حتى

---

(1) – حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، ص126.

(2) – مصطفى عبد الرحمان إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص55.

(3) – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية وفايز الداية، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 2007م، ص65.

(4) – صلاح رزق، أدبية النص، ص22، 23.

(5) – م ن، ص18.

(6) – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، ص336.

في درجات الجودة بين القرآن وبلاغة المخلوقين»[1].

أما الجرجاني(ت471هـ) صاحب "دلائل الإعجاز"، فلقد حاول اكتشاف مواطن الإعجاز في القرآن، ورأى أنه لا يتصور أن يكون في الألفاظ منفردة، إذ هي مادة اللغة عامة، وكانت معروفة لدى العرب، فلا يمكن أن يكون بها تَحَدٍّ لهم، كما لا يتصور أن يكون الإعجاز في الفواصل لأن العرب عرفت السجع والقوافي قبل نزول القرآن، ولا في الاستعارات، فليست كل الآيات مجازية[2]، «فلم يبق إلا أن يكون في النظم والتأليف»[3]، ومن هنا طوَّر نظريته المعروفة في النظم وأبرز بها مواطن إعجاز القرآن، فباتت أهم مقوماته الفنية مُضَافَةً إلى «سحر بيانه وروعة معانيه وائتلاف ألفاظه ودقة مبانيه»[4].

2-ماهية الشعر:

انطلق النقاد العرب في هذه الفترة -كما سبق وأشرنا- من دراسة القرآن الكريم ومظاهر إعجازه الفنية، لينتقلوا بعد ذلك إلى الشعر الذي يأتي في المرتبة الثالثة عندهم بعد القرآن الكريم والحديث الشريف، والبداية كانت من محاولاتهم لتحديد ماهية الشعر انطلاقا من مقوماته الفنية الشكلية والمضمونية «مع تفاوت بين النقاد في تركيزهم على عناصر بعينها أكثر من الأخرى، وفي طبيعة نظرتهم لماهية الأدب ووظيفته»[5].

و سنقف عند أهم التعريفات التي وُضعت للشعر، والتي انطلقوا منها لتحديد أهم مقومات الشعرية العربية في العصور الإسلامية، إيمانا منا بأن «استقراء التراث النقدي عند العرب القدماء يوفر للباحث تصورا واضحا عن مفهوم الشعرية عند النقاد العرب القدماء من خلال نظرتهم إلى النص الأدبي»[6].

أ-عند النقاد: إن الشعر«يندمج في الوظيفة التي اضطلع بها الخطاب النقدي، فلأجل تحديد الشعر تحديدا جيدا، يبدأ الخطاب النقدي بتعيين خصائص الشعر»[7]، ولهذا نجد أن نقادنا العرب اعتمدوا -في محاولاتهم لتحديد ماهية الشعر- على أهم الخصائص التي يقوم عليها، غير أن تعريفاتهم الأولى اتسمت

---

(1) – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، ص497.

(2) – ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ص 372-375.

(3) – م ن، ص375.

(4) – حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، ص285.

(5) – م ن، ص13.

(6) – محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص17.

(7) – جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص12.

ببعض الغموض بدءا من ابن سلام الجمحي(ت231هـ) الذي اعتبر أن «للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم،كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان»[1]، والملاحَظ أن الجمحي شبَّه الشعر بصناعة من الصنائع، يخرج في قالب مُشَكَّل يُعرض للناس ليُحكم على جماله انطلاقا من حسن أو سوء صناعته، «والتفاوت بين الشعراء في صقله هو الذي يحدد مستوى الشعرية في أشعارهم»[2].

وهذه النظرة إلى الشعر لم تنته عند فكر الجمحي، فهاهو الجاحظ (ت 255هـ) يُعرِّف الشعر بأنه «صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[3]، وهو تعريف تبنّاه عدد من النقاد العرب، «ولن يغادر هذا التأكيد مجال النقد، إن قدامة بن جعفر يشير إلى ذلك في مدخل كتابه نقد الشعر، وابن طباطبا بدوره حينما يصف عمل تأليف قصيدة ما في عيار الشعر يذكر النساج والنقاش وناظم الجواهر، وسيختار أبو هلال العسكري كتاب الصناعيين عنوانا لمؤلفه»[4].

هذا المعيار الذي اتخذه النقاد لتحديد ماهية الشعر كان معيارا غير واضح المعالم، فالقول بأن الشعر صناعة جعل النقاد يفكرون في مادة هذه الصناعة، فوقعوا في خلاف حول تحديد تلك المادة: هل هي الألفاظ واللغة، أم هي المعاني والصور؟ وأراد كل واحد منهم الإجابة عن هذا السؤال في سبيل الوصول إلى تحديد دقيق لماهية الشعر، ولقد خلص جابر عصفور في مؤلَّفه "مفهوم الشعر" إلى الجمع بين رأي كل من ابن طباطبا(ت322هـ) باعتباره يمثل مرحلة التأسيس للمفهوم، ثم قدامه بن جعفر (ت337هـ) مُمثِّل المرحلة الانتقالية التي بدأ فيها مفهوم الشعر يتطور ويتبلور، منتهيا بحازم القرطاجني(ت684هـ) الذي جمع في تعريفه كل الآراء السابقة النقدية والفلسفية[5]

يقول ابن طباطبا في تعريفه للشعر بأنه «كلام منظوم بائنٌ عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم»[6]، والملاحظ أن الناقد هنا ركز على الجانب الشكلي من الشعر، وهو جانب الانتظام

---

(1) – محمد بن سلاّم الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح أبو فهر محمود محمد شاكر، السفر الأول، مكتبة الإسكندرية، (د-ط)، (د-ت)، ص5.

(2) – عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص18.

(3) – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج3، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط2، 1965، ص132.

(4) – جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص13.

(5) – بما أن مفهوم الشعر عند القرطاجني سيكون موضوع دراستنا، فإننا اخترنا أن نترك مجال الحديث عنه إلى الجزء المخصص له.

(6) – محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005م، ص9.

اللغوي، دون أن يعير اهتماما إلى المحتوى الشعري، وبرر له جابر عصفور ذلك بأنه يَعُدُّ الجانب المعنوي المتمثل في التخيل «خاصية أساسية في الفن الأدبي بعامة يمكن أن ينطوي عليها الشعر والنثر على السواء»[1].

أما قدامة بن جعفر فيُعرف الشعر بأنه «قول موزون مقفى يدل على معنى»[2]، ومع هذا التعريف بدأ مفهوم الشعر يتحدد، فلقد ذكر الجزئيات بعد أن كانت التعريفات السابقة عامّة في أغلبها، وأثناء بحثه في أسباب الجودة والرداءة، ذكر أن « عناصر الشعر أربعة: اللفظ والوزن والقافية والمعنى[3]، فأعطى أهمية للمعنى بعد الجانب الشكلي، ولكن هذا لا يعني أن تعريفه كان جامعا مانعا، فقد نوقش كثيرا في الكتب والدراسات النقدية، وكان كغيره من التعريفات التي «تركز على بعض المقومات التي تحسن في العمل الفني أو النص الشعري»[4] على حساب غيرها، ولعل الملاحَظ أن تلك المقومات التي ركز عليها النقاد هي ما يندرج في الجانب الشكلي من لفظ ووزن وقافية، ثم يأتي بعدها المعنى.

ب–عند الفلاسفة المسلمين: نخصص هذا الجزء من الدراسة لعرض تعريفات الفلاسفة المسلمين للشعر، ذلك أنهم درسوه وحاولوا تحديد ماهيته انطلاقا من أهم خصائصه، وذلك بعد قراءاتهم لترجمات كتاب فن الشعر لأرسطو، وتأثُّرهم بما جاء فيه من آراء نقدية وفلسفية.

و نبدأ مع الفارابي(ت339ه) الذي مزج في آرائه بين الوجهة النقدية الخالصة، وبين الوجهة الفلسفية، حيث رأى أن الشعر «يقوم على المحاكاة، وهو في ذلك يشبه الرسم(صناعة التزويق)، وليس من اختلاف بينهما إلا في مادّة الصناعة»[5]، إن الفارابي لم يخرج في تعريفه هذا عن آراء الجمحي والجاحظ وابن طباطبا وقدامة... حين شبَّهوا الشعر بالصناعة، لكنه أضاف هنا مصطلحا لم يكن للعرب قِبَل به إلى حين قرؤوا كتاب أرسطو وهو (المحاكاة) الذي كثيرا ما يأتي في كلام الفلاسفة قرينا بآخر هو (التخييل).

لقد عمل الفلاسفة المسلمون «على إدراج الشعر ضمن منظومة فنية هيمن على عناصرها الرسم والموسيقى والنحت، باعتبار أن هذه الفنون فضلا عن الشعر تشترك في خاصية المحاكاة والتخييل،

---

[1] – جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص23.

[2] – أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د–ط)، (د–ت)، ص64.

[3] – محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص287.

[4] – صلاح رزق، أدبية النص، ص67.

[5] – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، ص207.

وتختلف في الوسائل والمواد التي تتوسل بها لتحقيق هذه الغاية»[1]، واضعين بذلك «الأصول النظرية لموضوع الشعرية التي تقوم على التخييل بشكل خاص»[2]، كما أنهم لم يُغفلوا الجوانب الفنية الشكلية التي امتاز بها الشعر العربي منذ القدم، فهذا ابن سينا(ت428) يُعرّف الشعر بأنه «كلام مُخيّل مُؤَلَّف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة»[3]، فبالإضافة إلى التخييل الذي أجمع الفلاسفة المسلمون على أهميته في شعرية الشعر، ذكر ابن سينا الوزن والقافية تاليا بعده، فهما عنصران ثانويان عنده بالمقارنة مع المحاكاة والتخييل.

ولا يذهب ابن رشد(ت 595هـ) بعيدا عن سابقيه، فهو يرى « أن المحاكاة -بما تستلزم من أدوات فنية- وخصوصية النوع المتمثلة في الوزن، هما دعامتا فن الشعر اللتان تتحدد بهما ماهيته»[4]، ومنه فإن النتيجة التي نخلص إليها، أن الفلاسفة المسلمين وأثناء محاولاتهم لتحديد أسس الشعرية العربية، ذكروا جانبي الأدب (الشكل والمضمون)، لكنهم أولوا أهمية للثاني أكثر من الأول.

3-مقومات الشعرية العربية:

بعد رصدنا لأهم الجهودات التي حاولت الوصول إلى وضع تعريف محدد للشعر-مع الإشارة إلى أنها ليست الوحيدة المقدمة في كتب النقد والفلسفة- نحاول تركيز مادة بحثنا للوصول إلى أهم مقاييس الشعرية التي وضعها نقادنا وفلاسفتنا القدماء. واستنادا إلى التعريفات السابقة الذكر، يتضح أن النقاد العرب- وخاصة بعد نظرة أغلبهم إلى الشعر على أنه صناعة- توجهوا إلى تفضيل الشكل على حساب المضمون، لأن الإنسان في حكمه على المنتوج الصناعي، يلفته الظاهر أولا ثم قد ينظر بعدها إلى الجوهر، أما الفلاسفة ففضلوا المحتوى أولا لأنه أكثر تأثيرا في المتلقي من الشكل.

وعلى إثر هذه التوجهات وتلك، ظهرت في الساحة النقدية مجموعة من القضايا الشائكة التي حاولت حصر مقومات الشعرية في أحد مكونات الشعر على حساب الآخر، لعل أكثر ما تم تناوله منها في تاريخ النقد العربي القديم هي قضية اللفظ والمعنى، وسنلاحظ أن المناقشات والتحليلات التي قامت حولها أدت إلى انقسام النقاد إلى ثلاثة أطراف، أنصار اللفظ، وأنصار المعنى، ثم الجامع بينهما. هذا الأمر أدى إلى التوجه نحو معايير أدبية أخرى، منها ما هو مرتبط بالجانب الشكلي خاصة منه العروضي،

---

(1) – الأخضر الجمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص40.

(2) – محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص19.

(3) – صلاح رزق، أدبية النص، ص 73، نقلا عن: عبد الرحمان بدوي، ترجمة فن الشعر لأرسطو، ص171.

(4) – م ن، ص75.

ومنها ما ارتبط بجانب المعنى كالحديث عن الصدق والكذب، وانتحال المعاني وغموضها... وتجدر الإشارة هنا إلى أن «ضخامة المادة النقدية وتشعبها وتنوع مباحثها وتعدد كلياتها وكثرة جزيئاتها»[1]، أوجب أن نحدد مواطن الدرس، والتركيز على ما يخدم موضوع البحث أكثر.

أ-اللفظ والمعنى: ظهرت هذه القضية وتشعبت الآراء حولها في إطار سعي النقاد للوصول إلى تحديد ماهية الشعر، وجوهر الشعرية فيه، هل تكمن في شكله أم في محتواه؟ «ذلك أن النقد القديم كان يبحث أولا وقبل كل شيء عن أسباب الإجادة والإتقان في الصناعة الأدبية»[2]. وقد بدأ الحديث عن اللفظ والمعنى مع الجاحظ (ت255هـ)الذي حكم بأن جودة الشعر تكمن «في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج»[3]، في حين أنه لم يُول أهمية للمعنى باعتبار أن المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي....

حاول كثير من النقاد إثراء المسألة بشرح وتفسير ما ذهب إليه الجاحظ، والأسباب التي جعلته يَتَبَنَّى هذا الموقف، خاصة وأن مقولته تلك يشوبها الغموض لأنها لم تحدد مفهوم المعنى والمقصود به. وقد ذهب الجرجاني(ت471هـ) إلى أن ما دفع«الجاحظ وأضرابه إلى تَبَنِّي هذا المذهب خوفهم على فكرة الإعجاز، فلو أن الفضل كان قاصرا على تلك (المادة الأولية) التي سُمِّيت (معنى) بطُل أن يكون (للنظم) فضل تتفاوت به المنازل»[4]، ولَكانَ القرآن قريبا إلى كلام الناس العاديين. ومهما كانت المبررات التي دفعت الجاحظ لتَبَنِّي هذه الفكرة، فإنه بعبارته التي «فَصَلت فصلا صارما بين المعنى واللفظ»[5] في تقييمه للشعر، قد فتح باباً واسعا أمام النقاد لدراسة هذا الجانب.

لقد خالف ابن قتيبة(ت276هـ) سابقة، فساوى بين اللفظ والمعنى، واعتبر أن مقياس جودة الشعر يكون بجودة كليهما، فخير الشعر عنده « ما حَسُن لفظه وجاد معناه»[6]. غير أن رأي ابن قتيبة لم يجد من يسانده، فقد جاء قدامة بن جعفر(ت337هـ) ليؤكد رأي الجاحظ ويزيده حُجَّة حين مال إلى جانب الصياغة والتصوير على حساب المدلول الشعري، فإن قدامة يتلاقى مع الجاحظ في الفكرة نفسها، وهي أن « المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة... وعلى الشاعر إذا شرع

---

(1) – صلاح رزق، أدبية النص، ص54.

(2) – بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، ص153.

(3) – الجاحظ، الحيوان، ج3، ص131.

(4) – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، ص431.

(5) – محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص270.

(6) – ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، ج1، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د-ط)، 1982م، ص64.

في أي معنى –كان– من الرّفعة والضّعة والرفث والنّزاهة... وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة، أن يتوخّى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة »[1]. فالحكم على الشعر عنده لا يكون بمادته، أي معناه، وإنما يُحكم عليه بصورته، وقد أكّد قدامة رأيه هذا حين قال: «وليس فحاشة المعنى في نفسه ما يزيل جودة الشعر فيه»[2].

ثم يأتي من يكسر هذه الأحكام، ويدعو إلى تَبَنِّي معايير جديدة ومختلفة للحكم على الشعر، وهو الفارابي(ت339هـ) الذي أولى أهمية كبرى للمعنى في بناء القصيدة، بل إنه جعله في الرتبة الأولى من خلال حديثه عن المحاكاة التي استوحاها من الفلسفة الإغريقية القديمة، فهو يرى أن الأقاويل الشعرية «هي التي من شأنها أن تُؤلَّف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول»[3]. والفارابي لا ينكر جانب النظم والتأليف، لكنه يأتي عنده في مرتبة تالية بالمقارنة مع الصورة المتضمَّنة في إطار القول الموزون، وهذا يظهر جليا في إقراره بأن قوام الشعر هو «أن يكون قولا مؤلَّفا مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوما بأجزاء يُنطق بها في أزمنة متساوية»[4].

و لم يلق رأي الفارابي تأييدا كبيرا، فأغلب النقاد بقوا على ميلهم إلى تقييم الشعر ضمن إطار الشكل معتقدين أن جودة هذا الشكل هي التي تجعل من الشعر فنا حقيقيا، على رأسهم العسكري (ت395هـ) الذي «لا يكاد يختلف عن الجاحظ في تصوره العمل الفني، وفي اهتمامه بجانب اللفظ والعناية بالشكل الخارجي للشعر»[5].

لكن بمجيء القرن الخامس الهجري، بدأت آراء الفارابي تظهر من جديد، خاصة عند ابن سينا(ت428ه) الذي عرَّف الشعر بأنه «كلام مُخيِّل مؤلَّف من أقوال موزونة متساوية»[6]، فالملاحظ أنه أولى أهمية للمعاني المخيِّلة، إذ وضعها في مرتبة سابقة للوزن أو الصياغة.

ثم يأتي ابن رشيق المسيلي القيرواني(ت463ه) الذي تفطن للمغالطات التي وقع فيها سابقوه حينما فرقوا بين اللفظ والمعنى في تقييمهم للشعر، وأعطوا الأفضلية لأحدهما دون الآخر في خلق الشعرية، مؤكدا أن الشعر الخالص ما جمع بين المعنى الجيد والشكل الحسن معا، على اعتبار أن «اللفظ

---

(1) – أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص65، 66.

(2) – م ن، ص66..

(3) – الأخضر الجمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص29.

(4) – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، ص207.

(5) – محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص290.

(6) – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، ص179، نقلا عن فن الشعر ص161.

جسم،و روحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوّته، فإذا سلم المعنى واختلَّ بعض اللفظ كان نقصا للشعر... وكذلك إن ضعف المعنى واختَلَّ بعضه»[1]، ففي قولته المشهورة تلك يظهر بأن ابن رشيق يولي أهمية كبرى «لضرورة الالتحام بين اللفظ والمعنى»[2].

وبعده يأتي عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) الذي كان له حظ الاطلاع على الدراسات والآراء السابقة، فحللها، ثم كللها بنظرية (النظم) التي تقتضي وضع الألفاظ بإزاء بعضها بحسب المعنى المراد تأديته، أي إن المعنى المعين لا يتم التعبير عنه إلا بألفاظ معينة وفي سياق محدد، فالعلاقة بينهما علاقة تكامل، حيث إنه لا جمال في اللفظ من حيث هو صوت مسموع وحروف تتوالى في النطق، وإنما يكون ذلك لما بين المعاني من الاتساق العجيب[3]، «فإذا وجب لمعنى أن يكون أوَّلا في النفس، وجب للَّفظ الدال عليه أن يكون مثله أوَّلا في النطق»[4].

وبهذه النظرية ختم الجرجاني الحديث عن قضية اللفظ والمعنى، و لم يعد أغلب النقاد يربطون مزية الكلام بأحدهما، بل باتوا يحكمون على الأدب من خلال مدى التوافق بينهما، إذ «كلما كان التوافق بين اللفظ والمعنى محكما، وكانت القرابة بينهما قوية، كانت الأدبية في علو، وكلما اختلّت العلاقة بينهما أو انعدم التآلف والانسجام، كانت الأدبية في تراجع»[5]، وأيُّ تمييز بينهما في الحكم على شعرية الكلام يؤدي إلى نتائج عقيمة.

ب–الميزان العروضي: حاول النقد العربي –كما سبق وذكرنا– ضبط تعريف للشعر انطلاقا من خصائصه المميزة له عن باقي الفنون التعبيرية، ولعل من أوائل التعريفات ما جاء به قدامة بن جعفر أثناء سعيه لوضع (علم) يُميِّز جيّد الشعر من رديئه، فوصل إلى الحكم بأن «جودة الشعر لا تتحدد بما يُقال، بل بالكيفية التي يُقال بها»[6]، ولعله خلص إلى هذا الحكم بعد أن اعتبر أن عناصر الشعر أربعة: اللفظ والوزن والقافية والمعنى[7]، وقد جعلها بهذا الترتيب واضعا الوزن والقافية أوَّلا قبل المعنى.

---

(1) – أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط5، 1981م، ص 124.

(2) – محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص294.

(3) – يُنظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص94.

(4) – م ن، ص99.

(5) – أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم، ص123.

(6) – جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص68.

(7) – ينظر ص 40من هذا البحث.

والمتصفح للدراسات النقدية القديمة، سيجد أن قدامة لم يكن الوحيد الذي أقر بأهمية الجانب النظمي في الشعر، « فلقد عنى الجاحظ والآمدي والمرزوقي وابن رشيق وغيرهم بهذا الجانب عناية كبيرة....كما علّق القاضي عبد الجبار جانبا كبيرا من مقومات تقدير رتبة الكلام على النغم وعذوبة القول»[1].

وما تجدر الإشارة إليه، أن النقاد عند تركيزهم الكبير على أهمية الوزن والقافية لم ينطلقوا من أنفسهم في التعبير عن الفكرة، وإنما انطلقوا من خصائص الشعر العربي الذي عُرف منذ بداياته موزونا مقفى، وحافظ على ذلك القالب لفترة طويلة من الزمن، «و التزمه في معظم إنتاجه، وتقبَّلته الأذواق على مر العصور، وجعلته طابعا مرسوما لفن الشعر الذي أحبَّته الإنسانية»[2]، ولعل هذا الحب مَرَدُّه ميل النفس البشرية إلى الإيقاع المتناغم للأصوات الناتج عن ترتيب مُنَظَّم لها، فالنفس مَيَّالة بطبيعتها إلى التنظيم وإلى الإيقاع المنتظم،فتلتذ لسماعه سواء نتج عن الوزن، أو عن قرينته القافية التي طالما ربطت به، فهي المكمل الموسيقي له، «يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية متقطعة»[3].

غير أن هذا النزوع إلى تقديم الوزن والقافية على باقي مقومات الشعر لم يستمر طويلا، فبعد الاطلاع على كتاب أرسطو"فن الشعر"، والتأثر به -خاصة عند الفلاسفة المسلمين- تغيرت طريقة النظر إلى الشعر، وإلى مقومات الشعرية فيه، وهذا لا يعني أن الوزن والقافية لم تعد لهما أهمية مطلقا، ولكن أصبح يُنظَر إليهما على أنهما من المكونات التي هي « رهن بسمة الخصوصية النوعية»[4]، وليسا مُكَوِّنَين جوهريَّين من تلك التي تحقق أدبية الأدب، وأصبح عندهم «الفرق بين الشعر والنثر لا ينحصر في الوزن، لأن الوزن شيء عرضي في الشعر»[5]، وإنما الفرق الجوهري يكمن في المحاكاة والتخييل، ورغم هذا فإنه لا يمكن أبدا إنكار أهمية الجانب الموسيقى في الأدب، إذ « من الـــمُسَلَّم به أنّ موسيقى الشعر تظل خاصّة من خصائصه»[6] عند الكثير من الأمم التي عرفت هذا الفن.

---

(1) – صلاح رزق، أدبية النص، ص218.

(2) – بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، ص194.

(3) – م ن، ص198.

(4) – صلاح رزق، أدبية النص، ص72.

(5) – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص96.

(6) – م ن، ص440.

ج–وحدة القصيدة: إن الحديث عن الوزن والقافية وخصوصياتهما التي من شأنها أن تخلق جمالا فنيا في الشعر العربي، أدّى إلى الحديث أيضا عما سُمي بـــ(وحدة البيت الشعري)، وهي مسألة جرَّت أخرى أكبر منها هي (وحدة القصيدة)، حيث توجه معظم النقاد والعروضيين إلى القول بأن «البيت في القصيدة ينبغي أن يستقل بمعناه»[1]، واعتبروا غير ذلك عيبا وتقصيرا من الشاعر، واستعملوا للتعبير عنه مجموعة من المصطلحات أهمها التعلق (ابن رشيق) والتضمين (العسكري)... [2] ومَرَدُّ اهتمامهم بهذه الوحدة يعود إلى أسباب أهمها:

– العرب « ينشدون المتعة الفنية في كل بيت على حدة، ويرون تبعا لذلك أنه لا تتوافر تلك المتعة إلا بتوافر الاستقلال في مبنى البيت ومعناه »[3].

– العرب يؤثرون الإيجاز في الكلام، ووحدة البيت تحقق هذا الشرط لديهم لأن البيت القائم بمعناه يسرع «إلى مركز الفكرة بأقل ما يمكن من الكلام»[4].

– العرب يرون في هذه الظاهرة ميزة يمتاز بها شعرهم، «فالبيت العربي ليس مستقلا لأنه لا يتوفر على أي رابط مع الذي يليه، بل إن بإمكانه أن ينسلخ عنه دون أن يصيبه بتر»[5]، وهنا تكمن شعريته.

ثم إن العرب تحدثوا كذلك عن وحدة القصيدة، وذلك بعد أن حكم بعضهم على القصيدة العربية بالتفكك «إذ تعددت فيها المعاني، وكثُر الانتقال من غرض إلى غرض »[6]، ولعل أهم الآراء حول هذه القضية كانت لابن طباطبا العلوي وعبد القاهر الجرجاني، فالأول ركز الحديث في كتابه "عيار الشعر" عن الوحدة حين قال: «وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتّسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله... بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أوّلها بآخرها، نَسجًا وحُسنًا وفصاحةً وجزالةَ ألفاظ ودقَّة معانٍ وصوابَ تأليفٍ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا... حتى تخرج القصيدة كأنها مُفَرَّغةٌ إفراغا»[7].

لقد ركز العلوي على ضرورة توافر الانسجام بين كل أجزاء القصيدة، فلا يأتي جزء منها جزل

---

(1) – أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط6، 2004م، ص315.

(2) – ينظر: جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص189.

(3) – بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في القد الأدبي، ص344.

(4) – بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، ص92.

(5) – جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص191.

(6) – بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ص341.

(7) – محمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص131

الألفاظ دقيق المعاني حسن التأليف وجزء آخر على عكسه، كما ذكر في كلامه أمرا ترتب عن دراسة الوحدة في القصيدة العربية وهو ما يسميه النقاد: الابتداء والتخلص والاختتام[1] ولعل أكثر ما ركزوا عليه حسن الانتقال من معنى إلى معنى «حتى لا يشعر القارئ بأنه فوجيء بالانتقال من غرض إلى سواه»[2].

أما الجرجاني فقد تَوَّج الدراسات حول وحدة القصيدة من خلال تنظيره لقضية النظم التي تقوم أساسا على الترابط والاتساق بين أجزاء القول، وقد وصف الكلام الذي تتحد أجزاؤه حتى يوضع وضعا واحدا « بأنه هو الشعر الشاعر والكلام الفاخر والنمط العالي الشريف»[3]. ومن هنا فإن الحديث عن مقومات الشعر وأسس الشعرية فيه بات لا يخلو من الحديث عن وحدة القصيدة التي شبهوها تارة بالجسد وتارة بالعقد، وتارة بالسبيكة «المفرغة من جميع أصناف المعادن»[4].

د–عمود الشعر: لا يمكن الحديث عن مقومات الشعرية العربية في العصور الإسلامية دون الإشارة إلى نظرية عمود الشعر التي لا يكاد يخلو مؤلَّف نقدي من الوقوف عندها، ولعل «الإنصاف يوجب الاعتراف أن النظرية العربية الأقوى ارتباطا بشعرية الشعر، والأوفى إحاطة بجوانب صناعته، إنما هي عمود الشعر التي هي إنجاز مشترك بين الشعراء بما أرسوه من أصول في صنعة الشعر، والنقاد بما اكتشفوه وقننوه من هذه القواعد والأصول»[5]. وما يقصده النقاد بعمود الشعر «تقاليده المتوارثة، والمبادئ التي سبق بها الشعراء الأولون، واقتفاها من جاء بعدهم، حتى صارت سُنَّة مُتَّبَعَةً وعُرفًا مُتَوَارَثًا»[6].

إنّ هذه النظرية ليست مجموعة من القوانين الصارمة التي وضعها النقاد للشعراء حتى يسيروا على دربها ولا يحيدوا عنها، وإنّما هي تقاليد شعرية يتعلمها الشاعر أثناء تدرُّبه على قول الشعر من خلال تمرسه بأشعار السابقين واتخاذها منوالا له.

ورغم أن قوانين هذه النظرية قد وُضِعت من طرف الشعراء، فإن أغلب النقاد حاولوا إحصاءها أثناء محاولاتهم لدراسة أُسُس جودة الشعر الشكلية والمضمونية، لذلك نجدها قد شملت تقريبا كل

---

(1) – ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ص207-209.

(2) – أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص319.

(3) – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص129.

(4) – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، ص126.

(5) – عبد الملك بومنجل، الثابت والمتحول في نظرية عمود الشعر، مجلة الآداب، ع5، ص382.

(6) – أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص533.

مقومات الشعرية المذكورة آنفا، وقد أحصاها المرزوقي«ت421هـ» استنادا إلى آراء سابقيه، وحددها في: «شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف... والمقاربة في التشبيه،و التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومُشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر»[1].

والـــمُراجع لكل هذه الأسس التي قامت عليها نظرية عمود الشعر، يجد أنها ألمت بكل جوانب الشعرية اللفظية والمعنوية والبلاغية والعروضية والتأليفية... وأثبتت أن النص الأدبي «مجال واسع من الدلالات والإشارات اللغوية والصور الفنية، والإيقاعات الموسيقية، وهذه الطاقات الفنية في النص تدل على هذه الشعرية، فالشعرية لا تتوقف عند زاوية معينة من زوايا النص... فالظواهر الأسلوبية والصور الفنية والدلالات السيميائية، كلها تشكل مجالا من مجالات الشعرية الواسعة»[2].

هـــ- التأثير: أخرج الفلاسفة المسلمون الشعر من دائرة الصدق والكذب، فرفضوا أن يُقاس الشعر بمدى مطابقته للواقعين: الخارجي والنفسي، بل قاسوه بمعيار آخر تماما، فأفضل الشعر عندهم «ليس ما كان صادقا أو كاذبا، وإنما ما تنفعل له النفس انفعالا نفسانيا غير فكري»[3].

ولعلهم تأثروا بنظرية أرسطو حول كون المحاكاة تؤدي إلى التطهير بعد تأثيرها في النفس، لذلك جعلوا جوهر الشعرية المحاكاة المؤدية إلى التخيل الذي يؤدّي بدوره إلى التأثير، فذهبوا إلى أن نفس المتلقي قد تنفعل « بقول كاذب، بل إنها قد تستكره ما يصدق به من القول وتنفر منه، لأنه لا يحقق التعجيب أو الغرابة أو المباغتة، باعتباره شيئا مألوفا ومفروغا منه»[4]، فالأهم عندهم التأثير.

وبعد محاولتنا رصد أهم الأسس التي قامت عليها الشعرية العربية في العصور الإسلامية، أمكننا الوصول إلى نتيجة مفادها أن النقاد العرب درسوا الأدبية، وحاولوا رصد مظاهرها في الأدب معتمدين مصطلحات مناسبة لمعرفتهم النقدية.

---

[1] – أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، شرح وتعليق غريد الشيخ، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص10.

[2] – محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص 12.

[3] – أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم، ص156، 157.

[4] – عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص430، 431.

المبحث الثالث: شعرية المعاني في النقد العربي القديم:

كان أمام نقّادنا العرب القدماء تراثٌ أدبي حافل بالأعمال المتميّزة خاصة في مجال الشعر، أغراهم بالغور في أعماقه رغبة في اكتشاف السر الخفي الكامن وراء ذلك التّميُّز الفني، هل يكون في اللغة أم في المعاني أم في الأسلوب أم في الصُّور...؟ وفي سبيل الإجابة عن هذا السؤال واكتشاف ذلك السر، قاموا بدراسة الأعمال الأدبية من كل تلك الجوانب.

و قد كانت البحوث المرتبطة بالمعاني من أغنى البحوث النقدية عندهم، تفرّعت عنها عدّة نظريات ومصطلحات أثْرَت الدرس النقدي في هذا المجال منذ بداياته في العصر الجاهلي.

أولا: أوليات نقد المعنى:

كانت بدايات البحوث العربية في شعرية المعاني بسيطة بساطة النقد الأدبي نفسه، ثم إنها لم تكن بحوثا خاصة قائمة بذاتها تعالج مضامين الشعر وجمالياتها، وإنما كانت عبارة عن أحكام عامة يوجّه بواسطتها الناقدُ الشاعرَ إلى الكيفية اللائقة التي يتوجب عليه أن يتبعها لبناء قصيدته لفظا ومعنى وأسلوبا وصورة.... من ذلك ما كان يفعله (النابغة الذبياني) في قُبَّته التي كان يحكم فيها على أشعار الشعراء سنويا في سوق عكاظ[1].

وقد كان الشاعر الجاهلي يستمد معانيه من صور البيئة والحياة التي يعيشها، يصور تجاربه وتجارب قومه وأفراد قبيلته، فشعره كان –من حيث معانيه– صوره صادقة عن الواقع المحيط به لا يخرج عنه، لذلك تشابهت مضامين قصائدهم التي دارت كلها حول بكاء الأطلال ووصف الرحلة والفخر بالشجاعة والكرم... فكانت السمة البارزة في معاني الشعر الجاهلي (الصدق الواقعي)، لكنّ هذا ما لبث أن تغير، « ولا نصل إلى أواخر العصر الجاهلي حتى يتّخذ الشعراء المديح وسيلة إلى التكسب، فهُم يَقدمون به على السّادة المبرّزين وملوك المناذرة والغساسنة يمدحونهم وينالون جوائزهم وعطاياهم الجزلة، وأخذوا في أثناء ذلك يعنون بهذه القصائد عناية بالغة حتى تُحقق لهم ما يريدون من التأثير في ممدوحيهم»[2]، ومن هنا لم يعد العربي يرضى بأن تكون القصيدة معبِّرة بصدق عن تجاربه فقط، بل أصبح يسعى إلى أن تكون أفضل ما يمكن أن يكون شكلا ومضمونا، وبما أن مجال التغيير في الشكل كان محدودا بسبب الأوزان، فإن الشعراء توجّهوا إلى تحسين معانيهم وصورهم لإرضاء ممدوحيهم. إلا أن هذا التغيير لم يكن طاغيا، فأكثر الشعراء ظلوا يعالجون المضامين نفسها التي باتوا يستعينون بأخيلتهم

---

[1] ــ ينظر: مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، النقد الأدبي القديم عند العرب، ص ص34-37

[2] ــ شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، ج1: العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط11، (د-ت)، ص 211.

لصياغتها، ولا يعتمدون على الواقع في ذلك كل الاعتماد، ومن هنا بدأت تظهر عندهم المبالغة في الأوصاف، وبدأ الشعر يدخل بمعانيه في دائرة الكذب، وهو الأمر الذي أصبح في مرحلة من مراحل النقد الأدبي معيارا تقاس به شعرية المعاني.

ثم جاء القرآن الكريم، الكتاب السماوي الذي رسم للعرب معالم عقيدتهم الجديدة، وبيّن لهم طريق الفضيلة بأسلوب يشق حُجُب الجاهلية، فأبهر العرب بأسلوبه وبمعانيه التي لم يكن لهم قبل بها، وقد كان من الطبيعي أن يحدث ذلك، إذ من الـــمُسَلَّم به أنّ « قوة المعنى عندما يكون إلهيا تختلف بلا ريب عن قوة المعنى عندما يكون المعنى بشريا»[1]، لذلك نجدهم توجهوا إلى هذا المضمون الفكري الجديد يحاولون فهم كنهه واكتشاف أسرار تميزه وتأثيره، وتلك كانت أولى خطوات العرب نحو التعمق في دراسة المعاني « ارتبطت بإقامة أول جسر للتفاعل مع معاني القرآن، جَسَّمَه النَّبِيُّ إفهاما، وتجلى مع من نزل فيهم القرآن من المسلمين فهما وتقبلا»[2]. غير أن مهمة تفسير معاني القرآن كانت منوطة بالنبي – صلّى الله عليه وسلّم– الذي كان أدرى الناس بتلك المعاني وأقدرهم على بيانها للفرد «المسلم المطالَب بتجاوز مجرد القراءة إلى فهم المعاني خدمة للجانب العقائدي ذي الصلة بإيمانه»[3]، والمطالَب أيضا بالتعريف بتلك المعاني للمساهمة في نشر الرسالة.

و لتفسير معاني القرآن، كان لابد من الاستعانة بالشعر الذي كان أهم النصوص الأدبية المعروفة عند العربي، لذلك نجد النبي الكريم–صلّى الله عليه وسلّم– لم يتوان عن تقديم بعض الأحكام النقدية حول مضامين الشعر العربي، وهي أحكام كثيرا ما ارتبطت بما تحمله تلك المضامين من قيم خلقية تدعو إلى المكارم فتستحسنها، وتستهجن الهجاء والتفاخر والغزل... فالإسلام «ليس عقيدة سماويّة وفُروضا دينية فحسب، بل هو أيضا سلوك خلقي قويم، إذ يدعو إلى طهارة النفس ونبذ كل الفواحش والرذائل، ومراقبة الإنسان لربه في كل ما يأتي من قول أو فعل»[4]. وعليه فإن « نقد المضمون عند النبي –صلّى الله عليه وسلّم– كان نقدا توجيهيا دفع الشعر للاغتراف من بحر العقيدة والنهل من ينبوعها الثر، وكل ما اتفق معها فهو الحق، وكل ما جافاها أو اعتد بقيم تتنكب لها مرفوض مُستَهجَن يحتاج إلى توجيه وتصويب»[5]. ومنه فإن شعرية المعاني عند النبي والمسلمين تتحقق بأن يكون معنى الشاعر مما يتفق مع

---

(1) _ عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص13.

(2) _ أحمد الوردني، قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب، من الأصول إلى القرن 7هـ/13م، ج1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص67.

(3) _ م ن، ص70.

(4) _ شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، ج2: العصر الإسلامي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط7، (د–ت)، ص 15.

(5) _ مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، النقد الأدبي القديم عند العرب، ص73.

الطبيعة الإنسانية السامية المرتبطة بمقياس الدين والخلق الكريم.

وأسباب هذا التوجه تعود إلى كون النبي ﷺ بُعث مُصلِحا ومُعلِّما وهَادِيا، كما أنه كان يدرك تماما مدى تأثيرا الشعر في العقول، فأراد استغلال معانيه لتساعده على نشر دعوته، لذلك ارتبطت معايير نقد المعنى وقياس شعريته في عصر صدر الإسلام بالوضوح والتزام الصدق والصواب والحق، والابتعاد عن الغلو والمبالغة...[1]، وهذه المعايير الإسلامية التي وُضعت لدراسة المعاني الشعرية تحددت من خلال التأسيس النظري القرآني الوارد في سورة الشعراء: ﴿ وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ ﴾[2].

لقد كان الهدف إخراج العرب من جاهليتهم بمفهومها الفكري، فكل ما يخالف الإسلام هو جاهلي، ولهذا رُفِضت كثير من المعاني الجاهلية التي ارتبطت بالغواية والكذب والمجون... وحتى لا يترك الإسلام نقصا في المعاني لدى الشعراء، عوّض المرفوضة منها بأخرى ارتبطت بالإيمان والخيرية والدعوة إلى العمل الصالح ... لتصبح هذه المعايير هي المحددات الأساسية لشعرية المعاني في صدر الإسلام.

و لم يكن معيار الأخلاق هو الوحيد الذي اعتُمِدَ للحكم على معاني الشعر في الجاهلية والإسلام، فالشعر الجاهلي كان ذاتيا يمثّل صاحبه وأهواءه، يجول «في مشاعر الشاعر وعواطفه ويصوّره فرِحا أو حزينا، سواء حين يتحمّس الشاعر ويفخر، أو حين يمدح ويهجو، أو حين يتغزّل أو يرثي...»[3]. لكنّ الإسلام قلّل من هذه الذّاتية ورسّخ بدلا منها مبدأ التلاحم ضمن أُمّة واحدة تسعى إلى هدف واحد يضمن خير الفرد والجماعة في الدنيا والآخرة ﴿ وَلْتَكُن مِّنكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى ٱلْخَيْرِ وَيَأْمُرُونَ بِٱلْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ ٱلْمُنكَرِ ۚ وَأُوْلَٰٓئِكَ هُمُ ٱلْمُفْلِحُونَ ﴾[4]، ومن هنا لم يعد الشعر العربي تصويرا لتجارب الأفراد أو القبائل، بل أصبح – مع ما رسّخه الإسلام من معانٍ– شعرا يُعنى بكل ما ينفع الجماعة، وقد حدث ذلك بعد أن فهم الشاعر بأنه «لا يعيش لنفسه وحدها، وإنما يعيش أيضا للجماعة يفديها بروحه وبماله وبكل ما أوتي من قوة»[5].

و معاني الشعر الجاهلي كانت موضوعة لإرضاء البشر، فكَثُرَ فيها التفاخر والمدح والهجاء...

---

[1] ـ ينظر: مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، النقد الأدبي القديم عند العرب، ص92.

[2] ـ سورة الشعراء، الآيات 224- 226.

[3] ـ شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، ج1: العصر الجاهلي، ص 190.

[4] ـ سورة آل عمران، الآية 104.

[5] ـ شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، ج2: العصر الإسلامي، ص19.

وكثيرا ما نجد فيها تصويرا لعصبيّتهم ولأحقادهم ورغبتهم في الأخذ بالثأر، ورغم أنهم كانوا يتحرّون الصّدق الواقعي ونقل الحقائق كما تراها العين، إلاّ أنّهم لم يتوانوا عن المبالغة والتزييف والأذى بواسطة الشعر، وهذا ما قادهم إلى التخلّي عن صدقهم في كثير من الأحيان خاصة في الهجاء، فـــــ«كأنّما أصبح همّ الهاجي أن يضرب عدوّه الضربة القاضية حتّى لو كان شريفا معروفا بكثرة المناقب»[1]، ولا يهم إن كان الكذب هو الوسيلة المتَّبَعة لتحقيق ذلك.

ثمّ جاء الإسلام، فرفض الكذب وقلّل من شأن الشعراء الكاذبين، ودعا إلى معاني الإيمان وتقوى الله في القول والعمل، وتحوّلت غاية الشاعر في الإسلام من الرغبة في إرضاء نفسه والناس مِن حوله إلى الرغبة في إرضاء خالِقِ الناس أجمعين، وأصبح هدفه أن يوضع في زمرة الشعراء ﴿ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ وَذَكَرُواْ ٱللَّهَ كَثِيرًا ﴾ [2] طَمَعًا منه في نيل الثواب بإرضاء الله –عزّ وجلّ– ورسوله الكريم ﷺ وذلك بالدفاع عمّا يدعو إليه الدين الإسلامي من مكارم الأخلاق.

و الشعر الجاهلي غنائي بالدرجة الأولى، يعبّر عن تجارب الشاعر وعواطفه الذاتية، وقليلا ما نجد فيه عمقا وموضوعية في تحليل الأمور عَدَا ما نلمسه في بعض حِكَمِهم المتفرّقة بين قصائدهم على غرار ما نجده في أشعار زهير بن أبي سلمى، وغيابُ التحليل العقلي والتفكير الموضوعي عندهم جعلهم يعتقدون بأنّ الشعر إلهام من الشياطين، ولعل هذا ما جعلهم يصفون النبي –صلّى الله عليه وسلّم– بأنّه شاعر تارة، وبأنّه كاهن تارة أخرى، ووصفوا القرآن الكريم ﴿ وَقَالُوٓاْ إِنۡ هَٰذَآ إِلَّا سِحۡرٞ مُّبِينٌ ﴾ [3] سَعيًا منهم إلى إثبات أنّ القرآن الكريم كلام بشر وليس كلاما إلهيا.

ثمّ جاء الإسلام ليرسّخ مبدأ الموضوعية، وذلك إذ دعا الناس إلى إعمال العقل في معالجة الأمور ﴿لَعَلَّهُمۡ يَتَفَكَّرُونَ ﴾[4]. وقد بدأ بضحد حججهم التي أرادوا بها أن يثبتوا ادّعاءهم بأنّ الرسول ﷺ شاعر أو كاهن، ﴿إِنَّهُۥ لَقَوۡلُ رَسُولٖ كَرِيمٖ ﴿٤٠﴾ وَمَا هُوَ بِقَوۡلِ شَاعِرٖۚ قَلِيلٗا مَّا تُؤۡمِنُونَ ﴿٤١﴾ وَلَا بِقَوۡلِ كَاهِنٖۚ قَلِيلٗا مَّا تَذَكَّرُونَ ﴿٤٢﴾ ﴾[5]. ثمّ راح يعلّم المسلمين كيف يتدبّرون في وحدانية الله وعظمته المتجلّية في قدرته على الخلق والتدبير، وهي المعاني التي سعى الشعراء المسلمون إلى التعبير عنها وترسيخها في أشعارهم.

---

[1] ــ شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، ج1: العصر الجاهلي، ص 202.

[2] ــ سورة الشعراء، الآية 227.

[3] ــ سورة الصافّات، الآية 15.

[4] ــ سورة الأعراف، الآية 176.

[5] ــ سورة الحاقّة، الآيات 40، 41، 42.

لقد اختلفت –إذن– معايير نقد المعنى بين الجاهلية وبداية الإسلام، فقد كان اهتمام العرب متوجها نحو القصيدة القادرة –بمعانيها– على تصوير تجارب الشاعر الذاتية، أو تجاربه المشتركة مع أفراد قبيلته لاسيما تلك المتعلقة بالترحال وبالحروب والسعي وراء الثأر... فيتحرّى الصدق أحيانا، ويجنح إلى الكذب أحيانا أخرى، معبّرا عن معانيه بأسلوب بسيط يخلو من التحليل والموضوعية. وبمجيء الإسلام بدأ العرب يتحرّون المعاني التي تخدم دينهم قبل دنياهم، فالتزموا الصدق في نقل الحقائق، والتزموا الموضوعية في طرح الأفكار، وتقيَّدوا بما يقود إلى الفضيلة والمكارم التي دعا إليها الدين الجديد، مُتأثّرين في ذلك بما جاء في القرآن الكريم من معانٍ وأساليب جديدة.

ثانيا: قضايا ونظريات نقدية حول شعرية المعاني:

قبل وضع الفروض والنظريات التي تُعنى بتحديد مواطن وشروط الشعرية في معاني الشعر، حاول نقادنا العرب القدماء أن يعطوا للمعنى مفهوما محددا، لكنَّ اهتمامهم بوضع وتحديد تلك الشروط جعلهم لا يولون اهتماما كبيرا للمفهوم، هذا الأخير الذي كان عند أكثرهم « يدُلُّ على الفكرة العامة المجردة»[1]. التي تتجسد في ذهن المبدع، فلا يستطيع المتلقي إدراكها إلا إن صاغها مبدعها.

ولعل الجاحظ كان من أوائل من تنبهوا إلى « أن المعاني هي مجلى الأفكار والمشاعر والخواطر، وأنها تكون خفية إلا أن يظهرها الأديب»[2]. إلاّ أن الدارسين بعده ما لبثوا أن أعطوا للمعنى مفاهيم أخرى، حيث تحول مدلوله عند بعض النقاد من الفكرة العامة العقلية المجردة، إلى « الصورة الفنية الشائعة بين الشعراء... فالشيوع وكثرة تناوُل الشعراء للصورة جعل منها مرادفا للمعنى العقلي العام»[3]، هذا الأخير الذي دل عند بعضهم على الغرض الشعري... [4].

وفي إطار محاولاتهم لوضع مفهوم للمعنى، ذهب بعض النقاد إلى تقسيم المعاني إلى نوعين : معنى يبتدعه الشاعر، ومعنى يحتذي فيه الشاعر بمن سبقوه إلى اختراعه[5]، وذهبوا إلى تفضيل النوع الأول، وعَدُّوه أكثر شعرية من الثاني لما يثيره من إغراب، ولما يُخَلِّفُه من أثر في النفس، وهو الرأي الذي جعل

---

[2] _ أحمد سليم غانم، تداول المعاني بين الشعراء، قراءة في النظرية النقدية عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006م، ص14 .

[2] _ عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص162.

[3] _ أحمد سليم غانم، تداول المعاني بين الشعراء، ص15.

[4] _ ينظر: م ن، ص19.

[5] _ ينظر: أ حمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص385.

النقاد يستخلصون أن « المعنى الشعري معنى ابتكاري خاص وليس معنى عقليا عاما»[1]، ومن هنا ذهبوا ينقدون ذلك المعنى الخاص في سبيل بيان أوجه ومعايير شعريته، فنتج عن ذلك النقد مجموعة من القضايا والنظريات ذات الصلة بدراسة المعنى في تراثنا النقدي العربي، أهمها:

1- الصدق والكذب:

انشغل العرب بصدق الشاعر وكذبه منذ بدايات النقد الأدبي، غير أن الخوض في هذه القضية لم يكن كبيرا، إذ إنّ أغلب شعر الجاهلية وبداية الإسلام «كان قريبا من الأحاسيس الحقيقية للشاعر، أي كان يصدر عن تجربة حقيقية، بينما شعر ما سيأتي من حقب سيكون شعرا تحت الطلب...خاصة في المدح»[2]، ومن هنا سيتدخل المقياس الديني والأخلاقي في الحكم على الأدب، وستنقسم آراء النقاد بين مواقف أربعة:

الأول: يرى بأن الشعر الجيد يجب أن ينقل معان تتفق «مع الواقع الخارجي.... ومع الواقع النفسي العاطفي والشعوري»[3]، فالشاعر عليه أن ينقل ما يراه وما يُحسه دون تزييف حتى لا يكون من صنف الشعراء الذين وصفهم الله تعالى بأنهم ﴿يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴾[4]، ومن رواد هذا الاتجاه ابن طباطبا، الذي رأى بأن على الشاعر أن يعتمد الصدق في تشبيهاته وفي حكاياته... [5]، وعليه فإنَّ الحكم على الشعر عند رواد هذا الاتجاه كان ينطلق من رأي ينطبق فيه قول حسان بن ثابت:

وإنَّ أحسنَ بيتٍ أنت قائلُهُ بَيتٌ يُقالُ إذا أنشَدتَه صَدَقَا[6]

الثاني: يتَّبع أنصارُه المقولة الشهيرة " أعذب الشعر أكذبه" وهي مقولة تختصر نظرتهم إلى هذه القضية، ولعل رائد هذا الاتجاه هو قدامة بن جعفر الذي صرَّح بتفضيل الكذب والغُلُوِّ على الصدق في القول معتبرا الغُلُوَّ «أجود المذهبَين»[7].

الثالث: هو موقف متوسط بين السابقين، يمثله المرزوقي الذي أضاف إلى الصدق والكذب مقولة

---

(1) _ أحمد سليم غانم، تداول المعاني بين الشعراء، ص22.

(2) – أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم، ص153.

(3) –أحمد أحمد بدوي، أسس القد الأدبي عند العرب، ص426.

(4) –سورة الشعراء، الآية226.

(5) – ينظر: محمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص12.

(6) – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، ج1، ص114.

(7) – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص94.

ثالثة هي(الاقتصاد): « أحسن الشعر أقصده»[1] بحكم أنّ على الشاعر أن يلجأ إلى المبالغة في القول إذا اقتضى الأمر ذلك، وإلاّ فله أن يلتزم الصدق.

الرابع: أخرج الشعر تماما من دائرة الصدق والكذب، وهو موقف تبناه الفلاسفة المسلمون، وبلوره في النهاية حازم القرطاجني الذي حلَّ الإشكال حين برهن على كونها قضية خارجة عن طبيعة الشعر، إذ «لا يُعدُّ شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مُخيّلٌ»[2].

2- الخطأ والصواب:

هذا المعيار في الحكم على معاني الشعر مرتبط بسابقه، وإن كان النقاد قد انقسموا بين مؤيد للصدق ومؤيد للكذب في الشعر، نجدهم في المقابل يُجمعون على أن « الخطأ العقلي أمر مُنكَر»[3] إذا وقع في الشعر، والمقصود بالخطأ أن يأتي الشاعر بكلام لا يتطابق مع حقيقة الأشياء أو الأحداث التاريخية أو المعارف العلمية التي يتحدث عنها[4]، وهو الأمر الذي يجعل كلام الشاعر غير موثوق وإنْ حَسُنت صياغته.

وعلى هذا الأساس وجب على الشعراء -ضمانا لشعرية معانيهم- أن يتثبتوا من حقائق الأشياء التي يصفون، وأن يدقِّقوا معلوماتهم وخبراتهم قبل أن يوظفوها في أشعارهم حتى تجد معانيهم القبول لدى المتلقين ولدى النقاد، فأول ما يطلبه هؤلاء « في المعنى أن يكون صحيحا لا خطأ فيه من ناحية واقع الحياة أو واقع التاريخ أو معنى اللغة، ويَعُدُّون على الشعراء أخطاء معنوية وقعوا فيها بسب جهلهم بالحقائق التي تحدثوا عنها، وكأن النقاد بذلك يدعون الشعراء إلى التَّثَبُّت من أحكامهم التي يصدرونها في شعرهم حتى تكون المعلومات التي تؤخذ عنهم صحيحة مستقيمة»[5]، خاصة وأن الشعر ديوانُ العرب يُصَوِّر عاداتهم ويُقَيِّد أخبارَهم وأيّامَهم...

و نُقّادُنا القدماء كانوا يشيرون إلى الخطأ المعرفي الذي يقع فيه الشاعر، ويحاولون تصويبه بالوقوف على حقيقة المعلومة، ومن أمثلة ذلك إشارة ابن قتيبة إلى حديث زهير بن أبي سلمى عن الضفادع في

---

(1) – المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص12.

(2) – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص63.

(3) _ عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص226.

(4) _ ينظر: وليد قصاب، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، ظهورها وتطورها، دار الثقافة، الدوحة، ط1، 1992م، ص ص 195-197.

(5) _أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص368.

البيت الشعري القائل:

يخرُجْنَ مِـــن شَـــرَباتٍ ماؤهـــا طَحِـــلُ على الجـــذوع يَخَفْـــنَ الغَـــمَّ والغَرَقَـــا

حيث علّق الناقد على هذا البيت مُصحّحا الخطأ الوارد فيه بأنّ خروج الضفادع من الماء ليس مخافة الغم والغرق، وإنّما لأنّهن يبضن في الشُّطوط[1].

3- الوضوح والغموض:

كان معيار الحكم على الشعر لفترة من الزمن رهنا بوضوح المعاني، وكان من مهام الشاعر أن يُعَبِّر عن تجربته بلغة مفهومة، وأن تكون العلاقات في صوره واضحة قريبة، فلا يتكبد المتلقي عناء فتح مغاليق النص الأدبي، بل إنه ينتظر المعاني جاهزة ليستمتع بتأثيرها فيه، وفي هذا السياق نصح بشر بن المعتمر الشاعرَ بأن يكون معناه ظاهرا مكشوفا وقريبا معروفا [2].

لكن هذا المعيار تم كسره مع الزمن، ولعل أول من فعل ذلك أبو تمام(ت228هـــ) حين أجاب من طالبوه بالإيضاح: «لم لا تفهمون من الشعر ما يقال؟»[3]، ومنذ ذلك الحين بدأ الغموض يتجلى كعنصر جمالي في النصوص، وبدأ النقاد يقسّمون المعنى الشعري، فـــــ «إمّا أن يُفهَمَ منه شيء واحد لا يحتمل غيره، وإمّا أن يُفهَمَ منه الشيء وغيره... فالأوّل تقع عليه أكثر الأشعار... وأمّا القسم الثاني فإنّه قليل الوقوع جدّا، وهو من أظرف التأويلات المعنوية»[4].

وأكثر صور الغموض تظهر في الانزياح في « المستوى الدلالي، وما يتعلق به من أمور الصور والمجاز عامة»[5]، لذلك فقد توجه نظر النقاد إلى هذا الجانب البلاغي وأولوه أهمية كبرى في نقد الشعر وبيان مواطن الجودة فيه. ولعل البلاغيين والنقاد العرب القدماء قد توسعوا كثيرا في دراسة المجاز إدراكا منهم لأهميته «في تجسيد الطاقة المولِّدة لِشِعرِية العمل الإبداعي، وأنه يمنح النص الأدبي خصوصيته الفنية»[6]، ثم عرف هذا البحث تطورا كبيرا مع نظرية معنى المعنى عند الجرجاني، التي تُعدُّ اليوم مِن أَهَمِّ النظريات في تاريخ النقد الأدبي، لذلك يمكن القول «إن المجاز أصبح مع عبد القاهر أساس نظرية الشعر

---

[1] ــ ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص151.

[2] ــ ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، ص213.

[3] – بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، ص139.

[4] – أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن عبد الكريم المعروف بابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، (د-ط)، (د-ت)، ص3.

[5] – الأخضر الجمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص158.

[6] – محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص197.

العربية poetics»[1]، فمع أنه يتفق مع سابقيه في شروط الإيحاء عن طريق المجاز كـــ« معقولية العلاقة التي يقيمها الشاعر بين المتباعدات، وعدم تكلُّف الغموض من أجل الغموض»[2]، نجده أضاف شرطا عَدَّه أساسيا، وهو «ضرورة أن يستحق المعنى عناء البحث عنه والحفر عند جذور اللغة من أجله»[3].

ثم يأتي الفلاسفة المسلمون، ليؤيدوا رأي الجرجاني وأمثاله، ويزيدوهم حُجَّة، وذلك حين جعلوا جوهر الشعرية في المحاكاة، وحين قرنوا «المجاز والتشبيه والاستعارة بعملية التخييل»[4] جاعلين اللغة المجازية أهم المقوِّمات التي تضفي الشعرية على العمل الأدبي وليس الموسيقى. «لقد علَّق الفلاسفة جوهر الشعرية بالخصائص الصورية للشعر مقابل المادة التي تمثل وجودا بالقوة، فإذا ما انطبقت عليها خصائص الصورة صارت شعرا»[5]، وهذا يعني أنّ الشعرية لا تكون فقط في الشعر، بل أيضا في النثر.

4- عمود المعنى:

سار الجاهلي في نظم قصائده على طريقة واحدة في ترتيب أغراض شعره، وأصبح ذلك الترتيب مع الوقت سُنَّةً مُتَّبَعَة لا يخرج عنها مَن تَلاه من الشعراء، واتخذوه عمودا للمعاني يحاكون على أساسه النماذج الجاهلية الـــمُثلى التي تعكس « طريقة العرب في إيراد المعنى»[6]، لذلك يمكن أن ندرك أن هذا العمود لم يُستَنبَط مِن مفهوم جمالي مُعَيَّن ولكنه استُنبِط من شكل القصيدة الجاهلية، « بحيث أصبحت غاية النُّقَّاد وضع معيار لا لمحاكاة الشاعر للطبيعية مظْهرا وجوهرا، وإنما لمحاكاة الشاعر للنموذج القديم مظهرا وجوهرا»[7].

ولِعَمود المعنى مفاهيم تختلف من ناقد إلى آخر، فهو عند ابن قتيبة نِظامٌ مُعَيَّن يبدأ فيه الشاعر ببكاء الديار ثم النسيب لينتقل بعد ذلك إلى الشكوى فالمديح...[8] وهو بهذا يُلزِم الشاعرَ باتّباع طريقة مُعَيَّنة يُرتِّب بها أفكاره ومعانيه ضمن الأغراض التي فيها القول، و«الشاعر المجيد من سَلَكَ هذه الأسالب»[9].

---

(1) – عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص392.

(2) – م ن، ص ن.

(3) – م ن، ص399.

(4) – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص161.

(5) – الأخضر الجمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص156.

(6) _أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص298.

(7) _ عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص215.

(8) _ ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص74، 75.

(9) _ م ن، ج1، ص75.

أما عند قدامة فعمود المعنى يتحقق «بأن يكون المعنى مواجها للغرض المقصود»[1]، وهو بهذا يدعو الشاعر إلى أن يحدد لكل غرض من أغراض الشعر ما يناسبه من المعاني، فالمدح يجب أن يتم بصفات تتناسب مع مستوى الممدوح ومكانته في المجتمع، والغزل يجب أن يُصَوِّرَ لَومَ العُذَّال وشدَّة الوجد وألم الفراق.... وهكذا هي الحال في كل غرض[2].

والواضح أن عمود المعنى الذي وضعه ابن قتيبة وقدامة « يفضي لا محالة إلى جمود الخيال الشعري على رسوم مُعَينة لا يعدوها، وفي ذلك ما فيه من وأد للتطور»[3]، ورغم هذا فإننا لا نجد محاولات جادة للخروج عنهما بمعايير جديدة للحكم على شعرية المعاني الـــمُعَبَّرِ عنها في أغراض الشعر، عدا تلك التي قام بها أبو نواس (ت 198هـــ) قبل وضع العمود، حيث دعا صراحة إلى التجديد في المعاني، بما يتناسب مع روح العصر والبيئة التي يعيش فيها الشاعر، فإنّ على الأخير أن يصف السرور الناتج عن تلك الحياة، لا أن يبكي أطلالا وأحِبَّةً لا وجود لهم:

قُلْ لِمَـــن يبكـــي علـــى رَسْـــمٍ دَرَسْ واقِفًا، مـــا ضَـــرَّ لـــو كـــانَ جَلَـــسْ
اُتـــرُكِ الرَّبْـــعَ وســـلمى جانِبًـــا واصـــطَبِحْ كَرْخِيَّـــةً مثـــل القَـــبَسْ[4]

5- تداوُل المعاني:

تنبّه النقاد العرب إلى أن من الشعراء من يبتكر المعاني ومنهم من يأخذها من غيره، بل إن الشاعر الواحد نجده أحيانا مُبتَكِرًا وأحيانا أخرى مُقَلِّدًا، وإن لم يَتَعَمَّد الشاعر ذلك فإنه يجد نفسه قد وقع في التضمين دون أن يدري، لأن الشعراء اعتادوا أن يَطَّلعوا على أشعار السابقين ليتدربوا عليها، فلا مفر من أن تعلق بعض المعاني في أذهانهم فيكرروها في أشعارهم، لتكون بذلك الأُولى منوالا تُبْنَى عليه الثانية على حدِّ تعبير ابن خلدون[5].

توجه النقاد -إذن- إلى البحث في هذا الجانب، وسَمّوه «باب السرقات الشعرية، درسوه دراسة تفصيلية وأجهدوا أنفسهم في أساليب الأخذ وأنواع السرقة»[6]، وقد أُطلِقَت عِدَّةُ تسميات على هذه

---

(1) _ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص91.

(2) _ ينظر: م ن، ص ص 95-139.

(3) _ عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص215.

(4) _ ديوان أبي نواس، تحقيق محمد نعيم بربر، المكتبة العصرية للطباعة والنشر والتوزيع، ج1، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص485.

(5) _ يُنظر: مقدمة ابن خلدون، تحقيق حامد أحمد الطاهر، دار الفجر للتراث، القاهرة، مصر، ط2، 2010م، ص728.

(6) – أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص372.

الممارسة الأدبية، أشهرها: السرقة والتوليد [1]و الاصطراف والاجتلاب والانتحال والإغارة والمرافَدة والاهتدام والاختلاس والموارَدَة... [2]

والملاحظ أن هذه التسميات بين ما يوحي بالتشدد في الحكم على هذه الظاهرة، وما يوحي بالرفق والاعتدال تجاهها، وهذا راجع إلى تفطُّن النقاد إلى مسألة هامة أجمع أغلبهم عليها، وهي أن المعاني نوعان: منها ما كان معروفا عند جميع الناس، مستقرا في العقول والعادات، وهذا النوع لا يُعَدُّ تكراره سرقة أو أخذا أو استعارة.... ومنها ما لا يُنال إلا باجتهاد وتأمُّل[3]، وهذه ينفرد بها الشاعر من بين الشعراء فتُنسَب إليه، وتصبح خاصة به، وأخْذُها جَلِيٌّ واضح، يُحكَم على صاحبه وفق معيارين: إن أخذها فلم يُجدد فيها أو يضف إليها إضافة تُحَسِّنُها لفظا أو معنى فذلك عيب، «وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سُبِق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يُعَب، بل وَجَبَ له فضل لطفه وإحسانه فيه »[4].ومن ذلك «مَيَّزوا القدرة على التوليد، وجعلوا كل من أخذ معنى وأجاد في ذلك فهو أَحَقُّ بذلك المعنى من صاحبه الأول»[5].

وفكرة التوليد نشأت بعد أن أدرك النقاد حقيقة مفادها أنّ «مجال المعاني قد ضاق على الشاعر المحدث في القرن الرابع»[6]، فبرروا بذلك قضية الأخذ عند شعراء تلك الفترة، وركزوا أكثر على الصياغة مُعتَبِرين أن اللغة «تعمل لتكسو الفكرة المكرورة أو العاطفة المعَبَّر عنها مرارا بكساء جديد»[7]، فيكون بذلك الشاعرُ «كالصانع الذي يُذيب الذهب والفضة المصوغَيْن فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه» [8].إلا أن هذا التبرير لم يُنسِهم أنّ « المعنى البكر الذي يوصف بحق بأنه مُخترَع مُبتدَع»[9] هو الأفضل والأكثر شعرية لأنه يُحدِث الدهشة والإغراب....

6- معنى المعنى:

هي نظرية تَوَصَّل إليها عبد القاهر الجرجاني بعد بحوث عدة حول المعنى، بدأها بمحاولته لتفسير

---

[1] – ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، ج1، ص263.

[2] – ينظر: م ن، ج2، ص281، 282.

[3] – ينظر: أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص372، 373.

[4] – ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص79.

[5] – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، ص672.

[6] – نور الدين دحماني، التناص وأصوله في التراث النقدي العربي، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع5، ص361.

[7] – جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص293.

[8] – ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 81.

[9] – صلاح رزق، أدبية النص، ص116.

مقولة الجاحظ المشهورة "المعاني مطروحة في الطريق"، حيث لاحظ الجرجاني أن الجاحظ بمقولته تلك لم يكن يقصد أن ينتقص من قيمة المعاني، وأن المتتبع لآرائه المتفرقة عبر كتبه النقدية سيجد أنه يعطي المعنى الأهمية التي يستحق، لذلك فَسَّر الجرجاني قول الجاحظ بأنه قصد المادة الأولية للشعر، أي المعاني الجمهورية التي يعرفها كل الناس، والتي يتخذها الشاعر ويصنع منها صورا متميزة بوضعها في سياقات مختلفة، ومن هذه الفكرة استقى نظريته حول معنى المعنى، إذ اعتبر أن تلك المعاني المطروحة في الطريق تختلف دلالاتها عن طريق الصياغة[1]، فيصبح للعبارة أو للفظ معنى « وهو يعبر عنه بالمعنى الأصلي، وقد يشتق من هذا المعنى الأصلي معنى آخر يطلق عليه اسم معنى المعنى»[2]، حيث « تعني بالمعنى المفهومَ من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقِل من اللفظ معنًى، ثم يُفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر» [3]. ويتم التوصل إلى معنى المعنى عن طريق الكلام غير المباشر، « ومدارُ هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل»[4]، أي صور المجاز على اختلاف أنواعها.

7- المعاني العلمية:

نَظَرَ نُقَّادُ العرب القدماء إلى الشعر على أنه صناعة شأنه شأن باقي الصناعات، ولذلك فإن له مواده الأولية المتمثلة في المعاني والألفاظ، يصنع منها الشاعر قصائده بعد العلم بقواعد تلك الصناعة.

و قد يكون الشاعر ذا ثقافة واسعة، مُطَّلعا على صناعات وعلوم أخرى، فهو «مأخوذ بكل علم، مطلوب بكل مكرمة، لاتّساع الشعر واحتماله كل ما حمل من نحو ولغة وفقه وخبر وحساب وفريضة... ولأنه قيد للأخبار وتحديد للآثار»[5]، وهو الأمر الذي سينعكس بالضرورة في شعره المطبوع بشخصيته المثقفة.

و قد تنبّه النقاد ونبّهوا إلى كون العلم والفلسفة ورواية الأخبار... «بَابًا آخر غير الشعر، وإن وقع فيه شيء من ذلك فبمقدار»[6]، أما المبالغة في توظيف العلوم في الشعر فإنها تؤدّي إلى غموضه، «و كذلك أشعار العلماء ليس فيها شيء جاء عن إسماح وسهولة»[7]. لهذا يستطيع الشاعر أن يضع العلوم

---

(1) _ ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ص 430-435.

(2) _ أحمد سليم غانم، تداول المعاني بين الشعراء، ص19.

(3) _عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص269.

(4) _ م ن، ص 268.

(5) – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، ج1، ص196.

(6) _ أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص408.

(7) – ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص70.

ضمن معاني قصيدته العامة بطريقة شعرية تجعلها تبدو منسجمة واضحة، لا تقود المعاني إلى الغموض والانغلاق بحيث « تحوج إلى إتعاب الفكر وكدِّ الخاطر» [1]، فلا يبقى على الناقد إلا أن يُخضِع تلك المعلومات والمعارف لمقياس الصحة والخطأ.

ثالثا: مصطلحات نقدية ذات صلة بشعرية المعنى:

بعد ظهور قضية اللفظ والمعنى في النقد العربي القديم، انقسم النقاد بين متحيِّزٍ إلى اللفظ ومتحيّزٍ إلى المعنى، على أساس أن جودة أحدهما كفيلة بإيجاد الشعرية في الشعر، وبذلك ذهب كل فريق يضع معايير تقاس بها تلك الجودة، ونتج عن ذلك وضع مجموعة من المصطلحات ذات الصلة بالموضوع.

و أنصار المعنى وصفوه بعدة صفات باتت مصطلحات معتمدة في الدرس النقدي القديم، وذلك إذ « طلبوا المعاني المعجِبَة من خواص أماكنها، وانتزعوها جزلة عذبة، حكيمة ظريفة أو رائقة بارعة، فاضلة كاملة، لطيفة شريفة، زاهرة فاخرة....» [2]، ثم راحوا بعد ذلك يحاولون أن يعطوا مفهوما لكل صفة أو مصطلح من تلك المصطلحات التي كان أهمها:

– **شرف المعنى:** هذا المصطلح مرتبط بعمود الشعر الذي وضعه المرزوقي، وقد أشار وليد قصاب إلى أنَّ هذه العبارة تكررت كثيرا في كتب النقد العربي دون أن نجد أحدا قد تعرض لشرحها أو حاول أن يبين المقصود من مدلولها عدا بشر بن المعتمر في صحيفته[3]، إذ جعل مدار الشرف في المعنى « مع الصواب وإحراز المنفعة ومع موافقة الحال، ومع ما يجب لكل مقام من مقال»[4].

والصواب في المعنى أداؤه للغرض الذي يعالجه بأمانة ووضوح يؤثِّران في المتلقي ويشعرانه بما يريد الشاعر عرضه من آراء وحقائق وأفكار، وأما المنفعة فهي أن يكون فيما يقوله الشاعر فائدة تذكر وقيمة تستحق، وذلك يتحقق بإبداع أفكار جديدة... وأما موافقة المعنى للحال فتتحقق بوضع المعاني موضعها الملائم بحيث تكون هذه المعاني موافقة للمقام الذي تُقال فيه[5].

غير أن هذه المعايير التي وضعها بشر بن المعتمر لم تكن الوحيدة المرتبطة بشرف المعنى، وإن كان

---

[1] ـ مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، الجاهلية والعصور الإسلامية، ج2، نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002م، ص334.

[2] ـ المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص9.

[3] ـ ينظر: وليد قصاب، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، ص193، 194.

[4] ـ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، ص 213.

[5] ـ ينظر: وليد قصاب، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، ص194، 195.

بقية النقاد لم يُفَصّلوا المسألة في كتبهم النقدية، إلا أن إشاراتهم – على قِلّتِها وبساطتها– أمكنها أن تثري الموضوع، وهي إشارات جمعها مصطفى الجوزو وأضافها إلى ما جاء في صحيفة ابن المعتمر، فَسِوى الظهور والانكشاف والإصابة والنفع، جعل العرب المعنى الشريف « ضد السخيف، وقرنوه بالمخترع، ووصفوا الكلام الشريف بالحسن والعذوبة والماء والرونق وانتفاء البديل... وشرف المعنى يعني ندرته وقيمته العالية وابتكاره وغرابته وتماسك أجزائه وموافقته للغرض وانسجامه مع القيم الخلقية والدينية العامة، وتناقضه مع المعاني النثرية الواضحة والمباشرة، وعدم إيغاله في المبالغة والتفلسف»[1].

– **الفحاشة**: في الوقت الذي درس النقاد فيه شرف المعنى، التفتوا إلى صفة سيئة فيه هي الفحاشة، والواضح أن معيار الحكم على المعنى الذي نتجت عنه هذه الصفة هو معيار أخلاقي ديني بالدرجة الأولى، ولذلك نستطيع أن نستنتج أنّ النُّقاد الذين يميلون إلى اعتماد ذلك المعيار ذهبوا إلى أن فحاشة المعنى تُنقِص من شعريته، غير أن الرأي المضاد كان موجودا أيضا، مَثَّلَه قدامة بن جعفر القائل إنّ فحش المعنى لا يزيل جودة الشعر [2]، وهذا –ربما– ما يُفَسِّر بقاء وشيوع واستحسان قصائد امرئ القيس ومسلم بن الوليد... وأضرابهما رغم ما فيها من معان فاحشة.

– **الاختراع**: وهو من المصطلحات الكثيرة التي نتجت عن معالجة النقاد لقضية السرقات الشعرية، هذه الأخيرة التي قد تكون في المعنى كما تكون في اللفظ والأسلوب، و«المختَرَع من الشعر هو ما لم يُسبَق إليه قائله، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره أو ما يقرب منه» [3]. والاختراع (ويسمى كذلك الابتداع) هو ما دل «على العمل الأَوَّل الأصيل المتقدِّم غير المتَنَازَع والمنعدم النظير وغير المتوَقَّع والخارج عن العادة وعن المنطق المتجاوز لغيره... وجعلوا له هيبة بحيث يَتحاشى الاعتداءَ عليه إلا السيء الطبع الذي يكشفه هذا العمل، وجعلوه معيار التفوق والتقدم، وأحيانا معيار وجود الشاعرية نفسها وأوّل شروطها... ولهذا كان غياب الاختراع يعني بصورة من الصور غيابا للشعرية»[4].

– **التوليد**: ويسمى أيضا الاستخراج، وهو « أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر آخر تقدمه، أو يزيد فيه زيادة، فلذلك يسمى التوليد، وليس باختراع لما فيه من الاقتداء بغيره»[5].

---

[1] _ مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ج2، ص300.

[2] _ يُنظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص66.

[3] – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، ج1، 262.

[4] _ مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ج2، ص280، 281.

[5] _ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، ج1، ص263.

–**الطرافة**: تعد من أهم الصفات التي تطلق على المعنى الشعري المتميز، وهي « تأتي من كون المعنى مُبتكَرًا غريبا»[1].

– **الغرابة**: ومنها تأتي صفة الطرافة، وترتبط غرابة المعنى بالغموض الذي يكتنف الصور المجازية كما ترتبط بالاختراع والندرة وبالمحاكاة والتخييل.... [2] « فالغرابة في الشعر هي التي تدعو المتلقي إلى طول التفكير وتعمقه حتى يصل إلى مغزى الشاعر، وما أراده منه، مما يجعل النفس تتشوق إليه قبل أن تلاقيه»[3]، وذلك التشوق الناتج عن الصور التي تقارب الحقيقة هو الذي يحقق الشعرية.

إن« غرابة المعنى من صفات الشعر الجيِّد عند أكثر النقاد، وقلَّ مَن أنكرها، لكنَّ بعضهم أنكر تَكَلُّفَها وبُعدها فحسب، وهي صفة تقترن عادة بالحسن واللطف والاختراع، وبعضهم يقرنها بالبديع والتعقيد والتوليد والغموض، كُلًّا بحسب رأيه فيها»[4]. وبالعموم، فإن الغرابة في المعنى مما يزيد من نسبة الشعرية فيه، لكن تلك الشعرية قد تنتفي إن وصلت الغرابة إلى حد التعقيد والغموض.

– **الإبانة**: ويُقصَدُ بها الظهور، و« الإبانة تعني التوضيح والشرح، أو التعبير عن المعنى بطريقة تُقَرِّبُ بَعيدَه وتحذف فضوله وتصوره في نفس المتلقي أبين تصوير وأوضحه»[5]، وقد سبق وتحدثنا عن الوضوح والغموض، فكلاهما مما يجعل المعنى شعريا إذا اعتُمد في الموضع الذي يليق به، والإبانة « مِن صفات الكلام الحسن بخلاف الإغلاق والإبهام»[6] اللَّذَين يجعلان المتلقي يقف مكتوفا أمام معنى لا يستطيع تأويله ولا فهمه، وهو ما جعل أكثر النقاد يأنسون بالوضوح، فراحوا يصيغون القواعد الشعرية التي يتحقق بها، ورأوا أنّ أفضل تلك القواعد هي التصوير الحسي للمعاني خاصة المجردة[7].

– **الإبهام**:

حديث النقاد عن الإبانة كان مقرونا بحديثهم عن الإبهام، و« هو الكلام الموهِم لأن له أكثر من وجه، وإبهام الأمر أن يشتبه فلا يعرف وجهه.... والإبهام عند البلاغين والنقاد إيراد الكلام محتملا

---

(1) _أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص385 .

(2) _ ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ج2، ص ص 303-306.

(3) _ أحمد سليم غانم، تداول المعاني بين الشعراء، ص61.

(4) _ مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ج2، 311.

(5) _ جابر عصفور، الصورة الفنية، ص333.

(6) _ أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص28.

(7) _ينظر: عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص161.

لوجهين مختلفين..... أحدهما مدح والآخر ذم»[1] في آن معا، وهذا يُوقع في التناقض مما يُذهب شعرية الشعر.

– **التناقض**: و« نقاد العرب يعيبون على الشاعر أن يتناقض في شعره، ومعنى هذا التناقض أن يعرض الشاعر معنى يُظهر الإيمان به والركون إليه، ثم يأتي بمعنى آخر يخالفه في الروح والاتجاه، وقد يثبت للشيء وصفا ثم يعود فيصفه بضد وصفه الأول»[2].

ويُسمى التناقُضُ أيضا: التَّغايُر والتَّلطُّف، و« هو تضاد المذهبين في المعنى الواحد، بحيث يمدح إنسانٌ شيئا ويذمه أو يذم ما مدحه غيره»[3]، وهو أمر يُخَلِّفُ لُبسًا لدى المتلقي ويؤثِّر فيه سلبا.

–**الإحالة**: تدخل في باب المبالغة في الكذب، وتكون بأن « يذكر الشاعر أو غيره معنى يستحيل وقوعه»[4]، وهو أمر كان مقبولا في الشعر اليوناني، لكنّ الذوق العربي الذي تَقَبَّل الكذب في الشعر لم يَتَقَبَّل المبالغة التي توصل المعنى الكاذب إلى حد الإحالة.

– **التأنيس**: هو« الجمع بين المعاني لدفع الوحشة عن النفس»[5]، ويتم ذلك بالتنويع بين معاني القصيدة الواحدة وإتْباعِ المعاني الموحِشة منها بالمؤنسة، وهو أمر مُستَحَبٌّ في الشعر نظرا لأثره في النفس التي تحب النقلة، وتكره الثبات على حال واحدة.

– **تداعي المعاني**: هو« أن تنثال الأفكار انثيالا على الأديب ويقود بعضها إلى بعض»[6]، وهو أمر قد يكون حسنا في الشعر من باب ثراء المعاني شرط أن تكون مترابطة، وقد يكون سيئا إن قاد إلى الإطناب الذي لا فائدة منه في سياقات معينة.

– **الوفاء بالمعنى**: لقد « أُعجب نقاد العرب بالشاعر الذي يوفي المعنى حقه، فيبدو للقارئ كاملا لا نقص فيه»[7] يُسبب الانغلاق والإبهام.

---

(1) _ أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص34.

(2) _أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عن العرب، ص418.

(3) _ أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص169.

(4) _م ن، ص45.

(5) _ م ن، ص134.

(6) _ م ن، ص147.

(7) _أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص385.

– **الجد والهزل:** إن « فن الشعر عند العرب مجعول لخدمة غاية»[1] قد تكون الإفادة أو الترفيه، فما اقترن بالفائدة من المعاني فهو داخل في باب الجد، وما اقترن بالترفيه فداخل في باب الهزل، وكُلٌّ مُستحسَن في الموضع الذي يليق به من أغراض الشعر، أما دخول أحدهما في سياق حيث يجدر وجود الآخر–كأن يُخلَط النسيب بالرثاء–فإنه مما يُذهب شعرية الشعر.

– **الغرض:** هو« الهدف الذي يسعى إليه الشاعر في قصيدته، أو الفن الذي يريد أن يعرضه كالوصف والغزل والمدح والعتاب....» [2]، وقد اشترط بعض النقاد معان معينة لكل غرض من الأغراض يتوجب على الشاعر اعتمادها وإلا تنتفي صفة الشعرية عن تلك الأغراض[3] .

–**التضمين:** هو عيب في القافية يرتبط بالمعنى، ومعناه «أن يُبنى بيت على كلام يكون معناه في بيت يتلوه من بعده مقتضيا له»[4]، وهو أمر مُستقبَحٌ في الشعر، بحكم أن العرب كانت تبني قصائدها معتمدة وحدة البيت واستقلاله عما سواه بمعناه الخاص.

---

[1] _أحمد الوردي، قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب، ج2، ص777.

[2] _ أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص301.

[3] _ يُنظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص91 .

[4] _ أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص163.

في ختام هذا الفصل نسجل خلاصة لأهم ما تمَّ التوصُّل إليه حول الشعرية وشعرية المعاني في التراث النقدي العربي:

1- ظهر مصطلح (الشعرية) في الدراسات النقدية الغربية الحديثة، ومفهومه مازال غير واضح المعالم، وهذا الغموض أحدَثَ عند النقاد العرب أزمة في ترجمة المصطلح إلى اللغة العربية.

2- مصطلح (الشعرية) مُشتق من (الشعر)، وذلك لما لهذا الجنس الأدبي من أهمية استطاع أن يحضى بها عند الأدباء والنقاد نظرا لما يملكه من خصائص فنية تميزه عن بقية الأنواع الأدبية والفنون التعبيرية.

3- نظرا للأهمية التي اكتسبها الشعر، فإنّ الاهتمام بدراسته وبوضع معايير لضمان جودته ظهر في أوّليّات الدراسات النقدية سواء عند الغرب أم عند العرب.

4- رغم كل المعايير التي وُضعَت لتقييم الأدب عموما والشعر بوجه خاص، فإنّ الشعرية لم تستطع أن تُخضِع الأدب لضوابط فنية ثابتة تجعل منها منهجا.

5- ارتبطت الشعرية العربية في العصر الجاهلي بالثقافة الشفوية، فجاءت معاييرها متعلقة بالخصائص الصوتية لفن الشعر مُضافَة إلى الصدق الواقعي.

6- بدأت الشعرية بمجيء القرآن تتعمّق أكثر في دراسة المعاني والمباني، فكانت تلك أولى الخطوات الهادفة إلى ضبط معايير نقد الشعر عند العرب بدءا بمحاولات ضبط المفهوم، نتجت عنها عدّة قضايا ومصطلحات أثرَت الدراسات النقدية العربية.

7- بدأ الاهتمام بدراسة شعرية المعاني في النقد العربي منذ العصر الجاهلي، ثم أُثرِيَ هذا المجال بتوجُّه العرب إلى دراسة النص القرآني والسعي إلى الكشف عن أسرار إعجازه، فكانت تلك الدراسات فاتحة لظهور عدة نظريات ومصطلحات نقدية ذات صلة بشعرية المعاني.

الفصل الثاني:

شعرية المعاني في منهاج البلغاء

(التنظير)

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

يزخر تراثنا العربي بثروة أدبية ونقدية ضخمة استطاعت أن تفرض وجودها قديما، ومازالت كذلك حتى في العصر الحديث. ورغم أنّ أغلب الدراسات والبحوث التي عالجت ذلك التراث كانت متوجهة أكثر إلى ما ينتمي منه إلى بلاد المشرق، إلا أنّ الأدب والنقد المغربيين استطاعا أن يُثبِتا تميُّزهما الكبير وأن يفرضا وجودهما وسط تلك الدراسات، وهو التميز الذي مازال حتى زماننا هذا يُغري الباحثين بمحاولة الكشف عن أسراره.

و من نماذج المبدعين المغاربة[1] الذين أثبتوا التفوق المغربي في مجالَي الأدب والنقد معا نذكر أبا الحسن حازم القرطاجني، هذه الشخصية التي استطاعت أن تبدع مجموعة من النصوص الشعرية جمعها الحبيب ابن الخوجة من أمهات مصادر الأدب المغربي والأندلسي ضمن ديوان سمّاه " قصائد ومُقَطَّعات"، كما أبدع القرطاجني كتابا نقديا يُعدّ من أهم المدوَّنات النقدية في التراث العربي سماه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" أراد به وضع منهاجٍ للنقاد يسيرون على هدية أثناء تحليلهم وتفسيرهم وتذوقهم وتقويمهم للأدب، وسراجٍ للمبدعين يستأنسون بقوانينه لتحسين أدبهم والنهوض به من الركود الذي أصابه.

و قد اعتمد حازم في وضعه للمدوَّنة النقدية منهجا مُحكَما يعتمد كثيرا على التقسيمات الدقيقة، حيث وزَّع موادَّه على أربعة أقسام، وجعل ضمن كل قسم أربعة أبواب أطلق على كُلٍّ منها اسم "منهج"، ثم ألَّف المناهج من فصول يختلف عددها من منهج إلى آخر سمّاها على التعاقب بـــ"مَعْلَم" أو "مَعْرَف"، تأتي ضمنها فقرات سمّاها على التعاقب أيضا "الإضاءة" أو "التنوير"، ليختم كل منهج بـــ "مَأَمٍّ" لا فرق بينه وبين المعلم والمعرف سوى أنه بمثابة الفصل الختامي الذي يلخص ما ورد في سابقيه من ملاحظات نقدية وبلاغية.

و قد خصص القسم الأول من منهاجه لدراسة "الألفاظ"، غير أنه ضاع بأكمله، وخصص القسم الثاني لدراسة "المعاني"، فبحث في ماهياتها وأنحاء وجودها وضروب التصرف فيها، ثم في طرق اجتلابها وكيفيات اِلْتِئامها ثم في ما تتقوَّم به صنعتا الشعر والخطابة من التخييل والإقناع، ثم في الإبانة عن الأحوال التي تعرض للمعاني في جميع مواقعها من الكلام.

أما القسم الثالث فخصَّصه لدراسة "المباني"، سعى في المنهج الأول منه إلى الإبانة عن قواعد الصناعة النظمية، وفي الثاني إلى الإبانة عن أنماط الأوزان في التناسب والتنبيه على كيفيات مباني الكلام وعلى القوافي وما يليق بكل وزن منها من الأغراض، وفي الثالث إلى الإبانة عمّا يجب في تقدير الفصول

[1] ـ نقصد نسبتهم إلى الغرب الإسلامي الذي يضم بلاد المغرب العربي مع الأندلس.

وترتيبها ووصل بعضها ببعض، وفي الرابع إلى الإبانة عن كيفية العمل في إحكام مباني القصائد وتحسين هيآتها.

و خصص القسم الرابع لدراسة "الأسلوب"، عالج فيه الطرق الشعرية وما تنقسم إليه، ثم انتقل إلى الإبانة عن طرق الشعر من حيث تنقسم إلى فنون الأغراض، ثم إلى الإبانة عن الأساليب الشعرية وأنحاء الاعتمادات فيها، ثم إلى الإبانة عن المنازع الشعرية وأنحائها وطرق المفاضلة بين الشعراء في ذلك.

لقد حاول القرطاجني تنظيم مادته النقدية والبلاغية ضمن هذه التقسيمات، إلا أنه لم يستطع أن يَفْصل بُحوثه عن بعضها تماما وذلك لاستحالة الفصل بين عناصر العملية الإبداعية (اللفظية والمعنوية والنظمية والأسلوبية) المتداخلة فيما بينها، لذلك فإن المُطَّلع على المنهاج سيجد فيه مادة قيّمة حول "الألفاظ" يمكن الركون إليها لدراسة آرائه حول هذا الجانب من جوانب شعرية القصيدة عنده رغم غياب القسم الخاص بذلك، كما أن آراءه حول المعاني ظهرت في الجزء المخصص لـــ"المباني" وفي الجزء المخصص لـــ"الأسلوب" استطعنا أن نستفيد منها لإثراء ما جاء في قسم المعاني والذي بدأه بالحديث عن الماهية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المبحث الأول: ماهية المعاني وتصنيفها

عُرف الأدب بقدرته الفائقة على التأثير في النفس البشرية، وقد عُنيت الدراسات الأدبية والنقدية منذ وجودها بالبحث عن مواطن الجمال التي تُنتج ذلك التأثير الفني الذي يشبه السحر، واختلفت الآراء حول مواطن الجمال الفني: أين مكمنها؟ ومن أين تنبع في الأساس؟

وفي ظل الجدال النقدي الذي قام حول تحديد ما يُنتِج أدبية الأدب وشعرية الشعر... نجد النقد العربي يحصره في فترة من الفترات ضمن ثنائيه (اللفظ والمعنى) من منطلق أن الشعر صناعة فإذا بهذه الثنائية تكتسح ساحة الدراسات النقدية منذ ظهورها، وإذا بأغلب المعايير النقدية باتت متصلة بأحد طرفي هذه الثنائية أو باجتماعهما معا. وفي إطار انقسام أغلب النقاد القدماء بين مؤيد للفظ ومؤيد للمعنى، نجد أن هناك موقفا ثالثا انبثق عنهما« يجمع بين الموقفين السابقين، ويمكن تأطير موقف حازم ضمن هذا الموقف الثالث الأخير»[1]، الذي يرى أنَّ الشعرية تتولد في العمل الإبداعي بالجمع بين اللفظ الأنيق والمعنى المؤثِّر.

والقرطاجني – كسابقيه من النقاد– يرى أن الشعر صناعة[2]، غير أنه لم يحصر مجال الشعرية فيما يميز الشعر من حيث لفظه أو معناه فقط، بل عالج المسألة ضمن فروع أربعة جمع ضمنها كل التفاصيل التي يمكن أن تدرس في مجال الشعر والنثر (ممثَّلا عنده في الخطابة) وهي : اللفظ والمعنى والمبنى والأسلوب.

والواضح في منهاج البلغاء أن حازما وجه اهتمامه إلى الشعر أكثر من النثر كغيره من النقاد، وإن كان لسابقيه أسبابهم[3]، فإن للقرطاجني سبب إضافي هو أن « الحاجة إلى تأصيله ماسّة خاصة بعد أن اختلّت الطباع وخملت القدرة على الاجتهاد والابتكار منذ القرن الخامس للهجرة–فيما يرى حازم»[4]، ولعل المنطلَق في دراسة آراء أي ناقد يُفضَّل أن يكون من المفهوم، إذ دون الوقوف عند ماهية الشيء المراد تحليله لا يمكن أن يصل الباحث إلى نتيجة مرضية، وبما أننا نبحث عن عناصر الشعرية عند حازم فإن علينا أن نرصدها ضمن المفهوم الذي وضعه للشعر وهو: « الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبِّب إلى النفس ما قُصِد تحبيبه إليها، ويُكرِّه إليها ما قُصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب

---

[1] _ عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 365.

[2] _ يُنظر منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص20، ص28.

[3] _ يُنظر ص 4، 5 من هذا البحث.

[4] _ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص107 .

منه، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصوَّرة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قَوِيَ انفعالُها وتأثُّرها»[1]، ومن هذا التعريف يمكن أن نحدد عناصر شعرية الشعر عند حازم ضمن ما يأتي:

1/ الوزن والقافية: وهما عنده ليسا أساس الشعر، ولكنهما مُهِمَّان وجوهريان فيه، خاصة إذا ارتبطا بالمعنى المناسب.

2/التأثير: وقد ربطه حازم بكل مباحثه، فلا يخلو عنوان منهج أو مأمٍّ أو معلم منه.

3/ التخييل والمحاكاة: وهما أكثر الأمور ارتباطا بالمعاني في منهاج البلغاء.

4/ حسن تأليف الكلام: وهو عنده خاص باللغة بدءا من الحرف، وخاص كذلك بالمعاني وائتلافها، وبالأسلوب والنظم عموما.

5/ الصدق: وقد فضَّله حازم على الكذب رغم أنه أخرج الشعر تماما من دائرة الخضوع لمعيار الصدق والكذب.

6/الشهرة: وهي عنده شرط أساسي بخاصة في المعاني.

7/ الإغراب والتعجيب: وهما من الأمور التي تضاعف قوة تأثير الأقاويل الشعرية لفظا ومعنى.

لم يفت حازما وهو يضع هذا التعريف أن النص الأدبي هو نسيج من العلاقات المتداخلة بين عناصره الصوتية واللغوية والدلالية وهي كلها مجال لإنتاج الشعرية ودراستها، « فالجمال عند حازم متعدد الوسائل والمقادير، وتساهم فيه عناصر الأدب والشعر جميعا»[2]. غير أن ما يهمّنا في هذا البحث هو جانب المعاني الذي نلاحظ أنه يتداخل مع كل العناصر السابق تعدداها، وهذا يؤكد ما « لحازم في سياق الجهود التي درست المعنى كمفهوم وكمصطلح أن مباحث المعنى عنده في منهاجه تعد من أوسع الدراسات عن المعنى وأعمقها»[3] في النقد الأدبي العربي.

---

[1] _ منهاج البغاء وسراج الأدباء، ص 71.

[2] _ محمد بنلحسن بن التيجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، (د-ط)، 2011م، ص264.

[3] _ فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م، ص301.

أولا: ماهية المعاني:

لم يُفصّل حازم الحديث في ماهية المعاني بقدر ما تحدث عن أنواعها وأهمية تلك الأنواع وقدرتها على إنتاج الجمال الفني في الشعر، وما قاله في هذا المجال: « إن المعاني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أُدرِك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أُدرك منه»[1].

لقد عرّف القرطاجني المعنى على أنه صورة، وقد ربطها بطرفين أساسيين هما الذهن والواقع، وهنا تدخل قوة التخيل للربط بين الأمرين واستحضار ما يوجد خارج الذهن إلى داخله وإن كان غائبا عن الحواس، لأن أساس الفكرة هنا هو عنصر (الإدراك)، فيكفي للمرء أن يدرك صورة الشيء بحواسه مرة واحدة من خلال معايشته لها في الواقع، وهذه المعايشة لا تتم إلا بالحواس خاصة منها النظر، ولا يبقى بعد ذلك إلا أن يرسم ذلك الإدراكُ صورةَ الشيء في الذهن لمجرد استحضارها بالكلام (منطوقا أو مكتوبا)، أو بوسائل أخرى تشبه الكلام كالرسم والموسيقى مثلا.

والسؤال المطروح هنا هو: ماذا عن المعاني التي ليس لها صورة خارجية؟ ونحن نقصد المعاني المجردة كالخير والشر والحب والكره... وما إلى ذلك، وهنا نأتي إلى إشارة القرطاجني إلى ما سماه بالمعاني الذهنية، وهي عنده« المعاني التي ليس لها وجود خارج الذهن أصلا»[2]. غير أنه هنا لا يتحدث عما ذكرناه من المعاني المجردة، وإنما يتحدث عنها على أنها «أمور ذهنية محصولها صورة تقع في الكلام بتنوع طرق التأليف في المعاني والألفاظ الدالة عليها»[3].

والظاهر من هذا الكلام أنه يقصد أساليب التعبير عن المعاني والتأليف بينها وبين ما يناسبها من الألفاظ، فحازم « في حديثه عن المعاني الذهنية لا يتحدث عن المفردات على مستوى الإشارة إليها في الوجود، وإنما يتحدث عن التركيب والعلاقات بين المفردات أو الأشياء وبين بعضها وبعض أو بين المعاني بعضها وبعض»[4]. إلا أنه يشير في باقي كلامه إلى ما يمكن أن يكون أسلوبا أو طريقة للتعبير عن المعاني المجردة التي سبقت الإشارة إليها، وهذا الأسلوب يكون عن طريق التشبيه والإحالة« وذلك مثل أن تنسب الشيء إلى الشيء على جهة وصفه به أو الإخبار به عنه...» [5]. ومن هنا يصبح المعنى عنده

---

[1] _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص18.

[2] _ م ن، ص15.

[3] _ م ن، ص 15.

[4] _ فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص302، 303.

[5] _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص15.

هو صورة مباشرة حاصلة في الذهن عن أشياء موجودة في الأعيان، أو صورة غير مباشرة عن أشياء أو صيغ من الكلام موجودة في الأعيان، ولكنها ليست المقصودة، بل هي تشبه أو تحيل إلى تلك الموجودة في الذهن.

ولعل حازما لم يُفصِّل كثيرا الحديث في مجال ماهية المعاني« لصعوبة مرامه وتوعُّر سبيل التوصل إليه»[1]. إلا أن تلك الصعوبة لم تمنعه من أن يكمل تفاصيل حديثه عن المعاني وتصنيفها ضمن أنواع معينة ورتب معيّنة، و رغم أنه يشير إلى الأنواع بتسميتها بمصطلحات خاصة، ولا يشير إلى الرتب صراحة، غير أنه يمكن إدراك الأخيرة من خلال اعتماده أسلوب المفاضلة بين المعاني.

ثانيا: أنواع المعاني ومراتبها:

صرح حازم بمصطلحات أطلقها تسميات لأنواع من المعاني بعد أن قام بتصنيفها بدءا بما سمّاه (المعاني الذهنية وغير الذهنية) التي استغلها في تعريفه للمعنى-كما سبق ولاحظنا- كما يمكن أن نستنتج من كلامه رُتباً وضعها لتلك المعاني يستطيع الشاعر أن يعتمد عليها في الاختيار أثناء العملية الإبداعية. غير أن القرطاجني لا يشير إلى تلك الرتب صراحة، بل يعمد في ذلك إلى أسلوب المفاضلة، كأن يفاضل بين المعاني الجمهورية وغير الجمهورية، وبين المعاني العلمية وغير العلمية.... وما إلى ذلك وسنبدأ فيما يأتي بتفصيل الحديث عن تلك الأنواع ونحاول أن نخلص في النهاية إلى المعيار أو المعايير التي اعتمدها في المفاضلة بين تلك المعاني.

1/المعاني الجمهورية وغير الجمهورية

ينطلق حازم القرطاجني في تصنيفه للمعاني من قوله« إن المعاني منها ما يُحتاج في فهمه إلى مقدمة من معرفةِ صناعة أو حفظِ قصة، فالتي لا يُحتاج في فهمها إلى مقدمة هي المعاني الجمهورية التي يشترك في فهمها الخاص والعام، وعليها مدار معظم المعاني الواقعة في الأغراض المألوفة من الشعر»[2].

و الواضح أن أهم شرط قد وضعه لتكون المعاني جمهورية هو شرط الإفهام، وهذا أمر متعلق بالمتلقي الذي من أجله وضع القرطاجني هذا المبدأ، وهو مبدأ لابد من مراعاته، فقارئ النص عنصر فاعل في إنتاج الشعرية، ولو لم يكن موجودا فإن العمل الفني سيموت في يد صاحبة، فالمتلقي« تسري في نفسه الحركة التي أدت إلى إنجاز هذه القطعة، من هنا ينبع حماس جمهور لا يكتفي بتلقي الشعر بل

---

(1) _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص18.

(2) _ م ن، ص188.

يحسه منبعثا من ذاته»[1]. وهو لن يحسّه إلا إذا فهمه وفهم مراميه، لذلك جعل القرطاجني المعاني الجمهورية هي« المعاني السهلة على عموم المتلقين السلسة على الإفهام، والتي لا يحتاج المتلقي عند تلقيها إلى وسيط ليوضح له ماهيتها وكُنهها»[2].

وحتى تكون المعاني بهذه الصفة يجب أن تكون واضحة، لذلك كان من أهم شروط شعرية المعاني عند القرطاجني هو وضوحها، « ومع أن حازما يُقِّر أن بعض أنواع الغموض لابد أن يتوفر في الشعر مثل اللغز والكناية والإشارات إلى الأحداث الماضية والقصص مما يتطلب من القارئ ثقافة خاصة، فإنه في الجملة مُنحاز إلى جانب الوضوح»[3] ضمانا لأن تكون المعاني مؤثرة في أكبر عدد ممكن من القُرَّاء، فانغلاقها سيجعلها خاصة بفئة معينة تستلذ بأدبية النص المكثّف بالطاقة الشعرية النابعة من قابليته للتأويل وتعدد القراءات والاحتمالات، وهذا وإن كان يساعد على إعطاء حياة جديدة للنص في كل مرة يُقرأ فيها، إلا أن هذه الحياة ستبقى محصورة ضمن محيط محدود بصنف معين من القراء قد يموت النص بموتهم.

والمعاني الجمهورية تأخذ مفهومها من تسميتها، فالمقصود بها المعاني المعروفة لدى عامة الناس الذين يمثلون الجمهور، وهي حسب تعبير القرطاجني «ما اشتدت علقته بأغراض الإنسان، وكانت دواعي آرائه متوفرةً عليه وكانت نفوس الخاصة والعامة قد اشتركت في الفطرة على الميل إليها أو النفور عنها، أو من حصول ذلك إليها بالاعتياد»[4]، وكلام حازم هذا يحلينا إلى شروط يجب أن تتوفر في المعاني- مضافة إلى شرط الإفهام- حتى يُصطلح عليها بأنها جمهورية:

أولها: أن تكون مشتركة بين العامة والخاصة، وقد استعمل لفظة(نفوس) بصيغة الجمع ليؤكد هذا المبدأ الذي يعد جوهريا هنا « وبذلك تصبح حاجات الجمهور مناط، اهتمام المبدعين... فيكون ذلك دعما وإغراء وضمانا للغاية الخلقية التي يسعى الشعر إلى تحقيقها»[5]. وهذه الغاية تندرج ضمن الشرط الثالث من شروط المعاني الجمهورية التي يمكن استنتاجها من هذا القول.

ثانيها: أن تكون مما فُطِرت عليه النفوس البشرية، حيث إن وجودها الفطري لدى المتلقي يجعلها أكثر قربا من نفسه وأكثر تأثيرا فيها، « فموضوعات الشعر ذات صلة بكل جوانب الحياة، وما يشغل

---

(1) _ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 164.

(2) _ محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني، ص279.

(3) _ إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، ص562.

(4) _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص20.

(5) _ صلاح زرق، أدبية النص، ص139.

الشاعر- على وجه الخصوص- هو ماله صلة وثيقة بأغراض الإنسان»[1] التي فُطر عليها، لذلك نجد حازما قد ركز على هذه المسألة منذ بداية تصنيفه لأنواع المعاني، ونجده قد « توخى من خلال دعوته إلى المعاني الجمهورية، وهي المتصورات الأصيلة، أن يكون القول الشعري مُناظرا لحقيقة النفس وصفائها ووضوحها، والجانبُ الشفاف في النفس يتمثل عند حازم في الإبداع نفسه» [2].

ثالثها: أن تكون مؤثّرة في عامة الناس« والناس يختلفون... وكل منهم يميل إلى ما يوافق هواه»[3]. والشاعر لا يمكن أن ينظم قصيدة لكل شخص حسب ما يوافق هواه، فهو أمر مستحيل ولذلك وضمانا للتأثير في أكبر عدد ممكن من المتلقين تُفَضَّل المعاني المؤثّرة في عامة الناس وهي المعاني الجمهورية، و« كلما كثُر عدد المستجيبين للعمل الفني كان ذلك أدلّ على عظمة الفن وعلى قدرة الفنان» [4].

وتجدر الإشارة في هذا الباب إلى أن حازما أطلق تسمية أخرى على المعاني الجمهورية، وهي تسمية (المتصوَّرات الأصيلة) وذلك حين قال: « فالمتصوَّرات التي في فطرة النفوس ومعتقداتها العادية أن تجد لها فرحا أو ترحا أو شجوا هي التي ينبغي أن نسميها المتصوَّرات الأصلية وما لم يوجد ذلك لها في النفوس ولا معتقداتها العادية فهي المتصوَّرات الدخلية، وهي المعاني التي إنما يكون وجودها بتعلُّم وتكسُّب»[5]. وأصالة هذا الصنف من المعاني تأتي من كونها معروفة مفهومة لدى الجمهور وكذلك من كونها مؤثرة في النفوس، والمعرفة تساعد على ضمان التأثير، ومن هنا تأتي أهميتها.

ومن هذا المنطلق نجد القرطاجني يضيف بعض التفصيلات أثناء تصنيفه للمعاني إذ قال: « إن الأقاويل المخيِّلة لا تخلو أن تكون المعاني المخيِّلة فيها مما يعرفه جمهورُ مَن يفهم لغتها ويَتَأَثّر له أو مما يعرفه ولا يَتأثر له، أو مما يَتأثر له إذا عرفه. أو مما لا يعرفه ولا يتأثر له لو عرفه، وأحق هذه الأشياء بأن يُستعمل في الأغراض المألوفة من طرق الشعر ما عُرِف وتُؤُثِر له، أو كان مُستعَدًّا لأن يُتَأثّر له إذا عُرف»[6]، وعليه فالأقاويل الشعرية عنده أربعة أصناف:

---

[1] _ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 139.

[2] _ محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني، ص286.

[3] _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص366.

[4] _ بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، ص120.

[5] _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص22.

[6] _ م ن، ص21.

أ/ ما كانت معانيه معروفة ومؤثرة

ب/ ما كانت معانيه معروفة وغير مؤثرة.

ج/ما كانت معانيه غير معروفة ومؤثرة إذا عُرفت.

د/ما كانت معانيه غير معروفة وغير مؤثرة إذا عُرفت

فالصنفان الأوَّلان من المعاني الجمهورية، والأخيران من غيرهما، وأحسن هذه الأصناف عنده الأول والثالث، فالأول توفر فيه الشرطان (الشهرة والتأثير) وهذا كفيل بأن يضمن شعريته، والصنف الثالث من المعاني التي ليست معروفة عند الجمهور ولكنها قابلة لأن تكون كذلك بفضل طاقاتها التأثيرية، ومثل هذا المعنى من « ما يُستحسن إيراده في الشعر، وذلك إذا كان مما فُطرت النفوس على الحنين إليه أو التألم منه، وهذا إذا كان في قوة جميع الجمهور أن يعرف المعنى الذي بهذه الصفة إذا أُلقي إليه... ويستحسنه بعد المعرفة»[1]، كأن تكون تلك المعاني من الأخبار والتواريخ أو من القصص والأمثال....

وفي مقابل هذا فإن من المعاني ما يكون جمهوريا ولكن غير مؤثر، وهو الصنف الثاني عنده، ورغم كونها جمهورية معروفة واضحة، إلا أنها غير قادرة على إنتاج الشعرية لأنها غير مؤثرة، وهذا يجعلنا نستنتج أن المعاني الجمهورية لا يكفي أن تكون معروفة حتى تكون شعرية، فشرط التأثير قد يكون أهم بكثير من شرط الشهرة والوضوح، ولذلك كان« من المعاني المعروفة عند الجمهور مالا يحسُن إيراده في الشعر، وذلك نحو المعاني المتعلقة بصنائع أهل المهن لضَعتها، فإن غالب عباراتهم لا يحسُن أن تُستَعار ويُعبَّر بها عن معان تشبهها لأنها مزيلة لطلاوة الكلام وحسن موقعه من النفس»[2]، وهو الأمر الذي يؤدي إلى تراجع نسبة الشعرية في النص الأدبي.

ونخلص من دراستنا للمعاني الجمهورية عند حازم إلى أهم ما جاء به من شروط يجب توفرها فيها لضمان شعريتها هي:

- أن تكون معروفة عند عامة الناس.
- أن تكون واضحة مفهومة
- أن تكون فطرية في الإنسان
- أن تكون مؤثرة في النفوس.

---

[1] _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص28، 29.

[2] _ م ن، ص 28.

فإن توفرت هذه الشروط أصبحت عنده من صنف المعاني الجمهورية« التي لا يمكن أن يتألف كلام بديع عال في الفصاحة إلا منها، والصنف الآخر وهو الذي سميناه بالدخيل، لا يتألف منه كلام عال في البلاغة أصلا، إذ من شروط البلاغة والفصاحة حسن الموقع من نفوس الجمهور، وذلك غير موجود في هذا الصنف من المعاني»[1]، ومن هذا المنطلق نجد القرطاجني يضع شرطا هاما لـــ « أن تكون شاعرا، وفي كل المجالات هو أن تحيا حياة الجماعة لا حياة الذات، وهذه الجماعية تمنح الرسالة الشعرية انسجامها، بل إن المشترك هو القابل للشعرية لا غير» [2].

2/ المعاني الأول والثواني:

من أهم التصنيفات التي وضعها حازم للمعاني في منهاجه هو تصنيفه لما سماه بالمعاني الأول والثواني، وهو مجال أقرب ما يكون إلى جانب البلاغة المتعلق بالمجاز بمختلف صوره وتجلياته، فهذا التصنيف مرتبط بالدلالات الشعرية المباشرة والأخرى الإيحائية، يقول حازم:« والمعاني الشعرية منها ما يكون مقصودا في نفسه بحسب غرض الشعر ومُعتمَدا إيراده، ومنها ما ليس بمعتمَد إيراده ولكن يورَد على أن يُحاكى به ما اعتُمد من ذلك أو يُحال به عليه أو غير ذلك. ولنُسَمِّ المعاني التي تكون من متن الكلام ونفس غرض الشعر المعاني الأول، ولنسم المعاني التي ليست من متن الكلام ونفس الغرض ولكنها أمثلة لتلك أو استدلالات عليها أو غير ذلك، لا موجب لإيرادها في الكلام غير محاكاة المعاني الأول بها أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الهيآت التي تتلاقى عليها المعاني ويُصَار بعضها إلى بعض المعاني الثواني، فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائل وثوان»[3].

إن ما قصده حازم بكل صنف من صنفَي المعاني المذكورَين في القول السابق هو أن الفرق الجوهري بينهما يكمن في القصد الذي يرمي إليه صاحب النص الأدبي« فالأُوَل هي التي يكون مقصد الكلام وأسلوب الشعر يقضيان ذكرها وبنيةَ الكلام عليها، والثواني هي التي لا يقتضي مقصد الكلام وأسلوب الشعر بنية الكلام عليها»[4].

ولذلك كانت المعاني الأول أساسية في الكلام، فهي« المعاني الأصلية، وهي التي تكون مقصودة في

---

[1] _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص25.

[2] _ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص296.

[3] _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص23.

[4] _ م ن، ص24.

نفسها بحسب غرض الشعر»[1]، وهي جوهر العمل الإبداعي ومكمن شعريته .

غير أن الشعرية لا تنتج فقط عن هذا الصنف من المعاني، فالثواني« هي المعاني الفرعية التي تتعلق بالمعاني الأصلية لتزيد في دلالتها»[2]. ومن هنا تأتي أهميتها، فمن ناحية هي تأتي لتقوية الأُول وتكثيف دلالاتها، ومن ناحية أخرى هي تسعى إلى تحسين الكلام باعتمادها على عنصر المجاز بأشكاله المختلفة بخاصة الصور التشبيهية القائمة على المحاكاة، فيصبح بذلك« الفرق بين المعاني الأول والمعاني الثواني... هو الفرق بين الحقيقة والمجاز»[3].

وبما أن القرطاجني اشترط في المعاني الثواني أن تأتي من أجل أداء وظيفة معيّنة هي محاكاة الأول بها أو الإحالة بها عليها، فإنه قد وضع لها معيارا لا يجب أن تحيد عنه لضمان جودتها في الشعر هو « أن تكون أشهر في معناها من الأول لتُستوضَح معاني الأُول بمعانيها الممثَّلة بها، أو أن تكون مساوية لها لتفيد تأكيدا للمعنى»[4]، وبهذا يعطيها حازم وظيفتين أخريين تنبعان أساسا من الأُوليين، وهتان الوظيفتان هما (الإيضاح) و(التأكيد).

ولعل فكرة الإيضاح والتأكيد تأتي من كون المعاني الثواني تتجه إلى الواقع الحسّي، والمعروف أنّ ما هو حسّي خارج عن الذهن يكون في العادة أوضح من المجرد الذهني، وبما أنها تتسم بسمة الوضوح كانت قادرة على القيام بهذه المهمة،« فإن كان المعنى فيها أخفى منه في الأُول قبُح إيراد الثواني لكونها زيادة في الكلام من غير فائدة»[5].

وحديث حازم عن المعاني الأول والثواني لم يأت منفصلا عن حديثه الذي دار حول المعاني الجمهورية، بل إنه جعل الأخيرةَ الأصلَ الذي تفرعت عنه كل مباحثه حول أصناف المعاني، وقد عالج العلاقة بين الصنفين في إطار محاولته لتحديد ما يصلح من المعاني لأن يقع أُولا أو ثواني، فرأى أن من المعاني ما يصلح أن يقع أوائل وثواني في آن معا ومنها ما لايقع إلا ثواني « فالتي يصلح أن تورَد أوائل وثواني هي ما تعلق المتصوَّرُ فيها بشيء معروف عند الجمهور من شأنهم أن يرتاحوا إليه أو يكترثوا له... والتي لا يصلح أن تورَد أوائل وتورَد ثواني هي ما تعلق التصور فيها بحقيقة شيء تعم معرفته جميع

---

(1) _ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص177.

(2) _ م ن، ص ن .

(3) _ عبد الرحمن وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ص331.

(4) _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص23، 24.

(5) _ م ن، ص24.

الجمهور»[1].

وما يمكن فهمه من هذا الكلام أنه يشترط في المعاني حتى تكون ثواني أن تأتي واضحة معروفة لدى الجمهور مؤثرة فيهم- وهي ميزات نجدها فيما اصطلح عليه حازم بالمعاني الجمهورية،لأنها هي التي تقوم بتوضيح الأُول، هذه الأخيرة التي يجوز أن تكون واضحة فتؤكَّد بالثواني، كما يجوز أن تكون غامضة ينجلي غموضها كذلك بالمعاني الثواني، ولذلك نجده بنى العلاقة بين المعاني الجمهورية وبين المعاني الأول والثواني انطلاقا من سمة الوضوح المشتركة بينها جميعا.

وخلاصة ما يمكن قوله في هذا الصنف من المعاني هو أن جودة الثواني تأتي من وضوحها- وهو شرط سبق ووضعه القرطاجني في تنظيره لشعرية المعاني الجمهورية - وأن جودتهما معا تأتي من قدرة الثواني على توضيح أو تأكيد الأُول، وذلك يتحقق بأن تكون أوضح منها أو مساوية لها في المعنى، أما في أيِّهما أقدر على إنتاج الشعرية فإن حازما يرى أن « الأصيل في الأغراض المألوفة في الشعر من هذين الصنفَين ما صلح أن يقع فيها أوَّلا وثانيا متبوعا وتابعا»[2].

3/المعاني التاريخية والقصص:

تم الجمع بينهما في هذا العنصر لسببين: الأول أن التاريخ يُقتبس من أحداث واقعية، وأن القصص غالبا تُقتبس من نفس تلك الأحداث التي يؤخذ منها التاريخ، وهنا يتداخل الأمران بحيث لا يعود بالإمكان- أحيانا- الفصل بينهما، ولهذا نجد أنفسنا كثيرا ما نردد العبارة(القصص التاريخية) وهو دليل على الارتباط الوثيق بين الأمرين. والسبب الثاني هو اقتداؤنا بعمل القرطاجني الذي قرن الكلام حولهما في أغلب الأحيان بحيث لم يترك لنا مجالا لأن نفصل بينهما.

والحديث عن المعاني التاريخية والقصص لابد أن يقودنا إلى حديث آخر مقرون به بالضرورة وهو الاقتباس، وقد سبق وأشرنا إلى أن كليهما يُقتبس من الواقع، أو من المخزون الفكري والثقافي و الأدبي لأمة معينة، ورغم أننا سنخصص لنظرية الاقتباس عند حازم جزءا لاحقا من هذا البحث، فإننا وجدنا أنفسنا مجبرين على الإشارة إليها هنا لارتباطها الوثيق بهذا المجال من الدراسة خاصة المتعلق بالقصص لكونها تنتمي إلى المخزونين التاريخي والأدبي معا، وكذلك الحال مع كثير من الأمثال والحكم التي يمكن عدُّها قصصا جزئية مكثَّفه في عبارات موجزة موحية بالكثير من المعاني والأحداث ومحيلة عليها شأنُها شأنُ التاريخ. كل هذه الأمور تشكّل لدى الشاعر ثقافة«ذات ارتباط بالوظيفة المعطاة للشعر،

---

[1] _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص24.

[2] _ م ن، ص ن.

فهو قيد للأخبار وتحديد للآثار... ثم إن الشعر أيضا مجال ضرب الأمثال وسرد الآثار»[1].

وقد جاء حديث حازم في المنهاج عن المعاني التاريخية- وما يلحقها من قصص وأمثال وحكم- في إطار توضحيه لسبل اقتباس المعاني ومصادر اجتلابها، من ذلك «ما استند فيه بحث الفكر، إلى كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل، فيبحثُ الخاطر فيما يستند إليه من ذلك... وبحثه فيما استند إليه من تاريخ على أن يناسب بين بعض مقاصد كلامه وبينه، فيحاكيه به أو يحيل به عليه أو يستشهد في ذلك على الحديث بالقديم..... وبحثه فيما استند إليه من حكمة أو مثَل على أن يُردف معاني كلامه بها مُضمِّنا لها بالجملة أو مُشيرا إليها على جهة استدلال أو تعليل أو نحو ذلك»[2].

و الحديث هنا، وإن كان في طرق اقتباس المعاني والتصرف فيها، فإنه أيضا في مناحي اجتلاب تلك المعاني ومصادرها التي يعد التاريخ والقصص والمثل والحكمة من أهمها. و لم يخلُ كلام حازم من احتواء مجموعة من المصطلحات التي اعتمدها ليوضح أهمية حضور التواريخ والحكم ويوضح وظائفها في النص الأدبي، من ذلك إشارته إلى (الإحالة) و(التضمين) و(المحاكاة) و(الاستدلال) و(التعليل).

فالإحالة التي تكررت مرتين في النص المذكور آنفا تُعد الأساس الذي من أجله يعمَد الشاعر إلى التاريخ وأحداثه، فهو لا يلجأ إليها ليبرهن على امتلاكه لقوة حافظة يُعتَدُّ بها، ولكنه يستحضرها حتى تسانده في تعبيره عن الموقف الذي يريد التعبير عنه، واختيارُ الأنسب هنا لن يكون أمرا سهلا، « إن الشاعر- فيما يرى حازم- يتأملُ صور العالم المختزَنة في ذاكرته، ويلاحظ النّسب القائمة بينها على نحو يمكّنه من تشكيل صور فنية جديدة، ويصنعُ الشاعر والأديب بعامة نفس الأمر عندما يتأمل مخزونة الثقافي من نظم أو نثر أو تاريخ أو مثل، فيحاول ملاحظة نسبة جديدة بين أجزائه، تساعده على استغلاله وإعادة تشكيله في صورة جديدة أيضا»[3] تحيل على ما يريد أن يشير إليه الأديب وتؤكد ما يريد تأكيده وإثباته في ذهن المتلقي.

أما التضمين فهو قرين التاريخ والقصة والمثل والحكمة،و مجرد إيراد أيٍّ منها في الكلام يُعد تضمينا، فالشاعر يلاحظ ما يدور حوله من أحداث تجري في عصره أو سابقة له، وينظر إلى ما يناسب سياق قصيدته منها، ثم يضمنها إياه، فهو يختار أولا، ثم يتفاعل مع ما يختاره، ثم يوظفه بطريقة تساعده على التواصل مع المتلقي، «فالوقائع تمر بوعي المبدع فيعيشها وجدانيا وعاطفيا، فتنقلب إلى مقتضيات

---

(1) _ أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم، ص31.

(2) _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص39، 40.

(3) _ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص60.

داخلية، ثم تخرج أخيرا في شكل إبداع فني...فعملية العبور هاته أو عملية الانتقال وما تلاقيه من تجاوب نفسي وجداني من الفنان هي مصدر الإبداع»[1]. ومصدر التأثير الذي يجعل الانفعال مشتركا بين مبدع النص ومُستقبِله.

و أما المحاكاة – التي تعد من أسس الشعرية الجوهرية عند حازم– فهي تدخل في مجال التواريخ والقصص والأمثال من باب المشابهة، فالشاعر حين يختار حدثا يريد أن يُحيل به إلى معنى يرغب في التعبير عنه، لابد أن يراعي وجود علاقة وثيقة بين ذلك الحدث وهذا المعنى، والمحاكاة يمكن أن تضمن مثل هذه العلاقة التي تتجلى –في أكثر الأحيان– في المماثلة، « وبهذا تقترب الأمثال والتواريخ والحكم من التشبيه، لكونها تسعى إلى إثبات نوع من المشابهة بين شيئين أو حالتين، حيث لا تُستعمل إلا لتقرير حالة واقعة من خلال حالة مشابهة قد تكون واقعة تاريخية أو مَثلا أو حكمة»[2]. وهذا من شأنه أن يزيد المعنى وضوحا وتأكيدا وتأثيرا وإقناعا.

و أما الاستدلال والتعليل فهما يلحقان خاصة بالمثل والحكمة، فكلاهما– وإن اعتمد للإحالة أو للتضمين أو للمحاكاة فإن هدفه لا يكاد يبعد عن شرح واقعه وتعليلها، أو الاستدلال على أخرى بها، وهذا الاستدلال حين يتعلق بالمثل والحكمة، فهو غالبا يأتي مقترنا بالجانب الأخلاقي والنفسي، فهما لا يخلوان من التوجيهات والإرشادات التي من شأنها أن توجه سلوك الإنسان،وبما أن غاية الشعر عند حازم هي « إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر لمقتضاه»[3]، فقد كان ممن يفضّلون توظيف المثل والحكمة في الشعر، لما يملكان من قدرة على تحقيق هذا الهدف، وقد شجع الشعراءَ على توظيفهما« من قبيل التماس وجه شبه بغية العظة والعبرة غالبا»[4]. وهو أمر يمكن أن يشاركهما فيه التاريخ والقصة كذلك، ومن هذا المنظور« تبدو العودة إلى الماضي مرتبطة بالتأمل الذي يستخلص العبرة والعظة، فيدعم الحاضر ويقويه... وإنما يعالجه باعتباره قوة ايجابية يمكن أن تسري في الحاضر لتوجهه وجهات أفضل، وذلك من خلال الإحالة»[5].

إن إشارة القرطاجني إلى التاريخ والقصة والمثل والحكمة في عدّة مواضع من مؤلَّفه توحي بأهميتها القصوى عنده خاصة من ناحية المعاني التي تؤديها، وهي عنده « مرتبطة بالمتغير وبالصيرورة الزمنية

---

(1) _ أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم، ص152.

(2) _ عبد الرحمن وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ص332.

(3) _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص361.

(4) _ عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص249.

(5) _ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص141.

وبالمتحرك من الأحداث، وحين يوردها الشاعر إنما يوردها كقصص وأخبار سالفة متقدمة، وتأتي على جهة الإتباع والإلحاق لأصل الكلام على جهة من جهات الاستطراد والشرح والتبيين والتضمين، ومن وراء هذا لاشك أن عقد المقارنة بين الحالين تقوم على محاكاة الحال بالحال، ولذلك فالإحالة أمر ملازم للقصص والتواريخ، وهي آلية انفتاح النص ليمتد ويتناسل»[1]، ويفصح عن شعريته.

ورغم أهميتها عنده، فإن حازما لم يترك المجال مفتوحا أمام الشاعر ليقتبس من التواريخ والقصص والأمثال ما يحلو له، فحتى تتحقق شعريتها في النص لابد أن تتوافر على خصائص وميّزات تؤهلها للوصول إلى ذلك، لهذا نجده يضع لمستعملها في الشعر شروطا يَحسُن من خلالها اختيارها وتوظيفها حتى تكون صالحة له مُستحسنة فيه، أهمها أن تكون من المعاني الجمهورية، فإن لم تكن كذلك فإنه يشترط أن يكون «في قوة جميع الجمهور أن يعرف المعنى الذي بهذه الصفة إذا ألقي إليه.... وذلك كالإحالات على الأخبار القديمة المستحسنة، وطرف التواريخ المستغربة، فإنها حسنة الموقع من النفوس، وفي قوة، جميع الناس أن يُحصّلها إذا أُلقيت إليه، فيَحسُن أن يورَد في الشعر ما اشتهر من هذا القبيل، ويعبَّر عنه بحسان العبارات حتى يُعرَف الخبر منه مفصَّلا(...) ومَن قصّر عن تفهُّم شيء من ذلك لم يَعوزَه وِجدانُ من يُفهمُه إياه»[2].

وقد سبقت الإشارة إلى تميّز المعاني الجمهورية عند القرطاجني وأسبابه، فإن توافرت تلك الأسباب في المعاني التاريخية أكسبتها بُعدا جماليا وفنيا بعيد التأثير« ويرتبط هذا البعد بقدرة الشعر على استغلال التاريخ كي يحرك الجماعة ويؤثّر فيها بربطه المتميز بين الماضي والحاضر»[3].

وفكرة أن تكون المعاني التاريخية جمهورية تنطوي على أمرين أساسيين يجب وجودهما في هذه المعاني، وهما أمران لم يفت حازما أن يشير إليهما في قوله السابق، فالأول له علاقة بالتأثير الذي يُحْدثه المعنى وهو (حُسْن الموقع من النفوس) والثاني له علاقة بكون المعنى واضحا مفهوما وهو (الشهرة)، وهذا يعيدنا إلى تقسيم حازم للمعاني الذي فضّل فيه المعاني التي تكون معروفة ومؤثّرة، وكذا المعاني المجهولة التي يمكن أن تؤثر إذا عُرفت. والأخبارُ والقصص يمكن أن تكون من هذين الصنفين اللّذَين يشرك فيهما العامة والخاصة، من هنا «ينبغي أن تكون الإحالة منطوية على مغزى ايجابي يرتبط بحياة الجماعة، مما يفرض عامل الاختيار من أحداث التاريخ، والتركيز على القصص التي تنطوي على مغزى تربوي من

---

[1] _ فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص170.

[2] _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص29.

[3] _ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص141.

ناحية، والتي يعرفها الجمهور أو تثير فيه استجابة تلقائية من ناحية أخرى»[1].

إن الأخبار والقصص والأمثال والحكم مما يحسن استعماله في الشعر حسب رأي القرطاجني ويزيد حسنها فيه إن هي أدت بعض الوظائف وامتازت ببعض الخصائص، من ذلك أن تقوم بعمل التشبيه أو الإحالة أو التفسير أو الوعظ، ومنه أن تكون مشهورة واضحة مؤثرة في النفوس« وملاحظاتُ الشعراء الأقاصيص والأخبار المستطرَفه في أشعارهم، ومناسبتُهم بين تلك المعاني المتقدمة والمعاني المقاربة لزمان وجودهم.... مما يحسن في صناعة الشعر، ويجب للشاعر أن يعتمد في ذلك المشهورَ الذي هو أوضح في معناه من المعنى الذي يناسب بينه وبينه، ويعلقه على طريق التشبيه أو التنظير أو المثل أو غير ذلك، وإذا أُوقِعت الإحالةُ الموقع اللائق بها فهي من أحسن شيء في الكلام، فلِتذكُّر ما مضى من الأمور التي يقل نظيرها في ما هي عليه من الأوصاف التي تميل إليها النفوس أو تنفر عنها موقع عجيب من النفوس»[2].

يمكننا أن نلاحظ هنا كيف استطرد حازم في حديثه عن شروط المعاني التاريخية والقصص من الشهرة والوضوح إلى التأثير، بل إن تأثيرها يكون مضاعَفا، إذا كانت أوضح من المعنى المحال عليه شأنها في ذلك شأن المعاني الثواني مع الأول، ولا يتأتى ذلك للشاعر إلا إذا تمكن من المناسبة بين الحالة التي يحيل بها والحالة التي يحيل عليها، وليس أفضل من أن تكون الأخبار مما يؤثّر في نفوس أغلب الجماهير، وهذه ميزة أصيلة فيها«فالتواريخ جزء من الذاكرة الجماعية المشتركة، ويستدعيها الشاعر ليلتحم الشخصي الذاتي منه بالجماعي العام.... ليصبح صوت الشاعر أكثر قربا وتأثيرا للوصول إلى قلب المستمع واعتقاده» [3].

والملاحظ كذلك في القول السابق للقرطاجني استعماله لصيغ التفضيل(أوضح) و(أحسن)، وهي ليست المرة الوحيدة التي يعتمدها ناقدنا، فهو كثيرا ما يلجأ إليها- عبر صفحات منهاجه- ليفاضل بين الأمور التي يحسن بعضها في الشعر أكثر من أخرى، وهي ملاحظة مفيدة هنا« لأنها ترتبط بما من شأنه أن يكون وسيلة إلى التأثير في النفوس، وهو إيراد القصص والأخبار في الشعر»[4]. هذه الأخيرة« ومع كونها إحدى لواحق المتن وأصل الكلام، ومع كونها معاني ثواني وجهات ثوان يُستنبط القولُ منها، إلا

---

[1] _ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 141.

[2] _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص189، 190.

[3] _ فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص156.

[4] _ عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص250.

أنها مكمن لزيادة شعرية الأُول، كما أنها هي مكمن التضاعف والامتداد النصي»[1].

وخلاصة ما يمكن قوله حول توظيف المعاني التاريخية والقصص والأمثال والحكم عند حازم أنها من الأنحاء المستحسنة في الكلام مضافة عنده إلى الأوصاف والتشبيهات، « فَقَلَّ ما يشذّ مِن مُستحسن الكلام عن هذه الأنحاء الأربعة شيء»[2]. وهذا الحُسن لا يتأتّى لهذا النوع من المعاني إلا إذا كانت واضحة مفهومة لدى الجماهير، «وأما ما يتوقف فهمه على قصة فلا يخلو أن تكون تلك القصة مشهورة أو غير مشهورة فإن كانت القصة مشهورة فذلك حَسن، وإن لم تكن مشهورة فإن ذلك لا يُستحسن»[3]. وشهرتها ووضوحها يساعدان على جعلها أكثر تأثيرا وأحسن موقعا من النفوس.« وإذ قد تبيّن هذا، فالواجب ألاّ يُستعمل في الشعر من الأخبار إلا ما شُهر»[4].

هذا، ومع أن الأحداث والقصص والحكم تُعد معاني ثوانٍ «يَستند عليها الشاعر من خارج القول الأصلي، إلا أنها حين تُدمج بالقول وتتداخل معه....تتحول إلى جزء من النص، وتصبح جزءا داخليا فيه، بل تصبح... وهي التابعة لأصل الكلام مكمنا مهما من مكامن الشعرية»[5].

4- المعاني العلمية:

كان موقف حازم من المعاني العلمية صريحا وواضحا ومباشرا، ذكره في معرض حديثه عن« الأغراض التي لا تقع إلا في العلوم والصناعات والمهن، فالمعاني المتعلقة بهذه الطرق الخاصة ببعض الجماهير لا تحسن في المقاصد العامة المألوفة التي يُنحي بها نحو ما يستطيبه الجمهور أو يتأثرون له بالجملة، فإذا استُعملت فيها فإنها مَعيبة لكونها دخيلة في الكلام»[6]. لقد صرح القرطاجني في أكثر من موضع من المنهاج بأن استعمال هذه المعاني في الشعر غير مستحسن، وقد وصفها في هذا القول بأنها دخيلة في الكلام معيبة فيه، وهتان الصفتان كفيلتان بأن تنفيا عنها صفة الشعرية.

ولإصرار حازم على موقفه، رأى أن يؤكده بذكر سابقيه من النقاد الذين مالوا إلى الرأي نفسه حين قال إن« البصراء بهذه الصناعة كأبي الفرج قدامة وأضرابه قد نصّ جميعهم على قُبح إيراد المعاني

---

(1) _ فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص157.

(2) _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص219.

(3) _ م ن، ص188.

(4) _ م ن، ص190.

(5) _ فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص155.

(6) _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص22، 23.

العلمية والصناعية والعبارات المصطلَح عليها في جميع ذلك، ونهوا عن إيراد جميع ذلك في الشعر»[1]، وما زاد كلامه تأكيدا استخدامُه ما عزز ذلك من ألفاظ كقوله: (جميعهم) و(جميع ذلك) وهو كلام صادر –كما هو واضح – عن ناقد على دراية كبيرة بما رُوي من أشعار العرب قديما وحديثا، وجامع لآراء من سبقه من كبار نقاد الأدب.

والقرطاجني إذ يستقبح ورود المعاني العلمية في الشعر- لا ينطلق من ذاته، ولكنه بنى رأيه هذا على أسس متينة تتجلى في قوله عن تلك المعاني« إن أكثر الجمهور لا يمكن تعريفهم إياها، مع أن أحدهم إذا أمكن تعريفه إياها لم يجد لها في نفسه ما يجد للمعاني التي ذكرنا أنها العريقة في طريقة الشعر لكون تلك المعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس الحُسن والقُبح والغرابة واضحا فيها وضوحه في ما يتعلق بالحِسِّ... وأيضا فإن المسائل العلمية يَستبرِد إيرادَها في الشعر أكثرُ الناس، ولا يستطيبُ وقوعَها فيه إلاّ من صار من شدة ولوعة بعلم ما بحيث يتشوق إلى ذكر مسائل ذلك العلم»[2]، مِن هذا القول يمكن أن نستنتج أهم الأمور المعيبة في المعاني العلمية وهي:

أ/ كونُها من المعاني غير المعروفة لدى الجمهور، أو قد تكون من المعاني الجمهورية التي لا يُتأثر لها، وهذان القسمان سبق لحازم أن عاب استعمالهما في الشعر حين تحدث عن المعاني الجمهورية وغير الجمهورية مما يَحسُن أو لا يحسن توظيفه في صناعته، حيث « اشترط في تلك المعاني شرطين هامّين، أوّلاً أن تكون تلك المعاني معروفة، ثانيا أن تكون مما يُتأثر به وله، وإذا تأملنا المعاني العلمية والصناعية ألفيناها، وإن كانت معروفة لدى فئة من الناس، فإنها غير مؤثّرة، والأثر- كما رأينا –شرط ضروري»[3]. لذلك نجد حازما« يرفض الأفكار التي تفرزها العلوم والصناعات على أساس أنها قد تهمّ البعض ولا تهمّ مجموع الناس»[4]، وأثرُها بالتالي سيكون جزئيا، ولهذا تنعدم شعريتها أو تكاد.

ب/ كونُها ليست من المعاني العريقة في طرق الصناعة الشعرية، وأعرقُ المعاني عند القرطاجني ما كان متعلقا بأغراض الإنسان مشتركا بين الجماهير مؤثِّراً فيهم بالفطرة، فهي تُلاعب أخيلَتَهم وعواطفهم، في حين أن «ما لم تتوفر دواعي أغراض الإنسان عليه، وما انفرد بإدراكه المكتسَب الخاصةُ دون الجمهور، غيرُ عريق في الصناعة الشعرية بالنسبة إلى المقاصد المألوفة والمدارك الجمهورية»[5].

---

[1] _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص25.

[2] _ م ن ، ص29، 30.

[3] _ محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني، ص281.

[4] _ عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص366.

[5] _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص20.

والمعروف عن المعاني العلمية أنها خاصة بفئة من الناس دون الجمهور، كما أنها ليست من المعاني التي تتوفر دواعي أغراض الإنسان- المفرحة أو المفجعة أو الشاجية - عليها، لذلك قَلَّ تأثيرها وبات « يُستهجَنُ إيراد المسائل العلمية في الشعر لكونها من المعاني غير العريقة في الشعر، ومَردُّ هذا لكونها متعلقة بالإدراك الذهني لا بإدراك الحس»[1].

ج/ كونها متعلقة بالإدراك الذهني لا بإدراك الحس، وهذه مسألة مرتبطة بأخرى تعد جوهر شعرية الشعر عند القرطاجني وهي التّخييل، هذا الأخير الذي يضيق أفقه كلما اقترب من مدركات الذهن، ويتسع كلما اقترب من مدركات الحس، وكلما اتسع أفق التّخييل زادت الشعرية والعكس صحيح. ومن هنا ينشأ الفرق بين الخطاب الشعري والخطاب العلمي، وهو فرق « أساسُه الأوّل الاختلاف الوظيفي، فخاصية الشعر التخييلية تتأبّى الانصياع لطبيعة المسائل العلمية»[2] التقريرية التي تهدف إلى توصيل الحقائق بشكل مباشر دون اهتمام بالحسن أو القبح أو الغرابة، عكس ما يحدث في الأقاويل الشعرية « حيث تصبح العلاقة بين الكلمة والشيء علاقة مُعقدة تتجاوز فيها الكلمةُ مستوى العلامة داخل تشكيل لغوي متميز بفاعلية سياقه، يمنحها تعددا في الدلالة وثراء في الإشارة»[3]. ومن هذا المنطلق« يُبعد حازم هذه المعاني عن الخطاب الشعري لضيق أفق التخييل فيها، ولتذبذب وتقهقر وتيرة استجابات القارئ عند وُرودها»[4].

كل هذه الأسباب التي استنتجناها من قول حازم السابق، والتي تجعل وجود المعاني العلمية معيبا في الشعر، يؤكدها- خاصة الأول منها- حين يتحدث في موضع آخر من المنهاج عن أسباب غموض المعاني، إذ يذكر أن من بين تلك الأسباب أن يكون الكلام « مضمِّناً معنىً عِلميًّا أو خبرا تاريخيًّا أو مُحالاً به على ذلك ومُشاراً به إليه، فيكون فهمُ المعنى متوقفاً على العلم بذلك المضَمَّن العلمي أو الخبري»[5]. وقد سبق وأشرنا في صفحات سابقة من هذا الفصل من البحث إلى أن حازما من أنصار الوضوح والتعميم في اختيار المعاني التي يكون في مقدورها إفهام جمهور المتلقين لا أن تقف جدارا عازلا بينها وبينهم.

ثم إن القرطاجني يعزز الأسباب السابقة بفكرة أخرى تتسم بالمنطقية في الطرح، وهي فكرة فصل

---

(1) _ سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص149.

(2) _ محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني، ص293.

(3) _ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص169.

(4) _ الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، ص43.

(5) _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص173.

الفنون، إذ يرى أن «كلّ ما انتسب إلى صناعة من الصنائع.... من حيث هو معنى راجعٌ إليها....فليس يحسن استعماله في الشعر إذ، الواجب أن يُقتصَر بالأشياء على ما هي خاصّةٌ به، وألاّ يُخلط فنٌّ بفن، بل يُستعمل في كل صناعة ما يخصها ويليق بها، ولا يُشاب بها ما ليس منها»[1]، وهذا رأي مهم قدّمه حازم للشعراء حتى يبتعدوا عن المعاني المتعلقة بصنائع أهل المهن أو العبارات الدالة على المعاني العلمية لأنها بعيدة عن روح الصناعة الشعرية.

وخلاصة القول حول المعاني العلمية عند حازم أنه « لا يَحسُن إيرادُها في الشعر إذا وُجد عنها مندوحة.... فأما المعاني أو العبارات المتعلقة بصنائع أهل المهن فينبغي ألاّ يُستعمل شيء منها لأن استعمالها في الشعر أشدُّ قُبحاً من استعمال الألفاظ الساقطة المبتذلة »[2]. والمفاضلة التي عقدها القرطاجني هنا كفيلة بأن تجعلنا نتخيل نظرته إلى مثل هذه الاستعمالات، ومن يلجأ إليها لا يعدو عنده أن يكون ممن « يريد التمويه بأنه شاعر عالم» [3]، والأمران لا يجتمعان في الأدب، وإن اجتمعا في الشخص نفسه فعليه أن يحسن الفصل بينهما، أو أن يهتم بالشعر ويترك العلوم لأصحابها « فقد بان أن مُستعمل هذه المعاني العلمية في شعره يُسئ الاختيار، مُستهلكٌ لصنعته، مُصرِّفٌ فِكرَه في ما غيرُه أوْلى به» [4].

غير أن حازما قد قدّم استثناء يبيح به توظيف المعاني العلمية في الشعر، فهو يجيز « إيراد بعض المعاني العالمية على نحو من الإحالة عليها ببعض معاني الهزل والمحاكاة بها، كقول أبي نواس:

صِـــرتُ لـــهُ رَفعـــاً علـــى الابْتـــدَاءِ وَصـــارَ لي نَصْـــبًا علـــى الحَـــالِ»[5].

إنّ سعة اطلاع ناقدنا على الشعر العربي القديم جعلته يقف على مثل هذه النماذج الشعرية التي يبدو من ظاهرها أن الشاعر يشكو حالا معينة، إلا أن طريقته في التعبير بالاعتماد على مصطلحات النحو العربي وقواعده جعلت المعنى يكتسي رداء من الطرافة يميل به إلى الهزل بدل الجد.

---

(1) _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص192.

(2) _ م ن، ص188، 189.

(3) _ م ن ، ص30.

(4) _ م ن، ص31.

(5) _ م ن، ص334.

المبحث الثاني: التخييل والمحاكاة والإغراب

اعتمد القرطاجني في منهاجه مجموعة من المصطلحات، منها ما جاء مرتبطا باللغة، ومنها ما جاء مرتبطا بالمعاني، وأخرى بالنظم أو بالأسلوب.... ومن هذه المصطلحات ما جاء عنده مقترنا بحيث يكاد يُخَيَّلُ للمرء أنه يستعملها كمرادفات، من ذلك التخييل والمحاكاة وما يحدثانه من إغراب وتعجيب. ولإن كان وُرود هذه المفردات الأربع في المنهاج متجاورة يردف أحدها الآخر في أغلب الأحيان، فإن هذا التجاور كان كثيرا ما يأتي في شكل ثنائيات، فحضور التخييل عنده يستدعي ذكره للمحاكاة، وذكره للإغراب يستدعي حضور التعجيب. واعتماده لهذه المصطلحات لم يكن حكرا على جانب المعاني، إذ لها علاقة بالنظم وطرق تأليف الكلام لفظا ومعنى، غير أن ما يهمنا في هذا المجال من الدراسة هو البحث عن مميزاتها المتعلقة بجانب المعنى، وسيكون المنطلَق مع التخييل والمحاكاة.

أولا: التخييل والمحاكاة:

1- التخييل:

اعتنى حازم بالتخييل وأبرَزَ دوره في إنتاج الشعرية بحيث أصبح حضوره ضرورة حتمية ليثبت العمل الإبداعي وجوده، وكل تجاوز لهذه الخاصية يقتضي تجاوزا لهوية الشعر نفسه، وهذا ما يتضح من المفهوم الذي وضعه للشعر حين قال: « الشعر كلام مخيِّل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامِه من مقدمات مخيِّلة، صادقة كانت أو كاذبة لا يُشترط فيها- بما هي شعر- غير التخييل»[1].

أول ما يلاحظ في هذا المفهوم أن حازما لم يغفل الخاصية النوعية للشعر الممثَّلة في الوزن مقرونا بالقافية، لكن ما يميز التعريف هنا، أنه لا يجعل الوزن أولا- كما جرت العادة عند النقاد - ولكنه يذكر التخييل كأول ميزة جوهرية تُشكِّل العمل الشعري.

وهو لم يكتفِ بذلك ليثبت أهمية التخييل في الشعر، فقد كرر ذكره في هذا القول ثلاث مرات، والمرة الأخيرة كانت تعبيرا مباشرا وصريحا على أن ما يهم في الشعر —بما هو شعر- هو التخييل لا غير، وهذه الأهمية الكبرى التي أولاها حازم للتخييل في العملية الإبداعية هي التي جعلتنا نبد أ به هذا المبحث بدلا من المحاكاة- على أهميتها البالغة عنده هي الأخرى، فعند القرطاجني « الأمر الهام الأوّل هو أن

---

[1] _ حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص89.

دعامة الصناعة الشعرية.... أو مناط شاعرية الشعر رهن بالتخييل»[1].

والتخييل عند حازم لا يرتبط فقط بالمعنى، بل يرتبط بالعناصر الأربعة التي بنى عليها أقسام مؤلفة وهي الألفاظ والمعاني والمباني والأسلوب، غير أنه حين يتحدث عن أنحاء التخييل يغير هذا الترتيب ويجعل المعنى العنصر الأول من العناصر التي يتحقق بها التخييل في القول الشعري، فهو عنده « يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن»[2]، وهذا الترتيب يوحي بأهمية التخييل في المعنى عند القرطاجني بالمقارنة مع بقية الأنحاء المتعلقة جميعا بطرائق الصياغة والتأليف.

ومصطلح التخييل ليس مُستحدَثاً من طرف القرطاجني، فهو قديم استعمله الفلاسفة المسلمون قبله، وهو يشير عندهم « إلى الأثر الذي يتركه العمل الشعري في نفس المتلقي وما يترتّب عليه من سلوك ...فالتخييل – إذن – استجابة نفسية تلقائية غير واعية ولا متعلقة ... إلا أن هذه الاستجابة النفسانية غير المتروَّى فيها هي التي يترتب عليها الأفعال الإنسانية والسلوك الإنساني بصفة عامة ».[3].

هذا الكلام يعيدنا إلى حديث حازم عن التأثير بالشعر، وحضور المتلقي القوي في العملية الإبداعية، لذلك نجده لا يبتعد كثيرا- في تعريفه للتخييل – عما جاء به سابقوه من الفلاسفة إذا يقول : « والتخييل أن تتمثل للسامع مع لفظ الشاعر المخيِّل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيُّلها وتصوُّرها، أو تصوُّر شيء آخرَ بها انفعالاً مِن غير رَوِيَّةٍ إلى جهةٍ مِن الانبساط أو الانقباض»[4].

نلاحظ هنا أن حازما ربط التخييل بكل العناصر المشَكِّلة للعمل الإبداعي، فهو أساس الشعر الذي عدَّه صناعة قوامها « جودة التأليف وحسن المحاكاة، وموضوعها الألفاظ وما تدل عليه»[5]، وهذه كلها أمور تساعد الشاعر عل أن يُحسن تخييل الصور في أذهان الجمهور « فالتخييل، وإن كان يتلقاه ويتأثر به المتلقي، إلا أنه هو نتيجة عمل المبدع، وهو صلب العملية الإبداعية من طرف المبدع،

---

[1] _ صلاح رزق، أدبية النص، ص78.

[2] _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص89.

[3] _ ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د-ط)، 2007م، ص113.

[4] _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص89.

[5] _ م ن، ص81.

فالتخييل في الوقت الذي هو فيه نتيجة، هو أيضا كيفيَّةٌ وطريقةُ إنتاجٍ للشعرية»[1]، فإن لم يكن الشاعر قادرا على التصوير على مستوى اللغة والمعنى معا، فإن التخييل لن يؤدِّي دوره الذي نص عليه حازم والفلاسفة قبله وهو دور التأثير.

ومراعاة كل تلك العناصر في التخييل هدفه الوصول إلى نفوس أكبر عدد ممكن من المتلقين الذين يمتلكون أهواءً مختلفةً « فمِن مُستقبلي العمل الأدبي مَن تسحره جودة التصوير.... وفيهم من يأخذ بلُبِّه جمالُ العبارة وانتقاء الألفاظ وموسيقى الكلمات، وفيهم من تؤثّر فيه الفكرة الأخلاقية»[2]، وهذه الأخيرة هي جوهر التخييل على مستوى المعاني، فمن قول حازم السابق يمكن أن نستنتج أهمية التخييل في الشعر، فهو يقوي شعريته من خلال المهام التي يؤديها فيه وهي: التصوير والتأثير والتوجيه السلوكي للمتلقي.

و أكثر ما يرتبط مصطلح التخييل بعملية الإيهام، فيُعَرَّفُ بها على أنه « إيهام مُستقبِل الخطاب الشعري بوجود ما ليس موجودا فيما هو موجود في الواقع المحسوس أو المدرك»[3]، ومن هنا يستمد خاصيته التصويرية، فمهمَّتُه « إثارةٌ لصورة ذهنية في مُخيِّلة المتلقي» [4] عن الواقع، تجعله يتفاعل معها تفاعلا سلوكيا مقصودا سلفا مِن قِبل الشاعر، وحول تلك الوظيفة التصويرية للتخييل جاء في المنهاج « ومحصول الأوقايل الشعرية تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة، أو على غير ما هي عليه تمويها وإيهامها»[5]، ومن هنا يصبح للشعر وظيفتان مرتبطتان بخصائصه التخييلية هما: نقلُ صورة حقيقية للواقع –سواء أكان ذلك الواقع حسنا أم قبيحا– أو نقلُ صورة مزيفة للواقع بتحسين القبيح أو تقبيح الحسن بهدف إيهام المتلقي بعكس ما يوجد في الحقيقة.

و مبدأ الإيهام يعيدنا إلى البلاغة العربية القديمة وخاصة في جزئها المتعلق بالمجاز، فهذا الأخير« يعني... أن الشاعر لاشك ينحرف في استخدامه مادة شعره عما وضعت له أصلا، ويعني ...أن الشاعر

---

[1] _ فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حارم القرطاجني، ص286.

[2] _ بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، ص122.

[3] _ الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، ص51.

[4] _ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص293.

[5] _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص120.

بهذا الانحراف يوقع الشعرية فتنفعل النفس بالشعر أشد انفعال»[1].

والتخييل وفق مبدأ الانحراف يتيح للشاعر أن يصوّر الشيء على غير ما هو عليه في الأصل، إذ يمكنه أن يُدخل عليه التعديل الذي يراه مناسبا من أجل دفع المتلقي إلى السلوك المرغوب، وهنا تنتفي طواعية الشعر لقانون الصدق أو الكذب الواقعيين أمام ضرورة تحرّي الصدق الفني، وهذا ما جعل حازما يخرج هذه القضية تماما من دائرة دراسة الشعر لأنها ليست معيارا للحكم على شعريته، بل المعيار هو التخييل سواء كان المعنى صادقا أم كاذبا، ومن هنا فإن « التخييل في رأي حازم القرطاجني يدفع المتلقين إلى الانفعال بالصورة الجديدة لدرجة أنهم في حضور ذلك التخييل الجيد يتركون التصديق للتخييل ويطيعون تخيُّلَهم ويُلغون تصديقهم»[2]. وهذا أمر يكاد يكون بديهيا، فأغلب الناس يميلون إلى الصور المستجَدَّة، لما فيها من غرابة تكسر أفق توقعاتهم وتتخطاه، فتُحدِثُ لديهم المتعة وإن كانت كاذبة.

والواقع أن عنصر التأثير كان حاضرا بقوة في كل قضايا المنهاج، وربطه بالتخييل كان في أكثر من موضع منه، لاسيما في مقارنات القرطاجني بين الأوقايل الشعرية والخطابية التي تشترك في كونها مؤثِّرة في النفوس، إذ « كان القصد في التخييل والإقناع حملُ النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله أو اعتقاده»[3]، غير أن الاستجابة هنا تختلف بين الأمرين، فهي مع التخييل سلوكية ومع الإقناع فكرية، ومن هنا يكتسب التخييل وظيفته التأثيرية الهادفة إلى توجيه سلوك المتلقي توجيها أخلاقيا نحو الفضيلة « وهكذا تتضافر القيمة الجمالية مع القيمة الأخلاقية على تشكيل ملامح مهمة الشعر وغايته عند حازم»[4]، والتي تكون على أساسها ردة فعل المتلقي هي مقياس الشعرية فيه، وبهذا يكتسب التخييل وظيفة مزدوجة بنقله للحقيقة بطريقة غير مباشرة من خلال « إعادة صياغة أو تشكيل هذه الحقيقة تشكيلا جماليا مؤثِّرًا، فيصبح معنى التخييل التشكيلُ والتأثيرُ »[5].

ولتحديد ملامح الشعرية في التخييل، لم يكتفِ حازمٌ بأن يشير إلى قدراته التصويرية والتأثيرية، فقد أضاف لشروط حسنه صفة يستمدّها أساسا من وظيفته التصويرية وهي أن يكون التخييل حِسِّياً،

---

[1] _ قاسم المومني، الشعرية في الشعر، دراسة معاصرة في مادة نقدية قديمة،، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد 7، عدد 3، 4، أبريل-سبتمبر 1987م، ص78، 79.

[2] _ عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص372.

[3] _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص20.

[4] _ صلاح رزق، أدبية النص، ص81.

[5] _ ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص117.

يقول:« إن الأشياء منها ما يُدرك بالحسِّ ومنها ما ليس إدراكه بالحسِّ، والذي يدركه الإنسان بالحسِّ فهو الذي تتخيّله نفسه لأن التخييل تابعٌ للحسِّ، وكلُّ ما أدركته بغير الحسِّ فإنما يُرامُ تخييله بما يكون دليلا على حاله من هيئات الأحوال المطيفة به واللاّزمة له، حيث تكون تلك الأحوال مما يُحسُّ ويُشاهَد»[1]، فالقرطاجني يشترط في الأمور المخيِّلة أن تكون مما تدركه الحواس فإذا لم تكن كذلك وجب أن تُخَيَّل للمتلقي بذكرها متعلقة بشيء حسِّيٍّ من الأشياء الملازمة لها، وهذا كتعبيرنا عن المجردات بأن نشبهها بأمور محسوسة في مثل التشبيه والاستعارة مثلا.

يصرّح حازم في النص السابق بأن التخييل تابع للحسّ، وهذه المسألة تُحيلنا إلى ميله الشديد نحو الوضوح ضمانا لقرب الصورة إلى أذهان عامة المتلقين وبالتالي تأثيرها في أغلب الناس، وهذا التوجه إلى وضوح الصور التخييلية مردُّه إلى الوظيفة السلوكية التي ألصقها به ونسبها إليه، فالإنسان حتى ينفعل بالقول لابد أن يفهمه أوّلا، والمعروف أنّ الأمور الحسّية أوضح من الأمور المجردة، لذلك فإن« الشعر – عند حازم – لا يعرض العام المجرد كما هو في ذاته، أو الفضائل باعتبارها تصورات مجرَّدة وإنما يعرض المجرَّد ويصور الفضائل من خلال وسيط حسّي يقترن فيه المجرد بالحسّي» [2]، فيقوم بذلك الإحساس بنقل رسالة انفعالية إلى العقل تترتب بموجبها ردّة فعل سلوكية تنقل الإنسان إلى عالم الفضيلة، وما يمكن أن يثبُت في العمل الإبداعي من هذا المنطلق هو « أن التخييل هو الوسيط بين الإحساس والعقل، وأن الأخيلة المستفادة من الحسّ هي موضوع التفكير العقلي عند الإنسان»[3]، وهذا ممكن شعريتها.

وخلاصة القول حول التخييل عند القرطاجني هي أنه حقيقة الشعر وجوهره« والمعتبر في صناعته»[4]، وهو قوامه والطاقة المركزية المولِّدة له ولشعريته، وهو « الحقيقة الذاتية التي تميز الشعر عن غيره من الكلام مما ليس بشعر »[5]. وقيمته في الشعر تتأتى من قدارته التصويرية التي تستمد قوتها من عالم الحسّ، كما تتأتى« من أنه يُستخدم في إفاض المرء نحو الفعل فيُستغل لخدمة أغراض عملية تتعلق بتوجيه السلوك الإنساني عامة»[6]. نحو الفضائل، وبذلك يتقوم سلوك الفرد وتنصلح حال المجتمعات، وبهذا يكون التخييل- مع ما يكتسبه من مقومات- من أهم أسرارا بلاغة الشعر وشعريته عند القرطاجني.

---

[1] _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص98.

[2] _ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص165.

[3] _ سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص103.

[4] _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، 71.

[5] _ قاسم المومني، الشعرية في الشعر، فصول مجلة النقد الأدبي، مجلد 7، عدد 3، 4، ص72.

[6] _ ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 115.

2-المحاكاة:

لاحظنا مدى أهمية التخييل عند حازم القرطاجني، ورغم أنه كان الأول في نظرته لصناعة الشعر وتلقيه، فإنه كثيرا ما جاء مقترنا بمصطلح آخر لا يقل عنه أهمية في إنتاج شعرية الشعر ألا وهو المحاكاة، فعنده « المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة في أيِّ معنًى اتفق ذلك»[1]، وعليه فإننا حين نتحدث عن الشعر من خلال منهاج البلغاء، نشير مباشرة إلى عنصرَي التخييل والمحاكاة، لأن حضورهما فيه يأتي في المقام الأول، « والقول الشعري عند حازم ومفهوم الشعرية يستندان إلى مقولتَي التخييل والمحاكاة، فكل قول عنده قولٌ شعريٌّ مادام يتضمن التخييل والمحاكاة»[2]، وهما أهم معيارين للشعرية عنده، وهو يصرح بذلك في أكثر من موضع من المنهاج، فالأقاويل « إذا وقع فيها التخييل والمحاكاة كان الكلام قولا شعريا»[3]، ويمكننا أن نتخيل أن العكس عنده صحيح.

والمحاكاة مصطلح موروث عن الثقافة اليونانية القديمة، وقد كانت له أهمية كبيرة في الدراسات التي دارت حول الشعر عند كل من أفلاطون وأرسطو على اختلاف آرائهما حوله، وهي عند العرب في أقرب مفاهيمها «انعكاسٌ أو تقليد أو رسم أو تصوير ناطق كما يراها الآخرون»[4]. ولعل أقرب مصطلحين من هذه المصطلحات إلى مفهوم المحاكاة عند حازم هما الرسم والتصوير، فهي وسيلة ينقل بواسطتها الشاعر صورة عن الواقع « فالشاعر ينقل العالم أو يصوره في قصيدته، قد يكون هذا العالم خارجيا يتصل بالكائنات والأشياء والظواهر وقد يكون داخليا يتصل بمشاعر الشاعر وانفعالاته إزاء هذه الظواهر والأشياء»[5]، أو يتصل بأفكار الشاعر أو أفكار سابقيه وقصصهم وحِكمهم....

وقد تعددت مفاهيم المحاكاة عند القرطاجني، وهي مفاهيم يمكن إدراكها إذا دققنا في أقاويله الكثيرة حول المصطلح، ففي تقسيماته لها يقول مثلا:« وتنقسم المحاكاة.... قسمين: فالقسم الأول هو التشبيه المتداول بين الناس، والقسم الثاني هو التشبيه الذي يقال فيه إنّه مُخترَع »[6].

نلاحظ في هذا القول تصريحا واضحا بأن المحاكاة يُقصد بها التشبيه، إذ نجده يسمي أحد أقسام

---

(1) _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص21.

(2) _ فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص71.

(3) _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص83.

(4) _ صلاح رزق، أدبية النص، ص138.

(5) _ نوال الإبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد6، عدد1، أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر 1985، ص85.

(6) _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص96.

المحاكاة عنده (المحاكاة التشبهية) أو (المحاكاة بواسطة)، لذلك فإن بعض النقاد من دارسي المنهاج اتفقوا على أن حازما « ظل –غالبا- يريد بها التشبيه المرئي»[1]، كما يريد بها الاستعارة التي طالما عُدَّت قرينة التشبيه، فكلاهما عنده ينتميان إلى قسم المحاكاة التي بواسطة أو (المحاكاة المزدوجة) المشكلة من طرفين (محاكَى ومحاكَى به) أي (مشبَّه ومشبَّه به)

و المتتبع لقضايا المحاكاة في منهاج البلغاء يدرك أن القرطاجني لم يحصر مفهومها فقط في الصور البلاغية ممثلة في التشبيه والاستعارة والمجاز، وإنما أضاف إليها أمورا أخرى كما هو واضح في قوله: « نجد المحاكاة أبداً يتضح حُسنُها في الأوصاف الحسنة التناسق المتشاكلة الاقتران المليحة التفصيل، وفي القصص الحسنة الاطراد، وفي الاستدلال بالتمثيلات والتعليلات، وفي التشبيهات والأمثال والحكم»[2].
في هذا القول يذكر حازم- بالإضافة إلى التشبيه- عناصر أخرى تدخل في فهمه للمحاكاة هي:

- **ذِكْرُ الأوصاف الحسنة التناسق المتشاكلة الاقتران المليحة التفصيل**، وهذا أمر يدخل فيما يسمى بالوصف الذي يذكر فيه الشاعر أوصاف الشيء الموجودة فيه فيحاكيه بها مباشرة بلا واسطة، وهذا يسمى عنده بالمحاكاة التي بلا واسطة، وهي تعني عنده الوصف المباشر.

- **ذكر القصص الحسنة الاطراد، والأمثال والحكم**، فالشاعر عند القرطاجني يمكن أن يحاكي الأحداث أو الأفكار بما يتناسب معها من قصص أو تواريخ أو أمثال أو حكم تتماشى مع الأمر المراد محاكاته وإيصال صورته للمتلقي، ولذلك فإن المسألة هنا تبقى مرتبطة بمفهوم المشابهة إلى حد بعيد.

- **الاستدلال بالتمثيلات والتعليلات**، وهذا يدخل في باب المنطق والقياس اللّذَين ينتميان إلى الأقاويل الخطابية، لكن حازما أجاز الاستعانة بها في الشعر من حين إلى آخر من باب التنويع في الأقاويل ضمانا للتأثير في المتلقي وإبعاد السآمة عنه.

هذه المفاهيم التي وضعها حازم للمحاكاة مكَّنته من أن يحدّد لها أنواعاً وضعها ضمن أقسام خاصة، والواقع أن كتاب المنهاج، ورغم كونه كله قائما على التقسيمات والتفريعات، لا يوجد فيه بحث أكثر تقسيما وتفريعا من ذلك الذي خصصه للمحاكاة، فقد جاء متنوعا بحيث يصعب حصر كل أصنافها وتفصيلاتها في هذا المبحث، ولكننا يمكن أن نلاحظ أنه أَولى أهمية لبعض الأنواع أكثر من البعض الآخر، فحديثه عن المحاكاة التشبيهية ومحاكاة التحسين والتقبيح والمحاكاة التامة جاء بارزا ومفصلا مقارنة بأخرى كمحاكاة المألوف والمستغرب التي تكون في حقيقة الأمر متضمَّنة في كل

---

[1] _ عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص237.

[2] _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص91.

الأنواع السابقة الذكر، وعلى هذا الأساس يمكن أن نعدد أقسام المحاكاة عنده كالآتي:

أ- المحاكاة المباشرة وغير المباشرة (بغير واسطة و بواسطة) [1]

جاء في المنهاج: «وتنقسم المحاكاة من جهة تخيُّل الشيء بواسطة أو بغير واسطة قسمين: قسم يُخيَّلُ لك فيه الشيء نفسُه بأوصافه التي تحاكيه، وقسم يخيِّل لك الشيء في غيره .... فكذلك الشاعر تارة يخيِّل لك صور الشيء بصفاته نفسه، وتارة يخيِّلها لك بصفات شيء آخر هي مما ثلة لصفات ذلك الشيء، فلابد في كل محاكاة من أن تكون جارية على أحد هذين الطريقين: إما أن يحاكَى لك الشيء بأوصافه التي تمثل صورته، وإما بأوصاف شيء آخر تماثل تلك الأوصاف، فيُعرف الشيء بما يحاكيه أو بما يحاكي ما يحاكيه»[2].

أوّل ما يتضح لنا من هذا القول هو إيمان «حازم بالعلاقة المتلازمة بين الشعر والواقع، فالمعاني الشعرية ليست إلا ترجمة لغوية لما يرتسم في الذهن من الأشياء الموجودة في الأعيان »[3]، ومن هنا تكتسي المحاكاة عنده بمعنى التصوير سواء أكان هذا الأخير مباشرا بأن تُذكر صفات الشيء المركوزة فيه كأن نقول (الحبر أسود اللون)، أو غير مباشر بأن يعرف الشيء بصفات شيء آخر يشاركه فيها كأن نقول (الظلم كسواد الليل)، وعليه فإن المحاكاة تنقسم في الأساس« إلى ما يُحاكَى في نفسه بالوصف، وما يُحاكَي في غيره بالتشبيه، وليس ثمة فرق بينهما إلا في كون الوصف مباشرا والتشبيه غير مباشر»[4].

ولقد أطلق القرطاجني على النوعين السابقين تسميتين أُخراتَيْن، فالتي بواسطة سماها (المحاكاة المزدوجة) ذلك أنها تتشكل من عنصرين اثنين هما المحاكى والمحاكى به، والتي بلا واسطة سماها (المحاكاة المتحدة) لأنها قائمة على عنصر واحد فقط هو المحاكى، فالأولى « تتجاوز حدود الواقع لتصوير الأشياء بوسائط تقترب أو تبتعد من طبيعة الشيء المحاكى»[5]، وتستعين على ذلك بالأنواع البلاغية للصورة كالتشبيه والاستعارة والمجاز، أما الثانية فهي« تسعى إلى وصف الأشياء كما هي في الواقع »[6]. لذلك

---

[1] _ يطلق عليهما القرطاجني عدة تسميات، فهو يشير إلى المحاكاة المباشرة بالمحاكاة المتحدة، والمحاكاة بغير واسطة، ويشير إلى المحاكاة غير المباشرة بالمحاكاة التشبيهية والمحاكاة المزدوجة والمحاكاة بواسطة.

[2] _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص94.

[3] _ عبد الرحمن وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ص323.

[4] _ عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص253.

[5] _ عبد الرحمن وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ص329.

[6] _ م ن، ص ن.

فهي أقرب ما يكون إلى الواقع، والى الصدق الواقعي من المحاكاة المزدوجة.

والمحاكاة التشبيهية عند القرطاجني يمكن أن تُبنَى على بعض، فيُعرف الشيء بما يحاكيه أو بما يحاكي ما يحاكيه- كما جاء في قوله السباق- وهو يفضل هذا النوع من المحاكاة لأنها أقرب إلى الغريب واللاَّ مألوف، « وللنفوس تحرك شديد للمحاكيات المستغربة»[1] التي تستطيع أن تخلِّص العمل الشعري من الالتصاق المباشر بالواقع، فتكون بذلك « أكثر تحريكا للنفوس وإثارة للتعجب بما تخيِّله من أشياء تصور الواقع أحسن مما هو عليه، وتستطيع خلق علاقات اقتران وانسجام بين الواقع والخيال مثلما يستطيع الشعر الجمع بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي في صورة واحدة»[2].

إلا أن القرطاجني- في الوقت نفسه- ميَّال إلى الوضوح، وهو أمر استنتجناه سابقا، ويتأكد لنا هنا حين اشترط المماثلة بين طرفي المحاكاة التي بواسطة، كما نجده- على تفضيله للمحاكاة غير المباشرة- لا يحب أن تُبنى المحاكاة بعضها على بعض لأن هذا يؤدي إلى الغموض والاستحالة، وهو ما وضحه في قوله:« وربما ترادفت المحاكاة وأدى ذلك إلى الاستحالة، ولذلك لا يُستحسَن بناء بعض الاستعارات على بعض حتى تبعُد عن الحقيقة برُتب كثيرة» [3]، والاستحالة مرفوضة تماما عنده بالمقارنة مع الإمكان والامتناع[4]، وهذا ما جعله لا يحبِّذ التركيب المكثف للمحاكاة.

ويبدو لمن يتتبع محتوى المنهاج « أن مفهوم حازم للمحاكاة متَّسع ولكن المحاكاة التشبيهية تحتل من دراسته مقاما هاما، بحيث يعود- ما دامت نماذجه مستمدة من الشعر العربي الغنائي- إلى تغليب معنى التشبيه على المحاكاة»[5]، لذلك نجده يوليها أهمية كبرى، جعلته يحدد مجموعة من الأحكام التي ينبغي اتّباعها لبناء هذا النوع من المحاكاة هي:

- تكون المحاكاة بأمر موجود لا مفروض.
- تكون المحاكاة في الأمور المحسوسة، وبها يحسن أن تُحاكَى الأمور غير المحسوسة، ومحاكاة المحسوس بغير المحسوس قبيحة.
- تكون المحاكاة التي يُقصد بها وضوح الشبه منصرفة إلى جنس الشيء الأقرب، والمحاكاة التي يقصد بها التوسع والراحة والقناعة بما تيسر من التشبيه منصرفة إلى الجنس الأبعد.

---

(1) _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص96.

(2) _ عبد الرحمن وهابي، مرجع سابق، ص334.

(3) _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص94، 95.

(4) _ يُنظر: م ن، ص ص 76-79.

(5) _ إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي، ص558.

- يكون المثال المحاكَى به معروفا عند جميع العقلاء أو أكثرهم على السجية، ولا يحسن أن يكون مما يُنكَر ويُجهَل.
- تكون الأوصاف التي يشترك فيها المثال والممثَّل أشهر صفاتهما أو من أشهرها، واعتبار هذا الشرط آكِدا في صفات الممثَّل به.
- يكون ما يحاكى به الشيء المقصود إمالة النفس نحوه ممّا تميل النفس إليه، وأن يكون ما يُحاكَى به الشيء المقصود تنفير النفس عنه مما تنفر النفُس عنه، وذلك حتى تحقق المحاكاة غايتها التأثيرية خاصة إن كانت مما يُقصد بها تحريك النفس إلى طلب الشيء أو الهرب منه.
- إذا اجتمع في المحاكى والمحاكى به أوصاف ثلاثة أو اثنان منها وهي المقدار والهيئة واللون جاز عكس المحاكاة، وحسُن أن تحاكي الشيء بما حاكيته به. [1].

نستنتج من مُختصَرُ هذه الأحكام بعض الآراء التي أكدها حازم بتكرار الحديث عنها هي:

- الإمكان في المحاكاة أفضل من الامتناع، والامتناع أفضل من الاستحالة، وبالتالي فالموجود فعلا أفضل من المفروض.
- الجانب الحسي مهم جدا في التخييل وكذلك في المحاكاة.
- الوضوح ضروري قدر ما أمكن الأمر ذلك.
- ضرورة اعتماد المعاني الجمهورية التي يمكن أن يعرفها العامة ويتأثروا لها.
- الشهرة مطلوبة خاصة في المعاني الثواني التي يمثلها المحاكى به.
- عنصر التأثير يُعد هدفا للمحاكاة التشبيهية، وهو في المنهاج هدف للعملية الإبداعية كاملة بكل عناصرها وجزئياتها.
- الغرابة في التصوير مما ينتج الشعرية، وهذا يتضح من استحسانه للتشبيه المقلوب لأنه أغرب من التشبيه العادي.

ب- محاكاة التحسين والتقبيح والمطابقة:

لاتخلو المحاكاة التشبيهية أو المحاكاة المباشرة من أن تكون غايتها تحسين شيء أو تقبيحه أو محاكاته بما ينطبق عليه من صفات في الواقع، لذلك « تنقسم التخاييل والمحاكيات بحسب ما يُقصد بها إلى محاكاة تحسين ومحاكاة تقبيح ومحاكاة مطابقة» [2].

---

[1] _ يُنظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ص 111-115.

[2] _ م ن، ص92.

والتحسين والتقبيح يمكن أن يكونا مرتبطين بالواقع مباشرة مع بعض المبالغة في نقل الصورة- إن كانت هنالك حاجة لها- وذلك في حالة تحسين الحسن وتقبيح القبيح، ولكنهما غالبا ما ينافيان الواقع، فينقلان صورة مخالفة له قد تحسِّن القبيح فيه أو تقبِّح الحسن من أجل دفع المتلقي إلى اتخاذ وقفة سلوكية معينة، ومن هذا المنطلق فإن « التحسين والتقبيح- بوصفهما غايتين للمحاكاة-ليسا مقصودين لذاتهما، وإنما هما غايتان أوليتان تهدفان إلى غاية أخلاقية أبعد، هي الحث على الفعل أو السلوك المرغوب فيه، أو الردع عن سلوك آخر غير مرغوب فيه» [1]، وهذا يمنح للمحاكاة بُعداً أسمى من نقل الواقع نقلا حرفيا، وهو بُعد أخلاقي يحرر الشعر تماما من قيود حَرفيَّةِ النقل ومطابقته للواقع.

وكلامنا هذا لا يعني أن محاكاة التحسين والتقبيح هي خلق لعالم ليس له وجود أبدا، ولكنهما في الحقيقة تنطلقان من الحقيقة فتزيدان عليها زيادات فنية يمكن فيها « أن يضيف الفن إلى الواقع الإضافة التي تجعل الفن وسيلة من وسائل تقديم الواقع وتَعرُّفه»[2] على أفضل ما يمكن أن يكون عليه، فيُنشيء هذا رغبة لدى المتلقي في تجسيد تلك الصورة المثالية بأن يبث الفضيلة وينبذ الرذيلة في نفسه وفي مجتمعه،« وتشبُّع حازم بهذه المهمة الخلقية جعله يؤْثِر المحاكاة التحسينية والمحاكاة التقبيحية على محاكاة المطابقة، لاضطلاع الأولى والثانية بمهمة سديدة في تقويم أفعال الإنسان وإصلاح سلوكه، عكس النوع الأخير»[3].

وتفضيل حازم لمحاكاة التحسين والتقبيح لا يعني أن محاكاة المطابقة لا تصلح للشعر، وإلا لما كان ذكرها في منهاجه، ولكنه وضح أن المذهب الأمثل فيها هو« محاكاة الحسن بالحسن والقبيح بالقبيح»[4]. وهذا الأمر يوحي بالسبب الذي جعلها دون النوعين الأولين، فهي- كما هو واضح- تكاد تخلو من الإغراب وعنصر المفاجأة الناتجين عن التنويع والابتكار في اختيار المشبه به، ولكن هذه السمة ليست غالبة عليها« وربما كانت محاكاة المطابقة في قوة المحاكاة التحسينية أو التقبيحية، فإن أوصاف الشيء الذي يقصد في محاكاته المطابقة لا يخلو من أن يكون من قبيل ما يُحمد أو يُذم»[5]، ذلك أن الشيء قد يكون حسنا في ذاته فيجذب إليه، أو مذموما في ذاته فيُنفِّر منه دون حاجة إلى زيادة تحسين أو زيادة تقبيح، وهنا يمكن القول« إن حازما توصل إلى أهمية المحاكاة المطابقة عبر الرؤية الكاملة

---

[1] _ ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص143.

[2] _ نوال الإبراهيم، طبيعية الشعر عند حازم القرطاجني، فصول مجلة النقد الأدبي، مجلد6، ع1، ص86.

[3] _ محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني، ص232.

[4] _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص113.

[5] _ م ن، ص92.

لقوانين الشعر العربي، ففهم قيمة المحاكاة المطابقة من خلال التخييل وأهميته في تحريك النفوس»[1] والتأثير فيها.

وعنصر التأثير كثيرا ما يكون مرتبطا بالإغراب، هذا الأخير الذي قد يوجد ضمن محاكاة المطابقة إذا كان أحد طرفيها غريبا في ذاته فلا تكون بحاجة لخلق علاقات جديدة تضمن بها عنصر المفاجأة والتعجيب، ومن هنا « قد تكون أهمية محاكاة المطابقة التي –كما قال- تَعدل المحاكاتين الأخريين عائدة لكون القصد منها التعجيب والإغراب، وهما حجر الزاوية في رؤيته للشعرية ولأثر القول الشعري»[2]، وقد تكون أهميتها عائدة لكون «هذا النوع من المحاكاة عند حازم قائم على محاكاة محسوس بمحسوس»[3]. وحسية الصورة أمر جوهري عنده.

و لابد أن نشير إلى أنّ محاكاة التحسين والتقبيح والمطابقة ترتبط بقضية هامة هي قضية (الصدق والكذب)، بل لعلها أكثر الأمور- في المنهاج-ارتباطا بها، ورغم أن حازما أخرج الشعر تماما من دائرة الحكم عليه بالصدق أو الكذب، إلا أنه وجد نفسه يرصد بعض المبررات التي تبيح وجود الكذب في الشعر، من ذلك اضطرار الشاعر إليه إذا كان سيُحسِّن قبيحا أو يُقبِّح حَسناً، فهنا سيكون بحاجة إلى المبالغة والاختلاق في المحاكاة وفي اختيار المشبه به[4]، وهذا يعني « أن حازما يسلِّم في إطار المحاكاة.... بحق الشاعر في تجاوز موضوعه، لأنه لا يريد أن ينقله كما هو على نحو ما تفعله المرآة، وإنما يريد أن يقدمه تقديما يؤثِّر في المتلقي»[5]، وهذا الأثر أهم عند حازم من صدق الشعر أو كذبه.

و لكن، ولِكَوْنِ الصدق أكثر تأثيرا من الكذب، نجده يصرح بأن « أفضل المواد المعنوية في الشعر ما صدق وكان مشتهرا» [6]، لذلك يَحسُن في محاكاة التحسين والتقبيح، وفي أنواع المحاكاة الأخرى، ألا تبعد كثيرا عن الحقيقة، رغم أن الصورة التي تقدمها- وإن كانت كاذبة - تبقى حقيقة بالنسبة إلى الشاعر والمتلقي، فإن هي لم تتجسد في الواقع فهي مُجسَّدة في مُخيِّلتَيهما، وتمثل طموحاتهما لصورة العالم التي يمكن أن تصير مثالية يوما.

---

[1] _ حبيب الله علي إبراهيم علي، نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني: كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء نموذجا، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، مجلة تخصصية نصف سنوية محكمة تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، السنة 3، عدد2، ديسمبر 2012، ص167.

[2] _ فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص86.

[3] _ حبيب الله علي إبراهيم علي، نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، س3، ع2، ص168.

[4] _ يُنظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص73

[5] _ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص179.

[6] _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص82.

ج- المحاكاة التامة:

تكون في الأشياء المركَّبة من أجزاء، إذ يُشترط في محاكاة تلك الأجزاء الاتِّساق والترتيب بحيث تصبح محاكاتها تامة وكأنها لشيء واحد وليس لعناصر جزئية، لذلك ذهب القرطاجني إلى أنه « يجب في محاكاة أجزاء الشيء أن تُرتَّب في الكلام على حسب ما وُجدت عليه في الشيء....فإن وقعت محاكاة على هذا النحو من فساد الترتيب فالواجب أن يُعتقد فيها أنها صوَر جُزئية إذا كان كل جزء منها قد خُيِّل على حِدته على ما يجب فيه، لا صورة كُلِّية... فيجب لهذا أن تُعتبَر المحاكاة تفاريق »[1]، فإمّا أن تُحاكَى عناصر الشيء المقصود وفق ترتيب يحقق تناسبا وانسجاما بينها يوحي بأن الوصف كان يُقصد به الصورة المتكاملة المشَكَّلة في الأصل من تلك الأجزاء، وإمّا أن يفسُد ترتيب تلك العناصر أثناء محاكاتها فيأتي وصفها مركَّبا متفرِّقا يوحي بأن كل جزء من أجزاء الشيء هو المقصود في ذاته بالمحاكاة وليس الكل، وهنا يصبح اسم المحاكاة هو (محاكاة التفاريق).

وقد وضّح القرطاجني أن المحاكاة التامة لا تكون فقط في وصف الأشياء، وإنما تكون في الحكمة وفي التاريخ بما يتضمنه من قصص، « فالمحاكاة التامة في الوصف هي استقصاء الأجزاء التي بِمُوالاتها يَكمُل تخييل الشيء الموصوف، وفي الحكمة استقصاءُ أركان العبارة عن جملة أجزاء المعنى الذي جُعل مثالا لكيفيات مجاري الأمور والأحوال وما تستمر عليه أمور الأزمنة والدهور، وفي التاريخ استقصاء أجزاء الخبر المحاكَى وموالاتها على حدِّ ما انتظمت عليه حالَ وقوعها»[2].

والواضح أن هذا النص يُبيّن أحكام المحاكاة التامة ضمن كل مجال من المجالات التي تبرز فيها، فقد اشتُرط فيها كلِّها الاستقصاء الذي يستدعي الدقة البالغة في تصوير كل جزئيات الموضوع المحاكى وهذا الاستقصاء وهذه الدقة يتحدَّدان حسب مجال المحاكاة نفسها:

- **في الوصف** تكون المحاكاة بذكر كل الأجزاء دون انتقاص حتى يتمَّ تخييلُ صورة متكاملة للشيء الموصوف، ولن يكون ذلك التَّكامل إلا إذا جاءت أوصاف تلك الأشياء متوالية مرتَّبة ضمن اتِّساق يوحي بالكُلِّية والشّمول.
- **في الحكمة** تكون المحاكاة بأن تعالِج العبارةُ – على اختصارها – كلَّ أجزاء المعنى الذي تُعبّر عنه ومجموعَ التجارب التي تعكسها الحكمة على كثرتها، وذلك حتى تكون قادرة على إيصال المغزى المراد إيصاله بواسطتها، والأمر نفسه ينطبق على المثل.

---

(1) _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص104.

(2) _ م ن، ص105.

- **في التاريخ** تكون محاكاة الخبر باستقصاء كلّ الأحداث المشكِّلة له، وشرط الترتيب هنا مطلوب كما في محاكاة الوصف التامة ولكن الترتيب هنا يكون زمنيا لأنه الأنسب لمجال التاريخ، وما يقال عن التاريخ يقال عن القصة لأنها تستند في بناء معانيها عليه.

والحديث عن القصة يحيلنا مباشرة إلى فكرة الاقتباس التي قد تكون محاكاة تامة عند القرطاجني لأن« محاكاة المعاني في القصص قد تتطلب محاكاة قصة بقصة، أي استدناء نصٍّ من الذهن محفوظ في شكله اللغوي، أي بوصفه قولا شعريا»[1]، ولذلك يكون الاستقصاء هنا لأجزاء المثال اللغوي الجاهز المركوز في الذاكرة، فتكون بذلك المحاكاة التامة من جانب المعنى فقط، أو من جانب اللفظ والمعنى بكل جزئياتهما.

أما في التاريخ، فإن الأمر يتعدى أن يكون عرضا مُجمَلا للوقائع لمجرد النقل والإخبار، لأن المحاكاة التامة في التاريخ «تركز على التفاصيل تركيزا يُفصح عن مغزى، أي أن المحاكاة عندما تُخيِّل التاريخ فإنما تُخيِّله لإثارة العبرة وتأكيد مغزى لا يفارق غاية القصد بوجه عام»[2]، والأمر كذلك في الحكمة والمثل. وعليه فإن الدقة والترتيب والتناسب بين الأجزاء هي أهم شروط المحاكاة التامة.

و أما المحاكاةُ- بوجه عام- فهي عند القرطاجني حَسنةٌ في الشعر باعتبار أمور معينة، وسيِّئةٌ باعتبارات أخرى، وهذا أكثر ما يهمنا في هذا البحث إذ نسعى إلى رصد مواطن الجمال الفني ومواطن الشعرية من خلال المنهاج، وهي التي تتأتى من الأمور المستحسنة في العمل الفني بكل عناصره المكوِّنة له، وعلى رأسها —عند حازم- المحاكاة والتخييل، فحُسن المحاكاة – عنده – صفة للشعر الجيد، وقُبحها صفة للشعر السيئ، وحُسن المحاكاة في رأيه يتأتى من:

- أن تكون بارعة التصوير، لأن «التذاذ النفس بالمحاكاة ليس سببُه كونُ المحاكاة لشيء جميل، وإنما يعود لجمال المحاكاة وبراعتها حتى لو كانت المحاكاة لشيء قبيح »[3]، وهذا يكون بحُسن اختيار المحاكَى به، وحُسن الربط بينه وبين المثال المحاكى، وحسن اختيار الصفات المشتركة بينهما....
- أن تكون مؤثِّرة، إذ «كانت النفوس قد جُبِلت على التنبُّه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصبا»[4]، وهذا الالتذاد هو الأثر المخلَّف في النفس، ومردُّه غالبا إلى براعة التصوير في المحاكاة،

---

(1) _ فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص148.

(2) _ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص175.

(3) _ فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص235.

(4) _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص116.

ومن هذا المنطلق« يَعدُّ حازم القرطاجني المحاكاة الوسيلة التي تجعل من المعنى المطروق في الطرقات شعرا محبوبا مرغوبا ومُعبّرا ومُستميلا للعقول وللقلوب»[1]، لذلك نجده في مراتب المحاكاة يفضل التي تهدف إلى تحسين أو تقبيح على المطابِقة لما للأولى والثانية من تأثير على السلوك البشري.

- أن تكون حِسِّية، وهي خاصية اشترطها حازم في كل من المحاكاة والتخييل ضمانا للوضوح، فكلما كان الطرفان حِسِّيان مشهوران، أو على الأقل كان المحاكى به حِسِّيا مشهورا، قرُب الشيء مما يحاكى به وتوضحت صورته، وتكون بذلك « براعة المحاكاة في أن يُقدَّم الشيء محسوسا للعين كأنك تراه»[2]. فوظيفة المحاكاة عند حازم هي التمثيل الحِسِّي للأشياء وللمشاعر وللتجارب والخبرات، وتقريب صورها للمتلقي لتكون أكثر تأثيرا فيه.
- أن تكون غير مباشرة، ودعوة حازم للحسية والوضوح لا تعني أنه يستحسن المطابقة والمباشَرة في المحاكاة، ورغم أن في هذا ما يميزه مما ذكرنا سابقا، إلا أن حازما يفضل المحاكاة غير المباشرة التي تكون بواسطة، « وكذلك فإن محاكاة الشيء بغيره أطرفُ من محاكاته بصفات نفسه، وهي أكثر جِدَّة وطراءة منها»[3] لما تخلقه من إغراب وتعجيب يؤثّران في النفوس، وبذلك يكون التشبيه والاستعارة والمجاز أفضل من الوصف المباشر عند القرطاجني.
- أن تتسم بالانسجام والترتيب بين أجزائها إن كانت في الوصف أو في التاريخ أو القصص أو المثل أو الحكمة، وهذا ضمانا لوصول المغزى المراد من كل ذلك، وتحقيق الهدف الأسمى للشعر وهو دفع المتلقين إلى الفضيلة.

3- اقتران المحاكاة بالتخييل عند القرطاجني

غالبا ما ورد المصطلحان عنده مقترنين بالعطف في أكثر الأحيان، وهذا ما جعل دارِسي المنهاج يشيرون إلى هذه القضية في إطار حديثهم عن المحاكاة والتخييل، ولكنها كانت مجرد إشارات تعكس آراء شخصية تعتمد في أحيان قليلة على بعض التبريرات المختصرة، وهنا انقسم النقاد بين اتجاهين:

- الاتجاه الأول: وتمثله الأغلبية، يميل إلى فصل مفهومَي المصطلحين عند القرطاجني، منهم الطاهر بومزبر الذي اعتبر أن اقترانهما عائد « لوجود علاقة تلازم في حضورهما أو غيابهما على سطح الخطاب

---

[1] _ محمد ماجد الدخيل، مفهوم الصورة الفنية في ضوء الموروث النقدي العربي القديم، نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني أنموذجا، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، مجلة تخصصية نصف سنوية محكمة تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، سنة4، ع2، ديسمبر2013م، ص74.

[2] _ ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص226.

[3] _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص192.

وعمقه الذي لا تُضاف إليه صفة (الشعري) إلاّ بحضورهما فيه وتوافرهما من لحظة ميلاد الخطاب إلى أن تكتمل بنيته»[1]، ومنه فاقترانهما عند حازم عائد إلى تلازم حضورهما معا في العمل الإبداعي، وهو تلازم وظيفي، فكلاهما له المهمة نفسها وهي إضفاء صفة (الشعري) على العمل الفني.

ويرى جابر عصفور أن القرطاجني يعتمد مجموعة من المصطلحات متلازمةً، ولكن يبقى لكلٍّ إطارُه المعني به، فالعمل الفني يكون محاكاة لو نظرنا إليه من زاوية علاقته بالواقع، وتخيُّلا لو نظرنا إليه من زاوية علاقته بالمبدع، وتخييلا لو نظرنا إليه من زاوية علاقته بالمتلقي « والمصطلحات الثلاثة مجرد مُسمَّيات لزوايا متعددة ننظر من خلالها إلى جوهر الشعر»[2]. وفي محاولة منه لتوضيح وتحديد العلاقة بينهما، صرح بأن « التخيُّل هو فعل المحاكاة في تشكُّله، والتخييل هو الأثر المصاحب لهذا الفعل بعد تشكُّله»[3]، فيصبح بهذا التخييلُ ناتجا عن المحاكاة ولاحقا لها في العملية الإبداعية، وبالتالي فهما ليسا الشيء نفسه.

و الرأي نفسه –تقريبا- نجده عند نوال الإبراهيم التي يبدو أن تفريقها بين المحاكاة والتخييل عند حازم نبع من دراسة وتمحيص للمنهاج، حيث خلصت إلى أن حازما « إذا كان حديثه عن علاقة الشاعر بعالمه فإننا نجده أميل إلى استخدام مصطلح المحاكاة وحده... أما حين يتحدث حازم عن المتلقي....فإننا نراه أمْيَل إلى قصر الاستعمال على مصطلح واحد هو التخييل»[4].

وانطلاقا من هذه الفكرة ذهبت مجموعة من النقاد إلى تفسير العلاقة بين الأمرين باعتبار المحاكاة وسيلة للتخييل، منهم مصطفى الجوزو في كتابه (نظريات الشعر عند العرب) وفاطمة الوهيبي في كتابها (نظرية المعنى عند حازم القرطاجني) ومحمد بنلحسن بن التجاني في كتابه (التلقي لدى حازم القرطاجني) وهي كلّها آراء غير مدعومة بتبرير.

ومن الآراء–ضمن هذا الاتجاه- ما جاء مُرفقا بتعليق بسيط، كما جاء في نص عبد الرحمان وهابي الذي جعل بين الأمرين تناسبا طرديا فَرَضَ اقترانهما في الحضور، إذ « يتنامى الفعل التخييلي كلما تنامت المحاكاة» [5]، وسعد مصلوح الذي قام بالتمييز بين الأمرين في فكر القرطاجني من حيث « أن المحاكاة عنده قامت على أساس تفسير المسلمين لنظرية إغريقية، أما التخييل فقد كان تنمية إسلامية

---

[1] _ الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، ص58.

[2] _ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص122.

[3] _ م ن، ص125.

[4] _ نوال الإبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، فصول مجلة النقد الأدبي، م6، ع1، ص85.

[5] _ عبد الرحمن وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ص349.

لبذرة وجدت في علم النفس الأرسطي»[1].

– **الاتجاه الثاني**: حين حاولنا رصد آراء نقاد هذا الاتجاه، لم نجد – في حدود ما اطلعنا عليه– من يُمثِّله سوى عبد العزيز حمودة الذي صرّح بأن حازما يستخدم « اللفظتين في السياق نفسه في مواضيع كثيرة من منهاج البلغاء»[2] ما جعلهما مترادفتين، وقد برّر قوله بترادفهما بكون القرطاجني يستحضرهما في تلك المواضيع الكثيرة معطوفَين، وهذا العطف– حسب رأيه– كفيل بأن يجعلهما متساويتين من حيث المعنى والوظيفة. وقد كان حمودة مصرا على رأيه هذا، إذ ذكره في أكثر من موضع من كتابه (المرايا المقعرة) معتبرا أن «حازما يستخدم مصطلح التخييل.... بمعناه المبكر في البلاغة العربية وهو المحاكاة»[3].

ونحن نوافق عبد العزيز حمودة في كون القرطاجني استعمل المصطلحين في أحيان كثيرة مقترنين بطريقة توحي من خلال السياق الذي يحضران فيه بأنهما مترادفان، من ذلك قول حازم« وتنقسم التخاييل والمحاكيات بحسب ما يقصد بها إلى محاكاة تحسين ومحاكاة تقبيح ومحاكاة مطابقة»[4]، وهذا هو الأمر الذي أثار هذه الإشكالية في الأساس، وجعل النقاد يسعون إلى تفسير العلاقة بين التخييل والمحاكاة فيما إذا كانت ترادفا أم غيره.

لكننا لا نوافقه حين فسّر مثل هذه الأقوال –و إن كثرت– عند القرطاجني بأنه يساوي بين المصطلحين ويجعلهما مترادفين، فالكثرة لا تعني الإطلاق ويكفي في هذا المجال أن نجد لدى حازم قولا واحدا يصرح فيه بانفصالهما لنحكم بأنه لا يقصد المعنى نفسه من المصطلحين، وبعد دراستنا لمباحث المحاكاة والتخييل عنده، وجدنا أكثر من قول له في هذا المجال نذكر من بينها هنا ما يبين فيه بأن المحاكاة وسيلة للتخييل، وذلك في حديثه عن «اعتماد الصناعة الشعرية على تخييل الأشياء التي يعبر عنها بالأقاويل، وبإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة»[5]. فهو يرى أن تخييل الأشياء يتم بحسن المحاكاة، وربطُه لحُسن المحاكاة بحرف الباء يمنحها دور الوسيط أو الوسيلة التي تؤدي مهمة وتخرج بنتيجة هي التخييل.

---

(1) _ سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص195.

(2) _ عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص339.

(3) _ م ن، ص331.

(4) _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، 92.

(5) _ م ن، ص62.

و القرطاجني يدعم رأيه هذا عند حديثه –مثلا– عن طُرُق التخييل حين يذكر منها المحاكاة النحتية والمحاكاة بالصوت.... وغيرها[1]، ما يجعل المحاكاة من طرق التخييل ووسائله. ولعل هذين القولين من الأقوال التي بنى عليها النقاد في الفريق الأول آراءهم، وهو الرأي الذي نرجِّحه ونميل إليه في هذا البحث، وعلى أساسه درسنا المحاكاة والتخييل منفصلين رغم صعوبة الأمر نظرا لتلازمهما الدائم كما لاحظنا.

ثانيا: وسائط الإغراب والتعجيب [2]

استطعنا أن ندرك من خلال ما سبق أن للتخييل والمحاكاة مكانة لدى حازم تضعهما في المرتبة الأولى– عند تحديد مفهوم الشعر– بالمقارنة مع مقوِّمات الشعرية الأخرى التي استنتجناها من تعريفه للشعر، ولعل أكثر تلك المقوّمات ارتباطا بالتخييل والمحاكاة هما الاستغراب والتعجب اللذان يبرزان ضمن الخطاب النقدي الحازمي المؤسَّس على رؤية تنطلق من المبدأ التأثيري للقول الشعري.

وانطلاقا من هذا المبدأ التأثيري، فإن التخييل– على أهميته– ليس قادرا وحده على إنتاج الشعرية « ولا تكتمل مهمة التخييل الجمالية حسب حازم القرطاجني إلا إذا اقترن بعناصر أخرى دافعة لطاقته الفنية إلى أبعد مدى، وهذه العناصر المقترنة بالتخييل والمحاكاة لدى الناقد هي التعجيب والاستغراب»[3]، لذلك نجده غالبا ما يقرن بين المصطلحات (التخييل، المحاكاة، الاستغراب، التعجب) في التأسيس لنظريّته الأدبية والبلاغية. « والحق أن أمر الإغراب هذا قد استحوذ على حازم، فأولع به، وكأنه أحسّ بما يخلّفه في النفس من أثر خفي ممتع، ولقد أطلق عليه أيضا التعجيب، وجعله من أسباب حُسن موقع المحاكاة من النفس»[4].

وربْطُ حازم بين التخييل وبين الإغراب والتعجيب في تعريفه للشعر يؤكد أهمية الأمرين خاصة أن فكرة التخييل كانت عنده مهيمنة ومركزية، ولكنه أراد أن يعزز تلك الهيمنة بواسطة الإغراب والتعجيب اللذين يُعدَّان « طاقة خلّاقة وخارقة توسع مدى التخييل وتجعله ذا فعالية كبيرة جدا»[5]. بل إنهما يتعدّيان ذلك، فهما عنده يعزّزان كل مقومات الشعر التي ذكرها في مفهومه، والتي لا يتأكد جمالها الفني إلا إذا اقترنت بالغرابة، وهو رأي يمكن استنتاجه من قول حازم« وكل ذلك يتأكد بما يقترن

---

[1] _ يُنظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 89.

[2] _ يشير إليهما القرطاجني في بعض المواضع من المنهاج بتسمية (الاستغراب والتعجب) دون اختلاف في المفهومين.

[3] _ محمد بنلحسن بن التيجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني، ص238.

[4] _ عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص258.

[5] _ محمد بنلحسن بن التيجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني، ص204.

به من إغراب »[1]. وقد قصد بعبارة (كل ذلك): الوزن والقافية والتخييل والمحاكاة والصدق والشهرة والتأثير.

والملاحِظ لما جاء في المنهاج من كلام حول الإغراب والتعجيب يجد أنهما يأتيان في أكثر الأحيان مقترنين، وإن كنا قد استطعنا أن نفصل سابقا بين المحاكاة والتخييل، فإن الأمر هنا يكاد يكون مستحيلا نظرا لارتباط الإغراب والتعجيب بجوانب النفس والشعور لدى الإنسان (المبدع أو المتلقي)، « وارتباط التعجيب بالغرابة والاستغراب عائد لرؤية حازم للشعرية، وكونها لا تتحرك على قطب المعتاد والمألوف، بل تنحو إلى كسر المألوف وما يتوقعه المتلقي، وتفاجئ أفقه بالمستطرف والنادر الوقوع والمستغرب، وحينما يُزحزح عما توقعه تحدث له لذة الانفعال والهزة الجمالية »[2].

هذا الكلام يقودنا إلى المفهوم الذي وضعه حازم للاستغراب والتعجب، والذي يؤكد تلاحم الأمرين بحيث لا يمكن الفصل بينهما، فهو لم يقدّم مفهوما خاصا لكل مصطلح منهما، وإنما جمع بينهما ضمن تعريف واحد جاء فيه« فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قَوِيَ انفعالها وتأثرها»[3]. لقد قرر القرطاجني بأن كُلًّا من الإغراب والتعجيب هو ممارسة نفسية لها ارتباط بقوة الخيال المبدعة أو المتلقية، ولها هدف محدد هو التأثير في مستقبِل الكلام الشعري.

و الملاحَظ أن مفهوم القرطاجني الذي قدمه للمصطلحين هنا يبدو مُعمَّما وغير محدّد المعالم، ما دفعنا للبحث عن مفهوم آخر يكون أكثر تحديدا ودقة، فوجدنا له قولا- في إطار حديثه عن المحاكاة- يصرّح فيه بأن الغرابة هي قرينة اللاّمألوف، وذلك حين قال « وأعني بغير المألوف أن تكون حالة مستغربة»[4]، ولعل هذا الكلام هو الذي استأنس به بعض من دراسي المنهاج الذين حاولوا أن يقدموا تعريفا جامعا مانعا لكل من الاستغراب والتعجب، فجاء كلامهم متقاربا متشابها، نذكر من بينهم:

- جابر عصفور الذي يقول:« أما الاستغراب فهو مرتبط بالمفارقة التي يستشعرها المتلقي وهو يلمح الأشياء تبدو في إطار جديد غير الإطار الذي عهده، إلى درجة تجعله كأنه يواجه ما لم يكن يعرفه من قبل... أما التعجيب فإنه مرتبط بلون من المفاجأة السارة لا تفارق الاستغراب وتتصل بما يستشعره

---

[1] _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص71.

[2] _ فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص86.

[3] _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص71.

[4] _ م ن، ص95.

المتلقي من تحوير يسيرٍ أو غير يسيرٍ في الأشياء الموجودة في الأعيان»[1].

– محمد بنلحسن بن التجاني يقول:« فالتعجيب شعور النفس عند تلقي غير المعتاد، والاستغراب فهو نمط من الغموض مردُّه وُرودُ غير المألوف والمعتاد على النفس... وهذا التغيير المنجَز مِن لدن الشاعر لمشاهِدِ الواقع المرئي يفاجئ المتلقي ويجعله يتعرّف كُنه الأشياء من جديد، فيؤدّي النظام الجديد الذي كسر النظام المعتاد إلى إحداث التعجيب عند السامع ودفعه إلى استغراب ما يُعرض عليه»[2].

– حبيب الله علي إبراهيم يقول:« والمراد بالتعجيب الوقوع على الأمر المستغرب سواء أكان هذا في إبداع فكرة تهدَّى الخاطر إليها، أم كان في كشف علاقة خفيّة بين معنى ومعنى.... المهم مفاجأة النفس بما لا عهد لها به»[3].

والملاحَظ في هذه المفاهيم أنها وإن حاولت الفصل بين الأمرين– خاصة القولان الأول والثاني– إلا أنها لم توفَّق كثيرا في ذلك إذ الرابط بينهما وثيق جدا، فكلاهما (يهدف إلى التأثير بالاعتماد على غير المألوف) ولعل هذا ما جعل أحمد مطلوب يوردهما كمرادفين في معجمه إذ قال: « والاستغرابُ: التعجبُ، أو المجيء بالشيء الغريب أو المبالغة فيه»[4]، و« الإغراب: هو الاستغراب... وذلك بأن يأتي المتكلم بمعنى غريب نادر لم يُسمع بمثله، أو سُمع وهو قليل الاستعمال »[5].

و الحديثُ في التعريفات السابقة عن النُّدور وقلَّة الاستعمال ومفاجأة النفس بالأمر غير المعتاد وغير المألوف، يقودنا إلى الحديث عن أساليب الإغراب والتعجيب في تنظيرات القرطاجني، وذلك بعد أن تأكدنا من أن الهدف الرئيس لهما هو التأثير في النفس، أما إحداثهما فيتم بأساليب وطرائق لغوية ومعنوية كثيرة، وهذه الأخيرة هي التي تهمنا، وقد ذكر منها في المنهاج:

1– **التخييل والمحاكاة**، فهما عنده نتيجة للتخييل وللإبداع في المحاكاة اللذَين يدفعان النفس إلى الانفعال والتأثُّر لمقتضى الكلام فـــ« للنفوس تحرك شديد للمحاكيات المستغربة»[6]، كما أن « القول المخيِّل قَلَّ ما يخلو من التعجيب، بل كأنه مُستصحِب له... والتعجيب في القول المخيِّل يكون إما من جهة إبداع محاكاة الشيء وتخييله... ويكون من جهة كون الشيء المحاكى من الأشياء المستغربة

---

(1) _ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص156.

(2) _ محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني، ص208.

(3) _ حبيب الله علي إبراهيم علي، نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، س3، ع2، ص165، 166.

(4) _ أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص72.

(5) _ م ن، ص90.

(6) _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، 96

والأمور المستطرفة، وإذا وقع التعجيب من الجهتين المذكورتين على أتم ما من شأنه أن يوجد فيهما فتلك الغاية القصوى من التعجيب، وللنفوس إلى ما بلغ هذه الغاية تحريك شديد»[1].

وقد أبرز القرطاجني من القولين السابقين- وغيرُهما كثير- الهدفَ من ضرورة اعتماد الشاعر للمحاكاة الشعرية، وهو هدف نفسي تأثيري يتأتى تحقيقه باقتران كلٍّ من التخييل والمحاكاة بالإغراب والتعجيب .

2-الإبداع والابتكار: يقول القرطاجني:« والتعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التّهدِّي إلى مثلها، فوُرُودُها مُستندَر مُستطرَف لذلك»[2]، لذا نجد حازما- في حديثه عن المعاني واقتباسها، وكذلك في حديثه عن التشبيه كصورة من صور المحاكاة- يُفضِّل المخترَع منها على المتداوَل المعروف لما في ذلك من أثر عجيب في نفس المتلقي، وليس شرطا أن يكون الإبداع ابتكارا من العدم، بل يمكن تقديم المألوف بطريقة مبتكرة تثير العُجب والغرابة، « وهذه المصطلحات والألفاظ: غير المألوف، غير المعتاد، المستغرب، التعجيب، كلها قوية العلاقة بالإبداع، لأنه إتيان بالنادر والجديد المخترَع وغير المسبوق إليه»[3].

ومعروف أن النفس البشرية كثيرة السأم من المعتاد، تطمح دائما إلى الجديد الذي يكسر أُفُق توقعاتها ويأتيها بما لم تنتظره، « وحينما يمارس الشاعر تلك القدرة الكاملة على الابتداع يحقق لشعره أو قصيدته (العجب) و(الغرابة) التي تروق السامعين وتروعهم... وتهز الممدوحين وتحركهم»[4].

3- **البعد عن التواطؤ:** وهذا أمر مرتبط بسابقه فإن كرر الإنسان كلام سابقيه سيبتعد كليا عن الإبداع والابتكار، وهذا ما سيُبعد كلامه درجات عن الإغراب والتعجيب، لذلك نجد في المنهاج إصرارا على رفض التكرار بقدر الإصرار على تبنِّي الابتكار، إذ يحسُن في الكلام عند القرطاجني« البُعدُ عن التواطؤ والتشابه، وأن يُؤخَذ الكلامُ مِن كل مَأخذ حتى يكون كلٌّ مستجَدًّا بعيداً عن التكرار، فيكون أخف على النفس وأوقع منها بِمَحلِّ القبول» [5].

4- **التنويع في الكلام:** وهو من أكثر الأمور تأثيرا في النفوس، لأن « النفوس تسأم التمادي على

---

(1) _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص127.

(2) _ م ن، ص90.

(3) _ محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني، ص240.

(4) _ عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص364.

(5) _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص16.

حال واحدة، وتؤْثِر الانتقال من حال إلى حال»[1]، فقد يكون الانتقال بين الأحوال المختلفة والجمع بينهما أمرا طريفا مُعجِبا، ولعل أكثر مجال يمكن تحقيق ذلك فيه هو مجال أغراض الشعر، لذا نجد حازما يفضل القصيدة المركبة الأغراض على القصيدة البسيطة المؤلفة من غرض واحد «فذلك أمر يوافق حُبَّ النقلة في النفس، ويوافق- في نفس الوقت- الإعجاب بكل ما هو منسجمُ العناصر أو متناغم التأليف»[2].

5- التناسب والانسجام: والأمر كما هو ملاحظ مرتبط بسابقه، فلا يكفي للشاعر أن يُنوِّع الكلام حتى يثير التعجب والاستغراب لدى المتلقي، ولكنّ من المهم جداّ أن يعرف كيف يُنظِّم ويُنسِّق تلك المعاني التي قد لا تكون مستغرَبة في ذاتها، ولكنّ حُسن ربطه بينها يمنحها القدرة على الإغراب خاصة إن كانت من المعاني المتناقضة وغير المؤتلفة في ذاتها، « فكثيرا ما يقع بوضع معاني الفصول على هذا الصفة تعجيب للنفس وانقياد إلى مقتضى الكلام»[3].

6- القصص والتواريخ، فهي تُذكِّر بأمور سابقه ربما نُسيت، وربما تكون مما لم ينس ولكنها توضع في موضع جديد يثير التعجب لتنبُّه الشاعر إليه....لذلك فإنه « إذا أُوقِعَت الإحالةُ الموقع اللائق بها فهي من أحسن شيء في الكلام، فلتذكُّر ما مضى من الأمور التي يقل نظيرها..... موقعٌ عجيب من النفوس»[4].

وحازم كثيرا ما يربط الإغراب والتعجيب بالطرافة، وهذا دليل استحسانهما في الشعر، فهما عنده من أهم المعايير التي تقاس بها الشعرية خاصة لكونهما شديدَي الارتباط بالتأثير، وهذا الأمر من الأهمية عند القرطاجني ما جعله يستحضره في كل مباحث المنهاج، لذلك فإن الغرابة عنده مما يحقق شعرية الشعر، و« زوالُ الإحساس بالغرابة يفقد الفن الأدبي قيمته»[5].

وخلاصة الكلام حول الإغراب والتعجيب (الاستغراب والتعجب) أنهما عند القرطاجني مقترنان بما هو مناقض للمعتاد والمألوف، وكلاهما عنده « مرتبط بإحداث اللذة وخلق نوع من الدهشة

---

(1)_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص296.

(2)_ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص235.

(3)_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص295.

(4)_ م ن، ص 190.

(5)_ بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، ص133.

والمفاجأة التي تهز المتلقي وتحرك مشاعره»[1]، وأكثرُ فعلهما التأثيري يتأتى من ارتباطهما بالتخييل وإبداع المحاكاة إضافة إلى الابتكار والتنويع والانسجام...

ورغم ميل حازم الشديد إلى جانب الوضوح، ورغم أن المعنى الغريب قد يكون غامضا، إلا أن الإغراب « مقبول عنده متى كان بمعنى الإبداع والطرافة والجدة»[2]، وهو مع التعجيب أمران مستحسنان طريفان عنده متى ما ارتبطا بما هو جديد مبتكر، « وهكذا يصبح الإغراب والتعجيب معيارا للشعرية، فكلما زادت درجتهما زادت جمالية الشعر»[3]، والعكس صحيح.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

[1]_ محمد ماجد الدخيل، مفهوم الصورة الفنية في ضوء الموروث النقدي العربي القديم، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، س4، ع2، ص72.

[2]_ أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم، ص189.

[3]_ عبد الرحمن وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ص351.

المبحث الثالث: أساليب التصرف في تأليف المعاني:

سبق وتأكدنا من أن حازما جعل أساس الشعر هو التخييل والمحاكاة« ولكن هذا الدور الوظيفي للتخييل والمحاكاة لا يتحقق إلا قائما على مبدأ العلاقات والتركيب، وهذا جانب أساسي في نظريته للمعنى وللشعرية»[1]، لذلك نجد القرطاجني كثيرا ما دعا عبر صفحات منهاجه إلى تحقيق مبدأ التناسب والائتلاف سواء كان حديثه عن المعاني أو النَّظم أو الأسلوب. والتناسب عنده يكون على مستوى اللغة (حروفا وألفاظا وعبارات)، ويكون على مستوى المعاني (بدءا بالمعاني الجزئية وصولا إلى المعاني الكلية)، والائتلاف بين كل هذه العناصر يجعل من القصيدة وحدة متماسكة يزيدها تماسكُ جزئياتها المشَكِّلة لها جمالا فنيا ويرفع من مستوى الشعرية فيها، وبذلك كان معنى الشعر عند حازم أنه « وهمٌ مخيِّل مُحَاكٍ للواقع ومُصوِّرٌ إياه في صورته التي يجب أن يكون عليها في نظر الشاعر، ويتجسد ذلك في بنية منسجمة مع بعضها، متناسقة الوحدات بدءا بالصوت وختاما بالخطاب كله، لتنعكس هذه البنية ذات الصور الجميلة الموزونة في هيأة مرايا انفعالية تستقطب نفس كل مُتلقٍّ»[2].

ولعل الأمر الذي جعل حازما يصر على هذا المبدأ هو سعيه إلى إصلاح أحوال الشعر في زمانه، وإثبات أن القصيدة ليست مجرد معانٍ مجتمعه ضمن أي وزن اتفق، إن القصيدة عنده حالة من التناغم بين العناصر المؤتلفة والمختلفة، تُحدث علاقاتِ تناسُبٍ بينها بحيث يتجاوب كل عنصر مع غيره على الرغم من أن لكل منها استقلاله الذاتي، « فالقدرة على إظهار التناسب بين أضلاع العمل الفني وإخفاء المنافرة هي عنصر جمالي له تأثيرات بالغة في غايات الفن»[3].

وتناسب المعاني عند القرطاجني إما أن يكون فيما بينها، من ذلك تناسب معاني الفصول المشكِّلة للقصيدة، أو تناسبها مع معان تنتمي إلى نصوص أخرى تراثية، أو تناسبها مع مضاداتها... وإما أن يكون بين المعاني وأمور أخرى، من ذلك تناسبها مع الأعاريض أو مع الأغراض الشعرية، وسنحاول فيما يأتي أن نرصد أهم ما جاء في المنهاج حول تأليف المعاني.

---

[1]_ فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص323.

[2]_ الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، ص57.

[3]_ صفوت عبد الله الخطيب، الخيال مصطلحا نقديا بين حازما القرطاجني والفلاسفة، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد7، ع3، 4، أبريل-سبتمبر 1987، ص65.

أولا: تناسب المعاني فيما بينها:

يُعد من أوائل المباحث التي تطرق إليها حازم في قسم المعاني ضمن معلم خاص عالج فيه كيفيات اجتلاب المعاني وتأليف بعضها إلى بعض، وكونُه افتتح قسم المعاني بهذا الحديث هو دليل على اهتمامه البالغ بتناسب المعاني، حتى انه ذكره قبل أن يفصِّل الكلام حول مفهوم وأنواع المعنى، وقد جاء كلامه في هذا الصدد بمثابة التنبيه والتوجيه للوصول إلى الغاية الأفضل من التصرف في المعاني، إذ قال « ويجب على من أراد حسن التصرف في المعاني.... أن يعرف وجوه انتساب بعضها إلى بعض، فيقول : إنه قد يوجد لكل معنى من المعاني التي ذكرتها معنى أو معانٍ تُناسبه وتُقاربه، ويوجد له أيضا معنى أو معانٍ تضاده أو تُخالفه، وكذلك يوجد لـــمُضاده في أكثر الأمر معنى أو معان تُناسبه»[1].

لقد نبه القرطاجني في هذا القول إلى أنواع العلاقات التي يمكن أن تربط بين المعاني، أهمها: التناسب والتقارب والتضاد والمخالفة ومناسبة الضد ... ولعل اهتمامه بتحديد العلاقات بين المعاني عائد إلى كونه من دعاة تنويع المعاني في القصيدة الواحدة بحكم أن « التّرامي بالكلام إلى أنحاء شتى... ألذُّ وأطيب من الجمود به على حالة واحدة في كل نحو من أنحاء الكلام»[2]، وهذا التنويع والتّرامي بالكلام يحتاج لأن يُضبط حتى لا يكون المجال مفتوحا أمام مُدَّعي الشعر بأن يجمعوا بالوزن بين أيَّة معانٍ بأي شكل كان بدعوى تبنِّيهم للتنويع، وهذا مرفوض في الشعر تماما، لذلك نجد النقد العربي –منذ القدم ووصولا إلى القرطاجني – أولى اهتماما بالغا بتأليف المعاني، وخاصة بما سموه وحدة القصيدة.

1- التأليف بين معاني القصيدة:

هذه المسألة تدخل ضمن ما يُسَمَّى في النقد العربي بوحدة القصيدة، حيث تمت معالجتها من قِبل عدد من نقادنا القدماء، لعل أبرزهم في هذا المجال ابن طباطبا العلوي[3]. غير أن القرطاجني، وبحكم تأخُّره الزمني وسعة معرفته بقضايا النقد الأدبي القديم واطلاعه على مختلف الآراء حولها، استطاع أن يقدّم بحثا مفصلا حول موضوع الوحدة رغم تبنيه لمصطلح التناسب بديلا عنها، لذلك « كان أنموذج حازم في بحث وحدة القصيدة شاملا»[4]، عالج من خلاله مختلف التفاصيل المرتبطة بالموضوع، وقدَّم إثر ذلك عددا من المصطلحات الخاصة به.

---

[1]_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص14.

[2]_ م ن، ص348.

[3]_ يُنظر : بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، ص ص 96-98.

[4]_ الأخضر الجمعي، نظريات الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص222.

وبعد أن طالب القرطاجني الشاعرَ بأن يُراوح بين المعاني في القصيدة الواحدة، كان لزاما عليه أن يوضح له الكيفية الصحيحة للتأليف بينها، فدعاه إلى أن يتخيل المعاني ثم العبارات والقافية المناسبة لتلك المعاني، « ثم يقسم المعاني والعبارات على الفصول، ويبدأ منها بما يليق بمقصده أن يُبدأ به، ثم يُتبعه مِن الفصول بما يليق أن يُتبعه به، ويستمر هكذا على الفصول فصلا فصلا »[1]، فكان أول ما نبَّه إليه هو ضرورة جمع تلك المعاني وتنظيمها، ثم ترتيبها ضمن فصول وفق علاقات تجمع بينها، ثم ترتيب الفصول ضمن الأغراض وترتيب الأغراض لتشكل قصيدة مُتَّسقة العناصر منسجمة المعاني، وقد نبَّه إلى هذه الأمور في أكثر من موضع من قسم المباني في المنهاج، مُختصَرها أن « القصيدة عند حازم تتكون من أغراض أساسية، يتفرع كل غرض منها إلى مجموعة من الفصول تتسلسل فيما بينها بعلاقة تناسب شبيهة بالعلاقة التي تصل حبّات العقد»[2].

غير أن التسلسل كشرط يجبُ توافُرُهُ بين معاني القصيدة ليس كافيا لضمان التناسب بين تلك المعاني وائتلافها، ولا لجعل القصيدة وِحدَةً متكاملة مترابطة، فلقد بقي على الشاعر بعد تحديده للمعاني وترتيبها أن يجد الطريقة الأنسب للربط بين المعنى ومجاوره، وهذا ما لم يفت حازما الذي « قد أظهر ولاءه الكامل للقصائد (المركبة)، ومِن ثم فقد أخذ نفسه بوضع نظام القصيدة... على أساس هذا التركيب»[3].

وقبل التفصيل في قواعد ذلك النظام، أخذ على عاتقه رصدها مجمَلةً، وقد جمعها في أثناء تعداده لقوى النّظم العشر التي لم تكن خاصة فقط بوحدة القصيدة، غير أن هذه القضية أخذت من تلك القوى حيِّزا كبيرا يُعادل نصف عددها-تقريبا- والتي تجلت في:

« الثالثة: القوة على تصور للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن وكيف يكون إنشاؤها أفضل من جهة وضع بعض المعاني والأبيات والفصول من بعض، بالنظر إلى صدر القصيدة ومنعطفها من نسيب إلى مدح، وبالنظر إلى ما يجعل خاتمتها إن كانت مُحتاجة إلى شيء معين من ذلك.....

الخامسة: القوة على ملاحظة الوجوه التي بها يقع التناسب بين المعاني وإيقاع تلك النِّسب بينها...

الثامنة: القوة على الالتفات من حيز إلى حيز والخروج منه إليه والتوصل به إليه.

---

[1]_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص204.

[2]_ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص228، 229.

[3]_ عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص279.

التاسعة: القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض والأبيات بعضها ببعض وإلصاق بعض الكلام ببعض على الوجوه التي لا تجد النفوس عنها نَبْوَةً »[1].

من هذه القوى نستطيع أن نستنتج بعض المصطلحات التي اعتمدها في مجال الوحدة، وهي مصطلحات سيعتمدها أثناء تفصيله للكلام حول الموضوع بصيغتها أو بصيغ أخرى وهي: الفصول، صدر القصيدة، منعطف القصيدة، خاتمة القصيدة، الالتفات والخروج، التسويم، التحجيل.

وحتى نفهم تصوُّر حازم لوحدة القصيدة أو لتأليف معاني القصيدة وتناسبها، لابد لنا أن نقف عند مفاهيم أهم المصطلحات المذكورة وما يجب اتّباعه فيها لتحقيق الوحدة المرجوة، وسنتبع ترتيبها المنطقي فنبدأ بالمطلع ثم نتحدث عن التخلص والخروج لنصل إلى الاختتام، وقبل هذا كله من الضروري أن نعرف ما قاله حازم عن الفصول:

أ- الفصول:

الفصل عند القرطاجني يتألف من مجموعة من الأبيات، وكل مجموعة من الفصول تشكل قصيدة[2]، فالفصل إذاً هو جزء من الأجزاء المكوِّنة للقصيدة الواحدة. وقد خَصَّ حازم للفصول ومبانيها وتحسين هيآتها ووصل بعضها ببعض معلما خاصا من القسم الثاني، وما يهمنا نحن في هذا المبحث هو (وصل الفصول بعضها ببعض) ما يساعد على خلق الوحدة المعنوية في القصيدة على تعدد وتنوع معانيها وأغراضها.

وَضَع حازم لتحسين مواد الفصول وتحسين الوصل بينها أربعة قوانين، جعل الأول منها في استجادة مَوادِّ الفصول وانتقاء جوهرها، والثاني في ترتيب الفصول والموالاة بين بعضها وبعض، والثالث في ترتيب ما يقع في الفصول، والرابع حول ما يجب أن يُقدَّم في الفصل وما يجب أن يُؤخَّر فيه ويُختتم به، وأما تفصيل هذه القوانين فقد جاء في شكل توصيات يجب اتّباعها لتحسين هيئات الفصول والربط بينها، أهمها:

- ألا تكون الفصول منفصلة تماما عن بعضها من حيث المعنى وإن كانت مستقلة جزئيا.
- أن تتناسب معاني الفصل مع الغرض.
- أن تكون معتدلة المقادير بين الطول والقصر، أو ترجيح أحدهما حسب السياق وما يناسبه.

---

[1]_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص200.

[2]_ يُنظر: م ن، ص287.

– تقديمُ ما للنفس به عناية، ويتلوه الأهم فالأهم.

– تقديمُ الفصول القصار على الطوال.

– تقديم المعنى الأهم والأشرف في بداية الفصل.

– إن تم المزج، فالأحسنُ البدء بمعاني المحاكاة والاختتام بمعاني الإقناع.

– يُفَضَّلُ أن يُصاغ رأس الفصل بمعنى يَحسُن موقعه من النفوس كالتعجب والتمني والدعاء وتعديد العهود السوالف...

– يجب أن يُردف البيت الأول من الفصل بما يناسبه من معان.

– يمكن أن يُختم الفصل بطَرَف من أغراض الفصل الذي يليه أو إشارة إلى بعض معانيه.

– يحسن في الفصول ما كان متصل الغرض منفصل العبارة ويقبح عكسه[1].

وقد أضاف القرطاجني إلى هذه القوانين أمرا آخر وهو « أن تصدر الفصول بالمعاني الجزئية وتردف بالمعاني الكلية على جهة تمثل بأمر عام على أمر خاص، أو استدلال على الشيء بما هو أعم منه، أو نحو ذلك»[2]،كل هذا جاء تمهيدا لما سيُفصله حول ما يجب أن يكون في مطالع الفصول وكيفيات التخلص من أحدها إلى الآخر وما يحسن الاختتام به، ولنبدأ بما جاء عنده حول الابتداء:

ب– المطلع:

وسمّاه أيضا: الصدر والمبدأ والاستفتاح والاستهلال، وواضح من التسمية أنه يقصد ما تُفتتح به القصيدة من الكلام « وهو أن يأتي الناظم أو الناثر في بدء كلامه ببيت أو قرينة تدل على مراده»[3] وتوطئ لما سيأتي بعدها من معان.

والاهتمام بتحسين المطلع أمر جوهري وركيزة هامة من ركائز الشعر التي يمكن أن تُظهر حسنه وجماله الفني، لذلك كان الاهتمام بمبدأ القصيدة– في صناعة الشعر– عند القرطاجني « وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها، الـــمُتَنَزِّلة

---

[1]_ يُنظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ص 288-291.

[2]_ م ن، ص295.

[3]_ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص207.

من القصيدة مترلة الوجه والغرة»[1].

لقد اهتم نقدنا العربي منذ القدم بالاستهلال « ومعظم النقاد.... يعتبرون المطلع مَقتَل الشاعر، فهو العتبة التي إذا تجاوزها بسلام بلغ مبتغاه، خاصة في قصيدة المدح وفي ظل ثقافة كانت تعتمد في تواصلها على المشافهة، لذلك طالبوا الشاعر بإتقانه واختيار أحسن الألفاظ وأجمل المعاني، وتكثيف الموسيقى ومراعاة أحوال المخاطَب »[2]. أما في زمن وبيئة حازم فإن مطلع القصيدة هو ما يوحي بدايةً إن كانت تنتمي إلى الشعر الذي هو شعر حقا، أم إلى غيره مما يشبهه في الإيقاع ولكنه ليس بِشعر.

ودعوة حازم للاهتمام بالمطلع لها غايات تأثيرية بالدرجة الأولى، فهدف الشعر عنده هو إحداث أثر في النفس يجعلها تتوجه نحو سلوك معين أو تنفر منه، وذلك بعد شعورها إزاء المعنى المقدم لها بالانبساط أوالانقباض، والشاعر الجيّد هو من يبدأ بتحقيق هدفه منذ بدء القصيدة، يقيناً منه بأن« النفس تكون متطلعة لما يُستفتَح لها الكلام به، فهي تنبسط لاستقبالها الحسَن أَوَّلاً، وتنقبض لاستقبالها القبيح أَوَّلاً أيضا»[3]، وبهذا يضمن الشاعر اهتمام المتلقي وانتباهه لما سيُقال بعدُ .

ونظرا لأهمية المطلع عند القرطاجني، فإنه وضع بعض الشروط التي تُحسِّن صدور القصائد -إن هي اعتمدتها- إذ الواجب فيها أن تكون في غاية الإتقان والدقة لأن شدَّ انتباه المتلقي مُتوقف عليها، وهنا تكمن خطورتها الفنية التي من شأنها أن تثري شعرية القصيدة أو تصيب منها مقتلا قبل أن ترى النور.

إن من الشروط التي وضعها حازم لضمان حسن الافتتاحات: « أن تكون الصدور متناسبة النسج حَسَنَة الالتفاتات لَطيفَةَ التَّدرُج مُشعشعة الأوصاف بالتشبيهات »[4]، وهذا يعيدنا مباشرة إلى حديثه عن التناسب واهتمامه بتسلسل المعاني واهتمامه الأكبر بالتخييل بواسطة المحاكاة بنوعيها المباشرة وغير المباشرة، لذلك نجد أن مما يَحسُن في المطالع عنده أيضا « ما يرجع إلى المعاني من حُسن محاكاة ونَفَاسَة مفهوم وتطبيقٍ مُفَصَّل بالنسبة إلى الغرض»[5]. ولقد سبق وتحدثنا عن أهمية المحاكاة عنده ومدى قدرتها على التاثير في المتلقي، وهو المبدأ الأكثر حضورا في المنهاج، والغاية الأسمى للشعر عند

---

[1]_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص309.

[2]_ أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم، ص133.

[3]_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص282.

[4]_ م ن، ص306.

[5]_ م ن، ص309.

القرطاجني، وهو ما جعله يُلخِّص ما تَحسُن به مبادئ القصائد في « أن يُصَدَّر الكلام بما يكون فيه تنبيه وإيقاظ لنفس السامع، أو أن يُشرَب ما يؤثِّر فيها انفعالا ويُثير لها حالاً من تعجيبٍ أو تهويلٍ أو تشويقٍ أو غير ذلك»[1].

ولا يمكننا أن نطوي الحديث عن المطالع قبل الإشارة إلى ما سماه حازم (بالتسويم)، إذا لاحظنا سابقا أن حازما يشترط في جودة القصيدة أن تكون متعددة الموضوعات، فتتكوّن بذلك من عناصر مستقلة في ذاتها سماها الفصول، وقد دعا الشاعرَ إلى أن يُصدِّر كل فصل بما يناسبه من معنى قادر على أن يُفضي إلى ما سيأتي بعده من معانٍ، وهذا المعنى الذي يُصدِّر به الفصل سمّاه التسويم، وهو عنده« أن يُعلَّم على الشيء وتُجعل له سيمى يتميز بها»[2]. فالتسويم إذاً هو ما يُعلَّم على الفصل، وهو ما يُجعل دليلا على ما سيَليه من معانٍ.

و التسويم يأخذ أهمّيته من أهمّية الافتتاح، فما قيل عن المطالع يُقال عن التسويم، بل إنه يمكن أن نُسمي التسويم مطلعا، فالفرق الوحيد أن به تُفتح الفصول وليس القصيدة ككل، لذلك كان المطلع أكثر أهمية لأنه أوَّلُ ما يستقبله المتلقي من القول الشعري، ولكنَّ هذا لا يقلّل من أهمية التسويم وحُسنه في الشعر، وهي أهميةٌ جعلت القرطاجني يشبِّه القصيدة المعتمِدة عليه بالعقد حين قال: « فإذا اطَّرَد للشاعر أن تكون فواتح فصوله على هذه الصفة، واستوسق له الإبداع في وضع مباديها على أحسن ما يمكن من ذلك، صارت القصيدة كأنها عقد مفصل»[3]، وهذا التشبيه كافٍ لفهم أن التسويم من مظاهر شعرية القصيدة عند حازم.

جـــ- التخلص:

سماه كذلك منعطف القصيدة والالتفات والخروج والاستطراد، وهو في أبسط تعريفاته: « انتقالُ الشاعر من المقدمة إلى الغرض الأساس من القصيدة، معه تَعرف القصيدة تحوُّلا بنيويا تنتقل فيه من مرحلة شدِّ مسامع المتلقي إلى مرحلة تمرير الخطاب المقصود»[4]، ولكنه لا يكون فقط بين الغرض الوارد في مقدمة القصيدة وما يليه من غرض أساس، بل إنه يكون بين كل أغراض القصيدة المتعددة، أما الحديث عن المقدمة وما يليها فراجع إلى بناء القصيدة العربية القديمة التي كانت- في أغلب الأحيان-

---

[1]_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص310.

[2]_م ن ، ص297.

[3]_ م ن، ص297.

[4]_ أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم، ص133.

مَدْحِيَّةً مُتصدّرة بالنسيب، حيث تَنَافَس الشعراء في إحسان المطالع وفي طرق التخلص الجيدة من الغزل إلى المدح، وتَسَابَق النُّقَّاد إلى تحديد القواعد الأنسب لذلك، فـــ« بحثوا هذه المسائل وفصَّلوا القول فيها وحبّذوا طريقة التخلص الذكية من عنصر إلى آخر عبر إحداث اللُّحمة بين الأغراض»[1].

ولم يبتعد القرطاجني كثيرا عما جاء به سابقوه، بل إنه يتبنّى كلامهم ومصطلحاتهم مُصرِّحاً بذلك في قوله:« وأهل البديع يُسَمون ما كان الخروج فيه بتدرج تخلُّصاً»[2]، مُشيرا إلى الطريقة الأنسب للتخلص وهي التدرج في الكلام بدل الهجوم المباشر على الغرض الموالي[3]، فالواجب عنده أن يتم « بلفته ذكية وإلحام بين العنصرين وتدرج حتى لا يقع اهتزاز وحتى لا يشعر المتلقي إلا وهو في غرض المدح»[4].

ولإن كان القرطاجني أَوْلى اهتماما كبيرا بكل ما يحكم تماسكَ معاني القصيدة من مبدأ وتخلّص وختام، فإننا نجد اهتمامه بالتخلص أكبر، والسبب-ربما- عائد لكونه قد دعا إلى تنويع الأغراض في القصيدة، ما جعله أمام مهمة تُلزمه أن يوضّح أهمية حُسن الانتقال من حيّز إلى آخر دون أن يشعر المتلقي بالانقطاع، وكذلك أن يوضّح الطريقة الصحيحة لذلك. وقد بين أهمية حسن الخروج بقوله « فإن النفوس والمسامع إذا كانت متدرجة من فن من الكلام إلى فن مشابه له، ومنتقلة من معنى إلى معنى مناسب له، ثم انتُقل بها من فن إلى فن مُباين له مِن غير جامع بينهما ومُلائمٍ بين طرفيهما، وجدت الأنفس في طباعها نفورا من ذلك ونَبَتْ عنه»[5]، وهدف الشعر هو —طبعا- ترغيب المتلقي وليس تنفيره، ومن هنا جاءت أهمية حسن التخلص عند القرطاجني الذي اشترط فيه أن يكون لطيفا بديعا، وضمانا لهتين الصفتين وضع حازم بعض الطرق التي يمكن اتباعها في هذا المجال هي:

1/ إذا كان المعنيان متناسبين أو متشابهين، يتخلص الشاعر من أحدهما إلى الآخر بأن« يتدرج فيه إلى ما يُراد التخلص إليه، وينتقل بتلطف إليه مما يناسبه ويكون منه سبب »[6]، فالتدرج والتسلسل في هذه الحال هو أفضل طريقة للخروج من المعنى إلى مُناسبه أو مُشابهه.

2/إذا كان المعنيان متناقضين أو متخالفين، وجب على الشاعر«أن يلاحظ في المتخالفَين صفة

---

[1]_ الأخضر الجمعي، نظريات الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص215.

[2]_منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص316.

[3]_ يُنظر: م ن، ص ن

[4]_ الأخضر الجمعي، نظريات الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص215.

[5]_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، 319.

[6]_ م ن، ص ن.

يجتمعان فيها من حيث لا يشعر، فيكون ذلك طريق النقلة من أحدهما إلى الآخر على سبيل تشبيه أو محاكاة، أو بأن يُضرِب عن أحدهما في مقصد ويَعتدَّ بالآخر فيه، أو بأن يَسلِب عن أحدهما ما أُوجِب للآخر»[1]. هذا ويفضِّل حازم عدم الجمع بين بعض الأغراض التي لا يمكن أن تتناسب بأية حال كالغزل والرثاء مثلا.

3/على الشاعر أن يجتهد في وضع المعنى الـــمُراد التخلصُ إليه في قافية آخر بيت سابق له، « وإذا وقع ما يُراد التخلص إليه في القافية كان أشهر له، وأحسن موقعا من النفس »[2].

4/على الشاعر عند خروجه من المعنى إلى مُواليه أن يراعي « التحرز من انقطاع الكلام، ومن التضمين والحشو والإخلال واضطراب الكلام وقلّة تمكُّن القافية والثّقلة بغير تلطُّف، والاضطرار في ذلك إلى الكناية عمَّا يجب التصريح به والإبانة عنه»[3]، والواضح أن كل الوصايا المجموعة في هذا القول تهدف مباشرة إلى وصية واحدة أساسية هي ضرورة التأني أثناء التخلص لضمان اختيار ما يناسب الموقف من معانٍ وعبارات وحُسن التأليف فيما بينها.

5/ « ومما يجب اعتماده في التخلص أن يُجهَد في تحسين البيت التالي لبيت التخلص... فيجب أن يُعتمد فيه ما يكون مُحرِّكاً للنفس لتستأنف هزة ونشاطا لتلقي ما يرد »[4]، وهذا يعيدنا إلى مذهب التسويم الذي ذكرناه في العنصر السابق، وكونه يأتي في وسط القصيدة فإن له أهمية قصوى في التخلص وإن كان يُعدُّ مطلعا لأنه استئنافٌ للكلام وربطٌ للاّحق بالسّابق.

ولإن كان القرطاجني قد وضح بعض الأساليب التي يمكن للشاعر اتباعها ليُحسن الخروج من معنى إلى آخر، إلا أنه لا يُلزمه باتّباعها، بل إنه مع الابتكار، وهو الأمر الذي نلمسه من مقارنته بين المحدثين والمتقدمين في هذا المجال، أين أعطى الأفضلية للمحدثين لأنهم « أحسنُ مَأخَذاً في التخلص والاستطراد من القدماء، لأن المتقدمين إنما كانت قصاراهم في الخروج إلى المديح أن يقول: دع ذا، وعدّ القول في هذا، أو يصف ناقته ويذكر أن إعمالها إنما كان من أجل قصد الممدوح»[5] ... وهي أمور باتت مُتداوَلة مُستهلَكَةً لا تُحدث الأثر اللاّزم في نفس المتلقّي لأنه كان يتوقعها مسبقا.

---

[1]_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 319، 320.

[2]_ م ن، ص320.

[3]_ م ن، ص321.

[4]_ م ن، ص321.

[5]_ م ن، ص317.

د- الاختتام:

جاءت دعوة حازم إلى مراعاة الاتّساق والانسجام في القصائد الشعرية لضمان وحدتها وتماسكها شاملة ومُفصّلة، لم يُغفل فيها الحديث عن أيّ جانب من جوانب الموضوع، ورغم مبالغته في الاهتمام بالمبدأ والتخلص، فإنه لم يُهمل الحديث عن المقطع أو الختام، و« إذا كان مبرر العناية بالمطالع هو كونُها أوّل ما يقع في السمع، وعليها تتوقف متابعة السّامع الاستماع، ومبرِّرُ العناية بالتخلص هو كونُه قنطرة العبور إلى الغرض دونما انقطاع أو شرخ في القصيدة، فإن مبرّر العناية بالخاتمة هو كونُها آخر ما يقرُّ في السّمع، وبه يَتذكَّر السامع ما سلف»[1].

والاختتام« هو أن يكون آخرُ الكلام الذي يقف عليه المترسِّلُ أو الخطيب أو الشاعر مُستحسَنا عذبا، لأنه آخر ما يبقى منها في الأسماع»[2]، ومن هنا تأتي أهميته ويأتي اهتمام القرطاجني بضرورة تحسينة، فالشاعر لا يكفي أن يبدأ قصيدته بطريقة جيدة ليُغَطِّي على سوء وَصْلِة بين المعاني، ولا يكفي حُسن الابتداء وحُسن الوصل بين المعاني ليغطي على سوء خاتمة القصيدة، بل إنّ الشاعر إن أحسن الاستهلال والتخلص أصبح مُطالبا أكثر بأن يُحسن ختم قصيدته حتى لا يُفسد ما كان أَجَادَ بِناءَه وصناعته مِن قبل، لذلك « وَجَبَ الاعتناءُ بهذا الموضع لأنه مُنقطَع الكلام وخاتمته، فالإساءة فيه مُعفية على كثير من تأثير الإحسان المتقدِّم عليه في النفس، ولاشيء أقبح من كَدَرٍ بعد صَفْو »[3].

وتأتي أهمية الاختتام أيضا من كونه مُلَخِّصاً لما سبق مُؤكِّداً له، فيزيد هذا من تأثير المعاني في مُستقبِل العمل الشعري، وهو المنهج الذي ظل القرطاجني وَفِيًّا له، فهو دائما يستحضر المتلقي ويركز على ضرورة تأثُّره بكل ما يأتي في القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، لذلك نجده وضع شرطا أسياسيا يَحسُن به الاختتام وهو شرط التناسب، فعنده « يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه»[4]، فمعنى الخاتمة إذا يجب أن يتناسب مع معاني الغرض الرئيس الذي عالجته القصيدة ولا يَبعد عنها لأن « النّفْس عند منقطع الكلام تكون مُتفرِّغة لتَفَقُّد ما وقع فيه غير مُشتغلة باستئناف شيء آخر»[5] يبتعد بها كُلِّيا عمّا كانت منشغلة به منذ البداية.

---

(1)_ أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم، ص137.

(2)_ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص209.

(3)_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص285.

(4)_ م ن، ص306.

(5)_ م ن، ص ن.

والحديث عن الاختتام لا يتوقف هنا، لأنه ليس الخاتمة الوحيدة في العمل الشعري الواحد، ذلك أن القصيدة -كما سبق ولاحظنا- تتشكل من عدّة فصول، وكما جعل القرطاجني لكل فصل مطلعا ينطلق منه إلى تفصيل معاني الفصل الواحد سماه (التسويم)، نجده كذلك يجعل لكل فصل خاتمة تنقطع عندها معانيه وتفضي إلى ما يليه بحسن التخلص والانتقال، وهذه الخاتمة الداخلية تسمى (التجحيل)، وهو عنده « تَحْلِيةُ أعقاب الفصول بالأبيات الحِكَمِيَّة والاستدلالية»[1].

والواضح من المفهوم أن التحجيل عند القرطاجني يجب أن يضُمَّ معاني تتسم بالمنطقية وتخدم الجانب العقلي لدى الإنسان معتمدة على الحكمة والاستدلال، وهذا أمر بعيد نوعا ما عن الشعر الذي يُعَدُّ أكثر تأثيرا في العاطفة منه في العقل، إلا أنه في الوقت نفسه جانب تأثيري مُهِمٌّ يميل إلى التوجيه السلوكي والأخلاقي للإنسان نحو الفضيلة، وهي أسمى مهمة للشعر عند القرطاجني، ومن هنا تأتي أهمية التحجيل عنده، فـــ« إذا ذُيِّلت أواخر الفصول بالأبيات الحِكَمِيَّة والاستدلالية، واتضحت شِيَّاتُ المعاني التي بهذه الصفة على أعقابها - فكان لها ذلك بمنزلة التحجيل- زادت الفصول بذلك بَهَاءً وحُسْناً ووقعت من النفوس أحسن موقع »[2].

وخاتمة القول حول التأليف بين معاني القصيدة عند القرطاجني هي أنّ الترابط والتأليف بين المعاني المتنوعة هو ما يوجِد النص الأدبي الرفيع، وأنّ « أَثَرَ الشعر بهذا الفهم، واستجابة المتلقي له، أو ما يمكن أن يُقَالَ عنه (الشعرية) أمر يرتدُّ - في جانبه الأساسي- إلى قدرة الشاعر وبراعته في إحداث التأليف المخصوص في معاني الشعر أو موادِّه على نَحوٍ يُجاوِز فيه الشاعرُ نطاق الإفهام والتفهيم إلى نطاق الإثارة والتأثير»[3]، وما اهتمام حازم الكبير الذي أولاه للابتداء والتخلص والاختتام وتفصيلاته حولها إلاّ دليلا على كونها - وما تحدثه من انسجام بين معاني القصيدة- ركيزَةً أساسية من ركائز الشعرية عنده.

2- الاقتباس والتضمين:

يأتي حديث حازم عن الاقتباس في إطار معالجته لمسألة هامة جدا في الإبداع الفني هي: هل ينطلق الشاعر في إبداعه من طبْعِة وموهِبته أم من التّعلّم والتّدرّب؟ والهدف من معالجته لهذه المسألة كان - أساسا- هو التّنبيه إلى فساد الطباع الذي أدّى إلى فساد الشعر في عصره، لذلك أكّد أكثر من مرة أنّ

---

[1]_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص297.

[2]_ م ن ، ص300.

[3]_ قاسم المومني، الشعرية في الشعر، فصول مجلة النقد الأدبي، م7، ع 3، 4، ص72، 73.

الطبع وحده غير كافٍ لضمان شعرية الشعر، فالتدرُّب عنده أمر هام وضروري جدّا لتحسين مستوى الشعر خاصة في عصره. وقد أنكر على أهل زمانه استغناءهم عن الدربة في قوله« وكيف يظن ظانٌّ أن العرب... كانت تستغني في قولها الشعر الذي هو بالحقيقة شعر.... عن التعليم والإرشاد... فإذا كان أهل ذلك الزمان قد احتاجوا إلى التّعلُّم الطويل، فما ظنُّك بأهل هذا الزمان، بل أيّة نسبة بين الفريقين في ذلك؟»[1]. وما يلفت الانتباه في هذا القول هو وصفه لشعر القدماء بأنه (الشعر الذي هو بالحقيقة شعر) مقارنة بما يُنظم في عصره مما يَحتاج قائلُة إلى كثير من التدرّب حتى يحقق تلك الصفة.

إن حازما يؤمن إيمانا كبيرا بالطّبع وأهمِّيته في العملية الإبداعية، لكنه عنده غير كافٍ لصناعة الشعر الجيد، وإنما يكون ذلك« بالاكتساب والدربة من خلال القوى المساعدة على تنمية الطبع الشعري وتشغيل الآلة الفكرية الشاعرة، والتي لا تحصل للإنسان لحظة ولادته، بل بعد الصقل المتواصل والتعود المستمر»[2]. ولذلك لا يمكن أبدا إنكار الموهبة التي يمكن أن تُولَد مع الإنسان، إلا أنها عند القرطاجني غير كافية لإحداث الجودة، إذ « لا يمكن أن تخرج مواهب المبدع وإمكاناته وطاقاته إلا من خلال المِران والنشاط»[3]، وهذا يعني أن الأمرين يجب أن يتوافرا لدى الشاعر حتى يكون شعره شعرا حقيقيا، فهُما متكاملان في العملية الإبداعية، حيث إن «جانب التعليم يمكن أن يصحح جانب الطبع، كما أن جانب الطبع يمكن أن يرشد خطى التعليم »[4].

والحديث عن ضرورة ووُجوب التدرب وفق تقاليد السابقين – عند حازم– يجعلنا نصل إلى نتيجة هامة هي أن الشاعر لابد أن يعود إلى النماذج الأدبية التي سبق وعرفها سواء أكانت تلك العودة مقصودة أم غير مقصودة، ما سيُحتِّم عليه توظيف تلك النماذج الـــمُخَزَّنة في قُوَّته الحافظة، وهذا ما يجعلنا نحكم بأن «التناص في منظور القرطاجني حتمية إبداعية لامناص منها»[5]. وما حديثه عن قوى الشاعر(الحافظة والمائزة والصانعة) إلا تأكيدٌ لهذه الفكرة، فالشاعر يحفظ المعاني من خبراته ومعارفه التي يكتسبها مع الحياة من سالفيه، ثم أثناء العملية الإبداعية يُميِّز ما يحتاج منها مما يناسب الغرض الذي فيه القول، ثم يصنع عمله الإبداعي بالمزج بينها وبين معانيه الجديدة، فيصبح كلامه مزيجا بين التقاليد والموهبة الفردية، وإن بدا للوهلة الأولى إنتاجه الخاص.

---

(1)_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص27.

(2)_ الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، 88.

(3)_ محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، ص19.

(4)_ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص108.

(5)_ عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص241.

ونظرا لإيمانه بهذه الحتمية، نجد القرطاجني فصَّل – عبر صفحات متفرقة من المنهاج– الحديث عن موضوع الاقتباس الذي اصطَلح عليه (بالسرقة)، فذكر أوّلا طرق اقتباس المعاني واجتلابها، ثم حدَّدَ الشروط التي يجب التقيُّد بها أثناء اقتباس بعض المعاني، ليوضح في الأخير رُتب الشعراء وفق ذلك، وكل هذا يجعلنا نعتقد أن أدبية النص المعتمد على التراث تتحقق باتباع ما وضعه حازم من طرق وشروط للاقتباس حتى يصل الشاعر إلى الرتب العليا.

فأما طرق اقتباس المعاني واجتلابها فهي:

- أن يستند الشاعر في ذلك إلى كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل....
- أن يورد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرُّف والتغيير.
- أن يُحيل على ذلك الكلام أو يُضمِّنه أو يُدمج الإشارةَ إليه.
- أن يورِد معناه في عبارة أخرى على جهة قلبٍ أو نقلٍ إلى مكانٍ أحقّ به من المكان الذي هو فيه.
- أن يزيد فيه فائدة، فيُتمّمه أو يُتمّم به أو يُحسِّن العبارة خاصة.
- أن يُصَيِّر المنثور منظوما أو المنظوم منثورا.
- أن يُناسب بين مقاصد كلامه وبين التاريخ فيحاكيه أو يُحيل به عليه أو يَستشهد في ذلك على الحديث بالقديم.
- أن يُردِف معاني كلامه بالحكمة مُضَمِّنا لها بالجملة أو مُشيراً إليها على وجه استدلال أو تعليل أو نحو ذلك.
- أن يوظّف المثل كما هو، أو يتصرف فيه بإبرازه في عبارة جديدة لا تشبه عبارته الأولى، وقد يتمثّل بالمثل على غير ما تمثّل به الأول فربما حَسُن موقعه من الكلام الثاني أكثر من حُسنه في الأول[1].

وما يمكن ملاحظته من هذه الطرق المشار إليها أن حازما يُركز على مبدأين رئيسين يَحسُن بهما اقتباس المعاني وهما : (التناسب والتغيير أو التحسين)، ومبدأ التناسب يوجب أحيانا استحضار مقوّم من أهم مقومات الشعرية عند القرطاجني هو (المحاكاة) التي تُعدُّ طريقا من طرق اقتباس المعاني خاصة في القصص والتاريخ والمثل والحكمة، « إذ المحاكاة، وهي مسألة إحالة أيضا، تُحيل إلى مرجعها العياني، أو تُحيل إلى مرجعها اللغوي والذهني في حالة الإحالة إلى نصوص وقصص سالفة، حيث يتحول القول السابق والقصة المتقدمة إلى واقع ومرجع يحاكيه القولُ الحالي ويتقاطع معه، فيتداخل السياق بالسياق

[1]_ يُنظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص39، 40.

والقول بالقول »[1]، وتزيد شعرية القصيدة بذلك.

وأما شروط الاقتباس فقد قرنها بأنواع المعاني من حيث كونها قديمة مُتداوَلة أو جديدة مُخترَعة، إذ صرَّح بأنّ الأولى لا سرقة فيها لأنها مشتركة بين الناس معروفة لدى الجميع فلا تفاضُل فيها، « فأما القسم الثاني، وهي المعاني التي قلَّت في أنفُسها أو بالإضافة إلى كثرة غيرها، فما كان بهذه الصفة فلا تسامح في التعرض إلى شيء منها إلا بشروط: منها أن يرُكِّب الشاعر على المعنى معنى آخر، ومنها أن يزيد عليه زيادة حسنه، ومنها أن ينقله إلى موضع أحق به من الموضع الذي هو فيه، ومن ذلك أن يقلبه ويسلك به ضد ما سلك الأوّل، ومن ذلك أن يركِّب عليه عبارة أحسن من الأولى»[2].

وهذه الشروط تستند كما هو مُلاحَظ على الطّرق سابقة الذكر، ويغلب عليها اشتراطه مبدأ التغيير والتحسين، فلا يكفي أن تكون فقط مناسبة لسياق المعنى الذي هو بصدد بناء كلامه عليه، وهنا يكمن التحدي، لذلك نجد حديثه في هذا المجال يتسم بالدقة والصرامة، فهو لا يتساهل مع من لا يتَّبع هذه الشروط، ويصف عمله بأنه سرقة محضة، وهو ما يظهر في قوله: « فما وُجِد فيه شرط من هذه الشروط أو ما جرى مجراها فسائغةٌ مجاذبةُ الشاعر فيه مَن تقدَّمه، وما ليس داخلا تحت تلك الشروط وما جرى مجراها مما يزيد في المعنى زيادة مقبولة فهو سرقة محضة»[3].

وأما مراتب الشعراء انطلاقا من اتباعهم للطرائق والشروط السابقة أو عدمه فأربعة هي: « اختراع واستحقاق وشركة وسرقة»[4]، فالاختراع هو استنباط المعاني نادرة الوجود « ومَن بَلَغَها فقد بلغ الغاية القصوى من ذلك»[5]، والاستحقاق يكون « إن زاد المتأخِّر على المتقدِّم زيادةً في المعنى مع تحسين في اللفظ »[6]، والشركة تكون لِمَن « أبرز المعنى النادر في عبارة أشرف من الأولى.... إذ الفضل في اختراع المعنى للمتقدم، والفضل في تحسين العبارة للمتأخر، والقول الثاني الذي حسُنت فيه العبارة بلا شك أفضل من الأول »[7]، والسرقة هي نقل المعنى كما هو دون تغيير أو زيادة أو تحسين فيه

---

[1]_ فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص149.

[2]_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص193.

[3]_ م ن، ص193، 194.

[4]_ م ن، ص196.

[5]_ م ن، ص194.

[6]_ م ن، ص196.

[7]_ م ن، ص 195، 196.

أو في عبارته « وأما مَن نقل المعنى النادر من غير زيادة فذلك من أقبح السرقات »[1].

وخاتمة القول حول موضوع الاقتباس عند حازم أنه رآه ضرورة حتمية تفرضها ضرورة أخرى هي تدرُّب الشاعر على منوال سابقيه، ويبقى التميُّز في طريقة التعامل مع التراث الأدبي والفكري. واستنادا إلى عملية الاقتباس وشروطها نجد « أن القرطاجني يربط طبيعة النص الراهن وأدبيّته أو عدم أدبيّته انطلاقا من طبيعة المقروء والمحفوظ....لأن الذي يعنينا في الكتابة الأدبية ليس هو تناصها مع النصوص الأخرى فحسب، ولكن تناصّها وأدبيّتها أيضا»[2]، وهي التي تتأكد بتحقيق مبدأ هامٍّ أثناء الاقتباس هو التناسب، ومبدأ آخر أهم هو التغيير بالزيادة والتحسين، وهنا يتفاوت الشعراء المقتبِسون وتتفاوت درجات الشعرية في نصوصهم، فأفضلهم من كان قادرا على توليد المعاني واختراعها، يليهم من كان قادرا على تحسين المعاني المقتبسة بإحداث تغيير فيها، وأسوأ الشعراء -إن عُدَّ شاعرا- هو مَن يتعرَّضُ للتراث دون تغيير أو محاولة لتحسينه.

3- المطابقة والمقابلة:

عالج حازم المسألة في إطار سعيه إلى ترسيخ مبدأ التناسب بين المعاني، ووفق هذا المبدأ فإن كل معنى يُذكَرُ مع آخر تربطهما علاقة معينة وفق تناسب بينهما، وعلى هذا الأساس« ليس هناك معنى- عند حازم- يمكن أن يوجد بذاته مُنفصلا انفصالا مطلقا عما سواه، إنّ كل معنى من المعاني- وإن اكتمل في ذاته- له معنى أو معان تناسبه وتقاربه، كما يوجد له أيضا معنى أو معان تضاده وتخالفه»[3]، ومن هنا جاء بحثه حول المطابقة والمقابلة.

وجانِبُ التناسب ليس الوحيد القادر على إنتاج الشعرية بواسطة الطباق والمقابلة عند حازم، بل إن شعريتها الحقيقية تكمن في قدرتها على إحداث الأثر المرجُوِّ في المتلقي، والذي يجعله يتبنى وقفة سلوكية مُعينة تجاه الأمر المراد دفعه إليه أو عنه، «فإنّ للنفوس في تقارُن المتماثلات وتشافُعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها، تحريكا وإيلاعاً بالانفعال إلى مُقتضى الكلام، لأنّ تَنَاصُر الحُسْن في المستحسنَين المتماثلَين والمتشابهَين أمكن في النفس موقعا مِن سُنوح ذلك لها في شيء واحد... وكذلك أيضا مُثول الحَسَن إزاءَ القبيح أو القبيح إزاءَ الحَسَن ممّا يزيد غِبطةً بالواحد وتَخَلِّياً عن الآخر لِتَبِينَ حالُ

---

[1]_منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص195.

[2]_ عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص268.

[3]_ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص218.

الضِّدِّ بالمثول إزاء ضدِّه، فلذلك كان موقع المعاني المتقابلات من النّفْس عجيباً »[1]، وهو ما يعزز شعريتها.

ولم يَرد في المنهاج كلامٌ كثير عن الأمرين، إذ اعتَبر حازم أن الناس تكلّموا في ضُروب المطابقات وبَسَطوا القولَ فيها، ما جعله يتخطى مناقشة هذه المسألة، فلم يُطل فيها قانعا بما جاء على ألسنة سابقيه، ولم يزِدْ عن ذكر أَثَر الجَمع بين المتضادات ممّا وَرَد في القول السابق، وعن ذكر أنواع المطابقة والمقابلة في غير تفصيل.

فإن تحدَّثنا عن أنواع المطابقة عنده، فهي تنقسم من جهة إلى « المطابقة بالإيجاب والسلب»[2]، وهذان النوعان معروفان، ومن جهة أخرى «تنقسم إلى محضة وغير محضة، فالمحضةُ مفاجأةُ اللفظ بما يُضادُّه من المعنى، وغير المحضة تنقسم إلى مقابلة الشيء بما يتنزَّلُ مِنه مَنزلةَ الضِّدّ وإلى مقابلة الشيء بما يُخالفه»[3]. وإذا كان النوع الأول واضحا معروفا، فقد وضّح القرطاجني النوع الثاني- بقِسْمَيْه- بأمثله نفهم منها أن ما يقصده بما يتنزل منزله الضد هو مرادف الضد كأن نقول (بكى وابتسم) بدل (بكى وضحك)، أما ما يقصده بالـــمُخالِف فهو ما يكون قريبا من الضد بحسب العُرف كأن نضع الحمرة ضد البياض بدل السواد.

وقد أضاف إشارة إلى ما سمّاه (التبديل) وهو ممّا يجري مجرى المطابقة، « ومعناه: تخالُفُ وضع الألفاظ لتخالُفٍ في وضع المعاني»[4]، ثم وضّحه بمثال جاء فيه: مَن خوَّفك حتى تلقى الأمن خيرٌ ممن أمَّنك حتى تلقى الخوف [5]. غير أن هذا المثال أدخلُ- كما هو واضح- في باب المقابلة منه في المطابقة لأن التضاد كان بين عبارتين، إلا إن كان يقصد المفردات على اعتبار أن المقابلة مركَّبة في الأصل من مجموعة مفردات متضادة.

أما كلامه عن أنواع المقابلة فجاء فيه « وإنما تكون المقابلة في الكلام بالتوفيق بين المعاني التي يطابقُ بعضُها بعضاً، والجمعُ بين المعنَيين اللّذين تكون بينهما نسبة تقتضي لأحدهما أن يُذكر مع الآخر من جهة ما بينهما من تبايُن أو تقارُب، على صفة من الوضع تُلائمُ بها عبارةُ أحد المعنيين عبارةَ الآخر

---

[1]_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص44، 45.

[2]_ م ن، ص50.

[3]_ م ن، ص48، 49.

[4]_ م ن، ص51.

[5]_ يُنظر : م ن، ص51.

كما لاءم كِلا المعنيين في ذلك صاحبه»[1]، وما يلفتنا في القول استعمالُه مصطلح الملاءمة بدلا من التضاد تأكيدا منه على مبدأ التناسب الذي تقوم عليه المقابلة ومعها الطباق، وهذا التناسب والتلاؤم لا يكون فقط على مستوى المعنى، ولكن على مستوى العبارة ليزيدها حُسْناً وجمالا كالذي يُحدثه التشطير، إلا أن ترتيب المعاني المتضادة ليس لازما عنده وإن كان ممّا يَحسُن في المقابلة، « وليس يُشترط تحاذي عبارَتَي المعنيين المتقابلين في طَرَفَي الكلام في الرتبة، وإذا أمكن تقابُلُهما فهو أحسن»[2].

إن شعرية المطابقة والمقابلة عند القرطاجني تأتي من قدرتهما على إحداث الغرابة والعجب في المعنى، إذ يحدث بهما أن يُجمع بين المتضادات والمتخالفات، ويُخلق بينها تناسب عجيب ممّا لا يتأتّى إلا للشاعر المقتدر، كما أنّ لهما قدرة توضيحية تُبيِّن القُبح بإزاء الحُسن، فتزيد بذلك من قوّة التأثير في المتلقي، وتحقق بذلك الغاية القصوى من الشعر.

ثانيا: تناسب المعاني مع الأعاريض:

نظر نُقادنا القدماء إلى الشعر على أنه ما كان موزونا مُقَفًّى من الكلام، فكان عندهم أهمُّ مُقَوِّم للشعرية هو الخاصية الإيقاعية للشعر، وظلت الحال كذلك إلى أن تمّت ترجمة كتاب الشعر لأرسطو، فتأثر به الفلاسفة المسلمون، وذهبوا إلى أن ميزة الشعر لا تكمن في الإيقاع -على أهميته- ولكنها تكمن في خصائصه التخييلية وقدرته على المحاكاة، وهذا الرأي تبنَّاه حازم وردَّ به على من يعتقد أن كل كلام موزون مُقفّى شعرٌ ظَنّاً منه « أن الشعرية في الشعر إنما هي نَظْمُ أيّ لفظ اتّفق كيف اتّفق نظمُه، وتضمينه أيّ غرض اتفق على أيّ صفة اتفق، لا يُعتبَر عنده في ذلك قانونٌ ولا رَسْمُ موضوع، وإنما الـــمُعتبَر عنده إجراءُ الكلام على الوزن والنفاذ به إلى القافية»[3].

وقد سبق ولاحظنا في دراستنا للتخييل عند حازم أنه المعتبَر عنده في صناعة الشعر، لكنَّ هذا لا يعني أن الوزن غير ذي قيمة في ذلك، بل هو عنده صفة أصيلة في الشعر العربي تُميِّزه عن أشعار باقي الأمم، ويساند التخييلَ في إبداع كلام قادر على أن يتسلَّل إلى قلب المتلقي ويؤثّر فيه أيَّما تأثير، وفي هذا الصدد اقتبس القرطاجني قولا لابن سينا يؤيد به فكرته، جاء فيه: « إن النفوس تنشط وتلتذّ بالمحاكاة، فيكون ذلك سبَباً لِأن يقع عندها للأمر أفضل موقع... ثم قد وُجدت الأوزانُ مناسِبةً للألحان فمالت

---

[1]_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص52.

[2]_ م ن، ص ن.

[3]_ م ن، ص28.

إليها النفوس وأوجدها، فمِن هاتَيْن العِلّتَيْن تَولّدت الشعرية »[1].

ونظرا للأهمية التي أولاها حازم للخصائص الإيقاعية للشعر، نجده خصص لها جزءا غير هيِّنٍ مِن كتابه، إذ عالجها في قسم المباني بكل تفاصيلها التي اخترنا منها فقط ما يناسب موضوع بحثنا حول المعنى وهو قضية (مناسبة المعاني للأعاريض)، حيث صرّح بأن « للأعاريض اعتبارٌ مِن جِهة ما تليقُ به مِن الأغراض»[2]، فإذا تحقق هذا بلغت القصيدة مَبلغها من الجَودة، وذلك باعتبار « أن موسيقى الشعر تقوم بدَور كبير في الإيحاء بالمعاني، فتقوم بدَور المساعد للعبارة اللغوية على تحقيق الغاية من التأثير ونقل المشاعر والأحاسيس»[3].

والواقع أن هذه القضية لم تصادفنا ونحن نبحث في مقومات الشعرية عند نقادنا العرب القدماء، وهذا ما أكّده لنا أحمد مطلوب الذي قال عن كلام حازم حول هذه المسألة: « و لم يتحدث البلاغيون والنقاد الآخرون مثل هذا الحديث... على الرغم من أن الفلاسفة المسلمين أشاروا إلى هذه المسألة»[4]، فقد نفى تماما أن يكون أحد النقاد أو البلاغيين العرب قد عالجها، لكنّ الفلاسفة تطرقوا إليها قبل حازم بعد أن « رسخ لديهم ضرورة (المقابلة) بين الوزن والغرض... والواقع أن هذه القاعدة رسخت في أذهان الفلاسفة لما تصوّروه من ملاءمة اليونان بين أغراضهم وأوزانهم »[5]، لذلك حصروها في الشعر الإغريقي القديم معتبرين « أن اليونانيين وحدهم دون غيرهم من شعراء الأمم الأخرى هم الذين خصّصوا لكل نوع من أنواع الشعر وزنا خاصّا به، فجعلوا أوزان المدائح غير أوزان الأهاجي »[6]. لكنّ القرطاجني لم يشأ أن يتّبع الفلاسفة فيما قرّروه، فتحدَّث عن صِلة الوزن بأغراض الشعر العربي.

إنّ هذه القضية التي يعالجها القرطاجني ليست بسيطة، لذلك نرجح أن الأسباب التي دفعته إلى مناقشتها كانت قوية وجيهة، لعل أهمها ما أوضحناه سابقا حول رغبته في إصلاح حال الشعر الذي بات يُنظر إليه على أنه مجرد كلام موزون مقفى، « فالاعتداد بالوزن والقافية عند حازم ليس كافيا للاعتراف بشعرية الشعر»[7]. وحتى لا يُفهم كلامه على أنه رفض تام لأهمية الوزن في الشعر، جعله

---

[1]_منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص117.

[2]_ م ن، ص205.

[3]_ بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، ص141.

[4]_ أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص27.

[5]_ الأخضر الجمعي، نظريات الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص187.

[6]_ ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص261.

[7]_ محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني، ص306.

قرين المعنى الـــمُراد تأديته، لذلك أكّد على « ضرورة اجتماعه مع المحاكاة في القول حتى يصبح شعرا»[1].

ولعلّ مِن الأسباب التي دفعته إلى طرح هذه النظرية هو تحدِّي الرأي القائل بأن اليونان وحدهم لديهم هذه الميزة في أشعارهم، فحاول أن يبرهن على أن للعرب من الخصائص في شعرهم ما يجعلهم قادرين على المناسبة بين الأوزان وأغراض الشعر، كما أن حازما في منهاجه لم يشأ أن يقف عند حدود ما وصل إليه أرسطو، بل أراد أن يزيد على آرائه من خلال خصائص الشعر العربي التي لو عرفها أرسطو نفسه لزاد الكثير على ما جاء به في كتاب الشعر، لذلك لم يشأ أن يترك هذه الخاصية مرتبطة فقط بالشعر اليوناني، بل نسبها إلى الشعر العربي كذلك حتى لا يكون في الشعر العربي ما ينقص من الخصائص والميزات إن وُضع بإزاء الشعر اليوناني.

وحازم -إذ دعا إلى ضرورة المناسبة بين الوزن والمعنى- لم ينطلق فقط من نفس ثائرة على الوضع مُتحدِّية له، ولكنّه حاول أن يبني نظريته على أسس متينة تتسم بالمنطقية والبعد النقدي، وأهم هذه الأسس:

1- تبعية الوزن للمعنى: يرى حازم في إطار حديثه عن بناء وتخييل القصيدة وفق خطوات أو أحوال ثمانية لكل واحدة منها في زمان مزاولة النظم مرتبة لا تتعداها، أن الشاعر يبدأ أوّلا بتخيُّل مقاصد الغرض الكُلِّيّة ثم ترتيب المعاني ثم اختيار ما يصلح رويا، ثم يتخيل المعاني الجزئية ثم ما يريد أن يُضمِّنه في كل مقدار من الوزن الذي قصد[2]. وبهذا نجده يضع تشكُّل المعاني في الذهن قبل اختيار الوزن، فالأمران لا يوجدان معا وإنما بالتتابع، وإن كان الأمر كذلك أصبح للشاعر القدرة على أن يختار وزنا مُعَينا وفق ما يتناسب مع الغرض، « ذلك أن الوزن الشعري وإن كان نابعا من استقلال الإمكانيات الصوتية للغة، إلا أنه حركةٌ غير متزامنة مع المعنى، بل هو حركة لاحقة، المعنى يترتب في النفس أوَّلا، ثم يترتب الوزنُ الذي يمكن أن يحتويه ثانيا، وبذلك نكون إزاء حركتين: حركة للمعنى، ثم حركة للوزن، الحركة الأولى هي تفكير في المحتوى من حيث الغرض، والحركة الثانية تفكير في الأداة لا ينفصل عن الغرض»[3]. فالشاعر يختار المعاني أولا، « ثم يضع الوزن والروي بحسبها لتكون قوافيه

---

[1]_ ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص232.

[2]_ يُنظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص109، 110.

[3]_ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص190.

متمكِّنة تابعة للمعاني لا متبوعة لها»[1].

2- تحقيق مبدأ التناسب: وقد توصل حازم إلى هذا المبدأ بعد أن وضح أن لأوزان الشعر صفات وخصائص تميز أحدها عن الآخر وتفاضل بينها، وكذلك الأمر بالنسبة لأغراض الشعر والمعاني التي تحويها، فإن كانت هنالك أغراض فخمة كالمديح مثلا، فهنالك في المقابل أعاريض فخمة مثل بحر الطويل، والعكس صحيح، وعلى هذا الأساس دعا حازم إلى تطبيق مبدأ التناسب بالجمع بين المعنى الفخم وما يناسبه من وزن، وبين المعنى الطائش وما يناسبه من وزن كذلك، ولَإن كان اعتمد في تحديد خصائص الغرض وفي أية زمرة يوضع انطلاقا من المعاني المعبَّر عنها، نجده اعتمد في تحديد صفات الأوزان انطلاقا من خصائصها الصوتية.

وقد فاضل حازم بين بحور الشعر انطلاقا من اعتبارين أساسين: الأول هو التناسب، فمن البحور ما كان تام التناسب (عدد تفعيلات الشطر الأول مساو لعدد تفعيلات الشطر الثاني)، متركِّب التناسب (مُركّب من أكثر من تفعيلة)، متقابل التناسب (كل تفعيلة في الصدر تقابلها مثيلتها في الرتبة نفسها في العجز)، متضاعف التناسب (مُشكَّل من أربعة تفعيلات في كل شطر) [2]، وهي خصائص تجتمع جميعا في الطويل والبسيط، و« الأعاريض التي بهذه الصفة هي الكاملة الفاضلة وكلما نقص عَروضا شرطٌ من هذه الشروط أو أكثر كان في الرتبة من مقاربة الكلام أو مباعدته بقدر ما نقص منه» [3].

والاعتبار الثاني هو نسبة السواكن إلى المتحركات، فإنّ« ما ائتلف من أجزاء تكثر فيها السواكن فإنّ فيه كزازةً وتوعُّراً، وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها المتحركات فإن فيه لُدونه وسباطة، والكثير السواكن إذا حُذف بعض سواكنه و لم يبلغ ذلك الحذفُ الإجحافَ به اعتدلَ، وهم يقصدون أبداً أن تكون السواكن حائمة حول ثُلث مجموع المتحركات والسواكن إما بزيادة قليلة أو نقص، ولَأَن تكون أقلّ من الثّلث أشدُّ ملاءمة من أن تكون فوقه» [4].

وانطلاقا من هذين الاعتبارين رتّب حازم البحور درجات وفاضل بينها، « فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط، ويتلوهما الوافر والكامل...ويتلو الوافرَ والكاملَ عند بعض الناس الخفيف، فأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف، فأما المنسرح ففي اطِّراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل وإن

---

[1] _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص204.

[2] _ ينظر: م ن، 259، 260.

[3] _ م ن، ص260.

[4] _ م ن، ص 267.

كان الكلام فيه جزلا، فأما السريع والرجز ففيها كزازة، فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الأطِّراد، إلا أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء...فأما الهزج ففيه مع سذاجة حدة زائدة، فأما المجتث والمقتضب فالحلاوة فيهما قليلة على طيش فيهما، فأما المضارع ففيه كل قبيحة» [1].، وهذا الترتيب هو نفسه تقريبا ما توصل إليه إبراهيم أنيس في عملية حسابية قام بها لمعرفة نسب ظهور الأوزان الشعرية في بعض مصادر الشعر الهامة منها: الجمهرة والمفضليات والأغاني ودواوين زهير وجرير والفرزدق وأبي العتاهية والبحتري والحمداني والمتنبي، فوجد أن الرتبة الأولى للطويل بينما تتراوح المرتبة الثانية بين البسيط والكامل، ليأتي الوافر ثم بحور أخرى [2]،و لعل هذا ما لاحظه القرطاجني وبنى عليه نظريته.

كل تلك التفصيلات التي قدمها حازم القرطاجني وغيرها حول صفات الأوزان هدفها دعم نظريته حول ملاءمة الوزن للمعنى، فبحسب الاعتبارين السابقين كان كلٌّ من بحور الشعر مُخالفا لغيره، « ولَّما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يُقصد به الجدُّ والرّصانة وما يُقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تُحاكَى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويُخيِّلها للنفوس، فإذا قَصَدَ الشاعرُ الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قَصد في موضع قصْداً هزليا أو استخفافيا وقَصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد» [3]. وهكذا يحدد القرطاجني لكل غرض شعري ما يناسبه من الوزن.

3- **تقوية التأثير**: ويتحقق ذلك باقتران الوزن بالمحاكاة، بل إن علاقة التناسب بين الوزن الشعري والمعنى تنطلق من كون الثاني يُحاكَى بالأول حسب قول حازم السابق، فالوزن في الشعر له إيقاع يشبه اللحن في الموسيقى، وهذا الأخير مؤثِّر في النفس وإن لم يكن كلاما صريحا له معنى محدد، وقد عرفنا أن هدف التخييل عند القرطاجني هو التأثير في النفس، من هنا أمكن أن يصبح الوزن وسيلة من وسائل التخييل لأنه ينقل صورة الإحساس للمتلقي كما تنقله المحاكاة القولية، فيصبح بذلك عاملا هاما من العوامل المؤثرة في النفوس، وهذا ما أراد حازم تأكيده من خلال« دراسة الصلة بين الأوزان والأغراض الشعرية، وقيمة الوزن المعنوية التي تعود إلى خاصيته الإيقاعية التي يستهدف منها ترسيخ الانفعال والفعل المقصودَين بالغرض»[4].

---

[1] _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص268.

[2] _ ينظر، إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1965م، ص ص 191-197.

[3] _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص266.

[4] _ الأخضر الجمعي، نظريات الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص186.

والواقع أن النظرية القائلة بضرورة مناسبة الوزن للغرض- وإن حاول حازم أن يرسمها بأسلوبه المنطقي- لم تكن مُقنِعة كفاية لأسباب كثيرة أهمها:

1/ أثبت الشعر العربي في الواقع تَميُّز الشعراء في شتَّى الأغراض التي نُظم كلٌّ منها ضمن أوزان مختلفة، فالشعراء « كانوا يمدحون ويفاخرون ويتغزلون في كل بحور الشعر التي شاعت عندهم، ويكفي أن نذكر المعلقات التي قيلت كلها في موضوع واحد تقريبا ونذكر أنها نُظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل»[1]، والمقصود بالموضوع الواحد الشَّبَهُ في نوع الأغراض وترتيبها داخل المعلقة الواحدة، وهنا نشير إلى أنه، وتبعا لنظرية حازم، كان يجدر أن تُنظم المعلقة الواحدة في عدة أوزان بحسب تعدد الأغراض فيها، وهذا كان سيُخِلُّ بخصائصها الموسيقية كثيرا.

2/ تُحُدُّ النظرية من حُرّيّة الإبداع، فالشاعر مُقيَّد سَلَفاً بالوزن والقافية، ثم إن اختيار وزن بعينه سيُضاعف عليه القيود ويُعرقل عملية التأليف الفني لديه، ولو كان الأمر مُمكنا، « لكان النقاد حدّدوا قائمة من البحور لا يُقال الشعر عليها إلا في المدح، وأخرى لا يُقال الشعر عليها إلا في الوصف...»[2]

3/ وضع حازم بعض الأسس التي تبدو منطقية لهذه النظرية، إلا أنه لم يحدد بدقة في النهاية « على أي شيء نعتمد لنؤكد أن الطويل يناسب الانفعالات الهادئة، وأن الخفيف يناسب التأمل، وأن المنسرح يناسب الاضطراب؟»[3]، وهو التساؤل الذي لم يستطيع حازم أن يعطي له إجابة جوهرية توضح سِرَّ الائتلاف الذي ينادي به بين الوزن والمعنى، فهو « لم يُفَصِّل القول في ذلك، وظلَّ بعيدا عن كشف أسرار هذا الائتلاف»[4].

4/ لا تخلو نظرية حازم من تناقض، فهو من جهة يدعو إلى التنويع في المعاني كما سبق ولاحظنا، وهو المبدأ الذي يتَّبعه أيضا في بحور الشعر، حيث نجده يُنقص من قيمة المتقارب مثلا حين يصفه بالسذاجة لكونه مُتكرر الأجزاء، وهو أمر يوحي بتبنِّيه لفكرة مفادها أنه « كلما كان الإيقاع رتيبا أو متصلا من جراء تكرار تفعيلة واحدة أي صنف واحد من الأصوات، كانت دونيةُ البحر الشعري محققة وبُعده عن الكمال واضحا»[5]، وما يؤكد هذا حديثه عن البحور المركَّبة التناسب التي تَفضُل غيرها- كما سبق ولاحظنا- إلا أنه يضع الكامل -وهو بحر صافٍ غير مرُكَّب- في الرتبة التي تلي الطويل

---

[1]_ إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص177.

[2]_ عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص47.

[3]_ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص270.

[4]_ أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص27.

[5]_ الأخضر الجمعي، نظريات الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص184، 185.

والبسيط مباشرة دون أن يعطي سببا مقنعا لذلك.

ولا بأس بعد ذكرنا لكل هذه الأسباب أن نردفها برأي حازم نفسه الذي ذكر بطريقة غير صريحة أن نظريته هذه نسبية، فالشعراء عنده منهم القوي المتين الكلام، ومنهم الضعيف[1]. فالأوّل بإمكانه أن يصنع شعرا جيّدا في أيّ وزن كان، بينما الشعراء الضعفاء حين ينظمون كلامهم في الأعاريض الطويلة التي تَفضُل عن المعاني فإنهم « يُعبِّرون فيها بركاكة الحشو.... وأما الأعاريض القصيرة التي تفضل المعاني عنها فيضطرون فيها إلى التكلف والحذف الـــمُخِلِّ»[2]، فكأن نظرية تناسب الوزن مع الغرض وُضعت لأجل هؤلاء حتى يتدربوا عليها ويُحَسِّنوا من مستوى نظمهم للشعر، لذلك نجدها ضمن خطوات التخيل الثماني التي وضّح بها حازم طريقة بناء الشاعر للقصيدة، فعلى هذا الأخير أن يتعلم ويتدرب، ومع الوقت «يحصل للشاعر بالطبع البارع وكثرة المزاولة مَلَكَة يكُونُ بها انتقال خاطره في هذه الخيالات أسرع»[3]، فيصبح قادرا على اختيار الوزن بسرعة البديهة وكأنه يفعل ذلك بالفطرة كما يفعل الشاعر القوي المتين الكلام. وقد أعطى حازم لهذا الأمر مثالا عمَّن لا يعرف القراءة، ولكنه بعد التعلم يصبح قادرا على قراءة النص بمجرد النظر إلى رسم الكلمات دون حاجة إلى تهجئة الحروف، فيبدو بذلك وكأنه وُلد عارفا بطريقة القراءة ولم يتدرب عليها، ذلك أن« الشعر يلتقي عليه عقل الشاعر ولُبُّه وعلمه أوَّلا، ثم إتقان صنعته بما يخرجه جميلا ومؤثِّرا ثانيا، حتى تأتي استجابة المتلقي في استجابة تلقائية تُحرِّك نوازعه الداخلية التي يُطربها ذلك»[4].

هذا الرأي يوحي بأن حازما لا يفرض هذه النظرية على الشعراء، بل إنه يُقدِّمها بديلا لمن لا يحسنون اختيار الأوزان الأكثر ملاءمة للغرض الذي فيه القول، وبعد أن حَكَم عليها صاحبها بالنسبية، تبقى نظريةُ ملاءمة الوزن للمعنى غير واضحة المعالم عنده، ولا تتسم بالدقة اللازمة، وسنحاول في الفصل الموالي من هذا البحث أن نعرف ما إذا كان استطاع أن يعطيها ملامح أوضح من خلال تطبيقها على شعره الخاص، أم إنه يناقض نفسه في الإبداع وفقها كما فعل في التنظير لها.

---

[1]_ يُنظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص269.

[2]_ م ن، ص269، 270.

[3]_ م ن، ص111.

[4]_ رُبى عبد القادر الرباعي، المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م، ص57.

ثالثا: تناسب المعاني مع الأغراض:

تَحدَّث حازم عن أغراض الشعر في معرض حديثه عن اجتلاب المعاني وتأليف بعضها إلى بعض، وأعطاها مفهوما أعمق من ذلك الذي نعرفه، إذ ربطها بحالات النفس الشعورية، فعنده « يجب على من أراد جودة التّصرُّف في المعاني وحُسن المذهب في اجتلابها والحذق بتأليف بعضها إلى بعض، أن يعرف أنّ للشعراء أغراضا أُوَلا هي الباعثة على قول الشعر، وهي أمور تحدُث عنها تأثُّرات وانفعالات للنفوس»[1]، وقصد بهذه الأمور الـــمَسرَّة والرَّجاء والكآبة والخوف والاستغراب....

والملاحَظ أن القرطاجني استعمل مصطلح (الأغراض الأُوَل)، وقصد بها« حالات النفس التي يود الشاعر وصفها ونقلها إلى المستمع فَرَحاً أو حُزْناً أو شَجْواً»[2]، وهي عنده (أنواع) تتفرع من الأجناس الأُوَل ثم تتفرع عنها أنواع أخرى هي الأغراض المعروفة، و« قد تبين بهذا أن أغراض الشعر أجناس وأنواع تحتها أنواع، فأما الأجناس الأُول فالارتياح والاكتراث وما تَرَكَّب منها.... والأنواع التي تحت هذه الأجناس هي الاستغراب والاعتبار والرضى والغضب.... والأنواع الأخر التي تحت تلك الأنواع هي المدح والنسيب والرثاء...» [3]، وعليه فإن أغراض الشعر المعروفة عندنا هي عنده فروع تصدر عن أغراض أخرى أصيلة، وهي عنده الطرق التي بها يُعبَّر عن الأغراض الأصيلة وتصوّر الهيآت النفسية للإنسان، لذلك نجده يسميها أيضا بالطرق الشعرية[4].

وما سنعتمده في هذا الجزء من البحث هو الغرض بمفهومه المعروف الذي يعني « الهدف الذي يسعى إليه الشاعر في قصيدته، أو الفن الذي يريد أن يعرضه كالوصف والغزل والمدح والعتاب»[5]، وهو المفهوم الذي سيعتمده حازم كذلك في تقسيمه للأغراض وذِكر ما يناسب كُلاً منها من معان.

وكعادته، فإن حازما يميل في منهاجه إلى التقسيمات والتفريعات، وهو في تقسيمه أغراض الشعر عالج أوَّلا ما جاء به النقاد السابقون الذين خلصوا إلى تقسيم خماسي لها يضم المدح والهجاء والنسيب والرثاء والوصف، ثم حكم بأن « هذه التقسيمات كلّها غير صحيحة لكون كل تقسيم منها لا يخلو من أن يكون فيه نقص أو تداخل»[6]. وبعد كثير من التفصيلات والتفسيرات التي انطلقت من كون

---

(1)_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص11.

(2)_ فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص300.

(3)_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص12.

(4)_ يُنظر: م ن، ص341.

(5)_ أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص301.

(6)_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص337.

الأغراض الشعرية تعود إلى مشربين أساسيَّين هما دفع النفس إلى طلب الشيء أو دفعهما إلى الهروب منه (وهما يُشَكِّلان المبدأ الذي بُنيت عليه كل قضايا المنهاج)، وصل حازم إلى نتيجة هي « أن أمهات الطرق الشعرية أربع وهي : التهاني وما معها، والتعازي وما معها والمدائح وما معها والأهاجي وما معها»[1].

وأما فكرته حول ضرورة مناسبة المعاني للغرض الذي فيه القول، فهدفه منها هو تقوية التخييل وقدرته على التأثير، لذلك كانت عنده « أحسنُ مواقع التخييل أن يُناط بالمعاني المناسبة للغرض... فإنّ مناسبة المعنى للحال التي فيها القول، وشدة التباسه بها يعاون التخييل على ما يُراد مِن تأثُّر النفس لمقتضاه»[2]، فللتخييل قدرات تأثيرية كبيرة في نفس المتلقي، وارتباطه بالأغراض المتعلقة بتلك النفس وأحوالها الشعورية أو بالجماعة التي تنتمي إليها سيعزز مفعول ذلك التخييل الذي « يثير في المتلقي انفعالات من شأنها أن تفضي إلى أفعال، فيوجه سلوك المتلقي ومواقفه وِجهات خاصة تتفق والأغراضَ الاجتماعية المباشرة للشعر كنصرة عقيدة دينية أو كلامية أو الدفاع عن مذهب سياسي أو الدعاية لحاكم أو طبقة، وأوضح ما يتجلى ذلك في المديح والهجاء وما يتفرع منهما»[3].

وبعد أن طالب الشاعرَ بأن يُناسب بين المعاني والأغراض، بيَّن القرطاجني المعاني الأكثر ائتلافا وعلقة بكل غرض من أغراض الشعر الأصلية أو فروعها، وقد فصّل الحديث في كلٍّ منها بدءا بالمدح الذي أولاه أهمية بالغة في منهاجه، فكان ما وضعه من شروط في كل طريقة من طرق الشعر الأكثر وقوعا هو:

1- **المدح**: يجب فيه « السمو بكل طبقة من الممدوحين إلى ما يجب لها من الأوصاف وإعطاء كلٍّ حقه من ذلك، ويجب أن يُتوسط في مقادير الأمداح التي لا يُحتاج فيها إلى إطالة... فإنَّ الإطالة مدعاة السآمة والضجر، وخصوصا إذا كان الممدوح من غلبة نعيم الدنيا عليه بحيث يقلّ احتماله لذلك ويتأذّى به، ويجب ألا يُمدح رجل إلا بالأوصاف التي تليق به، ويجب أن تكون ألفاظ المديح ومعانيه جزلة مذهوبا بها مذهب الفخامة»[4].

لقد أَوْلى القرطاجني المدح عناية فائقة مقارنة بغيره من الطرق الشعرية، إذ فصَّل الحديث حوله،

---

[1]_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص341.

[2]_ م ن، ص90.

[3]_ جابر عصفور، الصورة الفنية، ص331.

[4]_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص351.

وهو حديث « يجعل المتلقين للخطاب الشعري ذي الأسلوب المدحي درجات بدءا بالخلفاء فالأمراء ثم الوزراء والكتاب وأهل العلم من القضاة، ويخصص لكل طبقة ما يليق بها من الوصف اللاّئق بمحاكاة في المتلقي الذي يؤدي دورا ثانيا داخل العملية التواصلية الشعرية باعتبار دلالة الخطاب المنجَز»[1]، وهذا التخصيص للأوصاف بحسب كل طبقة نتيجته « أن أمداح الخلفاء يجب أن تكون نمطا واحدا يُنحى بأوصافها أبدا نحو الإفراط»[2]، وكذلك تكون النّمطية في أمداح الطبقات الأخرى، وهذا يجعل القصائد متشابهة والمعاني مكرورة، ما يلغي مبدأ التنويع الذي دعا إليه القرطاجني سابقا، فيؤدي ذلك إلى السآمة، وهو الأمر الذي قد يُخِلُّ بشعرية الغرض.

2- النسيب: يجب أن يكون «حُلو المعاني لطيف المنازع سهلا غير متوعِّر»[3]، فالنسيب من أكثر أغراض الشعر تأثيرا في المتلقي، لذلك يتوجب أن تكون معانيه حلوة لطيفة، كما أنّ سهولة المعاني في القصيدة الغزلية تضمن الفهم لجمهور المتلقين ما يضاعف من قوة التأثير. وقد أعطى القرطاجني في منهاجه أمثلة لما يمكن التعبير عنه في مثل هذا الغرض كوصف حال المحبوب أو حال الـــمُحِبِّ أو حالٍ تقاسماها معا أو التعبير عن حال الفراق ولوعة الاشتياق... [4]" هذه الأخيرة التي تدخل ضمن ما سمّاه بالأحوال الشاجية التي تجمع السرور والحزن معا، وهذا الجمع بين المتضادَّين فيها هو ما يضمن شعريتها.

3- الرثاء: «يجب أن يكون شاجي الأقاويل مُبكي المعاني مُثيرا للتباريح، و...لا يُصدَّر بنسيب لأنه مناقض لغرض الرثاء»[5]، وما اشترطه القرطاجني في هذا الغرض أمر منطقي،ففي قصيدة الرثاء مجال فسيح ليُعبِّر الشاعر عن أحزانه ومكنونات نفسه، ما يجعله يخفف وطأة الحزن عن نفسه وعن غيره ممن يعيشون التجربة ذاتها.

و معاني الرثاء مما يدخل في باب الجِدِّ، عكس معاني النسيب التي تدخل في باب الهزل، فالأولى مُبكية والأخرى سارَّة، واجتماعهما في القصيدة نفسها سَيُسَبِّبُ للمتلقي ارتباكا نفسيا إذ يُطلَبُ منه أن يشعر شعورين متناقضين في الوقت نفسه، وهذا أمر صعب.

4/ الفخر: «جارٍ مجرى المديح، ولا يكاد يكون بينهما فرق إلّا أنّ الافتخارَ مَدحٌ يعيده المتكلِّم

---

[1]_ الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، ص71.

[2]_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص171.

[3]_ م ن، ص351.

[4]_ يُنظر: م ن، ص304.

[5]_ م ن، ص ن.

على نفسه أو قبيله، وأنّ المادح يجوز له أن يصف ممدوحه بالحسن والجمال، ولا يسوغ للمفتخر أن يصف نفسه بذلك»[1]. يتضح من هذا النص أنّ القرطاجني يثبت كلّ شروط المدح للفخر، والفرق الوحيد بينهما هو الطرف الذي تُسنَد إليه الصفات الحسنة، لذلك نستنتج أنّ الـــمُفتخِرَ يجوز له أن يضع نفسه في الطبقة التي يرى أنه ينتمي إليها، ثم يمدح نفسه بالصفات التي يرى أنها تليق بتلك الطبقة ما عدا صفة الجمال، فالحكم عليها أمر نسبي يختلف من شخص إلى آخر، لذلك يُفَضَّل في الحكم على جمال المظهر الخارجي للإنسان أن يصدر عن شخص آخر لأنّ أكثر الناس يرون أنفسهم أكثر جمالا من غيرهم وإن لم يكونوا كذلك في الحقيقة.

5- الاعتذار والمعاتبات والاستعطافات وما جرى مجراها: يجب فيها «التّلطُّف والإثلاج إلى كل مُعتذَر إليه أو مُعاتَب أو مُستعطَف من الطريق الذي يُعلَم من سجيَّته أو يُقدَّر تأثُّره لذلك»[2]، وهنا يتدخَّل ذكاء الشاعر في قدرته على الوُلوج إلى نفس المتلقي وإدراك أكثر ما يمكن أن يُؤثِّر فيه، ثم اختيار ما يتناسب من تلك الـــمُؤثِّرات مع المعنى الـــمُراد تأديته ليضمن تحقيق الغرض من الاعتذار أو المعاتبة أو الاستعطاف ...

6- الهجاء: «يُقصَد فيه ما يُعلم أو يُقَدَّر أن المهجُو يجزع من ذكره ويتألم من سمعة»[3]، وهذا الشرط شبيه بسابقه، فقدرة الشاعر على التأثير في الـــمَهجُوِّ تزيد بمعرفته لما يمكن أن يُؤلِمه من المعاني، وببراعته في اختيار الأكثر مناسبة للموقف المؤدِّي إلى الهجاء، ما يجعله أكثر إيلاما، وبذلك يتحقق القصد من هذا الغرض.

7-التهاني: «يجب أن تُعتمَد فيها المعاني السارة والأوصاف المستطابة، وأن يُستكثَر فيها من التيمُّن للمُهنَّأ... ويُجتنب ذكر ما في سمعه تنغّص له. ويحسن في التهاني أن تُستفتح بقول يدل على غرض التهنئة، فإنّ موقع ذلك حَسَن من النفوس»[4]. فالهدف من التهنئة هو إدخال السرور إلى قلب المتلقي، لذلك وجب استحضار المعاني المفرحة كـــوصف الـــمُهَنَّأ بصفات تسُرُّه والدعاء له، أو ذكر المناسبة التي قيلت فيها القصيدة...

و لم يفُت القرطاجني أن يُشير إلى ما يصلح أن تُستَفْتَحَ به قصيدة التهنئة، وهو هنا لم يَستبعد النسيب كما فعل مع الرثاء، ذلك أن الغزل من المعاني السارَّة التي يمكن أن تتناسب مع غرض التهنئة،

---

[1]_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص352.

[2]_ م ن ، ص352.

[3]_ م ن، ص ن.

[4]_ م ن، ص352، 353.

إلاّ أنّه لم يقترحه أيضا كمثال يمكن الاستفتاح به في هذا الغرض، بل اقترح أن يكون المعنى الذي يُستَفتَح به مما يدل على التهنئة، وهذا يُحيلنا إلى ما أشار إليه بداية من المعاني السّارّة والأوصاف المستَطابَة والدعاء.

و حازم لا يُلزم الشاعرَ بالقوانين التي يضعها، فهو يجيز له التصرف وفق سجيته إن ساعدته على قول الشعر الجيد، فإنْ لم تُسعفه فطرته وموهبته في ذلك فليس له إلا أن يتدرب على قواعد صناعة الشعر المقترَحة إلى أن تصبح لديه مَلَكَة تساعده على قول الشعر الجيد، وكذلك الأمر في أغراض الشعر « فالمبدع يمكنه أن يتجه نحو مواضيع متنوعة... تُملي عليه في النهاية أغراضا يمكن القول عنها إنها تفرض نفسها عليه»[1]. ومثل هذا قد يحدث في معاني الغرض الواحد التي يمكن أن تتماشى مع ما وضعه حازم، كما يمكن لِمعانٍ أخرى أن تفرض نفسها على الشاعر بحسب سياق الموقف، والحقيقة التي يمكن التأكد منها في هذا الصدد هي أنّ « خير الشعر ما صدر عن فِكر وَلِعٍ بالفن والغرضِ الذي القول فيه... ولهذا كان أفضل النسيب ما صدر عن سجية نفس شجِيَّةٍ وقَريحةٍ قريحة، وكذلك الإخوانيات والمراثي وما جرى هذا المجرى» [2].

والأمر رغم هذا لا يتوقف فقط على من عايش التجربة، فمِن الشعراء من يملك قدرة على تصوير الحادثة أو الشعور، واختيار المعاني المناسبة لذلك وإن لم يكن عاشهما حقا، وهذه القدرة سمّاها حازم (قوة التشبُّه)، فعنده: « قد توجد لبعض النفوس قوة تتشبَّه بها في ما جرت فيه مِن نسيبٍ وغير ذلك على غير السَّجيَّة بما جرى فيه على السّجيّة من ذلك، فلا تكاد تفرق بينهما النفوس ولا يُماز المطبوع فيها من المتطبِّع»[3]، ويبقى المهم هنا هو صدق الشعور والصدق الفني، ولا تهم مطابقة المعاني للواقع أو عدمها.

وخلاصة القول في علاقة المعاني بالأغراض هي« أن أدبية الغرض تتحقق ببلوغ التجويد مبلغه، وإتيان كل غرض من الجهة التي تليق به، واستعمال ما يناسبه من ألفاظ ومعان وأوزان»[4]، سواء كان ذلك انطلاقا من القواعد المقترَحة من قِبل الناقد، أو انطلاقا من سجيّة الشاعر التي تكون –في أغلب الأحيان– خير واضع لتلك القوانين التي قد تكون ثابتة، وقد تتغير بحسب السياق وبحسب تفاعل المبدع مع مقتضيات التجربة الشعورية الحالية.

---

[1]_ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص184.

[2]_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص341.

[3]_ م ن، ص ن.

[4]_ أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم، ص100.

نختم هذا الفصل بتسجيل خلاصة لأهم ما تمَّ التوصُّل إليه حول شعرية المعاني في منهاج البلغاء:

1- المعاني عند القرطاجني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، وتنقسم عنده إلى: معانٍ جمهورية، معانٍ أُوَلٍ وثَوانٍ، معانٍ تاريخية، ومعانٍ علمية.

2- أفضل المعاني الشعرية هي المعاني الجمهورية الواضحة المفهومة المعروفة لدى عامة الناس والمؤَثِّرة فيهم بالفطرة.

3- تأتي جودة المعاني الأُوَل والثواني من وضوح الثواني وقدرتها على توضيح أو تأكيد الأُوَل.

4- يَحسُنُ استعمال المعاني التاريخية والقصص والأمثال والحِكَم في الشعر شرط أن تكون واضحة مفهومة لدى جمهور الـــمُتَلَقِّين.

5- يُعَدُّ التخييل جوهر الشعر، وقيمتُه تأتي من قدراته التصويرية الـــمُعتَمِدة على الحِسِّ.

6- يأتي حُسْنُ المحاكاة من كونها بارعة التصوير مُؤَثِّرة حِسِّيَّة غير مباشرة مُنسجمة العناصر مُرَتَّبة الأجزاء.

7- يتحقق الإغراب والتعجيب في الشعر بإبداع المحاكاة والتخييل، وبابتكار الصور وانسجامها، وبالبُعد عن التواطؤ، وبالتزام التنويع في الكلام، وباستعمال المؤثِّرِ من القصص والتواريخ.

8- يُقَوِّي الترابُطُ والتأليف والانسجام بين المعاني المتنوِّعة شعريةَ القصيدة.

9- تتحقق شعرية النص الـــمُضَمِّنِ لنصوص سابقة إذا كان المعنيان مُتناسِبَين، وإذا تمكَّن الشاعر من تغيير المعنى الـــمُقتَبَس بالزيادة والتحسين.

10- تأتي شعرية المطابقة والمقابلة من قدرتهما على توضيح المعاني وزيادة التأثير وإحداث الغرابة والعُجب.

11- تتحقق شعرية القصيدة إذا استطاع الشاعر اختيار الوزن المناسب للمعنى الـــمُعَبَّر عنه، واختيار المعاني المناسبة للغرض الذي فيه القول.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثالث:

شعرية المعاني في شعر القرطاجني

(الإبداع)

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

امتاز حازم القرطاجني بكونه ناقدا شاعرا في آن معا، لذلك فقد كان بإمكانه أن يُطبِّق في شعره ما وضَعَه مِن تنظيرات نقدية، وهو الأمر الذي لفت الانتباه إلى موضوع هذا البحث الذي يدور أساسا حول الموازنة بين آرائه النقدية التي نظّر لها في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، وبين إبداعه الشعري الذي جُمع في ديوان شعر سمّاه محمد الحبيب ابن الخوجة "قصائد ومقطّعات"، ضَمَّ ستًّا وخمسين من القصائد الشعرية والمقطّعات، رتّبها ابن الخوجة كالآتي:

- المقصورة: وهي مُطولة شعرية نظمها لمدح الخليفة المستنصر بن أبي زكرياء الحفصي واستصراخه لنصرة الأندلس، غير أنّ أغراضها تنوعت بين النسيب والمدح والوصف ورثاء المدن وغيرها...
- بقية شعر حازم: ضمَّ مجموعة قصائد ومقطعات تفاوتت في الطول وتنوعت من حيث الأغراض والبحور التي نُظمَت فيها.
- قصيدة نحوية :بدأها بمقدّمة مدحية توجّه بها إلى الخليفة المستنصر بن أبي زكرياء الحفصي فذكر مناقبه ودعا له تمهيدا للمتن العلمي الذي ذكر فيه عددا من القواعد الخاصة باللغة العربية.

و أكثر شعر حازم جاء في وصف الأندلس أو رثائها أو مدح الحفصيين واستصراخهم، كما أنّ شعره لم يَخلُ من إحالات إلى عدّة معارف وعلوم مختلفة المجالات من تاريخ ونحو وفلسفة وفقه ... وهذا الأمر ليس غريبا، فهو انعكاس لحياة حازم التي بدأت بولادته في "قرطاجنّة" سنة 608هـ في أسرة تتوفّر فيها كلّ أسباب العلم والثقافة. [1]

وقرطاجنّة مدينة أندلسية ساحلية جميلة تقع جنوب "مُرسية" التي لا تقِلُّ عنها جمالا، ظلّ شاعرنا مُتَرَدِّدًا بينهما يطلب العلم في مجال الشعر والبلاغة والنقد والفقه والنحو والفلسفة... ويحضر مجالس السمر التي تُعقَد بين الحدائق، تُدارُ فيها كُؤوس الرّاح وتُنشَد فيها قصائد الشعر... إلى أن سقطت في أيدي النصارى سنة 640هـ ما اضطرّه إلى مغادرتها نحو مراكش، ثمّ بجاية التي كان يتولّى إمارتها الأمير أبو يحيى بن أبي زكرياء الحفصي، ثم استقرَّ بإفريقية حيث كانت الدولة الحفصية أقوى دولة إسلامية آنذاك في بلاد المغرب وأكثرها استقرارا [2].

عاش القرطاجني في ظلّ الخلفاء الحفصيين خاصة منهم الخليفة أبو زكرياء يحيى وابنه المستنصر اللّذين أعلَيا مكانته في إفريقية، فمدحهما ومدح دولتهما إلى أن اشتهر بأنه شاعر الدولة الحفصية، فبقي

---

[1]- يُنظر: كيلاني حسن سند، حازم القرطاجني حياته وشعره، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د-ط)، 1986، ص ص 7، 9.

[2]- يُنظر: م ن، ص 9، 10.

في تونس و لم يغادرها إلى أن تُوُفِّيَ بها سنة 684هـ [1].

لقد حرص حازم في منهاجه على أمرين:« أوّلُهما هو تأكيده الدائم أنه لا يمكن للشاعر أو البليغ بعامة أن يبدع دون علم أو معرفة بالصناعة، وثانيهما قناعته التامة بأنّ الناقد لا يمكن أن يكون ناقدا ما لم يجمع إلى جانب المعرفة بالقوانين الكلية جانب المعرفة بالأصول العملية للصنعة»[2]، وبما أنه استطاع الجمع بين هذين الأمرين، حقَّ لنا أن نطرح سؤالا هو: إلى أيّ مدى استطاع حازم الناقد العارف بالقوانين الكلية والأصول العملية للصنعة الشعرية أن يعكس تلك المعرفة في إبداعه الذي ساعده طبعُه إلى جانب دُربته على إنتاجه، ومن هنا كان علينا الالتزام بمقولات القرطاجني في مُدَوَّنته النقدية، تلك المقولات التي حاولنا – في الفصل السابق من هذا البحث– الوقوف على أهمها، وسنحاول في هذا الفصل الموازنة بينها وبين ما جاء في شعره، مُتَّبِعين الخطوات نفسها، مُنطلقين من أنواع المعاني.

المبحث الأول:اختيار المعاني في شعر حازم

لقد عالج القرطاجني في منهاجه قضية المعاني بدءا بالمفهوم ثم الأنواع التي قسمها بين جمهورية وغير جمهورية، وعلمية وتاريخية، ومعانٍ أُوَلٍ وثوانٍ، هذه الأخيرة التي لن نُفَصّل الحديث عنها في هذا المبحث لأنها تدخل في باب الإحالة إلى التواريخ والقصص والأمثال والحكم، كما أنّها تدخل في باب التخييل والمحاكاة مُمثَّلَيْن في الصور البلاغية المجازية القائمة على الخيال، لذلك فإن التمثيل لها في كل هذه المجالات سيخرج بنا إلى التكرار الذي لا فائدة منه، وعليه فإننا سنكتفي هنا بالحديث عن المعاني الجمهورية، وكذلك عن المعاني العلمية والتاريخية.

أوّلا: المعاني الجمهورية وغير الجمهورية:

عند تنظيره للمعاني الجمهورية، وضع حازم مجموعة من الخصائص التي يجب أن تتوفر فيها حتى تكون مناسبة لأنْ يتم توظيفُها في الشعر، ومُختصَر تلك الخصائص أمران هامّان هما:

1/ أن تكون مفهومة واضحة لدى الجماعة، ولا يمكن أن يتحقق هذا للمعاني إلا إذا كانت من الأمور المعروفة التي لا يحتاج المرء إلى وسيط كي يدرك كنهها، أو إذا كانت مشتركة بين الجميع يعرفها العامة قبل الخاصة من الناس.

2/ أن تكون مؤثّرة في النفوس، وقد ربط حازم جانب التأثير في المعاني بكونها ممّا يميل إليه الناس

---

[1]– يُنظر: كيلاني حسن سند، حازم القرطاجني حياته وشعره، ص ص 14، 16.

[2]– جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص104.

أو ينفرون منه بالفطرة، وقصد بذلك المعاني التي اشتدت علقتها بأغراض الإنسان المفرِحة والمحزِنة والشّاجية.

وإذا عدنا إلى ديوان القرطاجني، وجدنا كل هذه الخصائص حاضرة في أشعاره على تفاوُت في نِسَب ذلك الحضور، ولنبدأ مع الخاصية الأولى فنقول إن أغلب المعاني التي اعتمدها حازم في شِعره كانت من الأمور المعروفة لدى الجميع، والتي لا تحتاج في أكثر الأحيان إلى إفهام، فأكثر معانيه دارت حول المدح بالدين والكرم والشجاعة... لكنّ هذا لم يمنع من وُرود بعض المعاني التي قد يَصعب فهمُها على الكثيرين، ورغم إصرار حازم في المنهاج على الدعوة إلى التزام الوضوح، ورغم محاولته الابتعاد قدر الإمكان عن توظيف المعاني الغامضة، إلا أنّ ثقافته الواسعة التي شملت الأدب والنحو والعَروض والدِّين والتاريخ والفلسفة... لم تترك له بُدّاً من اقتباس بعضها وتوظيفه في نصوصه الشعرية، من ذلك إحالته إلى بعض الأحداث التاريخية أو القصص التي تحتاج إلى البحث من أجل معرفتها وفهم المغزى من توظيفها كما جاء في قوله:

يـــا قَاتَـــلَ اللهُ الحَمَـــامَ فَلَكَـــمْ ... أَبْكَـــى عُيُـــونَ العَاشِـــقينَ إذْ بَكَـــى
هَاجَـــتْ بِـــدورَانَ لِقَـــيْسٍ لَوْعَـــةٌ ... وأَذْكَرَتْـــهُ دَارَ جِـــبٍّ قَـــد نَـــأَى[1]
وَ أَضْـــرَمَتْ مِـــن لَوعَـــةِ النَّجْـــدِيِّ في ... بُســـتَانِ إبْـــراهِيمَ مـــا كَـــانَ خَبَـــا
وَ أَذْكَـــرَتْ عَوْفًـــا بِـــدَارِ غُربَـــةٍ ... زُغْبًا صِـــغَارًا مِثْـــلَ أَفْـــرَاخِ القَطَـــا[2]
وَ أَطْرَبَـــتْ تَوْبَـــةَ فاسْتَسْـــقَى الحَيَـــا ... لَهَـــا بِـــبَطْنِ الـــوَادِيَيْنِ ودَعَـــا
وَ زِدْنَ سُـــكْرًا قَلْـــبَ غَيْلَـــانَ الّـــذِي ... لم يَصحُ عَنْ سُـــكرِ الهَـــوَى ولاَ سَـــلَا
وَ عَادَ مَـــا عَـــادَ مِـــن الوَجْـــدِ بِهَـــا ... علـــى حُمَيْـــدٍ وَشَـــجَاهُ مـــا شَـــجَا
وَ أَوْشَـــكَتْ تَخْتَطِـــفُ الحَوْبَـــاءَ مِـــن ... جَـــانِحَتَيْ جَريـــرِ بـــنِ الخَطَفَـــى[3] [4]

إن قارئ هذه الأبيات سيتَّضح له أنّ الحديث عن الحَمام الذي يدُلُّ على بُعد المسافة بين العاشقين، والأثر الذي يُخلِّفه ذلك البعد من حزن وبكاء، وقد أراد أن يؤكد ذلك الأثر بأن يذكر مجموعة من الأشخاص الذين عاشوا التجربة قبلا وعبّروا عنها، لكنّ المشكلة في أن هؤلاء الأشخاص

---

[1]- دوران:اسم موضع، اللوعة: حرقة الحب .

[2]- القطا: طائر ثقيل المشي.

[3]- الحوباء: النفس.

[4]- أبو الحسن حازم القرطاجني، قصائد ومُقطّعات، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار التونسية للنشر، (د-ط)، 1972م، ص19.

ليسوا معروفين جميعا لدى عامة الناس، وإن عُرفوا فإن الأبيات الشعرية التي لـــمَّح إليها حازم هنا ليست كلُّها معروفة، ولعلَّ معرفتها ستكون محصورة في المختصين من الأدباء والنقاد الـــمُطَّلِعين على أشعار السابقين وظروف قول تلك الأشعار، من ذلك إشارته إلى قول حُمَيد بن ثور بن عبد الله بن عامر بن صعصعة:

ومَا هَاجَ هَـــذَا الشَّـــوقَ إلاّ حَمامَـــةٌ دَعَتْ سَـــاقَ حُـــرٍّ تَرْحَـــةً وتَرَنُّمـــا[1]

إن هذه المسألة لم تَفُت حازما في منهاجه، فقد أشار إلى أن من أسباب غموض المعاني أن « يكون المعنى مُضَمِّنا إشارة إلى مثل أو بيت أو كلام سالف بالجملة يجعل بعض ذلك المثل أو البيت جزءا من أجزاء المعنى أو غير ذلك من أنحاء التضمين»[2]، غير أنه لم يكن متشددا في قضية التضمين خاصة أنه كان من دُعاة التدرب على منوال السابقين، وإشارته هذه تعد تنبيها إلى ضرورة الحذر عند اختيار المعاني خاصة الموجهة إلى الجمهور.

ورغم أن حازما يكثر من مثل هذه التضمينات، إلا أنها في أغلب الأحيان تندرج ضمن صنف المعاني التي قال إنها وإن كانت غير معروفة، فإنها تؤثِّر إذا عرفت، وهذا من الأصناف المفضلة لديه، يأتي تاليا لما كان معروفا ومؤثِّرا في آن معا، من ذلك إحالته إلى وقعه (الأرك) التي قد لا يعلم أحداثَها إلا المطَّلِعون على تاريخ الأندلس، غير أنه يمكن معرفة الحادثة والتأثر لها انطلاقا من السياق الذي وردت فيه:

قَـــــادُوا إلى أَنْـــــدَلُسٍ كَتَائِبـــــاً أَمَامَهَا النَّصـــرُ العَزيـــزُ قـــد قَـــدَى[3]

وَ صَـــبَّحُوا الأَرْكَ بِجـــيشٍ غَـــطَّ في آذِيِّـــهِ أُذْفُـــنْشَ لَمَّـــا أَنْ غَطَـــا[4] [5]

والحادثة وإن لم تكن معروفة فإنها وُظِّفت في موضع يتضح فيه هدف الشاعر إلى الإبانة عن البطولات التي حُقِّقت هناك، خاصة حينما شبَّه الجيش بالبحر الهائج وجعله غاطًّا لملك الروم وجيشه كناية عن إهلاك العرب للنصارى.

---

[1]_ يُنظر: أبو القاسم محمد بن أحمد الغرناطي، رفع الحجب المستور في محاسن المقصورة، ج1، مطبعة السعادة، مصر، (د-ط)، 1344 هـــ، ص49.

[2]_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص173.

[3]_ قدى: أسرع .

[2]_ الأرك: موضع بجزيرة الأندلس هزم فيه أمير المؤمنين المنصور أبو يوسف يعقوب بن يوسف بن عبد المؤمن النصارى، آذيِّه: موجه، أدفنش:ملك النصارى الذي هزمه المنصور، غطا:ارتفع .

[5]_ قصائد ومُقطّعات، ص66.

إنّ مثل هذه النماذج من المعاني كثير في أشعار حازم التي تعج بالقصص وأسماء الشخصيات التي تحتاج إلى بحث لمعرفتها وفهم المغزى من استحضارها، غير أن غموضها لم يمنع من توظيفها كأمثلة مساندة للمعاني التي أراد أن يوصل أثرها إلى المتلقي.

ولَإن كان حازم متيقظا في أثناء اقتباسه من الأدب، ومن التاريخ، إلا أنه حين يُضمِّن معلوماته الفَلَكية يطلق العنان لنفسه، وكأنه ينسى أنّ قليلا جدا من المتَلَقّين مَن له اطّلاع على دقائق هذا العلم، فنجده في المقصورة يسترسل في وصف مشهد لا يخلو من دِقَّة بالغة في معرفة النجوم والمجرات وتحركاتها، إذ يقول:

كَـــأَنَّ ضَـــوْءَ الصُّـــبحِ شُـــهبُ غَـــارَةٍ ... تَفَـــاذَفَ الحُضْـــرُ بِهِـــنَّ وارْتَمَـــى[1]

أَوْجَسَـــتِ العَقْـــرَبُ مِنـــهَا نَبْـــأَةً ... فَأَمَّت الغَـــربَ وَجَـــدَّت في النَّجَـــا[2]

وَرَكَـــنَ الغَفْـــرُ إلى الشُّـــهبِ الَّـــتي ... أَجْفَلْـــنَ جَمَّـــاءَ غَفِـــيراً وَانْضَـــوَى[3]

و أَصـــبَحَ السِّـــمَاكُ يُزْجِـــي عَرشَـــهُ ... أَمَامَـــه مَخَافَـــةَ أنْ يُحتَـــوَى[4]

و مَـــدَّ لِلَّيـــثِ أخـــوهُ رُمحَـــهُ ... وقَـــرَّبَ العـــوَّاءَ مِنـــه واشْـــتَلَى[5]

و قَـــدْ عَـــدَاهُ اللَّيـــثُ عَـــن نَثْرَتِـــهِ ... وحَـــدَّقَ الطَّـــرْفُ إِلَيـــهِ ودَأَى[6]

و فَـــرَّت الجَـــوْزَاءُ مِـــن أَمَامِـــهِ ... وقَـــدَّمَ الحَـــادِي الثُّرَيَّـــا ومَضَـــى[7]

و قـــد أَرَادَ الحَمَـــلُ الحَمْـــلَ علـــى ... حُـــوتٍ عـــنِ الـــدَّلْوِ عَـــدَاهُ وثَنَـــى[8]

و قـــد رَأَى أَخْبِيَـــةً مضـــرُوبَةً ... لِلسَّعد مِن غَـــيرِ عِمـــادٍ تُبتَنَـــى[9] [10]

---

[1]_ الحضر: العدو .

[2]_ أوجست: سمعت، العقرب: نجم من بروج السماء، النبأة: الصوت الخفي، أمّت:قصدت، النجا: الإسراع.

[3]_ الغفر: ثلاثة أنجم صغار وهي من الميزان، أجفلن: خفن.

[4]_ السِّماك: واحد السِّماكين ويقصد هنا السّماك الأعزل وهو كوكب نيِّر، عرش السّماك: أربعة كواكب صغار أسفل من العواء.

[5]_ الليث: الأسد وهو من منازل القمر، أخوه: يقصد السِّماك الرامح وله نجم يقولون إنه رُمحه، العواء: من منازل القمر، وهي خمسة أنجم، اشتلى: أستنقذ.

[6]_ عداه:عاقه، نثرة الأسد:كوكبان يقعان ما بين فم الأسد وأنفه، الطرف:كوكبان يقال إنهما عينا الأسد، دأى:ختل .

[7]_ الجوزاء: كوكب يقع في وسط السماء، الثريا: سبعة كواكب في عنق الثور.

[8]_ الحمل والحوت والدلو: من بروج السماء.

[9]_ سعد الأخبية: ثلاثة أنجم.

[10]_ قصائد ومُقطّعات، ص28.

يصف القرطاجني في هذا المقطع معركة دارت بين النجوم في أفلاكها، والهدف منها إيصال صورة عن الصبح المقبل، فشبّه ذلك الصبح حين غلب على السواد بقطعة من الخيل شُهُب الألوان تسرع خلف النجوم التي بدأت بالهرب حين أحسّت بالخطر، وسمعت العقرب من النجوم نبأة فجدّت في السير نحو الغرب وأسرعت، ثمّ ركنت كواكب الغفر إليها لترتحل في كنفها كأنها تخشى الرحيل وحدها لصغرها، والسّماك الأعزل بدأ يسوق عرشه أمامه مخافة أن تستولي خيل الغارة عليه، لكنّ أخاه السّماك الرامح اختار أن يرمح الأسد ليُخلّص العواء وينقذها من مخالبه، فعاقه الأسد عن أن يصل إلى النثرة ومدّ إليه الطرف قصد أن يختله فيفترسه، وفي خضم كل هذه الأحداث حاولت الجوزاء والثريا الهرب من الأسد، لكن الأخيرة لم تسلم منه إذ قدّمها الحادي ومضى... [1]. إن هذه المعارف وإن دَلّت على ثقافة حازم الواسعة، إلّا أنها أحدثت للمتلقي بعض الإرباك في هذا الجزء من القصيدة، فقارئه حتى يتأثر بالأخْيِلة المصَوَّرة فيه، يجب أن يكون على دراية كبيرة بعلم الأفلاك والنجوم وحركاتها، أو أن يأخذ هذا المقطع ويتأنّى في البحث عن معانيه وربْط صُوره، وهذا قد يُذهب المتعة والجانب التأثيري فيها.

و مثل هذه المعاني ليس كثير الحضور في شعر حازم، وهو إذ دعا في المنهاج إلى تفادي المعاني الغامضة، فإنه تحرّى ألا يقع أثناء نظمه الشعر في ما نهى عنه، والواقع أن ثقافة الشاعر لابد من أن تطغى عليه في بعض أوقات إبداعه، لذلك نجده يوظف هذا العلم في مواضع أخرى دون إكثار وتفصيل، فجاء توظيفه له شعريا في أكثر الأحيان.

ورغبة القرطاجني في اختيار المعاني الجمهورية كانت واضحة في شعره، فقد ركّز كثيرا على الأمور التي يشترك في معرفتها عامة الناس، إنّ حازما لم يكن ذلك الشاعر الذي يعبِّر فقط عن ذاته، فهو حتى في حديثه عن تجاربه ومعارفه الخاصة، اختار منها ما يمكن التأكد من أن أكثر الناس قد عاشها أو عرفها، من ذلك توظيفه للقصص القرآني الذي يُعدُّ من الأمور التي يشترك في معرفتها عامة الناس بحكم اشتراكهم في قراءة النص القرآني وسعيهم إلى فهم ما يحتويه من معارف وتعاليم وعِبر وقصص... وقد عرف الشاعر كيف يستغل هذه المعاني الدينية لإيصال معانيه وصوره الشعرية، نذكر منها تلك التي شبّه فيها عظمة ممدوحه أبي زكرياء الحفصي وبلاده السعيدة الآمنة الموجود في الجانب الشرقي لبلاد الأندلس بعظمة طور سيناء الذي شهد فيه سيدنا موسى أسعد لحظات حياته بأن حصل على أعظم معجزاته التي حباه الله بها:

مِن الجَانِبِ الشَّـــرقِيِّ نُـــودِيَ كُـــلُّ مَـــن على الأَرضِ مِـــن دَانٍ سَـــعِيدٍ ومِـــن نَـــاءِ

[1]_ يُنظر: أبو القاسم محمد بن أحمد الغرناطي، رفع الحجب المستورة في محاسن المقصورة، ج1، ص ص 103، 105.

كَمَا أَسْـعَدَ اللهُ ابـنَ عِمْـرانَ إذْ سَـرَى إلى الجَانبِ الغَرْبِـيِّ مِـن طُـورِ سِـيناءِ[1]

وكثيراً ما يعبِّر حازم عن مواقفه الوجدانية التي تُعد انعكاسا لحياته الشخصية، ولكنها في الواقع انعكاس لحياة كل عربي شبَّ في البادية، يرى في المرأة مثال الظبية المتمنِّعة على صائديها، التي ترمقهم بنظرة تأسرهم، فيَغْدون فريسة لها بعد أن راموا اصطيادها:

حَكَـتِ الغَزالَـةَ والغَـزَالَ بِلَحْظِهَـا وبِجِيـدِهَا وبِإِلْفِهَـا بَيْـدَاءَهَا

تَجنِـي نَواظرُهـا عَلَـى مَـن يجْتَنِـي أَنْوَارَهَـا أو يَجْتَلِـي أَضْـوَاءَهَا[2]

والتعبير عن المواقف الوجدانية يقودنا إلى الحديث عن الخاصية الثانية والأهم في المعاني الجمهورية عند حازم، وهي خاصية التأثير، هذا الأخير الذي كان حضوره في منهاج البلغاء مكثَّفا، إذ ارتبط بجُلِّ القضايا التي عالجها، كما أن حضوره في شعر حازم كان مكثَّفا أيضا، فقارئ أشعاره يستشعر رغبته في إيصال أثر المعاني إلى نفس المتلقي وجعله يعيش الموقف والإحساس، لقد جاء شعر حازم مثالا للأدب «الذي يصوّر حياة صاحبه، ويُمَثِّل العواطف والآمال للأمة أو للجماعة التي أنتجت تلك الألوان الأدبية تمثيلا صادقا»[3].

وليس حُبُّ المرأة العاطفة الوحيدة التي تحرك المشاعر وتلهب الفؤاد، بل إن هناك حُبًّا أكبر، ومكانته في القلوب أغور، ذلك هو حب الله والنبي ﷺ الذي عبّر عنه حازم في قصيدة تفيض بمشاعر الشوق التي تختلج صدر كل مسلم شَبَّ على الحنين إلى الرسول وإلى البقاع التي تقدست بحضوره فيها:

قِـفْ بَـيْنَ قَبْـرِ مُحَمَّـدٍ والمِنْبَـرِ وقُـلِ: السَّـلامُ عَلَـى السِّـراجِ الأَنْـوَرِ

و الْـثَمْ ثَـرَى قَبْـرِ النَّبِـيِّ مُحمَّـدٍ وبِـذلِكَ العَفَـرِ الأَسِـرَّةَ عَفِّـرِ[4]

و انظُـرْ إلى أَثَـرٍ كَـرِيمٍ مُخبِـرٍ عَـن خَيْـرِ عَـيْنٍ واعْتَبِـرْ، واسْـتَعبِرِ

و احْمِـلْ تَحِيَّـةَ حـازِمٍ بـنِ مُحَمَّـد لِمَقامِـهِ الأَعلَـى الشَّـرِيفِ الأَكبَـرِ

و قُلِ: السَّلامُ عَلَيـكَ يَـا خَيْـرَ الـوَرَى مِن عَبْـدِكَ الأَدْنَـى الضَّـعِيفِ الأَصْـغَرِ[5]

لقد استطاع حازم في هذه القصيدة وغيرها أن يُصوّر الحب والشوق الأزليَّين اللَّذَيْن يولَدان مع

---

[1]_ قصائد ومُقطّعات، ص79، 80.

[2]_ م ن، ص82.

[3]_ بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ص 37.

[4]_ العفر: التراب .

[5]_ قصائد ومُقطّعات، ص139.

الإنسان ويكبُران معه، ويزيدان سواء زار تلك الأماكن أم لم يزرها. ولا شيء في الدنيا يضاهي مثل هذه المشاعر الوجدانية الفياضة غير ذلك الذي يكون للأوطان، ناهيك إن كانت مسلوبة، وكان خروج الإنسان منها إكراها لا تخييرا، لذلك جاءت قصائد القرطاجني كغيره من شعراء الأندلس المتأخرين تحمل أكثر المعاني تأثيرا، خاصة حين يُصوّرون حنينهم إليها وتألُّمهم لما آلت إليه حالها في أيدي الكفار:

بِجَنَّـــةِ الحُسْـــنِ مِـــن شَـــرْقَي أَنـــدَلُسٍ ... قـــد خَيَّمَـــتْ بَـــيْنَ أَزهـــارٍ وأَنهـــارِ
مَعَاهِـــدُ قـــد لَبِسْـــنَ الأُنْـــسَ مُتَّصِـــلاً ... في غُـــرٍّ أَندِيَـــةٍ مِنـــهَا وأَسْـــمارِ
فَأَوْحَشَـــتْ بَعـــدَ إِينَـــاسٍ وطَـــارَ بِهَـــا ... صَـــرْفُ الحَـــوَادِثِ طَلاَّبـــاً بِأَوْتَـــارِ
أَبْقَـــى المَنَـــازِلَ أَصـــفَاراً، وغَـــادَرَ مَـــن ... قـــد كَـــانَ فيهـــا شَـــريداً حِلْـــفَ أَسْـــفَارِ
كـــانُوا كَطَيْـــرٍ بِأَوْكَـــارٍ فَصَـــيَّرَهُم ... زَمـــانُهُم فَـــوقَ طَـــيرٍ ذَاتِ أَكْـــوارِ
عَرَفـــتُ مِـــن بَعـــدِ إِنْكَـــارٍ مَعَاهِـــدَهُم ... فَكِـــدْتُ أَنْسَـــي اصْـــطِبَارِي بَعـــدَ تَـــذْكَارِي
أَبْكِـــي لِمعْرِفَـــةِ العَهْـــدِ القَـــدِيمِ ومَـــا ... أَنْكَرْتُ مِن خَطْـــبِ دَهـــرٍ طَـــارِقٍ طَـــارِي[1]

مِثلُ هذه التجارب –و إن لم يكن الناس قد اشتركوا في خوضها حقيقةً– تؤثر في أكثرهم، ذلك أنّ «الجماعة لن تتأثر بالشعر إلا إذا كان يعالج شيئا يمس حياتها، وليس من الضروري أن يمس الشعر حياة الجماعة بشكل مباشر، المهم أن يتصل بحياتها بشكل أو بآخر، وإلا ضعفت استجابة الجماعة»[2]، وهذا الأمر هو الذي دفع شعراء الأندلس إلى الاستصراخ طلبا لنصرتها دفاعا عن العروبة ودفاعا عن الإسلام: .

فادَّرِكْهـــــــــاَ بالجِيَـــــــــادِ ال ... لاّحِقِيَّـــــــــاتِ الصَّـــــــــوَافِنْ[3]
فَمَغَـــــــــانِي غَرْبِهَـــــــــا قَـــــــــدْ ... أَوْحَشَـــــــتْ مِنـــــهَا المَسَـــــاكِنْ[4]
و مَغَـــــــــانِي الشَّـــــــــرقِ دَاجٍ ... أُفْقُهَـــــــا، بـــــالنَّقْعِ دَاجِـــــنْ[5]
أَصـــــبَحَت وهِـــــيَ مَـــــوَاطِنٌ ... لِلْعِـــــدَى تِلْـــــكَ المَـــــوَاطِنْ
يـــــا رُبُوعـــــاً أَقْفَـــــرَتْ مِـــــن ... نَـــــاطِقٍ فيهـــــا، وقَـــــاطِنْ

---

[1]_ قصائد ومُقطّعات، ص126-127.

[2]_ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص139.

[3]_ اللاحقيّات: المسرعات لإدراك الغاية، الصوافن: جمع صافن وهي الخيول القائمة على ثلاثة قوائم والرابع على طرف الحافر.

[4]_ المغاني: جمع مَغنى وهي البيوت التي غني بها أهلها ثم رحلوا عنها.

[5]_ داجٍ: مُظلم، داجن: مُضبَّب.

عَـــلَّ يَحيَـــي مِنـــكِ يُحْيِـــي مـــا أَمَاتَتْـــهُ الضَّـــغَائِنْ[1]

هذا وقد وضع القرطاجني في منهاجه شرطا للمعاني الجمهورية حتى تكون مؤثِّرة في المتلقي، هو أن تكون مِمَّا فُطِرَت النُّفوس على الحنين إليه أو التّألم منه، وسَمَّى ذلك بالأحوال الشاجية، «والأحوال الشاجية منها أحوالٌ أعقبت فيها الوحشة بعد الأنس، والكدر من الصفاء نحو إعقاب التّنعُّم بالحبيب بالتألم لفراقه، وإعقاب التنعُّم بالشبيبة بالتّألُّم لفراقها، وإعقاب التنعُّم بالوطن الـمُؤنِس بالتّألُّم لفراقه..... ومِن هذا تَشَكِّي جور الزمان وخَوْن الإخوان وجري الأمور على غير ما يلائم ذا الفضل»[2].

وقد راعى حازم ذلك في أكثرِ مِن موقفٍ مِن المواقفِ التي صوَّرها في شِعره، إذ عَبَّر عن حنينه إلى البقاع المقدسة وعَّبر عن شوقه إلى وطنه ومواطن أُنْسِه وإلى المحبوبة، وعبَّر عن ألم الفراق، وتَحسَّر وبَكَى واستبكى، ووصف الماضي الذي خلا... فجاءت قصائده مثالا للشعر المؤثِّر في نفس المجرب وغير المجرب على السواء، ومن أمثلة ذلك قوله:

سَـــمْعِي رَمَـــانِي، ولِسَـــانِي قَبلَـــه مِـــن لُجَـــجِ الأَهْـــواءِ فيمَـــا قـــد رَمَـــى
لَو كَـــانَ لَحْـــظٌ دونَ لَفـــظ لم يَكُـــنْ يَصْلَى مِن الأَشْجانِ قَلبِـــي مَـــا اصْـــطَلَى[3]
كَـــانَ الصِّـــبَا ظِـــلاً لَنَـــا مُـــدَّ إِلَـــى أَنْ قَلَـــــصَ الظِّـــــلُّ المَديـــــدُ وأَزَى[4]
قـــد كـــان عَيْشِـــي نَاعِمـــاً ذا جِـــدَّةٍ دَهْـــــراً، فَأَضْـــــحَى ذابِـــــلاً وذا بِلَـــــى
كـــانَ الشّـــبابُ كـــالكَمِيِّ مُعْلِمـــاً حَتَّـــى إذا نَازَلَـــهُ الشَّـــيبُ انْكَمَـــى[5]

استطاع القرطاجني في هذه الأبيات أن ينقل إحساسه بالحسرة، وهو إحساس يمكن أن يشعر به كل إنسان يخسر شيئا مهما ولا يكون لديه أيّ أمل لامتلاكه من جديد، إنها حال الـرجل الذي كبُر وانهزم شبابُه أمام الشيب، فلم يجد ما يلفت به انتباه شابّة جميلة تسلب قلبه ولُبّه بنظراتها وكلماتها الساحرة.

والحديث عن التأثير حاضر بقوة في تنظيرات القرطاجني، فلا يكاد يخلو أي مبحث في المنهاج من الحديث عنه، لذلك لم ينس أن يشير إلى صنفين من المعاني هما: ما كان معروفا وغير مُؤثِّر وما كان غير

---

[1]_ قصائد ومُقطّعات، ص206، 207.
[2]_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص358.
[3]_ يصلى النار: يُقاسي حرَّها.
[4]_ أزى: قلص ودنا بعضه إلى بغض.
[5]_ قصائد ومُقطّعات، ص47.

معروف وغير مُؤَثِّر، «فالمعاني التي يعرفها الجمهور ولا يتأثر لها مرفوضة في نظر حازم، لأنها خالية من الغرض المقصود بها، وهو إحداث الأثر في النفس، والمعاني التي لا تُعرَف ولا يُتَأَثَّر لها مرفوضة أيضا لأنها مع جهل الناس بها، وانعدام التّأثير بها ولها، تصبح عديمة الجدوى في الشعر»[1]، وهذان الصِّنفان أكثر ما ارتبطا في شِعره ببعض العلوم كالفلك والنحو والعروض، وأمثلة ذلك قليلة عنده، سنذكرها عند الحديث عن المعاني العلمية.

ثانيا: المعاني التاريخية والقصص:

كثيراً ما تَحدَّثَ حازم في منهاجه عن الإحالة إلى الأخبار والقصص...فَعَدَّها أُموراً مُستحسَنَةً في الشعر، وقد أوضح ذلك حين أشار إلى أن « للشعراء مذاهب في ما يعتمدون إيقاعه في الجهات التي يعتمدون فيها القول من الأنحاء المستحسَنَة في الكلام كالأوصاف والتشبيهات والحِكَم والتواريخ، فَقَلَّ ما يَشُذُّ مِن مُستحسَنِ الكلام عن هذه الأنحاء الأربعة شيء»[2]، وقد كان حازم وَفِيًّا لهذه المقولة في شعره، فكثيرا ما كان يعود فيه إلى الأخبار والقصص القديمة.

وبالاطلاع على شعره يمكننا التأكد من أن القرطاجني لم يَكْتَفِ بأن يتعلم ما يخص الشعر والنقد والبلاغة، بل إنّه أثبت أنّه موسوعة من المعارف التاريخية، تضم مجموعة هائلة من الأخبار والقصص، ومقصورته الشهيرة وحدها خيرُ شاهد على ذلك، فهي «ديوانٌ من دواوين العرب أودعه كثيرا من تواريخها، وجمع فيه مِن المعارف ما يُعتَرَفُ لِقِدَمه برُسُوخها»[3]، ناهيك عن باقي شعره الذي لم يخلُ مِن تلميحٍ أو إحالةٍ إلى بعض الأخبار أو القصص، أو تضمينٍ لبعض الأمثال القديمة.

وتعلُّقُ شاعِرِنا وارتباطه الكبير بالماضي ليس وليد الصدفة« لقد كان حازم يعي أنه يعيش في مرحلة تنحسر عنها الحضارة العربية، ويتساقط فيها مجد الإسلام... ولا سبيل عند حازم لمواجهة الانحسار والسقوط في الحاضر إلا بالعودة إلى نقيضهما في الماضي، وبالتالي تأكيد الأمجاد القديمة التي صاحبت انتصار العرب وفتوحهم وقوّتهم، وصاحبت ازدهار الشعر وفُتُوَّته في آنٍ»[4]، لذلك نجده كثيرا ما يصوّر تلك الأمجاد التاريخية التي تعكس بطولات الجنود في معارك القتال، وابتكارات الشعراء في ميدان الإبداع، فالقرطاجني أراد إحياء الشعر بمنهاجه، وأراد إحياء الشعر والأمجاد معاً من خلال شعره،

---

(1)_ محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني، ص275.

(2)_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص219.

(3)_ أبو القاسم محمد بن أحمد الغرناطي، رفع الحجب المستورة في محاسن المقصورة، ج1، ص2.

(4)_ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص109.

من ذلك ما جاء في مدحه المستنصر الحفصي واستصراخه كما سبق واستُصرِخ الخليفة المعتصم في زبطرة[1]:

أَنـــتَ الحَقِيـــقُ بِـــأَن تُلَبِّـــيَ صَـــوتَهَا وبِـــأَنْ تُريـــقَ لِنَصـــرِهَا كَـــأْسَ الكَـــرَى
و بِـــأن تَفُـــوقَ مُجيـــبَ صَـــوتِ زِبَطْـــرَةٍ ويَفُوقَ عَصـــرُ هُـــدَاكَ تلـــك الأَعصُـــرَا[2]

ولئن كان هدف القرطاجني من توظيف هذه القصة التاريخية هو التذكير والتحفيز، فإننا نجده في المنهاج يشير إلى المواضع التي يمكن فيها استحضارُ مثل هذه القصص، والأهداف المرجوة منه، وذلك حين قال:« وأما التواريخ والقصص فإما أن تكون الإحالة فيها إحالة تذكرة أو إحالة محاكاة أو إحالة مُفاضَلَة أو إضراب أو إضافة، وقد تكون من جهات أخر غير هذه»[3]. وبالعودة إلى ديوان حازم، نجده-نظرا لحضور التاريخ المكثف فيه- يراعي تقريبا كل هذه الأهداف التي ذكرها، فلِلتَّذكيرِ نجده مثلا يتحدث عن معجزات النبيﷺ ويستحضرها تأكيدا لقدرة الله تعالى في خلقه، ولتفرُّد النّبي الكريم بين ذلك الخلق، وهو الأمر الذي يعرفه ويؤمن به عامَّة المسلمين، فالنبي الكريم هو المخلوق البشري الوحيد الذي أُسري به إلى السماء ورأى سدرة المنتهى التي لم يُسعَد غيره برؤيتها، فحلَّ بذلك منزلة لم يحُلَّها غيره من البشر بمن فيهم الأنبياء –سلام الله عليهم-. وحُبُّ الله للنبي الكريم لم يكن ليخفى على الناس، فقد سخَّر السَّحاب لحمايته من الشمس ومن حرّها، وسخّر الملائكة لتأييده والمسلمين في معركتهم ضد الكفر ببدر، ووفى وعده لسُراقة بأن ألبسه سِوارَي كسرى...:

سُـــبحان مَـــن بِانْشِـــقاقِ البَـــدْرِ أَيَّـــدَه بآيَـــةٍ فَاقَـــتِ الآيـــاتِ في العِظَـــمِ
سُـــبحان مَـــن لَيلَـــةَ الإسْـــراءِ رَفَّعَـــهُ إلى مَقَـــامٍ، سِـــواهُ فيـــه لم يَقُـــمِ
سُـــبحان مَـــن خَصَّـــهُ،لَّما انْتَهَـــى صُـــعُداً لِسِـــدرَةِ المُنْتَهَـــى بِـــالعِزِّ والكَـــرَمِ
سُبحان مَن شَـاءَ أنْ يُضْـحي السَّـحابُ لَـهُ ظِلاًّ ويَسـقي إذا اسْتسـقَى حَيَـا الـدِّيَمِ[4]
سُـــبحان مَـــن بِجُنُـــود النَّصـــرِ أَيَّـــدهُ في كُـــلِّ يَـــومٍ بِنـــور الفَـــتحِ مُتَّسِـــمِ
سُـــبحان مَـــن بَـــادَرَت نَصـــراً مَلائِكَـــةٌ لـــه بِبَـــدْرٍ، وصـــالَتْ بالظُّبـــا الخُـــذُمِ.. [5]

---

[1]_ زبطرة: مدينة بيزنطية استصرخت الخليفة المعتصم على لسان امرأة، فأنجدها وحررها.

[2]_ قصائد ومُقطّعات، ص131.

[3]_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص221.

[4]_ الحيا: الخصب، الدِّيم: جمع ديمة وهي المطر الدائم في سكون إذ ليس فيه برق ولا رعد.

[5]_ الظبا الخذم: السيوف القاطعة.

سُبحان مَـــن عَنـــهُ قَـــد كَـــفَّ العُـــداةَ ومَـــن ثَنَـــى سُـــراقَةَ عنـــه نَـــاكِصَ القَـــدَم
سُـــبحان مَـــن بِذرَاعَيْـــه قَـــد أَلْبَسَـــه مِن خِلْعِ كِسْـــرى سِـــوارَيْه علـــى رَغَـــمِ[1]

وللتّذكرة أيضا وأخْذِ العِضة والاعتبار، يُحيل إلى قصة الهدهد الذي هدم مُلك بلقيس، والفأر الذي أودى بسدِّ مأرب، والبعوضة التي قضت على أعظم جبابرة الأرض، مُبَيِّنا أنّ على الإنسان أن يزن الأمور حقّ ميزانها وأن لا يغتَرَّ بالمظاهر، فالأشياء الصغيرة يمكن أن تؤثّر في الأشياء العظيمة وتتحكّم في مصيرها:

فأَصـــغَرُ الأَشـــياءِ قـــد أَثَّـــر في أعظَمِهَـــا بـــالعَوْنِ مِـــن رَبِّ العُـــلا
قد أهْلَكَ الأُحبُـوشَ طَيْـرٌ قـد رَمَـى جُيوشَـــهُم بِمَكَّـــةَ بِمَـــا رَمَـــى
و هَـــدَّ قِـــدْماً هُدهُـــدٌ بِنَبَـــإٍ مـــا كـــانَ هَـــدْهَادٌ لِبَقلـــيسَ ابْتَنَـــى
و قـــد أَعَـــادَ الفَـــأرُ سَـــدَّ مَـــأرِبٍ دَكًّـــا كـــأَنْ لم يَبْنِـــهِ مَـــن قَـــد بَنَـــى
و أَلْقَـــتِ النّمـــرودَ عـــن كُرْسِـــيِّهِ بَعوضَـــةٌ عَـــدَت عَلَيـــه إذْ عَـــدَا[2]

وللمحاكاة يعود بنا حازم في أكثر من قصيدة من شِعره إلى شخصيات تاريخية كانت مثالا يُحتذي في الرفعة والقُوّة والعدل.... وغيرها من الصفات التي أراد شاعرنا أن ينسبها إلى ممدوحيه، ويؤكّدها فيهم بتشبيههم بهم، مِن ذلك قوله مادحا الحاجب ابن سعيد ومُشبِّها إياه بِجَدِّه الصحابي الجليل عمّار بن ياسر الذي نال فضل صحبة النبي –صلّى الله عليه وسلّم– بين المهاجرين والأنصار وحتّى بين ملائكة السماء:

سِبْطُ الرِّضـــا عَمَّـــارِ الهـــادِي الّـــذي مـــا رَسْـــمُ مَـــنْهَجِ رُشْـــدِهِ بالمُنـــهَجِ[3]
صَحِبَ الرَّسولَ فَحَـــازَ كُـــلَّ فَضـــيلَةٍ لِمُهاجِريـــــهِ وأَوْسِـــــهِ والخَـــــزْرَجِ
قَالَـــت ملَائِكَـــةُ السَّـــماءِ لِروحـــهِ قد طِبْـــتَ فاصْـــعَدْ للسّـــعادَةِ واعْـــرُجِ[4]

ومنه كذلك تشبيه بَيْعَة الأمير المستنصر بن أبي زكرياء الحفصي بِبَيعة الرّضوان التي انعقدت في الحُدَيْبِيَةِ قبل الصّلح:

---

[1]_ قصائد ومُقطّعات، ص191.
[2]_ م ن، ص64.
[3]_ المنهج: صفة تُطلق على الثوب إذا بَلِيَ.
[4]_ قصائد ومُقطّعات، ص 109.

وِلايَـــــةُ عَهـــــدٍ وَسْـــــمُها رَاقَ واسْمُهَـــــا فَأَحْيَتْ كَمَـــا أَحْيَـــي الـــوَلِيّ مِـــن العَهْـــدِ
حَكَـــتْ بَيْعَـــةَ الرّضـــوانِ حِـــينَ غَـــدَت عَلَـــى رِضَـــى اللهِ والإســـلامِ مُحكَمَـــة العَقـــدِ[1]

وتشبيه أمير المؤمنين أبي زكرياء بالأنبياء، فقد أتته الخلافة في الوقت الذي قدّره الله ورآه مُناسبا تماما مثلما قدَّر حضور سيدنا موسى إلى الطور في الميقات الذي اختاره الله، ثم إنَّ مُلكه عظيم كمُلك سيدنا سليمان الذي ورثه عن سيدنا داوود، يقول:

خِلافةُ اللهِ صـــارت مِـــن إمـــامِ هُـــدَى إِلَـــى إِمـــامِ هُـــدَى، بِالعَـــدلِ أَحيَانَـــا
جَـــاءَتْ إِلَيـــهِ لِميقَـــاتٍ وجَـــاءَ لَهَـــا كَمَـــا لِميقَاتِـــهِ جـــاءَ ابـــنُ عمْرانَـــا
كَـــمْ قَائِـــلٍ قَـــالَ لَمَّـــا أَنْ تَقَلَّـــدَها قَـــد قَلَّـــدَ المُلـــكَ دَاوُدٌ سُـــلَيمَانا[2]

وللمفاضلة، كثيرا ما ضمَّنَ القرطاجني أسماء شخصيات تاريخية أراد بذكرها أن يثبت الفضل لممدوحيه الذين يفوقون الـــمُلوك رِفْعَةً وسُمُوًّا.... مِن ذلك قولُه مادِحاً الخليفة المستنصر أبا عبد الله بن أبي زكرياء الحفصي:

فما قِـــيسَ في جُـــودٍ وتَجْويـــدِ مَنطِـــقٍ به المَلِكِ الجَهنِـــيِّ والمَلِـــكِ الكِنْـــدِيِّ[3]

ويفوقون الشعراء بَيَانًا ومنطقا، كما قال في مدح الحاجب ابن سعيد: [4]

لا يســـــتطيعُ بَليـــــغٌ أنْ يُجارِيـــــهِ مِـــنَ البَلاغَـــةِ فِـــي شَـــأْوٍ ومِضْـــمارِ
قدْ سَلَّمَ الصّاحِبُ الإقليـــدَ مِنـــهُ إِلَـــى سَحَّابِ ذَيْـــلٍ عَلَـــى ســـحبَانَ جَـــرّارِ.
إنْ ذَيَّلَ الـــنَّظمَ بـــالنَّثْرِ اسْـــتَفَدْتَ بـــهِ مَنثُـــورَ سَـــحبَانَ في مَنْظـــومِ بَشّـــارِ
لَفـــظٌ بَرَاعَتُـــهُ تُعْـــزَى إلى ابْـــنِ أَبِـــي سُـــلمَى ورِقَّتُـــهُ تُعـــزَى لِمِهيـــارِ[5]

وللإضراب، استشهد بـــمُلك سيّدنا سليمان، فالنبي كان يقود جيوش الطير بأمر منه تسانده في نشر دين التوحيد، أمّا الأمير فقد كانت الطير تقفو جنوده طمعا في الفرائس، ولئن كان المعنى مبنيًّا على المحاكاة، إلا أنّ حازمًا نَقَلَهُ إلَى موضع جديد مخالف للأول:

تظَـــلُّ جُنُـــودُ الطَّـــيرِ تَقفُـــو جُنُـــودَهُ كَـــأَنَّ سُـــلَيمَانًا كَتَائِبَـــهُ يَهـــدِي[1]

---

[1]_ قصائد ومُقطّعات ، 119.
[2]_ م ن، ص212.
[3]_ م ن، ص121.
[4]_ الإقليد: المفتاح، السّحب: الجرّ.
[5]_ قصائد ومُقطّعات، ص 129.

وللإضرَابِ أَيضًا تضمينُة عبارة (ابن البتول) التي يعرف الجميع أنها كناية عن سيدنا عيسى- عليه السلام- لكنّ الشاعر وظّفها إشارةً إلى الحُسين بن علي-رضي الله عنهما- في معرض رثائه، وقصد بالبتول السيدة فاطمة بدلا من السيدة مريم العذراء، إذ قال:

وابـــنَ البَتُـــولِ الحُسَـــينِ فانـــدُب الطَّـــــاهرِ ابْـــــنِ المُطَهَّـــــرَينِ[2]

وبالعودة إلى المثل والحكمة، وبحُكم كونهما قصصا أو أحداثا مكثّفة في عبارة موجزة، نجد حازما لا يُضَمِّنُهما كثيرا في شعره، فعدد الأمثال الواردة فيه قليل جِدًّا، من ذلك ما أورده كنايةً عن المبالغة في تغيُّر أحوال الزمن الذي كان يعيشه في سرور:

يا زَمَنًا حَفَـا المُنَـى مِـن بَعـدِ مَـا قد كَـانَ وَالَـى البِـرّ مِنْـهُ واحْتَفَـى
قـــد بَلَـــغَ الحِـــزَامُ طُبْيَـــهِ، وقـــد أَفْرَطَ حَتَّى بَلَـغَ السَّـيْلُ الزُّبَـى[3] [4]

أمّا الحكمة عنده، فهي في الغالب لا تحيل إلى أحداث الماضي الجماعية، وإنما هي وليدة تجاربه الخاصة «فماضي وحاضرُ ومستقبَلُ المبدع لا يفارقونه لحظة الإبداع.... وبهذه العوامل يُعتبَر بناءُ حازم منسجما مع طبيعة الظروف المحيطة بإنتاج الخطاب الشعري من خلال بقايا الماضي التي وجَّهت نشأة الشاعر »[5]، لذلك نجد الحكمة في شعره تأخذ بُعدًا تربويا يهدف إلى تنبيه المتلقي إلى بعض القيم التي ينبغي أن يحترز بها من ضربات الزمان الموجعة، يقول:

و كَيـــفَ تَصـــفُو لِـــامْرِئٍ مَعيشَـــةٌ ومَـــوْرِدُ الـــدُّنيَا مَشُـــوبٌ بالقَـــذَى
و إنَّمَـــا المـــالُ فيهَـــا صُـــوَرٌ تُخلَـــعُ أَحيانًـــا، وحِينًـــا تُكْتَسَـــى
و العَـــيشُ مَحبُـــوبٌ إلى كُـــلِّ امـــرِئٍ لا فَـــرْقَ بَـــينَ الشَّـــيْخِ فيـــهِ والفَتَـــى
و لـــيْسَ لِلإنســـانِ في عيشَـــتِهِ نَفْـــعٌ إذَا صِـــبْغُ الصِّـــبَا عنـــه نضَـــا
و خَيْـــرُ عَـــيْشِ المـــرْءِ مَـــا سُـــرَّ بِـــهِ وَمَن يَقُل قَولاً سِـوَى هَـذا هَـذَى[6]

والواقع أن ما هدف إليه حازم من خلال الأمثال والحِكَم التي أورَدَها في شِعرِه - على قِلَّتِها- هو

---

[1]_ م ن، ص120.

[2]_ قصائد ومُقطّعات ، ص216.

[3]_ الطبي: الضَّرع، ويُطلق المثل كناية عن المبالغة في تجاوز حدّ الشّر.

[4]_ قصائد ومُقطّعات، ص55.

[5]_ الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، ص48.

[6]_ قصائد ومُقطّعات، ص55.

التعليل والاستدلال « لِتَوَطُّن النُّفُوس بِذَلِكَ على ما يمكنها التَّحرُّز منه، أو لا يَحسُن بها التَّحرُّز من ذلك، ولِتَحْذَرَ مِمَّا يُمكِنُها التّحرّز منه ... ولِتَرغَبَ فيما يَجِبُ أن تَرغَبَ فيه وتَرهَبَ مما يجب أن تَرهَبَه»[1].

و كان القرطاجني قد وضع شرطا هامًّا للقصة والخبر حتى يصلُحا للشعر هو الشهرة، أي إنّه يجب أن يكونا من المعاني الجمهورية المعروفة لدى عامة الناس، أو أن يكونا من المعاني التي في قوَّة جميع الناس تحصيلُها إذا أُلقِيَت عليهم، وهذا الأمر-كما لاحظناه في المعاني الجمهورية- هدفه ضمان التأثير في أكبر عدد ممكن من الناس.

وحازم في شعره- على كثرة تلميحاته وإشاراته التاريخية- حاول قدر الإمكان مراعاة هذا الشرط الذي يبقى نِسْبِيًّا خاضعا لمدى ثقافة كل مُتَلَقٍّ على حِدَةٍ، غير أنه وُفِّقَ في تضمينه للإحالات التاريخية والقصص، إذ جاءت في أكثر السِّيَاقَات مُؤَثِّرَةً مِن الوَهْلَةِ الأولى التي تُقْرأ فيها وإن لم تكن معروفة، كما أنّه كثيرا ما يفصل القصص التي يُوظفها، فيكفي المتلقي عناءَ البحث عنها، من ذلك إحالته إلى قصّة زرقاء اليمامة التي أصبحت مضرب المثل في حدّة البصر بعد أن رأت جيشا من الأشجار يقترب إلى ديارها من بعيد، فحذَّرت قومها الذين هلكوا بعد أن كذَّبوا قولها، لقد جعل القرطاجنّي من هذه القصّة حكمةً تدعو الإنسان إلى الحذر الدّائم والتَّثبُّت من الأشياء قبل اتّخاذ موقف معيّن :

قَـد كَـذَّبَ الزَّرقـاءَ قَـوْمٌ حَسِـبُوا ... مَقَالَهـا الصَّـادِقَ زُورًا مُفْتَـرَى
سَـمَتْ بِعَيْنَيْهـا إلى الجَـيْشِ الّـذِي ... تَـدَرَّعَ الأَشْـجَارَ كَيْـدًا واكْتَسَـى
قَالَـتْ -و لَمْ تَكْـذِبْ- أَرَى مُقْبِلَـةً ... إلَـيْكُمُ يـا قَـومُ أَشـجَارَ الفَلَـا
و أَبْصَـرَتْ مـالَم تُحَقِّـقْ عَيْنُهـا ... صُورَتَهُ في كَـفِّ شَـخصٍ قَـد نَـأَى
قالَـتْ: أَرَاهُ خَاصِـفًا أو آكِـلاً ... لِكَتِفٍ لَهفِي عَلَـى مَـا قـد أَتَـى[2]
فَصُـبِّحَت دِيـارُ مَـن كَـذَّبَهَا ... بِجَحفَـلٍ قَـد عَـاثَ فيهـا وعَثَـا[3]

ثالثا: المعاني العلمية:

كان خطاب حازم حول توظيف المعاني العلمية في الشعر صريحا وصارما، فالواجب عنده «ألاّ يُستعمَل فيه شيء من معاني العلوم والصنائع، ولا شيءَ من عِباراتهم إذا كان الغرض مَبْنِيًّا على ما هو

---

[1]_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص221.

[2]_ خَصَفَ: ضَمَّ وجَمَعَ.

[3]_ قصائد ومُقطّعات، ص59.

خارج عن تلك العلوم والصنائع»[1]. وقد بيَّنَ النَّاقد أنّ غرض مُستعمِل المعاني العِلميَّة في الشعر هو التمويه بأنه شاعر عالم، فإن اجتمع الأمران لدى شخص واحد عليه أن يُحسن الفَصلَ بَينَهُما على أساس أنَّ مُستعمِل المعاني العلميّة في شعره يسيء الاختيار، لذا دعا حازم في منهاجه إلى فصل العلوم والفنون، إذ لِكُلٍّ مَجَالُهُ الخاص، لأنّ «الأقاويل العلمية تتَّصِفُ بالتجريد الخالص، وتهدف إلى توصيلٍ حَرْفِيٍّ لمجموعة من الحقائق والقضايا... وعلى العكس من ذلك لغة الشعر أو الأقاويل الشعرية »[2].

وقد دَعَم حازمٌ رأيه حول المسألة –كما رأينا في الفصل السابق– بآراء سابقيه من النقاد، فتوظيف العلوم في الفن أمر مرفوض عند أكثرهم، وللقرطاجني أسبابه الوجيهة التي جعلته يتخذ هذا الموقف، أهمها أن هذه المعاني ليست جمهورية، فهي خاصَّة بفئة مُعَيَّنَة من الناس ينحصر فيهم فَهمها وتأثيرها، كما أنها مُتعلِّقة بإدراك الذهن، فهي من الأمور التي تأتي بالتكسب، ولا تكون فطرية في الإنسان، وكل هذه الحقائق كان القرطاجني قد بدأ بها حديثه عن المعاني، خاصة حين تحدَّث عن ما سمّاه بالمعاني الجمهورية التي تُعَدُّ الأكثر أصالة لتوظيفها في الشعر.

لكن الواقع يقول إنَّ الفنّان إذا كان على اطلاع وعلى ثقافة واسعة، فإن ثقافته لابد من أن تنعكس في إبداعه الفني، ولعل هذا ما جعل القرطاجني يتنبه إلى هذه الحتمية، فأشار إلى أن « على الناظم إذا كان قد تَصوّر مسائل من عِلمٍ إن قَلَّت أن يُعَلِّقَها ببعض معاني شعره، ويناسب بينها وبين بعض مقاصد نظمه»[3]. والـمُطَّلِع على شعر حازم سيشعر وكأنه يشير إلى نفسه في هذا القول، فهو ما فعله في أكثر الأحيان، من ذلك توظيفه للمعجم النحوي في قوله:

ودونَـك فـانظُري طَمَحـانَ عزْمـي ... إلى أعلـى المراتِـبِ والمراقـي
بِإعمـالي حُروفـا مُضـمَرات ... نواصِـبَ في الهجـيرِ لِمـا تُلاقـي[4]

إن حازما، ورغم كل الصرامة التي عالج بها هذا الموضوع، لم يستطع إلا أن يُوَظِّف بعض المعاني والألفاظ العلمية، « ويمكن إرجاع ذلك إلى اتساع ثقافته وإلمامه الواسع بالتراث الأدبي، بل وبأهم ما في التراث العلمي من حكمة وفلسفة وفِقهٍ ونَحوٍ وسوى ذلك من علوم عصره »[5]، وهذا التراث العلمي انعكس في بعض الأبيات القليلة من شعره مقارنة بمجمله، وفي هذا الصدد نستطيع أن نضرب مثلا بعلم

(1)_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص109.
(2)_ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص169.
(3)_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص30-31.
(4)_ قصائد ومُقطّعات، 173.
(5)_ كيلاني حسن سند، حازم القرطاجني حياته وشعره، ص247.

الفلك الذي أولع به، ولعل« من الأشياء التي أُعجب بها حازم... الكواكب والنجوم، فهو يصف مواقعها ومسارها وأوقات ظهورها وغروبها، مما يدل على علمه الواسع بذلك»[1]، من ذلك الصورة المركبة التي أوردها في مقصورته حول بعض المعارك التي جعلها تدور بين الكواكب[2].

وإذا كان توظيفُ علم الفلك في ذلك المقطع فيه بعض الغموض نظرا لكثرة ودقة التفاصيل العلمية التي يذكرها، فإنه استطاع في مواضع أخرى أن يستعين بألفاظه في تخييلات شعرية بالغة الأثر، كمثل قوله في مدح أبي زكرياء بن أبي حفص جاعِلا الثريّا –بعد أن اعتِيدَ تشبيه الممدوح بها عُلُوًّا– نعالَه، والهلال شِراكها، وجاعلا عزماته نجوما تسبح في فلك حكمته النيِّرة، يَقذف بها الأعداءَ مهما علَت مرتبتهم :

مَـــن لِلثُّرَيَّـــا أنْ تَكـــونَ نِعَالَـــهُ ... مَـــن لِلـــهِلالِ بِـــأنْ يَكُـــونَ شِـــرَاكَهَا
عَزَمَاتُـــهُ كَنُجُـــومِ قَـــذْفٍ تَرْتَمِـــي ... وقَـــد اغْتَـــدَتْ آرَاؤُهُ أَفلَـــا كَهَـــا
بَزَّ الكَوَاكِبَ فِـــي الثَّـــرَى عَـــزْمٌ لَـــهُ ... أَبَدًا يُبَـــارِي نَسْـــرَهَا وسِـــمَا كَهَـــا[3] [4]

وإذا رصدنا المعاني العلمية القليلة في شعر حازم، وجدنا أكثرها داخلا في مجال النحو والعروض، وهما أمران ليسا بعيدين عن العالِمِ بالشعر ونَاظِمه، لذلك لا نستطيع أن نُوجّه اللّوم إلى الشاعر الذي يوظفهما خاصة إن كانت طريقته في توظيفهما قادرة على خلق بعض الشعرية في السياق الذي يَرِدان فيه، مِن ذلك توظيفه لبعض الألفاظ التي يمكن اعتبارها أكثر علقة بعلم العروض(تحريك الساكن) في أثناء استصراخه: [5]

فمُنَـــــى أَنـــــدَلُسٍ قَـــــد ... نَثَلَـــــت عَنْهَـــــا الكَنَـــــائِنْ
حَرَّكَـــــت آمَـــــالَهَم إذْ ... أصْـــبَحَت وهِـــيَ سَـــوَاكِنْ[6]

وكَونُ شاعرنا مُتمكّنا في المجالين اللغوي والعروضي، مُطّلعا على علم الفلك، لم يحصر تلميحاته العلمية في هذه المجالات فقط، بل نجده قد وظف عدة معارف جغرافية خاصة في وصف الأندلس، كما«أشار حازم.... إلى بعض العلوم التي كان مُلمّا بها، فَذَكَر الحديثَ وسندَه واشتراط الضبط

---

[1]_ كيلاني حسن سند، حازم القرطاجني حياته وشعره ، ص101

[2]_ ينظر، ص 145، 146 من هذا البحث.

[3]_ بزَّ : غلب، النسر: واحدُ النّسرين وهما كوكبان في السماء، السِّماك: واحدُ السّماكين وهما كوكبان نيِّران .

[4]_ قصائد ومُقطّعات، ص177.

[5]_ نثل الكنانة: استخرج ما فيها من النَّبل.

[6]_ قصائد ومُقطّعات، ص206، 207.

والإتقان فيه، كما ذكر قضايا المنطق وشرط الصدق والبرهان، وهي مصطلحات منطقية، وأشار.... إلى علم التوحيد، ومن المعروف أن علم التوحيد قد كان يستمد أدلته وبراهينه من الفلسفة»[1]. والإشارة هنا إلى ما جاء في نونيّته التي مدح فيها أبا زكرياء الحفصي:

فَقَد أخَذتَ صَحيحَ المُلْكِ مِن سَنَدٍ ... عالٍ وأَحْكَمتَهُ ضَبْطًا وإتْقَانَا
مُقدِّماتٌ بِإنْتاجٍ لِمُلكِكُمُ ... قَضَتْ وأعْطَت بِه عِلمًا وإيقَانَا
و مُنْتِجاتُ قَضَايا بالخِلافَةِ قَد ... قَضَت لَكُم وغَدَت في الصِّنفِ بُرهَانَا
و حينَ أضْحَت لَكُم بالحقِّ واجِبَةً ... لم تَلْفِ فِيهَا مُلُوكُ الأرضِ إمْكَانَا
هذا هُو الحقُّ والبُرهَانُ يَعضُدُهُ ... وإنّما يُنكِرَ البُرهَانَ مَن مَانَا[2]

ورغم محاولة القرطاجني تعليق المعاني العلمية التي وظفها بمعاني شعره، إلا أنه لم يُوفَّق في ذلك دائما، إذ «لا يخفى أن حازما العالم قد يُلقي بظِلِّه على حازم الشاعر، فترد في شعره بعض الكلمات التي لا تروق للمتمرس بغرض الشعر»[3]، مِن ذلك استعماله بعض الألفاظ العلمية التي تنزع معانيها إلى الأحادية ولا تقبل التأويل ولا أن توضَعَ في موضع يليق للتخييل الشعري، ومثال ذلك توظيفه لبعض ألفاظ علم النحو في قوله:

وعَزَّني وَجْدِي بِخَوْدٍ غَرَّني ... عِطْفٌ لها لانَ بِقَلبٍ قَد قَسَا[4]
لم يُبقِ لي صُدُودُها تَعَلُّلاً ... إلّا بِلَيْتَ ولَعَلَّ وعَسَى[5]

و قد اتّضح في أشعار حازم حرصه على عدم استعمال الألفاظ والمعاني العلمية، لذلك كان وُرودُها فيه قليلا جدّا، ولكنّ اتّساع معرفته خاصّة في مجال النّحو جعله يتّجه في إبداعه نحو المتن المنظوم الذي لا يهدف إلى التأثير في المتلقي بواسطة المحاكاة والتخييل والإغراب، بل يهدف إلى تيسير سبيل الحفظ والتّعلم على طُلاّب العلم، فنَظَمَ قصيدة نحوية لم يخلُ مطلعها من الشّعرية، حيث استَهَلَّه بحمد الله والصّلاة على رسوله الكريم، ثمّ انتقل إلى الدعاء للخليفة المستنصر الحفصي ومدحه بالكرم والشجاعة والعدل وحماية الدّين...معتمدا بعض الصّور التخييلية القائمة على المحاكاة في مثل قوله:

---

[1]_ كيلاني حسن سند، حازم القرطاجني حياته وشعره، ص184.
[2]_ قصائد ومُقطّعات، ص213.
[3]_ كيلاني حسن سند، حازم القرطاجني حياته وشعره، ص100.
[4]_ الخود: الفتاة الشابة الحسنة الخَلق، الجارية الناعمة.
[5]_ قصائد ومُقطّعات، ص20.

خليفـــةٌ خَلَفَـــتْ أنـــوارُ غُرَّتـــه شمـــسَ الضُّـــحى، ونَـــداهُ يَخلـــفُ الـــدِّيَمَا
ســـالَت فواضـــلُه للمعتفِـــي نِعَمًـــا صـــالت نواصِـــلُه بالمعتـــدي نِقَمـــا
يُحيي العُفـــاةَ بســـهمٍ مِـــن مَكارِمِـــه كأنّـــه صـــيِّبٌ للمُـــزن قـــد سَـــجَما
يُـــردي العـــداة بســـهمٍ مـــن عزائمـــه كأنّـــه كوكـــب للقـــذف قـــد رَجَمـــا[1]

ثمّ وصف مدينة تونس التي كانت الموطن الثاني للأندلسيين بعدما عدِموا موطنهم، فآنست وحدتهم وأبدَلت أساهم سرورا:

فتـــونس تـــؤنِسُ الأبصـــارَ رؤيتُهـــا وتمـــنح الأمَـــمَ الـــلآلاء والأممـــا
كأنّمـــا الصُّـــبح فيهـــا ثغـــرُ مُبتسِـــمٍ وحُـــوّةُ الليـــل فيهـــا حُـــوّةٌ ولمـــى
قد ندَّ فيهـــا الأســـى عـــن أهـــلِ أنـــدَلُسٍ والأُنسُ فيها علـــيهم وفـــدُهُ قـــدما[2]

وسرعان ما يتخلّص القرطاجنّي إلى ذكر مجموعة من الأحكام النحوية التي تخرج -وفق معاييره- من دائرة الشعرية لأنها معانٍ علمية صرفة تخلو من التخييل الذي عدّه جوهر الشعر وأساسه، بدأها بتعريف علم النحو وتعريف الكلام في قوله:

النّحـــوُ علـــمٌ بِأحكـــام الكـــلامِ ومـــا مِنَ التّغـــاييرِ يعـــرو اللفـــظ والكلِمـــا
و للكـــــلام كمـــــالٌ في حقيقتـــــه فـــإنْ تُـــرِدْ حـــدَّه فاسمَعـــه مُنتظِمـــا
إنّ الكلامَ هـــو القـــول الـــذي حَصَـــلَت بـــه الإفـــادة لّمـــا تمَّ والتأَمـــا
و كـــلّ قـــول إذا قَسَّـــمتَه انقسَـــما لاسم وفعلٍ وحـــرف ثالـــث لهمـــا[3]

ثمّ انتقل إلى ذكر مجموعة من الأحكام الخاصّة بالاسم والفعل والحرف، ثم المعرَب والمبني من الألفاظ، ثم الفروق بين الاسم والفعل، ثم عوامل رفع الاسم، ثم الفعل المتعدّي وأنواعه، ثم حروف النداء فحروف الجر فحروف النصب، ثم علامات الإعراب، ثم النواسخ، ثم أحكام الجملة الإسمية...

فالاســـم بـــالخفض مُخـــتَصٌّ ويدخلـــه رفعٌ ونصـــبٌ، ومنـــه الجـــزم قـــد عـــدِما
و الفعـــل بـــالجزم مُخـــتصٌّ ويدخلـــه رفعٌ ونصبٌ كمـــا في الاســـم قـــد رسمـــا[4]

---

[1]-قصائد ومُقطّعات ، ص223.
[2]- م ن، ص 224.
[3]- م ن، ص 224.
[4]- م ن، ص 225.

المبحث الثاني:المعاني بين التخييل والمحاكاة والإغراب في شعر حازم

إن أبرز المقولات التي وردت في منهاج البلغاء-كما لاحظنا في الفصل السابق- هي تلك التي دارت حول التخييل والمحاكاة، والحقيقة أن حازما جعلهما جوهر الشعر، والعلامة الفارقة بينه وبين ما ليس بشعر بغض النظر عما إذا كان الكلام موزونا ومقفى، وبما أن هذه الخاصية الصوتية متوفرة في قصائد القرطاجني، فإنه لم يبق علينا سوى أن نبحث عن أمثلة التخييل والمحاكاة في شعره، لنتأكد مما إذا كان اتّبع ما نظّر له في المنهاج مِن « اعتناق فِكرَتَيْ المحاكاة والتخييل الشعري، واتخاذهما نظرية يفسر بها فن الشعر، ويحدد على أساسه منها أصول الصناعة الشعرية في أمثل صورها وأكملها»[1].

أولا: التخييل:

اتخذ هذا المصطلح مكانة هامّة في الخطاب النقدي عند القرطاجني نظرا لفاعليته في رسم النظرية النقدية التي أراد لها أن تكون قائمة في جانب مهم منها على التخييل، وقد « تناول حازم القرطاجني موضوع الشعرية من خلال اعتبار أن حقيقة الشعر وجوهره تقوم على التخييل»[2].

ومفهوم التخييل في المنهاج دار حول إعادة صياغة الحقيقة صياغة جمالية مؤثّر، فالمبدع -وِفق هذا المنظور- ينطلق من الواقع يُحَسِّن ما فيه من صُور حسنة أو يُقَبِّح ما فيه من قبيح « ولهذا، وتمييزا للكلام الشعري المخيِّل عن سائر الكلام، ومن أجل إنجاح مهمته، ينبغي للشاعر أن يعمل في إطار تخييلاته على إعادة صياغة وتشكيل الواقع المنقول عن الواقع»[3]. وللأديب أن يبالغ في إعادة صياغته للحقيقة وِفق نظرية التخييل الشعري، وله أن يُغَيِّر صورة ذلك الواقع تماما بتحسين القبيح أو بتقبيح الحَسَن، وبهذا يدخل الشاعر بصوره التخييلية في باب الإيهام، بحيث تكون مهمته هنا هي إيهام المتلقي بوجود ما ليس موجودا في الواقع، من ذلك تخييل حازم الشاعر لمستقبَل الحُكم في يد الأمير المستنصر الذي سيبلغ مشارق الأرض ومغاربها:

سَتَملكُها مـــا بَـــينَ شَـــرقٍ ومَغـــرِبٍ وتَفـــتَح مِـــن أَبوابِهَـــا كُـــلَّ مُنسَـــدِّ
و يَبلُـــغُ منـــها أمـــرُكُم كُـــلَّ مُنتَهَـــى وكُلَّ مَـــدًى أعْيَـــي علـــى مُبْتَنِـــي السُّـــدِّ[4]

ومن ذلك تخييله لصورة قرطاجَنَّة الـــمُتَفَرِّدة –في نظره- جمالا وحُسنا مقارنة مع بقية بقاع الأرض:

---

[1]_ سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص195.

[2]_ محمود دراسبة، مفاهيم في الشعرية، ص21.

[3]_ محمد بنلحسن بن التيجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني، ص237.

[4]_ قصائد ومُقطّعات، ص120.

فَلَـــيسَ كَبَرِّهـــا في الأَرضِ بَـــرٌّ ولَـــيسَ كَبَحرِهـــا في الأرضِ بَحـــرُ[1]

والإيهام يقودنا إلى المجاز، لأنه ينحرف في استخدام المعنى عما وُضع له أصلا، مُشكِّلا صورا فنية قادرة على أن تتغلغل إلى أعماق النفس، « إن الصورة البلاغية نابعة أساسا من الطبيعة التخييلة للشعر، فضلا عن أنها هي التي توصل الفعل التخيُّلي ذاته إلى المتلقي، وتُحدث فيه الإثارة المطلوبة»[2]، وهذه الإثارة هي الوحيدة القادرة على تعزيز إمكانيات التخييل الشعري، « فالتخييل في نظر حازم يحصل بفعل تفاعل مُكوِّنات نَفْس وذِهنِ المتلقِّي مع مُكوِّنات الخطاب وصورته أو صوره»[3]. ما يدفع هذا المتلقي إلى تبنِّي وقفه سلوكية معينة.

إن التخييل الجيد عند القرطاجني لا يهدف فقط إلى الإيهام، بل إن فاعليته التأثيرية على المتلقي أهم بكثير، إن التخييل الجيد في نظره هو ما يدفع إلى الانفعال إلى حد يمكن معه ترك التصديق للتخييل. والمطَّلِعُ على شعر حازم يجده يُكثر من مثل هذه الصور، ويجده قادرا على تخييلها بطريقة تجعل المتلقي يستمتع بتخيُّل تلك المشاهد والصور مع علمه وقناعته التامة بأنها كاذبة ولا تعكس الحقيقة، ولعل أسمى تلك المعاني التي يرغب المرء بالفطرة في تصديقها وعَيْشها ولو في مُخيِّلته حديثُه عن مقام النبيﷺ ورائحته الطيبة الزكية التي تفوق الواقع والخيال معا:

قِـــف بـــينَ قَـــبرِ مُحَمَّـــدٍ والمِنْبَـــرِ وقُلِ السَّـــلامُ علـــى السِّـــراجِ الأَنـــوَرِ
و اسْتَنْشِ طِيـــبَ نَســـيمِهِ وانْعَـــمْ بِـــهِ واجْعَلْـــهُ خَـــيرَ ذَخـــيرَةٍ لِلمَحشَـــرِ
و انْظُـــر بِمَسْـــجِدِهِ مَحَـــلَّ سُـــجُودِهِ وإلى مَقَـــامِ قِيَامِـــهِ فيـــه انْظُـــرِ
و انْظُر لِـــأَكْرَمِ هَالَـــةٍ قَـــد أَحْـــدَقَت أنوارُهـــا بِضِـــياءِ بَـــدرٍ مُقمِـــرِ[4]

لقد استطاع الشاعر بهذه الأبيات أن ينقلنا إلى أكثر البقاع قداسة على وجه الأرض، وأن يجعلنا نتخيل صورة النبي وتحركاته ورائحته الزكية حتى لَكأننا نتَنَسَّمُها فعلا، ما يُحدث لدينا رغبة في الاسمرار بقراءة هذه القصيدة، ورغبة في أن يزيد عدد أبياته فتطول أكثر. غير أن الجانب الديني وصوره التخييلية قليل جدا في شعر حازم مقارنة بما جاء في النسيب والمدح ووصف الطبيعة، إذ نجد أكثر تخييلاته المؤثّرة في هذه المجالات، فمن النسيب نذكر قوله:

---

[1]_ قصائد ومُقطّعات ، ص138.

[2]_ جابر عصفور، الصورة الفنية، 296.

[3]_ الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، ص59.

[4]_ قصائد ومُقطّعات، ص139.

ثُعلِيَّـــةُ الأَلحَـــاظِ، لَمَّـــا أَن رَنَـــت أَصمَت فُـــؤَادًا لم يُطِـــقْ إصْـــمَاءَهَا[1]
أَذكَـــى الحَيَـــاءُ بِوَجْنَتَيْهَـــا نَـــارَهُ حيثُ الشَّـــبيبَةُ قَـــد أَسَـــالت مَاءَهَـــا
خَجلَتْ وأَدْنَـــتْ كَفَّهـــا مِـــن خَـــدِّها فَحَسِـــبتُها مَخضُـــوبَةً حِنَّاءَهَـــا[2]

لعل قارئ هذه الأبيات سيلاحظ أن حازما عمد إلى صورة مألوفة عبّر بها عن النظرة القاتلة التي تأسر القلوب فلا تخلي لها سبيلا إلّا الرضوخ، لكنّ الصورة الملفتة كانت في تصويره لامرأة احمرَّت وجنتاها وصَفَا كَفُّها إلى حدّ أصبح كالمرآة، إن هي أدنته مِن خدِّها عَكَس حُمرتَه التي شابهت من شِدَّتها الخُضابَ. ومع الصفاء، جعل بشرتها رقيقة جدا إلى حد أن الحرير قد يؤذيها، فهي أكثر نعومة منه بكثير:

رَيَّـــا الأَديمِ مِـــنَ النَّعـــيمِ إذا مَشَـــت فَوقَ الحَريـــرِ تَخالُـــهُ قَـــد شَـــاكَهَا[3]

والقرطاجني لا يختلف عن باقي العشاق، فالفراق يؤذيه، ولا يجد سلواناً عن وَجْدِه سوى التعلُّل بطيف الحبيب ومُنادمته وتنسُّم ريحه:

فَأَمسَـــكْتُ أَنفَاسِـــي وأَرسَـــلتُ أَدمُعِـــي فَأَبْصَـــرْتُ زَهـــرًا تَنتَحيـــهِ غَمائِمُـــهْ[4]
حبيـــبٌ إذا تَمَّـــت عَلَـــى طَيفِـــهِ الصَّـــبَا بِمسرَاهُ خِلْـــت المِسْـــكَ فُضَّـــتْ لَطَائِمُـــهْ
فَكَم بَـــاتَ مِنـــهُ مُـــدْنِيًا لي عَلَـــى النَّـــوَى خَيَالٌ علـــى الأكْـــوارِ بِـــتُّ أُنَادِمُـــهْ[5] [6]

لقد كانت لحازم في أكثر أشعاره الغزلية القدرة على الغوص في أعماق النفس البشرية الحالمة، وتصوير مشاعرها الطافحة بصور الحب والحنين واللوم وغيرها من الأحوال الشاجية، وهو قادر على تخييل مثل هذه المشاعر في بيت واحد كان- على انفراده- من أكثر ما قاله حازم تأثيرا في هذا المجال وهو:

سُـــلطَانُ حُسْـــنٍ عَلَيـــهِ لِلصِّـــبا عَلَـــمُ إذا رأَتْـــهُ جُيُـــوشُ الصَّـــبرِ تَنْهَـــزِمُ[7]

ومن التخييلات التي صوّرها القرطاجني في مجال المدح وصفُه لكرم الخليفة البالغ الذي جعل يَدَيْهِ

---

[1]_ رنت: أدامت النظر مع سكون الطرف، أصمت: رمت وأصابت، الإصماء: سرعة إزهاق الروح .
[2]_ قصائد ومُقطّعات، ص81.
[3]_ م ن، ص176.
[4]_ تنتحيه: تُميله.
[5]_ الأكوار: جمع كُور وهو الرَّحل أو السرج.
[6]_ قصائد ومُقطّعات، ص200.
[7]_ م ن، ص 201.

تَتنافسَان:

تَبَـــارَى يَـــدَاهِ فِي السَّـــمَاحِ فَلِلْمُنَـــى ... وَلِلْـــيُمْنِ يُمْنَـــاهُ، وَيُسْـــرَاهُ لِلْيُسْـــرِ[1]

إنّ أكثر تخييلات حازم في مجال المدح دارت حول الكرم والعلم والشجاعة، وكان حضور الصفة الأخيرة في أمداحه بارزا، ذلك أنها من المعاني« التي تناسب ذوقه الحماسي»[2] الذي طغى على شعره، ومن أمثلة هذا ما جاء في تخييل السيوف التي تصبح ناطقة في أيدي الجنود الشجعان، فتكتب قصة البطولة والنصر بلغتها الخاصة التي لا تشبه لغة الكُتَّاب العاديين:

كَانَـــت بِأَلْسِـــنَةِ الصَّـــوارِمِ عُجْمَـــةٌ ... فاسْـــتَنْطَقَت أَيـــدِيهِمُ عَجْمَاءَهَـــا

خَطُّـــوا حُرُوفـــا فِي وُجُـــوهِ عِـــدَاهُمُ ... وَلِيَـــتْ حُـــرُوفُ الْمُرهَفَـــاتِ هِجَاءَهَـــا

جَعَلـــوا القَنَـــا أَقلامَهُـــم وطُرُوسَـــهُم ... مُهَـــجَ العِـــدَى ومِـــدَادَهُنَّ دِمَاءَهَـــا

لم تَقـــرَأ الكُتَّـــابُ أَحْرُفَهَـــا الّـــتي ... قـــد أَصْـــبَحَتْ كُتَّابُهـــا قُرَّاءَهَـــا[3]

وها هو حازم في صورة أخرى من صور البأس والشجاعة في سبيل ضمان الأمن للرعية، يُصَوِّر الممدوح ساهر العين لا تعرف جفونه طعم الكرى، يرعى قومَه ليلا وهُم نِيام، في الوقت الذي يمكن فيه أن ينام ويسهر جنوده على حمايته وحماية الرعية، فكانت صورةً للمَلِك المسؤول الذي يقوم بالواجبات التي يفرضها منصبه، فهو يعي بأن هذا المنصب إنّما هو تكليفٌ وليس تشريفا :

ويُجهِـــد في رَعْـــيِ الرَّعَايَـــا جُفُونَـــه ... سُهَادًا، وكُـــلٌّ نَـــائِمُ الجَفْـــنِ نَاعِمُـــهْ

فَمَا وَاصَـــلَت نَومًـــا غِـــرَارًا جُفُونُـــهُ ... ولا بَرِحَت مِنـــهُ الجُفُـــونُ تُصَـــارِمُهْ[4]

وفي الوقت الذي تنام فيه الرعية، ويسهر الحاكم حارسا لها، لا يجد سوى السلاح خير رفيق يُعينه على هذه المهمة، وخير جندي يذود عن الحمى ليلا، فلا يُتعبه السهر ولا تُغريه الراحة:

أَذْكَيْتَ مِن طَـــرَف السِّـــنانِ لِـــرَعِيهِم ... طَرَفًـــا بِـــهِ سِـــنَةُ الكَـــرَى لم تَعلَـــقِ

مـــازَال في حِفْـــظِ الرَّعِيَّـــةِ سَـــاهِرًا ... ومُؤَرَّقًـــا لِيُنِـــيمَ كُـــلَّ مُـــؤَرَّقِ

فـــإذا تَوَقَّـــت مِنـــه يَومًـــا غَفْـــوَةٌ ... نَادَت بِـــهِ عَلَيْـــاكَ : حَـــدِّق حَـــدِّقِ[5]

---

[1]_ قصائد ومُقطّعات، ص 135.

[2]_ كيلاني حسن سند، حازم القرطاجني حياته وشعره، ص106.

[3]_ قصائد ومُقطّعات، ص84.

[4]_ م ن، ص200.

[5]_ م ن، ص171.

وإذا توجَّهنا إلى وصف الطبيعة، وجدنا حازما يبرع في تخييل صورها، حتى كأنّ المتلقي واقفٌ أمام تلك الصور يساعد الشاعر في رسمها بألوان من التخييلات المؤثّرة التي تفوق الواقع وتَبْعُدُ عنه كثيرا:

وقَـــد تَـــرَاءَى الجُرُفـــانِ مِثلَمَـــا ... دَنَـــا خَلِيـــلٌ مِـــن خَلِيـــلٍ قـــد صَـــفَا
رَامـــا اعتِنَاقًـــا ثُـــمَّ لم يُمكِنْهُمَـــا ... فَبَكَيَـــا نَهـــرًا لِإِخفَـــاقِ المُنَـــى
نَهـــرٌ تَلَـــاقَى الـــدَّوْحُ والـــرَّوْحُ بِـــه ... وســـبَّحَ الزَّهـــرُ عَليـــهِ وطَفَـــا[1]
يُكسَى لُجَـــينَ البَـــدْرِ حَتَّـــى يَنتَضِـــي ... مِن ذَهَبِ الآصالِ مَـــا كَـــانَ اكْتَسَـــى
يســـجُدُ فيـــه البَـــدرُ لِلّـــهِ كَمَـــا ... خَـــرَّ الكَلِـــيمُ ســـاجِدًا عنـــدَ طُـــوَى
و تلتقـــي الشُّـــهبُ بـــه تَمَـــثُّلاً ... كَمَـــا التَقَـــى وَفْـــدُ الحجـــيجِ بِمِنَـــى
تُسَـــبِّحُ اللهَ القُلُـــوبُ عنـــدَمَا ... تُبصِـــرُ مَـــرآهُ العُيُـــونُ وتَـــرَى[2]

نقل الشاعر في هذا النص صورة حقيقية وصف فيها الجُرُفَين القائمين على ذلك النهر وقد دنا أحدهما من الأخر وجرى النهر بينهما، غير أنّه استطاع أن ينقل هذه الصورة ببراعة إلى عالم المجاز إذ تخيَّل الجُرُفَين خِلَّين أرادا أن يعتنقا، وحين لم يستطيعا ذلك بكيا فجَرى النهر من دُموعهما، وهو نهر مُزيَّن بألوان من الأزهار، يُحلِّيه القمر رداء من فِضَّة في المساء بعد أن تكسيه الشمس رداء ذهبيًّا في النهار. ثمّ تخيَّل القمر خرّ في قعر النهر خاضعا لله كخضوع النبي موسى عند طُوى حين شهد أعظم معجزاته، أمّا النجوم التي تراءت على سطح النهر فقد شابهت في كثرتها واجتماعها وخضوعها موكب الحج حين تلتقي وُفودُه بمنى، فتُسبِّحُ اللهَ القلوبُ التي ترى حشود الحجيج المجتمعة على العبادة، وتسبِّحُهُ تلك التي ترى منظرا طبيعيا كالذي وصفه القرطاجني لِما يدُلُّ عليه من قدرة الله في خلقه وعجيب صنعه.

وبالإضافة إلى التأثير، نجد حازما قد أشار في منهاجه إلى أن التخييل تابع للحِسِّ، ومالا يُدرَكُ بالحِسِّ يُخَيَّلُ بواسطة أشياء حِسِّيّة، فإنْ توفر هذا الشرط في التخييل اتَّسم بالجودة. والخاصِّيتان اللّتان اشترطهما القرطاجني ليضمن التخييل شعريَّته (نقصد التأثير والحِسِّيَّة) متلازمتان في أكثر الأحيان، ذلك أن « الشعر يقوم بمهمته الأخلاقية من خلال تخييله الفضائل أو الرذائل بواسطة التصوير خاصة التشبيه والاستعارة لقدرتهما الخاصة على التأثير لاعتمادهما على الحسِّ بشكل أساسي»[3].

---

[1]_ الدَّوْح: الشجر العظيم، الرَّوْح: نسيم الريح.

[2]_ قصائد ومُقطّعات، ص34.

[3]_ ألفت كمال الروبى، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص206.

وفي مجال حِسِّيَّة التخييل، يذهب حازم إلى أن أكثر ما يؤثِّر مِن المعاني ما كان من الأحوال المستطابة، و« هي التي تكون فيها المدركات مُنَعَّمَةً، والتي عليها مدار الشعر من ذلك هي مُدرَكات الحِسِّ»[1] مِن نَظَر وشمٍّ وذوق وسمع ولمس، والتخييلات المرتبطة بهذه المدركات المنعَّمة كثيرة في شعر حازم، خاصة حين يُصوِّر أيَّامه الخوالي في الأندلس حين كان يُمَتِّعُ نَظَرَه بجمال الطبيعة وجمال المحبوبة، ويمتع أنفه بشم النسيم العبق ورائحة الأزهار، ويمتع فمه بما طاب مِن الثمار والخمرة، ويمتع سمعة بما يُطرب من الأنغام...وليس أفضل من مطلع قصيدته الجيمية التي استطاع أن يُصوِّر فيها كلّ مُتَعِ الحياة الحِسِّيَّة في صورة يبدو اجتماع كل تلك الملذات فيها مستحيلا، فلا يتحقق إلا في الخيال:

أَدِرِ المدَامَـــــةَ فالنَّســـــيمُ مُـــــؤَرّجُ ... والـــرَّوضُ مَرقُـــومُ البُـــرُودِ مُـــدَبَّجُ[2]

و الأرضُ لابِســـــةٌ بُـــــرُودَ مَحَاسِـــــنٍ ... فَكَأَنَّمَـــا هِـــي كَاعِـــبٌ تتَبَـــرَّجُ[3]

و النَّهـــرُ لَمَّـــا ارْتَـــاحَ مِعطَفُـــه إلَـــى ... لُقيَـــا النَّســـيمِ عُبَابُـــهُ مُتَمَـــوِّجُ[4]

يُمسِـــي الأصـــيلُ بِعَســـجَدِيِّ شُـــعاعِهِ ... أَبَـــدًا يُوَشِّـــي صَـــفحَهُ ويُـــدَبِّجُ[5]

و تَرُومُ أيـــدي الـــرِّيحِ تَســـلبُ مـــا اكتَسَـــى ... فَتَزيـــدُهُ حُســـنًا بمـــا هـــي تَنسُـــجُ

فـــارتَحْ لِشُـــربِ كُـــؤُوسِ راحٍ نُورُهَـــا ... بَـــل نَارُهَـــا في مَائِهَـــا يَتَـــوَهَّجُ

و اســـكر بِنَشْـــوَةِ لَحـــظِ مَـــن أحبَبْتَـــهُ ... أو كَـــأْسِ خَمـــرٍ مِـــن لَمَـــاهُ تُمـــزَجُ

و اسْـــمَع إلى نَغَمَـــاتِ عُـــودٍ تَطَّبِـــي ... قَلـــبَ الخَلِـــيِّ إلى الهَـــوَى وتُهَـــيِّجُ[6]

بَـــمٌّ وزيـــرٌ يُســـعِدانِ مَثَانِيـــا ... ومَثَالِثًـــا طَبقاتُهـــا تَنـــدَرِجُ[7]

مَـــن لم يُهـــيِّج قَلبَـــهُ هـــذا فَمَـــا ... لِلقَلـــبِ مِنـــهُ مُحَـــرِّكٌ ومُهَـــيِّجُ[8]

وصف القرطاجني في هذا النص أحواله الـمُستَطابَة حين كانت مُدرَكاته الحِسِّيّة مُنَعَّمة في بلاد الأندلس أين كان يُمَتِّع حواسّه بِشمِّ النسيم العليل العبق برائحة الأزهار الملوَّنة التي تسُرُّ النّاظرين عِطرا

---

[1]_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص357.

[2]_ مُؤرّج: طيّب الرائحة، مُدبّج: منقوش ومُزيَّن.

[3]_ الكاعب: الجارية.

[4]_ عباب النهر: أوّله ومُعظمه.

[5]_ العسجد: الذّهب، يوشّي: ينسج مازجا بين الألوان المختلفة.

[6]_ تطّبي: تسحر.

[7]_ البم والزير: آلتان موسيقيّتان.

[8]_ قصائد ومُقطّعات، ص105.

ومنظرا، بإزاء النهر الذي يكسيه الأصيلُ رداءً ذهبيا جميلا، يزيد من جمال اللحظة التي يجتمع فيها الصّحبُ أيّام الشباب في مجالس الأنس يستمتعون بشرب الرّاح من أيدي المحبوب الذي يُسكِر المحبَّ بنظراته الفاتنة وعزفه الـــمُطرِب...

لقد شبَّه الشاعرُ الرّوض بالرداء المزيَّن بمختلف الألوان والزخارف، وشبَّه شعاع الشمس بالذهب الذي يزيّن صفحة النهر عند الأصيل، وشبّه نظرات الحبيب بالخمرة الـــمُسكِرة، وشبَه النغمات التي يعزفها بالسّحر... فكانت كلّ الـــمُحاكَيات في هذه الصور حِسِّيّةً، وقام كذلك بمحاكاتها بأمور حِسِّيّة، جعلت المشهد يتجسّد أمام ناظِرَي المتلقّي كأنّه يراه ويعيشه،و هذه الأبيات وحدها كافية لإثبات القدرة الهائلة التي يملكها حازم الشاعر في التصوير الحسي، إنه « دقيق التصوير مُشَخِّصًا ومُجَسِّدًا لما يصف، فتكاد تتلمس الأشياء وكأنها أمامك تراها وتحاول لمسها، وهنا يرتقى فَنِّيًّا في الصور التي يقدِّمها »[1]، ويرتقى في قدرته على التخييل الذي يُحرِّك كلّ نَفْسٍ تتلقى هذا النص.

ثانيا: المحاكاة

رَكَّزَ القرطاجني كثيرا في تعريفه للشعر على ضرورة حضور التخييل والمحاكاة حتى يمكن أن يوصف الكلام بأنه شعر، والمتتبع لآرائه حول هذه المسألة يستطيع أن يلمح« اصراراه على جعل التخييل وسيلة للتواصل بين مُبدِعِ الشعر ومُستَقبِلِهِ ... وهذا التواصل بين المبدِع والمستقبِل هو عماد الصورة الفنية، ولولاه لما كان ممكنا إدراك الصور ولا الانفعال بها»[2]، ولَإنْ كان التخييل وسيلة الشاعر للتواصل مع متلقي شعره، فإن المحاكاة تعد أهم وسيلة يتجسد بها التخييل، ويتحقق بها ذلك التواصل المنشود.

والمحاكاة عند القرطاجني تعني التشبيه، غير أنه لا يحصرها في التشبيه كصورة بلاغية، فهي تتعداه عنده إلى الوصف والاستدلال والإحالة إلى القصص والتواريخ... لذلك تعددت مجالات المحاكاة عنده وتنوعت تقسيماته لها، فمنها المحاكاة التي بغير واسطة، وقصد بها الوصف المباشر، وهي شديدة التعلق بالواقع ومُنافيه لغرض التخييل، لذلك نجد حازما لا يحبِّذها كثيرا في منهاجه ولا في شعره، فنماذجه الشعرية التي تدخل في هذا الباب قليلة جدا، وهي على قِلَّتِها لا تخلو من وجود المحاكاة غير المباشرة بين طياتها من حين لآخر، ومن أمثلة ذلك في شعره وصفُه للأندلس في أبيات شعرية يتحسّر فيها على ما

---

[1]_ السعيد بحري، الشعر في ظل الدولة الحفصية، دراسة تاريخية فنية، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2009م، ص131.

[2]_ صفوت الخطيب، الخيال مصطلحا نقديا بين حازم القرطاجني والفلاسفة، فصول مجلة النقد الأدب، م7، ع3، 4، ص63.

كان يرى ويسمع ويلمس ويتذوّق... إنّها بلاد فيها من المناظر ما يأسر الألباب، وفيها من المُتع ما يأسر القلوب، وفيها من المجالس والمدارس ما يُؤنس الفؤاد والعقل معا:

أَيــنَ الزَّمَــانُ النَّاضِــرُ الطَّلْــقُ الّــذي ... كــم قَــرَّ فيــه نَــاظِرِي بِمَــا رَأَى
أَملَأ سَــمْعِي ويَــدِي مِــن كُــلِّ مَــا ... تَهــوَاهُ نَفْسِــي مِــن غِنَــاءٍ وغِنَــى
في بُقعَــةٍ كَجَنَّــةِ الخُلــدِ الّــتي ... يَرَى بِهَــا كُــلُّ فُــؤادٍ مــا اشْــتَهَى
تَجري بها الأنهَــارُ: مِــن مَــاءٍ ومِــن ... خَمرٍ ومِن رِســلٍ وأَرْيٍ قَــد صَــفَا[1]
أُقَسِّــمُ الأَيَّــامَ بَــينَ مَنظَــرٍ ... ومَسْــمَعٍ يســبِي العُقُــولَ والنُّهَــي
و مَــنعَمٍ بِمَطعَــمٍ ومَشــرَبٍ ... يُرضِــي العُيُــونَ والأُنُــوفَ واللُّهَــا
و مَركَــبٍ لِمَــأنَسٍ ومَجلِــسٍ ... في مَــدْرَسٍ ومَحضَــرٍ في مُنتَــدَى[2]

لقد كانت هذه صورة مباشرة لبلاد الأندلس كما يراها واحد من أبنائها الذين فقدوها، كادت المحاكاة التشبيهية تنعدم فيها، وما ورد منها كان من فرط الحب والفخر والاشتياق ما جعله يُشبِّه بلاده بجنّة الخلد التي يجد فيها الإنسان كل ما يشتهي،و هي صورة كثيرا ما تتكرر عند القرطاجني خاصّة الجزء المتعلق منها بوصف الطبيعة التي كثيرا ما يلجأ لوصفها إلى التشبيه، لكنّه استطاع أن يصوِّر بعض مشاهدها تصويرا مباشرا يكاد يخلو من المجازات، من ذلك وصفه لحدائق الأندلس الــمُوَشَّحَة بعقود من السحب، والــمُزيَّنة بالجداول والأشجار وأنغام العصافير:

فَكَم أَحدَقَت مِــن رَوضَــةٍ وحَدِيقَــةٍ ... بِها لِذُيُولِ السُّــحبِ فيهــا مَسَــاحِبُ
و تلــك العُقُــودُ المُحْــدِقاتُ بِجِيــدِها ... حَــدَائِقُ لِلأَحْــداقِ فيهــا عَجَائِــبُ
و كَم سَــرحَةٍ فيهــا تَصــيحُ بَلابِــلٌ ... ومُوشِــيةٍ فيهــا تَســيحُ مَــذَانِبُ[3]
يَرُوقُــك أيْــكٌ حَولَهَــا مُتَجــاوِرٌ ... يَشُــوقُكَ طَــيرٌ فَوقَهَــا مُتَجَــاوِبُ[4]
فَأضْــحَت تَنَــاغَى فــوقَهُنَّ سَــواجِعُ ... وقد طَالَ مَــا صَــرَّت بِهِــنَّ جَنَــادِبُ[5]

وحازم يلجأ إلى الوصف المباشر حين يريد أن يصوِّر الوقائع التي عاشها والأشياء التي امتلكها، من

---

[1]_ الرِّسل: اللّبن، الأرْيُ: العسل.

[2]_ قصائد ومُقطّعات، ص27.

[3]_ السرحة: دوحة فيها شجر كبير يُستظَلُّ فيه، الموشية: المُزَيَّنة بمختلف الألوان ويقصد الحديقة، المذانب: جمع مِذنَب وهو الجدول .

[4]_ الأيْك: جمع أيكة وهو الشجر الكثير الملتف.

[5]_ قصائد ومُقطّعات، ص98.

ذلك كثرة وصفه لفرسه التي كانت رفيقته في الرحلة الطويلة التي جال أثناءها ربوع الأندلس، فصوَّر تلك الربوع في مقصورته بتفاصيلها تصويرا مباشرا وغير مباشر، كما صوّر الخيل في مرات عديدة، وعل أكثر الأبيات مباشَرَةً في تصويرها هي التي قال فيها:

مِن كُـلِّ سـامي الطَّـرْفِ مـا في لَحظِـهِ ... مِـن خَـذَإٍ ولا بِأُذْنَيْـهِ خَـذَا [1]

طويـلُ ذَيـلٍ وسَـبيبٍ وطُلَـى ... قَصـيُر ظَهـرٍ وعَسِـيبٍ ونَسَـا [2] [3]

وهذه الصفات، وإن كانت مباشرة، إلا أنه اختار منها ما يدل على رفعة الفَرَس التي تعكس رفعة صاحبها، كما أنها تدل على كونها من سلالة أصيلة يفتخر مالكها بانتمائها إليها.

ومن مجالات المحاكاة التي ذكرها القرطاجني في منهاجه تلك التي تكون بين القصص على سبيل المشابهة بين أحداث الأولى والثانية، وحازم في قصائده –خاصة المقصورة– عدد من القصص الشعرية التي جاء بها في معرض الاستدلال وتأييد معانيه ببعض أحداث التاريخ المماثلة لسياقه وللمعاني المُراد التعبير عنها، من ذلك الصورة التي رسمها لممدوحه المستنصر أبي عبد الله بن أبي زكرياء الحفصي وهو يتخطى شط (سبته) نحو الأندلس فاتحا أين التقى الفاتحان (طارق وموسى)، وشعرية المحاكاة هنا تكمن في تشبيه قصة التقاء هذين الرجلين العظيمين بقصة التقاء سيدنا موسى –عليه السلام– بالخضر:

يَـؤُمُّ بِهَـا الأعـداءَ مَلْـكٌ أَمَامَـهُ ... مِنَ الرُّعـبِ جَـيشٌ يُسـرِعُ السَّـيرَ إنْ أَبْطَـا

و يَرمـي جبَـالَ الفـتْحِ مِـن شَـطِّ سَـبْتَهٍ ... بِهـا، فتُـوافي سُـبَّقًا ذلـك الشَّـطَّا

بحيـثُ الْتَقَـى بالخِضْـرِ موسَـى وطـارِقٌ ... وموسَـى بِـهِ رَحْلًـا لِغَـزْوِ العِـدَى حَطَّـا [4]

وحازم حين يحيل إلى القصص كثيرا ما يربطها بشخصيات تاريخية بهدف المقارنة والاستدلال، وكثيرا ما يوظف الحكمة في هذا المجال باعتبارها تمثل حادثة أو عدة حوادث تصلح تمثيلات وتعليلات بواسطة المحاكاة، وهو في أكثر الأحيان التي يوظف فيها الحكمة يأتي بها قرينة إحدى الحوادث التاريخية ليبرهن بها على صدق كلامه ويجعلها دليلا عليه أو العكس، من ذلك محاولته إثبات صفات الهدي لممدوحه وإثبات ضِدِّها لِخُصُومِهِ بحكم أنّ الطّباع في البشر يجب أن تتخالف ضمانا للتوازن البشري بين الناس ومذاهبهم في الحياة، فيقول:

---

[1] _ سامي الطرف: رافع الرأس وهي كناية عن حِدَّة العين، الخذأ: الخُضوع، الخذا في الأذن: استرخاؤها.

[2] _ السبيب: شعر الناصية، الطُّلى:صفحات العنق، العسيب: مَنبت الذَّنَب، النّسا: عرق يستبطن الفخذين ويمرّ حتى يصير إلى الحافر.

[3] _ قصائد ومُقطّعات، ص25.

[4] _ م ن، ص157.

و قَـــرَّبَ مِنـــهُ المُهتَـــدينَ هُـــدَاهُمُ ... فَفَـــازُوا بِمَـــا خَـــابَ العَـــدُوُّ المُجَانِـــبُ
طِباعُ هُـــدًى نَافَـــت طِبـــاعَ ضَـــلالَةٍ ... ومُنجَـــذِبٌ كُـــلٌّ لِمَـــا الطَّبْـــعُ جـــاذِبُ
و مـــا المَـــرءُ في أفعالِـــهِ غَـــيرُ دَافِـــعٍ ... لِمـــا يَقتَضِـــيهِ طَبعُـــهُ والضَّـــرائِبُ
و لو لم يَكُـــن بَـــينَ الطِّبـــاعِ تَخَـــالُفٌ ... لَمَـــا اختَلَفَـــت في العـــالَمينَ المـــذاهِبُ[1]

وعن طريق المحاكاة بالحكمة، يتعجب الشاعر من الدنيا وأصحابها، وينصح نفسه وإياهم بالزهد فيها لأنها زائلة، والمرء فيها ليس سوى مسافر ينتظر موعد رحيله:

عَجِبتُ مِمَّن بَـــدَت لِلشَّـــيبِ ضَـــاحِكَةٌ ... في فَـــودِهِ كَيـــفَ يُلْهـــي نَفسَـــهُ الضَّـــحكُ
العُمـــرُ مَرحَلَـــةٌ والمَـــرْءُ في سَـــفَرٍ ... في كُـــلِّ حِـــينٍ إلى الأُخـــرَى لَـــهُ رَتَـــكُ[2]

وفي مجال آخر ينصح حازم المحِبِّين نصيحة مُجَرِّبٍ، فينبههم إلى أن الهوى بحرٌ مهول يجب على كل مُلَجِّجٍ فيه أن يحذر أهواله، وهذا تمهيدا لدعوته إلى التوسط في الحُكم على الأمور:

و إذا هَوَيـــتَ فَلَـــا تَكـــنْ مُتَهَالِكًـــا ... في الحُـــبِّ، بـــل مُتَمَاسِـــكًا كَـــيْ تَنْتَجِـــي
فالحُبُّ مثـــل البحـــرِ، يـــأمَنُ مَـــن مَشَـــى ... في شَـــطِّهِ، ويَخَـــافُ كُـــلُّ مُلَجِّـــجِ
فاســـلُكْ ســـبِيلَ تَوسُّـــطٍ فيـــه تُصِـــبْ ... وإلى التَّبَسُّـــطِ فيـــه لا تُسْـــتَدرَجِ[3]

وبالعودة إلى منهاج البلغاء، نجد حازما قد قسم المحاكاة إلى أقسام هي:

1/ المحاكاة المباشرة وغير المباشرة(بغير واسطة وبواسطة): وقد سبق وتحدثنا عن الأولى التي قلنا إن حازما لا يحبذها مقارنة بالمحاكاة التشبيهية التي أكثَرَ الحديث عنها في مُدوَّنَتِه النّقدية، وتفضيلُ القرطاجني للمحاكاة غير المباشرة نابع من ميله الشديد إلى الإيهام والتخييل اللّذَيْن يهدفان إلى نقل صورة للواقع بطريقة غير مباشرة ضمانا لتحقيق الأثر المرجُوِّ في نفس المتلقي التي تميل إلى الغموض القابل للتأويل. وقد وضع حازم لضمان شعرية المحاكاة غير المباشرة شروطا استطاع أن يراعيها في نصوصه الشعرية هي:

---

(1)_قصائد ومُقطّعات ، ص100.

(2)_ م ن، ص174.

(3)_ م ن، ص107.

أ/ أن تكون بأمر موجود لا مفروض، من ذلك قوله:

كَـــأَنَّ جَميـــعَ الخَلـــقِ جِســـمٌ مُـــدَبَّرٌ ورَأْيُكَ فيـــه الـــرُّوحُ والـــنَّفسُ والقَلـــبُ[1]

فالروح والنفس والقلب أمور موجودة فعلا، سواء كانت لها صور حِسِّية معروفة لدى العامة (القلب)، أم كانت أمورا مُجَرَّدة أو غيبية لا تُدرَك بالحواس(الروح والنفس). لقد استطاع الشاعر في هذا البيت أن يُخَيِّل العلاقة الوطيدة التي تربط الممدوح ببقية الناس، فجعلهم جسما مُحكَمَ الخَلقِ لا يحتاج سوى الروح والقلب والنفس ليشعر بالحياة ويعيشها ويتدبَّرَ في أسرارها، ودون الخليفة لا يمكن أن يتحقق ذلك للرعية، فهو الروح والقلب والنفس التي بها يحيون.

ب/ أن تكون في الأمور الحِسِّيَّةِ، وقد راعى في شعره أن يكون الممَثَّلانِ حِسِّيَّانِ مَعًا، أو أن يكون المحاكَى مُجَرَّدًا والمحاكَى بهِ حِسِّيًّا، وهو في ذلك يتَّبِع نهج السابقين، حتى إنّ صُوَرَه الحِسِّية لا تكاد تبتعد عن النماذج التي كانت معروفة لديهم، من ذلك تشبيهه للنحر الأبيض بالصبح في قوله:

وعقـــدُ دُرٍّ كـــأنَّ النَّحـــرَ منـــك بـــهِ صُـــبِحٌ بِكوكَبِـــهِ الـــدّرِيِّ مَنحُـــورُ[2]

و تشبيهه للخلافة والمجد بالتاج والمفرق في قوله:

زَانَ الخِلافَـــةَ حـــينَ زَانَـــت مَجـــدَهُ فَغَدَت بِـــهِ كالتَّـــاجِ فَـــوقَ المِفْـــرَقِ[3]

ج/ أن يكون المثالُ المحاكَى به معروفا عند جميع العُقلاء أو أكثرهم بالسجية، ولعل هذا الشرط جعل حازما يحصر الأمثلة التي حاكى بها في القمر والشمس والبحر والسحاب غالبا، ورغم أن هذه الصور قديمة، إلا أنه يكررها في أكثر من صورة في شعره خاصة ما جاء منه في النسيب والمدح، من ذلك قوله يصف موكب رحيل المحبوبة الذي يُشبه الهالة الـــمُحيطة بالقمر:

ليس الحُدُوجُ الـــتي حَفَّـــت بِهِـــنَّ سِـــوى كِمـــامِ زَهـــرٍ وهَـــالاتٍ لِأَقْمَـــارِ

تبـــدو أَهِلَّـــةَ حُســـنٍ كُلَّمَـــا انتَقَبَـــتْ وحـــين تُســـفِرُ تَبـــدُو ذَاتَ أَبْـــدَارِ[4]

ومنه قوله يمدح الخليفة أبا زكرياء الحفصي، ويُشبِّهه بالبدر والرعيةَ بالهالة الـــمُحدِقة به:

رأى الناسُ بَـــدرًا منـــك قـــد أحْـــدَقَتْ بِـــهِ كَإحـــدَاقِ هَـــالاتِ البُـــدورِ مَوَاكِبُـــهْ[5]

---

[1]_قصائد ومُقطّعات ، ص87.

[2]_ م ن، ص140.

[3]_ م ن، ص171.

[4]_ م ن، ص125.

[5]_ م ن، ص94.

د/ أن تكون الأوصاف المشتركة بين المثالين أشهر صفاتهما، وأن تكون أكيدة في الممثَّل به، وأغلبُ صور حازم التشبيهية راعت هذا الشرط، نذكر من بينها تشبيه الأندلس بالجنة والمحبوبة بالقمر والممدوح الكريم بالبحر والسحاب....

أرْوَت – أميرَ المؤمنين– سُحبٌ مِن جُودِكم رَوْضَ الأماني فارتَوَى[1]

هـ/ المحاكاة التي فيها توجيه سلوكي ينبغي أن يكون فيها المحاكَى به مما تميل إليه النفس أو تنفر منه، وذلك لإقناعها باتِّباع السلوك الحَسَن وتَجَنُّب السلوك السَّيِّء، وفي هذا المجال نذكر مثلا تشبيه القرطاجني لأخلاق ممدوحيه بأخلاق الأنبياء ذوي العقول النَّيِّرة، الذين يجهدون لإبقاء راية الإسلام عالية، ولنشر نور الله وأمنه بين المسلمين، ليصبحوا بذلك أحسن قدوة لرعيتهم:

أَوْصَت لها آباؤُها بمكارِمٍ وفَضَائِلٍ أوْصَت بها أبناءَهَا
هم إخوةُ الهادي لِأُمَّتِهِ الّتي بالغَربِ قد سَمَّاهُمُ غُرَباءَهَا
قامُوا بِأمْرِ هِدَايَةٍ قد طابَقَت قَولَ النَّبِيِّ ووَصفَهُ أنباؤُهَا[2]

و/ يمكن عكس المحاكاة إذا اجتمع في المثالَين صفتان أو ثلاث هي المقدار والهيئة واللون، وقصد بذلك التشبيه المقلوب الذي كان حضوره ملموسا في أشعار حازم، من ذلك تشبيه السحابة الماطرة بالبِكْرِ الباكية، وحمرة البرق باحمرار خدّها خجلا، وقد تعَوَّدْنا في الشعر العربي على تشبيه الفتاة الباكية بالسحاب الماطر، وتوقُّد الخجل في وجنتيها باحمرار البرق، وليس العكس، يقول حازم في صورة من إبداعاته البارعة:

أ تَرَى اللِّوَى نَشَرَت عَلَيَّ لِواءَهَا سُحُبٌ تَشقُّ بها البُروقُ ملاءَهَا[3]
و تجودُ ساحَتُهُ بكلِّ مُقَلِّدٍ أَزهَارَهَا ومُعَطِّلٍ حِرباءَهَا[4]
فَتَنُوبُ عن عَيني وتُغْني عَيْنُهَا في سَقْيِ أطْلالِ الحَبيبِ غِناءَهَا
مِن كُلِّ بِكْرٍ حُرَّةٍ ما فارَقَتْ إطْرَاقَهَا وبُكاءَهَا وحَياءَهَا
يبدو احمِرارُ البَرقِ في صَفَحَاتِهَا خَجَلًا إذا رَفَعَ النَّسيمُ رِدَاءَهَا[5]

---

[1]_ قصائد ومُقطّعات ، ص22.

[2]_ م ن، ص 85، 86.

[3]_ اللِّوى: ما التوى من الرمل، اضطراب البرق.

[4]_ الحرباء: الأرض الغليظة.

[5]_ قصائد ومُقطّعات، ص81.

وفي صورة أخرى يجعل الغيوم –و هي مثال الكرم– تأخذ من كرم الممدوح الفائق ويأخذ النسيم شذاهُ من عطره، فيقول:

ففِـــي الغَمَـــائمِ خـــيمٌ مِـــن مَكَارِمِـــهِ وفي النَّواسِـــمِ مِـــن رَيَّـــاهُ تَعطِـــيرُ [1].

ثم إن حازما وهو يصف وردة، لم يجد مثالا للجمال يحاكيها به سوى ذلك الذي أَلِفَ الشعراءُ محاكاته به، إنها في انحناء ساقها تشبه عند القرطاجني جارية حسناء في تثنيها:

و مُبْيَضَّـــةِ الأثْـــوابِ تُـــدعَى بِـــوَردَةٍ تَقِـــلُّ لهـــا الأشـــباهُ عنـــد التِماسِـــهَا
أنَافَتْ عَلَـــى سَـــاقٍ لِتشـــرَبَ عِنـــدَمَا أَشَارَت لهـــا كَـــفُّ البُـــرُوقِ بِكَأسِـــهَا
كَجَارِيَـــةٍ قَامَـــت بِبِـــيضِ غَلائِـــلٍ مُرَفِّعَـــةً أذْيَالَهَـــا فَـــوقَ رأسِـــهَا[2]

2/ محاكاة التحسين والتقبيح والمطابقة: هدفها إما أن تنقل الواقع كما هو، أو أن تزيد من جمال أو قبح الصور الواقعية، وقد تتعدى هذَين الهدفَين إلى تغيير صورة الواقع تماما بتحسين القبيح أو تقبيح الحسن، « ولاشك أن أقسام المحاكاة وأنواعها تتصل اتصالا مباشرا بطبيعة الشعر وحده عند حازم، فالمحاكاة غايتها عنده إما أن تُزَيِّنَ أمرا لتجعله محبوبا لدى المتلقي بحيث يحمده ويُقبِلُ عليه، وإما أن تُعَطِّل أمرا من كل زينة لتجعله مذموما لدى المتلقي، بحيث يَنفرُ منه ويَتَجَنَّبُهُ»[3]، وهذا الأمر يدخل في صميم واحدٍ من الشروط التي وضعها حازم للمحاكاة التشبيهية التي ذكرناها في الصفحات القليلة السابقة.

وحازم في منهاجه يُفَضِّل محاكاة التحسين والتقبيح على محاكاة المطابقة، إلا أنه لا ينكر شعرية الأخيرة، فعنده قد يكون المثال المحاكى مما يحسُن أو يقبُح في ذاته فلا يكون بذلك محتاجا إلى المبالغة في تصويره، وبهذا تتوافر لمحاكاة المطابقة قوة محاكاة التحسين والتقبيح. وبما أن أغلب شعر القرطاجني جاء في مدح الخلفاء والأمراء مُتوجِّها بمدحهم نحو المبالغة والإفراط، فإنّ حضور الصور التحسينية في شعره فاق كثيرا صور التقبيح والمطابقة، فميله إلى وصف الفضائل والمكارم كان يُغنيه عن ذكر ضِدِّها في أكثر الأحيان، ومن أمثلة أشعار حازم القائمة على محاكاة التحسين ما جاء في تصويره للخليفة أبي زكرياء الحفصي الذي استطاع أن يحمي دين الإسلام ضد الـــمُتربّصين به، ففاق نور هُداه أنوارَ الكواكب، وفاق جودُه ندى السحب وفاق علمُه اتّساع البحار...:

---

[1]_قصائد ومُقطّعات ، ص141.

[2]_ م ن، ص145.

[3]_ نوال الإبراهيم، طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني، فصول مجلة النقد الأدبي، م6، ع1، ص86.

أَفـــاضَ نَـــداهُ مُغْنِيًـــا عـــن سُـــؤاله فَمـــا عَـــزَّ مطلـــوبٌ ولا ذَلَّ طالِـــبُ
و جَلـــى هُـــداهُ لَيـــلَ كـــلِّ ضَـــلالة فلم تَـــدْجُ مِـــن ليـــلِ الضّـــلال غياهِـــبُ
نجـــومُ هُـــدًى تجلـــو الـــدّجى مـــا لِنورِهـــا غُـــروبٌ وأنـــوارُ النجـــوم غـــوارِبُ
و سُحبُ نـــدًى تشـــفي الصّـــدى مـــا لِمائهـــا نُضـــوبٌ، وأمـــواهُ السّـــحابِ نواضِـــبُ
ففـــي صـــدره بحـــرٌ مـــن العلـــم زاخـــرٌ وفي كفّه غيـــث مـــن الجُـــود ســـاكبُ[1]

أمّا محاكاة المطابقة فأمثلتها قليلة جدا في أشعار حازم، نذكر منها تسبيحاته لله تعالى الذي يسمو عن كل تحسين أو تزيين:

سُـــبحانَ مَـــن جَعَـــلَ القـــرآنَ مُعجِـــزَةً لـــــه، مُنَزَّلَـــــةً بـــــالحُكْمِ والحِكَـــــمِ
سُبحانَ مَن أَخـــرَسَ اللُّسْـــنَ الفصـــاحَ بِـــهِ فأضْـــحَتِ الفُصَـــحَاءُ اللُّسْـــنِ كـــالبُكْمِ[2]

3- المحاكاة التامة:

تكون في الأشياء المركَّبَة من أجزاء، وقد اشترط فيها حازم الاتِّساق والتّرتيب بحيث تصبح وكأنها محاكاة لشيء واحد وليس لعناصر جزئية، وهي لا تكون فقط في وصف الأشياء، بل تكون كذلك في القصة والتاريخ والحكمة، وشرطُ الاتساق والترتيب متعلق بها جميعا.

و وُجود هذه المحاكاة قليل عند القرطاجني، فأكثرُ صوره جاءت جزئية بسيطة، وفي صوره القليلة القائمة على المحاكاة التامة نجده يراعي التسلسل في مجال القصة والتاريخ، أما في الوصف فإنه يُنَوِّع بين الترتيب وغيره، وسنحاول أن نمثل لكل قسم من هذه الأقسام انطلاقا من شعره:

أ/ **في الوصف**: من أمثلتها قوله:

ظَـــبيٌ قـــد انْتَصَّـــتْ لـــه سَـــوَالِفُهُ قـــدِ انْتَصَـــى الـــدُّرُّ لهـــا مـــا انْتَصَـــى[3]
إنْ تَنحَـــــدِرْ في وَصـــــفِهِ فإنَّـــــه بَدرٌ عَلَى غُصـــنٍ عَلَـــى دِعْـــص نَقَـــا[4]
و إنْ تَسَـــامَيتَ فَقُـــل دِعـــصُ نَقَـــى عَلَيـــهِ غُصـــنٌ فَوقَـــهُ بَـــدرُ دُجَـــى
فَـــرعٌ أَثيـــثٌ فَـــوْقَ فَـــرعٍ نـــاعِمٍ قَد مَاسَ مِن سُـــكْرِ الشَّـــبَابِ وانـــثنى[5]

---

[1]_ قصائد ومُقطّعات، ص100، 101.

[2]_ م ن، ص191.

[3]_ انتصّت: ارتفعت، السوالف: جمع سالفة وهي مُقدّم العنق، انتصى: اختار.

[4]_ الدّعص: قطعة من الرّمل مُستديرة جرت عادة الشعراء أن يُشبِّهوا الأرداف بها، النَّقا: كثيب الرمل.

[5]_ الفرع الأثيث: الشعر الكثيف، الفرع: القدّ، ماس: مال.

و غُـــرَّةٌ شَـــبَّ بقَلبِـــي نُورُهَـــا ... نـــاراً، فأَمْسَـــى للشُّـــجُون مُصـــطَلَى [1]

و نَـــاظِرٌ يَمنَـــعُ كُـــلَّ نـــاظِرٍ ... مِـــن وَرْدِ خَـــدٍّ ناضِـــرٍ أَن يُجْتَنَـــى

و مـــارِنٌ أَشَـــمُّ قَـــد تَنَزَّهَـــتْ ... أوصـــافُه عـــنْ خَـــنَسٍ وعـــنْ قَنَـــا[2]

و مَبْسَـــمٌ يَـــزدَحِمُ البَـــرقُ بِـــهِ ... إذا انْبَـــرَى مـــا بَـــيْن ظَلْـــمٍ ولَمَـــى[3]

و عُنُـــقٌ كَأَنَّـــه جِيـــدُ طَلَـــى ... قـــد عَطَـــفَ اللِّيـــتَ التِفَاتًـــا وعَطَـــا[4]

و مِعصَـــمٌ شَـــكَا السِّـــوارُ رَيَّـــهُ ... لَّمـــا تَشَـــكَّتْ رِيَّ سَـــاقَيه البُـــرَى[5]

و رَاحَـــةٌ تَخَالُهـــا مَخضُـــوبَةً ... إذا بِهـــا عَـــن خَـــدِّهِ اللَّحـــظَ اتَّقَـــى

و قَـــدَمَان لَبِسَـــت كِلتَاهُمـــا ... ما زَانَهـــا مِـــن الجَمَـــال المُحتَـــذَى[6]

لقد رسم حازم بهذه المحاكاة صورة مفَصَّلَةً للمحبوبة، وصفها من خلالها وَصفًا مُتسلسِلًا بدأ فيه بالمجمل، ثم فَصَّلَ صوره الواحدة تلو الأخرى في ترتيب يطابق تماما المثال الذي ضربه في منهاجه حول المحاكاة التامة حين قال إنّ على الشاعر في وصف الأمور المركَّبَة أن « ينتقل من الشيء إلى ما يليه في المزية من ذلك..... مثل أن يبدأ بتخييل أعالي الإنسان ويختتم بتخييل أسفله، لاسيما إذا كانت المحاكاة تفصيلية»[7].

و قد اتّبع ذلك تماما في النص الشعري السابق بوصفه للمحبوبة في صورة بديعة من صوره الشعرية، بدأها بالتّنبيه إلى أنّ تلك المحبوبة مثالٌ للجمال المتكامل، فكلّ شيء فيها جميل بحيث لا يحتار واصفها من أين يبدأ تصويره إيّاها، غير أنّ شاعرنا اختار أن يتّبع الترتيب الذي اقترحه في المنهاج بأن يبدأ بتخييل أعالي الإنسان ويختتم بتخييل أسفله، فاستهلّ محاكاته لها بوصف سوالفها المزيَّنة بما حَسُنَ من الدُّرر التي زادت من جمالها، لينتقل إلى تصوير شعرها الكثيف ثمّ جبهتها الناصعة البياض، ثم نظرة عينيها الساحرة التي تحرس بها وردَ خَدَّيْها فتسلب لُبَّ من يريد اختلاس نظرة خاطفة إليهما، ثمّ وصف أنفها الأشمَّ الذي لا يعكس فقط جمالها، فهو أيضا كناية عن عزّة نفسها، ثمّ انحدر إلى وصف بياض

---

[1]_ الغُرّة: بياض الجبهة، شبّ: اشتعل، المُصطَلى: موقد النار.

[2]_ المارن: ما لانَ من الأنف، الأشمّ: المرتفع، الخَنس: تأخُّرُ الأنف عن الوجه، القنا: احْديدَابُ الأنف.

[3]_ الظَّلم: ماء الأسنان وبَريقها، اللَّمى: سُمرة في الشّفة.

[4]_ الطلى: وَلَد الظبية، اللِّيت: صفحة العنق، عطا: نصّ جيده ليتناول.

[5]_ الرَّيُّ: الامتلاء، البُرى: الخلاخيل.

[6]_ قصائد ومُقطّعات، ص45-46.

[7]_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص101.

أسنانها الذي زاد بين الظَّلم واللَّمى فزاد من جمال ابتسامتها، ثم صفحة عنقها التي تشبه في نضارتها والتفاتها جيدَ الظَّلى، ثمّ معصمها الممتليء إلى حدّ جعل السّوار يشكو ريَّه، ثمّ راحتها الناعمة التي شابهت المرآة صفاء، فيحسب الناظر إليها أنّها مخضوبة بسبب انعكاس حمرة خدَّيها عليها... ويستمر القرطاجنّي في محاكاته التي يختمها بوصف قدَمَي المحبوبة اللّذَين لبسا ثوبا من الجمال المُحتَذى.

وإذا كان حازم قد اتّبع في هذا النص الترتيبَ الذي حدّده في المنهاج، فإننا نجده يخالفه أحيانا، وهذا دليل على أنّه لم يستطع كشاعر أن يتّبع نظريّته هذه دائما، أو أنّه لا يُلزم الشاعر باتّباعها بعد أن لاحظ أنّ انعدام الترتيب لا يؤدّي إلى انعدام الشعرية في المحاكاة التامة، ومن أمثلة ذلك في شعره ما نجده في قصيدة أخرى رسم فيها الصورة نفسها للمحبوبة مع تغيير في ترتيب الأجزاء الموصوفة دون أن تقلّ براعته في الوصف، إذ نجده يبدأ بمحاكاة تورُّد خدّها، ثم نظرها الآسرة، ثم صدغها المعطوف، ليعود إلى وصف الخدّ، ثم ينحدر مباشرة إلى وصف صدرها، ثم يعود إلى تصوير نظراته، ثم ابتسامتها التي تشبه البرق لمعانا:

و صفحَةِ خَدٍّ تُنْبِتُ الورْدَ نَاضِرًا ... فَيَحرُسُهُ باللَّحظِ واللَّحظُ نَاهِبُهْ

و فَرعٍ عَلَيهَا أُرسِل الصّدغُ مِثلَمَا ... تَدُبُّ بِروضٍ تَحتَ لَيلٍ عَقَارِبُهْ[1]

يزيدُ بدمعي رَوضُ خَدَّيهِ نضْرَةً ... كَمَا عَلَّلَت وَرْدَ الرِّياضِ مَذَانِبُهْ[2]

و يُؤنِسُه صَدرٌ خَلَا مِن فُؤادِهِ ... كَمَا آنَسَ الظَّبيَ المَروعَ سَبَاسِبُهْ[3]

رَمى مُهجَتي يومَ استَقَلَّت حُمُولُهُ ... بِلَحْظٍ غَدَا يُخفِيهِ مِمَّن يُرَاقِبُهْ

و بَرقِ ابْتِسامٍ كاذِبِ الوَعدِ بالمُنَى ... ولكنْ بِنَوْءِ الدَّمعِ يصدُقُ كاذِبُهْ.[4]

ب- في التاريخ: اشترط فيها حازم استقصاء أجزاء الخبر المحاكى وموالاتها على حدِّ ما انتظمت عليه حالَ وُقُوعِها، وهو في شعره كثيرا ما يُحيل إلى أحداث التاريخ، لكنه لا يفصلها في الغالب، بل يكتفي بالإشارة إليها تاركا للقارئ مهمة تذكُّرها وفهم الرابط المعنوي بينها وبين السياق الذي استُحضِرَت فيه، لكنّه في تفصيل بعض تلك الأحداث نجده يراعي ذلك الشرط بدقة، من ذلك تفصيل خبر زرقاء اليمامة [5]، وتفصيله خبر طريفة التي تكهّنت لقومها بهلاك السّدّ وعودة المياه إلى سابق

---

[1]_ الصدغ: ما بين العنق والأذن.

[2]_ المذانب: جمع مِذنب وهو الجدول.

[3]_ السباسب: جمع سَبسب وهي الأرض البعيدة المستوية المقفرة.

[4]_ قصائد ومُقطّعات، ص91، 92.

[5]_ يُنظر ص 155من هذا البحث.

عهدها، فحذّرهم من السّيل، ولكنّ قليلا منهم فقط صدّقوها ونجوا منه:

و أَطْرَفَــت طريفَــةٌ فيمــا حَكَــت ... مِــن نَبَــأ السَّــدِّ ومــا مِنــهُ انْهَــوَى[1]

فَاهَــت بِقَــولٍ مُعْتَــزٍ لِلصِّــدقِ في ... تَمزِيــقِ قَحطَــانَ علــى الأَرْضِ عِــزَى[2]

فَمَــا نَجَــا غَــيرُ امْــرِئٍ صَــدَّقَهَا ... وأَهْلَــكَ البَــاقِينَ سَــيلٌ قَــد طَغَــى

و سَــرَّحَ السّــدُّ عِنَــانَ جَــامِحٍ ... يجــيشُ مِثــل البحْــرِ مِــن كُــلِّ عَنَــا[3]

ج- في القصة:

تتشكل القصة من أحداث تدور ضمن زمن معين، لذلك فمحاكاتها تكون تماما كمحاكاة أحداث التاريخ، فتتم باستقصاء أجزاء القصة وموالاتها على حد ما انتضمت عليه حالَ وقوعها، ومثلُ هذه النصوص قليل في شعر القرطاجني قِلَّةَ المحاكاة التامة عموما (بأنواعها)، لكن أمثلتها القليلة جسدت صورة لقدرة حازم الإبداعية في مجال الشعر القصصي، يتجلى ذلك في تفاصيل القصة التي نسجها في قوله:

و بِمهجَتِــي الظّــبيُ الّــذي في أضْــلُعِي ... قــد ظَــلَّ وهــو يَشُــبُّهَا ويُــؤَجِّجُ

نَادَيــتُ حــادي عِيسِــهِ يــومَ النَّــوَى ... والعيسُ تُحْــدَى والمطَايَــا تُحــدَجُ[4]

قِــفْ أيُّهــا الحَــادي أُوَدِّعُ مُهجَــةً ... قــد حَازَهَــا دونَ الجَــوانِحِ هَــوْدَجُ

لَّمــا تَوَاقَفْنَــا وفي أحْــداجِهَا ... قَمَــرٌ مُــنيرٌ بِــالِهلالِ مُتَــوَّجُ

نــادَيتُهُم: قُولُــوا لِبَــدْرِكمُ الّــذي ... بِضِــيائِهِ تَســري الرِّكــابُ وتُــدْلِجُ

يُحيــي العَليــلَ بِلَحظِــةٍ أو لَفظــةٍ ... تُطفِــي غَليلًــا في الحَشَــا يَتــأَجَّجُ

قــالُوا: نَخَــافُ يَزيــدُ قَلبــكَ لَاعِجًــا ... فَــأجَبتُهُم: خَلُّــوا اللَّــواعِجَ تَلعــجُ

و بَكَيــتُ واســتَبْكَيتُ حَتَّــى ظَــلَّ مِــن ... عَبَرَاتِنَــا بَحــرٌ بِبَحــرٍ يُمــزَجُ

و بقيــتُ أفــتَحُ بَعــدَهم بــابَ المــنى ... ما بَينَنَــا طَــوْراً وطَــوراً أرْتِــجُ[5] [6]

لقد برع الشاعر في تصوير الأحداث والعواطف والحوار الدائر بين الشخصيات، وفي رسم مشهد

---

[1]_ أطرفت:جاءت بطُرفة أي كلام غير مسبوق.

[2]_ عِزى: جمع عِزة وهي الفِرقة.

[3]_ قصائد ومُقطّعات، ص59.

[4]_ العيس: جمع أعيس وعيساء وهي الإبل، تُحدَج: تُشَدُّ عليها الأحمال.

[5]_ أَرتَجَ البابَ: أغلَقَه إغلاقا وثيقا.

[6]_ قصائد ومُقطّعات، ص106.

قصصي مُفَصَّلٍ على اختصاره، إنها قصّة عاشق يكاد يفقد محبوبته، فيقرر أن يذهب لرؤيتها للمرة الأخيرة، وأراد الحُداة منعه خوفا عليه من أن تزيد نيران حزنه لفراقها لهيبا، لكنّه لم يرض إلاّ أن يرى تلك المحبوبة التي ستأخذ روحه معها وترحل، فرآها وبكيا بحرا من الدموع حزنا ولوعةً، ولم يبق لذلك العاشق بعد الفراق سوى الأماني يفتح بابها حينا وحينًا يوصده.

ولا يقلّ براعة في تصوير أحداث قصة أخرى تُعدُّ صورة لقصص الحب القديمة، حين كان يُمنع اللقاء على الـــمُحِبِّين، فلا يمكنهم إلاّ اختلاس بعض النظرات والكلمات بعيدا عن أعين الرقباء، فإن غفلت عنهم تلك الأعين استطاعوا أن يضربوا لبعضهم المواعيد التي ينتظرونها بشوق اللقاء، وينهونها بحزن الفراق...و قد زاد من براعة الشاعر في القصِّ قدرته على وصف أحوال الشخصية القصصية وتحركاتها وأفكارها، لقد صوّر شدّة الشوق الذي يشعر به الـــمُحِبَّان، والذي كان يزيد كلّما زاد حرص الرقباء، فتنكسر نفساهما ولا تعودان إلى الحياة إلاّ بلقائهما، وصوَّر شدّة الخوف من أولئك الرقباء إلى حدّ الاعتقاد بأن النجوم تغار من لقاء المحبّين وتسعى إلى منعه، وصوّر شدّة الحزن لحظة الفراق التي لا يمكن التعبير خلالها إلا بلغة الدموع:

لَمَّـــا التَقَيْنَـــا وقـــد خِفْنَـــا مُكايَـــدَةً ... مِـــن الرَّقِيـــبِ الّـــذي قـــد ظَـــلَّ يَرعَانَـــا

ظَلَّـــت تَنَـــاجَي بِكســـرِ اللَّحـــظِ أَنْفُسُـــنَا ... والعَـــينُ تُعـــرِبُ عَـــن أَســـرَارِ نَجوَانَـــا

و في خِـــــلالِ تَلَاقِينَـــــا ومَوقِفِنَـــــا ... وقُربِنَـــــا وتَنَاجِينَـــــا وشَـــــكوَانَا

سَـــألتُهَا مَوعِـــدًا لِلوَصـــلِ مُقتَرِبًـــا ... فَبَشَّـــرَتْنِي بِـــأَنَّ الوَقـــتَ قَـــد آنَـــا

و أَعلَمَتْنِـــي بِـــأنَّ اللَّيـــلَ مَوعِـــدُنَا ... فَظَلَـــتُ مُرتَقِبًـــا ميقَـــاتَ لُقْيَانَـــا

حتّى إذا اللَّيـــلُ أخفـــى الشَّـــخصَ غَيهبُـــهُ ... فلـــم يَكـــنْ يُبصِـــرُ الإنســـانُ إنســـانَا[1]

وافَيـــتُ مَترلَهَـــا والـــنَّجمُ يرمُقُنِـــي ... حـــتى لَكـــدْتُ أَظُـــنُّ الـــنَّجمَ غَيرَانَـــا

حتَّـــى إذا الصُّـــبحُ أَنبَانَـــا بِطَلعَتِـــهِ ... بَـــرْدُ السِّـــوارِ، فَـــأَذْكَى القَلـــبَ نيرَانَـــا

مَالَـــت تُـــودِّعُني والـــدَّمعُ يَغلبُهَـــا ... علـــى الكَـــلامِ فـــلا تَســـطِيعُ تِبْيَانـــا[2]

د- في الحكمة:

تكون عند القرطاجني باستقصاء أركان العبارة عن جملة أجزاء المعنى الذي جُعل مثالا لكيفيات مجاري الأمور والأحوال، وما تستمر عليه أمور الأزمنة والدهور، وكثيرا ما يتحدّث حازم في حِكَمِه عن

---

[1]_ غيهب الليل: شدّة سواده.

[2]_ قصائد ومُقطّعات، ص210.

الدّهر وكيف ينبغي للإنسان أن يتعامل مع تقلّباته، فالحياة -بأفراحها وأحزانها- ليست دائمة، وإنّما تُتَّخَذُ تجاربها عِبَرًا يتّقي بها المرء ما استطاع من المآسي:

لوالــدّهرُ لا يُبقــي علــى نفــسٍ ولا يُبقــي علــى عِلــقٍ نفــيسٍ مُقتَنَــى
و في اذّكــار الحادثــات عِبَــرٌ يُســلَى بهــا عــن مِثلــها ويُؤتَسَــى
مــا هــذه الأعمــارُ إلاّ طُــرُقٌ رواحِــلُ الأجســامِ فيهــا تُمتَطَــى[1]

ومن أهم النصائح التي قدّمها القرطاجني للإنسان حتّى يتّقي ضربات الزمان هي أن يتّبع طريق اليقين بأن يُمعن النّظر في جواهر وحقائق الأمور، وأن يتثبّت في الحكم على الأشياء قبل اتّخاذ القرارات، وأن يجعل يقينه وقاءً حاميا له:

و اجعل يقينَكَ دونَ الشَّكِّ واقِيَةً إنّ اليقينَ يَقي ما لا تَقي الشُّككُ[2].

و مَشَقّات الزمان تزيد كلّما زاد طموح الإنسان في طلب العلا، ومراتب البشر تتفاوت بتفاوُت قدراهم على التّحمُّل، وهكذا تجري أمور البشر وأحوالهم عند حازم:

لــو نيلَــت العَليــا بــلا مَشَــقَّةٍ كــان طِــلابُ المجــد أدنَــى مُبتَغَــى
و لم يكــن بــين الــوَرَى تفــاوُتٌ في شِــيَم البــأسِ وأخــلاق النَّــدَى[3]

ومهما حاول الإنسان أن يعلو ويدنو من الفضيلة، فإنّ ذلك لن يتحقّق له إلاّ إذا أصبحت المكارم التي اكتسبها طَبيعَةً فيه بعد أن يُعَوِّد نفسه عليها، أمّا أن يكتسبها من أجل نيل الثّناء فقط ثم يتركها فهو أمر لن ينفعه، لأنّ ذلك الثناء سيكون مُؤَقَّتًا:

والفضْــلُ في الإنســانِ لــيسَ بِكامِــلٍ حَتَّــى يَكــونَ طَبيعَــةً وتَعَــوُّدَا[4]

و هكذا يجعل القرطاجنّي حِكَمَه أمثلة عن الكيفيات التي يجب أن تكون عليها أحوالُ الناس في حياهم وتصرّفاهم ومعاملاهم اليومية حتّى يتمكّنوا من تجنّب مَشَقّات تلك الحياة، ويتمكّنوا أيضا من العيش فيها بكرامة.

وخلاصة ما يمكن قوله حول المحاكاة عند حازم أنه يُفَضِّل فيها الحِسِّيَّة والوضوح والشهرة والتأثير والغرابة والانسجام وكل ما دعا إليه وفَضَّلَه استطاع أن يُجَسِّدَه في أغلب الصور التي بناها في نصوصه الشعرية.

---

(1)_ قصائد ومُقطّعات ، ص 62.
(2)_ م ن ، ص 175.
(3)_ م ن، ص 57.
(4)_ م ن، ص117.

ثالثا: وسائط الإغراب والتعجيب في شعر حازم:

يرتبط الإغراب عند حازم بكل مكونات الشعر اللغوية والمعنوية، « فالمفاجآت التي يُحدثها النص في نفس المتلقي من حيث الصور والمعاني والأفكار والأساليب البيانية المختلفة تُقوّي العلاقة بين النص والمتلقي، وتجعله أكثر تمسكا ورغبة بمتابعة النص»[1]، لكن ما يهمّنا في هذا البحث هو فقط جانب المعنى، وعلاقة الإغراب والتعجيب به تأتي من اتصالهما الوثيق عند القرطاجني بجانب التخييل والمحاكاة في الشعر، حيث بدت فكرة التخييل عنده مهيمنة ومركزية في تنظيره لمفهوم ومقومات القول الشعري، وقد جعل أثر التخييل يرتكز على الإغراب مُعتبِرا الأخير أمرا أساسيا جدا في صناعة الشعر الجيد الهادف إلى التأثير في المتلقي، «وحازم يُعرِّف الشعر مربوطا بأقصى آثاره على السامع هو الاستغراب وتعجُّب النفس»[2].

والقرطاجني لم يحدد الطرق التي يكون بها الإغراب تحديدا دقيقا، لذلك كان علينا أن نستنتجها ونجمعها من بين التبويبات الكثيرة في منهاجه، وقد خلصنا إلى أن طرق التعجيب والإغراب في المعاني عنده تكون من جهات عدّة يستطيع بها المبدع التأثير في المتلقي بتقديم غير المألوف وهي:

1- التخييل والمحاكاة:

ويكون عنده بإبداع محاكاة الشيء وابتكارها، فيكون الإغراب في صناعة المحاكاة في ذاتها، أو يكون ناتجا عن المحاكى إن كان مِن الأشياء المستغربة والأمور المستطرفة التي من شأنها أنْ تحرك المتلقي. «إنّ التعجيب يغدو بهذا الاعتبار طاقة ثانية تتضافر مع الطاقة الأولى الكائنة أصلا في التخييل، لتدفع بالكلام إلى غايته القصوى من هذا الإبداع والتحريك» [3].

لقد شحن حازم التخييل والمحاكاة حين قرنهما بالإغراب والتعجيب لتقوية نفوذهما في نفس المتلقي وفكره، ولكنّ الـــمُطَّلِع على شعره لا يجد فيه تلك الشحنة، فالتخييل والمحاكاة موجودان في إبداعه بكثرة ملفتة، لكنهما يَظلّان قائمَين على صور عادية مكرورة أكثرُها مأخوذ من صور الماضي التي لم تعد مما يثير الغرابة، كتشبيه المرأة بالغزالة في نظرها وبغض البان في تثنيها وبالقمر في ضياء وجهها ... وتشبيه الممدوح بالبحر الذي يُغدق على قاصديه بأنواع الجواهر كَرَمًا، وبالشمس وبالقمر رِفعَةً وضِياءً

---

[1]_ محمد ماجد الدخيل، مفهوم الصورة الفنية في ضوء الموروث النقدي العربي القديم، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، س4، ع2، ديسمبر 2013، ص72.

[2]_ فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص236.

[3]_ محمد بنلحسن بن التيجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني، 239.

... ولكنّ هذا لم يمنع من أن تتّسِم بعض صُوره الشعرية بالطرافة والقدرة على التأثيرا، مِن ذلك ما جاء في قوله:

جِيادٌ إذا تُكسَى الدُّروعَ حَسِبتَهَا رِعَانًا تَغَشَّتْها يَلامِعُ بَيداءِ[1]

كَأَنَّكَ رَاءٍ زِئبَقًا مُتَرَجْرِجًا عَلى مُلْسِ أصْلابٍ لَهُنَّ وأصْلاءِ[2] [3]

لقد شبَّه في هذه الصورة الجيادَ بالزئبق، وطرافتُها تأتي من اختياره للمُحاكَى به، فهو يمتاز بالمرونة المطلقة لدرجة أن حركته لا تكاد تهدأ أبداً، وهذه من الصور التي يقِلُّ التَّهَدِّي إلى مِثلها، ولا يقل عنها طرافة تشبيه الجيش بِبَحرِ الحديد مُبالغةً في وصف العدَّةِ والعتاد الذي جُهِّز به الجنود وأحصنتهم، وزادها طرافة حين صور قلوبهم دروعا أكثر صلابة من دروع الحديد التي يرتدونها، ويفوق هذا وذاك بأسُ الممدوح وقُوَّته، ثمّ مُساندةُ الجياد لهم جميعا:

و بَحْرِ حَديدٍ طالما ظَلَّلَتْهُ مِن بُنُودٍ ومِن نَقْعٍ وطَيرِ غَيَاهِبُ

قد ادَّرَعُوا فَوقَ الدُّروعِ قُلوبَهم وصَبرَهم والصَّبرُ نِعْمَ المُصَاحِبُ

و قُدتُمْ جُيُوشًا لِلمَهَابَةِ، بَأْسُكُم دُرُوعٌ وخُرصَانٌ لَهَا وقَوَاضِبُ[4]

و كم مَعقِلٍ دَارَتْ عَلَيهِ جِيادُكُم وأَوْفَتْ كما أوْفَى على العَينِ حَاجِبُ[5]

وفي أثناء مدح الملوك والأمراء، يختار حازم في بعض صوره تشبيه الممدوح بالأزهار ورائحته بشذاها، وهو اختيار خرج به عن صوره المألوفة التي يشبِّه فيها ممدوحيه عادة بالبحر وبالشمس وبالأسد....يقول:

تتأرَّجُ الدُّنيا بِذِكْرِكَ نَفْحَةً فكَأَنَّما ذِكْراكَ رَوْضٌ عازِبُ[6]

وفي المدح دائما، نجد حازما يكثر من المبالغات التي تصل أحيانا إلى حد غير معقول، وسنُمثِّل لهذا الأمر عند حديثنا عن الأغراض في جزء لاحق من هذا البحث، ولكن لا بأس من أن نورد هنا واحدة من صوره الطريفة التي لا تخلو من مبالغة، وطرافتها تأتي دائما من اختياره للمحاكَى به متمثلا

---

[1] _ الرِّعان: جمع رَعْن وهو الجبل، تغشّتها:غطّتها، اليَلامع:جمع يَلْمَعٍ وهو السراب أو البرق الخُلَّب.

[2] _ الصُّلب: الظهر، الصَّلا: ما عن يمين الذَّنَب وشماله.

[3] _ قصائد ومُقطّعات، ص78.

[4] _ الخرصان والقواضب: الرِّماح.

[5] _ قصائد ومُقطّعات، ص99.

[6] _ م ن، ص89.

هذه المرَّة في الحَجَر الأَسْوَدِ الذي تسمو كل نفس إلى تقبيله وتَنَشُّق عبق يَدَيْ النَّبيِّ الكريمتين اللَّتَيْن حَمَلته، فأعار القرطاجني قداسة وطهارة وكرامة الحجر الأسود إلى يدي ممدوحه حين قال:

لَثَمـــوا يَـــدًا بَيضَـــاءَ مِنـــك كَـــأَنَّهم لَثَموا بِها الحَجَـــرَ الكـــرِيمَ الأَسْـــوَدَا[1]

و مِثْلُ هذه المحاكاة كثير في أمداحه، « وبَيتُ حازم السابق صورة لبعض مبالغاته التي تتعدى الصواب أحيانا في سبيل التجديد في المدح وابتكار الصور»[2].

وإبداع القرطاجني في مجال التصوير ليس مقصورا على المديح فقط، فهو في وصف الطبيعة يجنح بخياله إلى أبعد ما يمكن أن يصل إليه الشاعر، « وحازم، وإن كان أحد مُتَأخِّري شُعراء الأندلس الذين نشؤوا في ظِلِّ النَّكَبَات التي مُنِّيَت بها على أيدي الأعداء، فلم يتوفر لهم ما توفر للسابقين من استقرار واستمتاع، إلا أننا نجده يتمتع بحاسة مرهفة لإدراك أسرار ما في الطبيعة من جمال»[3]، وقد حاكى تلك الأسرار في شعره لاسيما مقصورته التي كانت لوحة متمازجة الألوان، تعكس جمال الأندلس الذي صور حازم تفاصيله فيها، فجاء من تلك الصور قولُهُ:

و ارْتَقَـــتِ السُّـــحْبُ لِسُـــقيَا مـــا ارتَقَـــى عَنـــهَا قَلـــيلاً في الشَّـــمالِ وسَـــمَا
مُقبِلَـــــةً مِـــــن لجِّ بَحـــــرٍ أخضـــــرٍ لِمثـــلِ بَحـــرٍ أخضَـــرٍ مِـــنَ الكَـــلاَ
حتّـــى إذا عَـــدَا بَشـــيرُ برقِهَـــا بُحيْـــرَةَ القصـــر اشْـــمَعَلَّ وعَـــدَا[4]
مِـــن كُـــلِّ ضَـــافِي هَيْـــدَبٍ كَأَنَّـــه مُجَلَّـــلٌ أدْهَـــمُ يَمشِـــي الهَيْـــدَبَى [5]
ضَـــاحِكُ ثَغْـــرٍ مـــا بِـــهِ جَهَامَـــةٌ يَبكِي بِعَيْنٍ لَـــيسَ فِيهَـــا مِـــن عَمَـــى
تَجذِبُـــهُ سَلاسِـــلٌ مِـــن ذَهَـــبٍ في رَاحَتَيْ رِيـــحِ جَنـــوبٍ أو صَـــبَا[6]

في هذه الأبيات شكَّل القرطاجني مَنظَرَ سُحب مُقبلة من البحر بسرعة كالأدهم الضاحك الباكي، تجذبه الريح بسلاسل من البرق المومض كالذهب، وما زاد من إبداع الصورة اعتماد التورية في قوله (جهامة، عين، بكى) التي توحي بأنه يُشَبِّه السحاب بالإنسان، في حين أنّه يتحدث عن السحاب نفسه،

---

[1]_ قصائد ومُقطّعات، ص116.

[2]_ كيلان حسن سند، حازم القرطاجني حياته وشعره، ص330.

[3]_ م ن، ص310.

[4]_ عدا: جاوز، القصر: موضع بقرطاجنّة، اشمعلّ وعدا: أسرَعَ .

[5]_ الضافي: السابغ، الهيدب: السحاب الذي يتدلّى، المجلل الأدهم: الفرس الأسود، الهيدبى: ضرب من مشي الخيل شبِه السحاب.

[6]_ قصائد ومُقطّعات، ص39، 40.

فالجهامة هي السحابة التي لا ماء فيها، والعين المطر المتواصل، والعمى السحاب المرتفع الرقيق[1].

2- الإبداع والابتكار:

ويكون ذلك بالتَّهَدِّي إلى لطائفَ جديدة من الكلام يَقِلُّ الاهتداء إلى مِثلِها، «والجِدَّة تُحرِّكُ النَّفس في كل الأحوال، لأن النفس أَنِسَت بالمعتاد والمألوف، فَيَقِلّ تأثُّرُها لهما»[2]، وعلى هذا الأساس يكون على الأديب أن يعرف كيف يبتكر الصور الجديدة، وإنْ تَعَذَّر عليه ذلك يمكنه العودة إلى المألوف فيعيد صياغته بطريقة مُبتَكَرة، ويقدِّم بذلك العالَم للمتلقي من زاوية جديدة غير معهودة، «فمِن وِجهة نظر حازم لا ينبغي أن نكلف بالشَّبَه السطحي بين الأشياء»[3]، وإنّما علينا أن نكلف بالعلاقات المبتكرة التي تخلق الغرابة. وإنْ كان حازم الناقد يدعو إلى الابتكار ويُلِحُّ عليه، فإنَّ قُدُرات حازم الشاعر في هذا المجال محدودة جدا وتكاد تنعدم، فمعاني شعره تعد نموذجا لأشعار سابقيه، وهو لا يكاد يخرج في صورة عما جاء في صورهم المألوفة إلا في القليل النادر من تخييلاته التي يمكن القول إنها « تمتاز بالجدة والابتكار، وهي وإنْ كانت تعتمد على صور قد سُبِقَ إليها، إلا أن ما يدخله عليها من إضافات طريفة يجعلها تنتمي إليه»[4]، من ذلك ما جاء من تورية بديعة في وصفه لأبي بكر وعمر-رضي الله عنهما-في قوله:

فَكَـــانَ لِلمُختَـــارِ مِنـــهُم صـــاحِبٌ في حَلبَـــةِ الإيمَـــانِ صَـــلَّى وتَـــلا[5]

و الأصل في (صَلَّى) و(تَلا) أنّهما صفتان للأحصنة في الحلبة، فالمصَلِّي هو الثاني في الرتبة، والتالي هو الرابع، والمقصود أن عمرا جاء ثاني صحابة النبي –صلّى الله عليه وسلّم- بعد أبي بكر، وأَوْهَمَ أنّه يريد الصلاة والتلاوة[6].

ومن الإضافات التي بَرَعَ فيها حازم رغم أنها مستمدة من صور تقليدية، ما جاء في نونيَّته التي خصها كاملة لغرض النسيب، حيث بدأها بتشبيه محبوبته بالظبية وهو ليس أمرا مُبتَكَرا، لكنه أضاف إليها صفة غير معتادة، فهي غزال مُحَلَّى بالجواهر وأنواع الحلي، ثم يجعلها كبدر التمام، ثم يضيف أنّ نورَها لا ينقص مقارنة بالبدور الحقيقة، إنّ محبوبته قَمَرٌ تَحَلَّى بقلائد من النجوم والشهب:

---

[1]_ يُنظر أبو القاسم محمد بن أحمد الغرناطي، رفع الحجب المستورة في محاسن المقصورة، ج1، ص164.

[2]_ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص183.

[3]_ سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، 186.

[4]_ كيلاني حسن سند، حازم القرطاجني حياته وشعره، ص108.

[5]_ قصائد ومُقطّعات، ص20.

[6]_ يُنظر: أبو القاسم محمد بن أحمد الغرناطي، مصدر سابق، ج1، ص63.

يـــا ظَبيَـــةَ الرَّبْـــرَبِ الحَـــالِي ســـوالِفهُ مَـــن قَلَّـــدَ الحلْـــيَ آرَامًـــا وغُزلانَـــا[1]
و يا شَـــقيقَةَ بَـــدرِ الـــتَّمِّ لـــو أَمِنَـــتْ كَمَـــا أَمِنَـــت بُـــدورُ الـــتَّمِّ نُقصَـــانَا
مَا خِلْـــتُ قَبْلَـــكِ أنْ أَرنُـــو إلى قَمَـــرٍ مُقَلَّـــدًا أَنْجُمًـــا زُهْـــرًا وشُـــهْبَانَا[2]

ورغم أن ابتكارات حازم كانت قليلة جدا، ورغم أن إبداعاته كلَّها كانت تستند إلى صور الماضي، إلا أنه استطاع أن يُقدِّم قصيدة وضع فيها كثيرا من طاقاته الإبداعية لفظا ومعنى، ونقصد بذلك القصيدة التي ضَمَّنَها مُعَلَّقَة امرئ القيس، والابتكار في هذه القصيدة لا يعود إلى فكرة الاقتباس، لاسيما أن « حازما ليس أول من ابتدع فن التضمين..... ولكنَّ الذي نرجحه أن حازما هو أول من اهتدى إلى تضمين معلقة امرئ القيس..... كما أنه أول من صَرَفَ معانيها عن المجون والغزل إلى مدح الرسول»[3] ﷺ والأسبقية تُعَدُّ ابتكارا، كما أن مُراوَحَة حازم بين معانيه ومعاني امرئ القيس تثير الإعجاب مرَّة بما قاله صاحب المعلَّقة، ومرة أخرى بما فعله شاعرنا حين حاكى تلك القصيدة، والمرة الثالثة بصرف معانيها من المجون إلى نقيضه، « وكأن الهزَّة التي يشعر بها المتلقي إزاء الصور لا تحدث إلا عندما يتعرَّف فيها المتلقي على الأشياء التي عَرَفَها من قبل ويعجب ببراعة نقلها ودِقَّة المماثلة بينها وبين الأصل الذي يعرفه، وبذلك يكمل الالتذاذ بالتخييل»[4] وبالإغراب الناتج عنه، ومن تلك القصيدة نذكر مطلعها:

لِعَيْنَيْكَ قـــل إن زرت أفضـــل مرســـل قِفَا نَبْـــكِ مِـــنْ ذِكْـــرَى حَبيـــبٍ ومَنْـــزِلِ
و في طيبَـــةَ فَـــانْزِلْ ولا تَعْـــشَ مَنْزِلًـــا بِسِقْطِ اللِّـــوَى بَـــينَ الـــدَّخُولِ فَحَوْمَـــلِ[5]

3-البعد عن التواطؤ والتكرار:

وهذا ما لم يُطَبِّقْه حازم في شعره، فهو-كما سبق وأشرنا- كثيرا ما يكرر صور ومعاني سابقيه، بل إنّ أشعاره كلها مجموعة من المعاني المكررة بين قصيدة وقصيدة أخرى، وهو وإنْ حاول أنْ يُدخِل في شعره بعض التغييرات والإضافات على تلك الصور والمعاني، إلّا أنّ « ما يَظْهَرُ في هذا الشعر من صور إنما هو غالبا محاكاة لما تَقَدَّمَهُ، فَكَأَنَّ مفهوم المحاكاة ينصرف هنا إلى تقليد القدماء»[6] في كل ما

---

[1]_ الربرب: القطيع من بقر الوحش، الحالي: المرأة التي لبست حلِيًّا، السوالف: جمع سالفة وهي أعلى العنق.
[2]_ قصائد ومُقطّعات، ص209.
[3]_ كيلاني حسن سند، حازم القرطاجني، حياته وشعره، ص165.
[4]_ جابر عصفور، الصورة الفنية، ص371.
[5]_ قصائد ومُقطّعات، ص179.
[6]_ عصام قصبجي، أصول النقد الأدبي القديم، ص286

جاؤوا به من معان وصور وأساليب.

4- التناسب والانسجام:

يدعو حازم إلى التنويع في الشعر، فهو من أنصار القصيدة المركّبة التي تتعدد وتختلف فيها الأغراض والمعاني، وقدرة الشاعر على التأليف بين تلك المعاني قد تخلق الإغراب والتعجيب، وقدرته على خلق الانسجام بين أجزاء الصورة المركّبة وعلى الجمع بين الأمور المتباعدة في اتساق عجيب قد تُضاعِفُ قوة ذلك الإغراب.

والحقيقة أن حازما بارع جدا في هذا المجال، فهو يمتلك قدرة فنية تُمكِّنُه من التَّنَقُّلِ بين أغراض القصيدة الواحدة بأسلوب سلس يجعل المتلقي لا ينتبه إلى النقلة التي حدثت بين معنى ومعنى، ومثل هذه البراعة تثير الإعجاب في أكثر الأحيان، من ذلك ما يظهر في إحدى قصائده المدحية التي لا يشعر قارئها إلاّ وهو في غرض المدح بعد أن كان يقرأ أبياتا غزلية بناها على التشبيه، فحافظ على الأسلوب نفسه واعتمده ليتخلّص بواسطته إلى الغرض الموالي، حيث شبّه كواكب الثّريّا بالجارية التي قررت الرحيل وابتعدت، وشبه كوكب السّها بالنقاط التي توضع على الحروف، وشبّه بياض الصبح بمعصم غادة تحمل أزهارا، وشبّه ضياء الشمس بوجه الممدوح، ومن هذين البيتين اللّذين بناهما على المبالغة بواسطة التشبيه المقلوب يتخلّص إلى مدح الخليفة المستنصر الحفصي:

كَـــأَنَّ الثُّرَيَّـــا كَاعِـــبٌ أَزْمَعَـــت نَـــوَى ... وأَمَّـــتْ بِأَقْصَـــى الغَـــربِ مَترِلَـــةً شَـــحْطَا[1]

كَأَنَّ السُّهَا قَـــد دَقَّ مِـــنْ فَـــرْطِ شَـــوْقِهِ ... إليها، كَمَـــا قَـــد دَقَّـــقَ الكاتـــبُ النَّقْطَـــا[2]

كـــأنّ بَيَـــاضَ الصُّـــبْحِ مِعْصَـــمُ غـــادَةٍ ... جَنَت يدُهَا أَزهَـــارَ زُهْـــرِ الـــدُّجَى لَقْطَـــا[3]

كـــأنّ ضِـــيَاءَ الشَّـــمسِ وَجْـــهُ إِمَامِنَـــا ... إذا ازْدَادَ بِشْـــرًا في الـــوَغَى وإذا أعطَـــى

مُحمَّـــدٌ الهـــادي الّـــذي أَنْطَـــقَ الـــوَرَى ... ثَنَاءً بِمـــا أَسْـــدَى إلـــيهم ومـــا أَنْطَـــى[4] [5]

والتناسبُ والانسجام يظهران كذلك عند حازم في التصوير، خاصَّة في ما سمّاه بالمحاكاة التامة باختلاف مجالاتها التي ذكرناها، ولا بأس هنا أن نضيف مثالا نؤكد به رأينا حول قدرته الهائلة على خلق

---

[1]_ الثريا: سبعة كواكب في عنق الثور، الكاعب: الجارية: الشحط: البُعد.

[2]_ السُّها:كويكب صغير خفي الضوء يمتحن الناس به أبصارهم.

[3]_ الغادة: الفتاة الناعمة، الزُّهر: النجوم أو الكواكب المضيئة، اللقط: أخذ الشيء من الأرض.

[4]_ أنطى: أعطى.

[5]_ قصائد ومُقطّعات، ص155.

الاتساق والانسجام في تركيب صوره وترتيبها، يظهر في قصيدة التسبيحات التي يُصوِّر في جزء منها مراحل خلق الإنسان ومراحل حياته ثم موته وبعثه وحسابه:

سُبحانَ مَـــن خَلَـــقَ الإنســـانَ مِـــن عَلَـــقٍ ... ورَدَّهُ بعـــــد أَمْشَـــــاجٍ إلى رِمَـــــمِ[1]
سُبحانَ مَـــن كـــلُّ شـــيءٍ عنـــده لِمَـــدَى ... مِثْل الشَّـــباب الـــذي يُفْضـــي إلى هَـــرَمِ
سُـــبحانَ مَـــن جَعَـــلَ الـــدُّنيَا وصـــورَتَهَا ... مِثْل الخيَـــالِ سَـــرَى والعَـــيشَ كـــالحُلُمِ
سُـــبحانَ مَـــن جَعَـــلَ الأَعمَـــارَ بَينَهُمَـــا ... مَقطُوعَةً مِثْل قَطْـــعِ الثَّـــوْبِ بـــالجَلَمِ[2]
سُـــبحانَ مَـــن يَنْشُـــرُ المـــوْتَى ويَبْعَـــثُهُم ... لِلفَصْـــلِ مـــا بَـــيْنَ ظَلَّـــامٍ ومُظَّلِـــمِ
سُبحانَ مَن بَيـــنَهُم بالعَـــدْلِ يَحكُـــمُ فِـــي ... يَوْمٍ بِهِ لَـــيسَ غَيْـــرُ اللهِ مِـــن حَكَـــمِ[3]

كما يظهر االتناسب والانسجام في قدرة القرطاجني الفائقة على الجمع بين المتناقضات، ومِن أمثلة ذلك تَكْنِيَتُهُ عن الأمن الذي حَقَّقَهُ الممدوح لِرَعِيَّتِه حين جعل الحيوانات المفترسة صديقة للحيوانات الأليفة:

فَالمَهَـــــــــا بِسَـــــــــاحَتِهِ ... والأُسُـــــــــودَ تَصـــــــــطَحِبُ[4]

و قد وصلت قدرته على إحداث التناسب والانسجام إلى حد ابتكار صورة بعيدة عن الخيال بإسناده صفة إلى موصوف لا يمكن أن يتَّسِم بها ولا يمكن أن تتناسب معه في الحقيقة، جعل فيها النَّبَاتَ الأخضر مُحرِقًا من شدَّة تَوقُّدِه، وغايته من هذا الوصف إبراز مدى نضارة الأزهار التي يصفها، فأوحت طريقته في التعبير بأن صفة التّوقّد مناسبة للنباتات والأزهار النضرة، وكانت غرابة الصورة وانسجامها سببا في طرافتها:

وكَسَا الأَبَـــاطِحَ والرُّبَـــى مَـــا زَانَهَـــا ... مِـــنْ كُـــلِّ نَـــوْرٍ تـــوْأَمٍ أو فَـــارِدِ
خَـــافُوا علـــى لَحْـــمِ الجيـــادِ تَقَطُّعًـــا ... منـــهَا بِـــزُرْقٍ مَـــوَارِدٍ كَمَبَـــارِدِ
و خَشـــوا عَلَـــى مـــا أَنْعَلَتْـــهُ تَوَقُّـــدًا ... مِـــن كُـــلِّ نَـــوْرٍ لِلنَّـــواظِرِ وَاقِـــدِ
عَجَبًـــا أَيُخْشَـــى لَفْـــحَ مُخْضَـــرٍّ نَـــدٍ ... أو أنْ يُـــؤَثِّرَ ذائـــبٌ في جَامِـــدِ[5]

---

[1]_ الأمشاج: جمع مَشَج وهو خليط النطفة مع الدم، الرِّمم: العظام.
[2]_ الجلم: ما يُجَزُّ به.
[3]_ قصائد ومُقطّعات، ص189.
[4]_ م ن، ص104.
[5]_ م ن، ص122.

5- التواريخ والقصص:

وحازم يبرع في مجال التمثيل بالأخبار التاريخية والقصص، لكنّ إحالته إليها لم تكن مثيرة للغرابة، فهو كثيرا ما يوظفها بهدف الاستدلال أو المحاكاة لدعم آرائه وتوضيح معانيه، لكن الغرابة قد تظهر في حُسْنِ اختياره للقصة أو الحدث المناسِبَيْن للسياق، كما تظهر غالبا في المبالغات التي يعمد إليها مستعينا بتلك القصص، من ذلك تشبيه ممدوحه الخليفة المستنصر الحفصي بموسى-عليه السلام- فجعل حُكمه وعطاءه بمثابة مُعجزَتَي الكليم (العصا واليد البيضاء) في قوله:

فَهَـــلْ آيَتَـــا مُوسَـــى الكلِـــيمِ لَـــدَيكُمُ بِمَا حُزْتَ مِن حُكْـــمٍ ومِـــن نَائِـــلٍ غَمْـــرِ[1]

[1]_ قصائد ومُقطّعات، ص135.

المبحث الثالث: تناسب المعاني وطرق التصرف في تأليفها

يُعَدُّ التّناسب شرطا أساسيا من الشروط التي تحقق الشعرية في النص الأدبي عند حازم القرطاجني، فهو في تنظيره للأسس الجمالية التي يقوم عليها الإبداع الشعري سعى إلى رسم صورة فنية متكاملة تشمل القصيدة كلها بكل عناصرها اللغوية والمعنوية، ذلك أنّ « العبارة إذا استُجدّت مادّتُها وتأنّقَ النّاظم في تحسين الهيأة التّأليفيّة فيها وقعت من النفوس أحسن موقع، وكذلك الحال في المعاني»[1] التي تُشَكِّل فُصول القصيدة، وحازم لم يغفل في تنظيراته الحديث عن هذا الجانب الفني، كما حاول قدر الإمكان تطبيق ذلك في شعره.

أولا: وحدة القصيدة:

إن حديث حازم عن الوحدة في القصيدة العربية ينطلق من إيمانه بالتنوع والتعدد الذي يغلب عليها خاصة من حيث المعاني والأغراض الواردة فيها، ويبقى على الشاعر أن يحسن الربط بين تلك المعاني بطريقة لا يشعر معها المتلقي بالانقطاع بينها، « فالخطاب الشعري الناجح في نقل تجربة الشاعر هو ما كانت وحداته الدلالية منسجمة تستدعي الواحدةُ منها الوحدةَ التي تليها، وتبقى على صلة بما قبلها»[2]، وبِتَحقُّق ذلك يصبح « التنوع في القصيدة المرَكَّبَة قرين الوحدة الناجحة»[3].

والـــمُطَلِّعُ على شعر القرطاجني، سيجد فيه خير نموذج لما دعا إليه في منهاجه حول الوحدة، إنّ « القصيدة عند حازم مُنظَّمة، مُرَتَّبه الأفكار، فكل فكرة تعتمد على سابقتها وترتبط بها ارتباطا عُضوِيًّا مَتِينًا، لا يشعر معه المتلقي بفجوة أو قلق»[4] في الربط بينهما.

و قد عرفنا سابقا أن القرطاجني في تنظيره للوحدة اعتمد مجموعة من المصطلحات سنحاول التمثيل لها- انطلاقا من شعره-، ونقصد بتلك المصطلحات كُلًّا من : الفصل والمطلع والتخلص والاختتام، بالإضافة إلى التسويم والتحجيل[5].

1- الفصول:

هي أجزاء معنوية تتركب القصيدة من الوصل بينها، والفصل الواحد يضم مجموعة أبيات تعالج

---

(1)_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص216.

(2)_ الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، ص99.

(3)_ جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص234.

(4)_ كيلاني حسن سند، حازم القرطاجني حياته وشعره، ص189.

(5)_ يُنظر ص ص 114-121 من هذا البحث.

فكرة أو موضوعا واحدا، قد يكون هذا الموضوع غرضا شعريا قائما بذاته كالنسيب والمدح والتهنئة... وقد يكون أفكارا جزئية تنتمي إلى الغرض نفسه كالمدح بالكرم ثم العلم ثم الشجاعة... وفي كليهما يُحسِنُ حازم الانتقال بين المعاني، ومن قصائده التي يتجلى فيها كل ذلك (إضافة إلى المقصورة التي تعد نموذجا لوحدة القصيدة) تلك التي نظمها في مدح الخليفة المستنصر أبي عبد الله بن أبي زكرياء الحفصي ومطلعها:

أَتَرَى اللِّـوَى نَشَـرَت عَلَـيَّ لِوَاءَهَـا سُحُبٌ تَشُقُّ بِهَـا البُـرُوقُ مُلاءَهَـا[1]

بدأ القرطاجني قصيدته بوصف الطبيعة ثم تخلّص إلى النَّسيب في قوله:

تَسـقِي مَغَـانِيَ لم تُفَـارِق وَحشَـةً أَطلَالَهَـا مُـذْ فَارَقَـت أَطلَاءَهَـا[2]

و بِمهجَتِي مِـن ذلـك السِّـرب الّـذِي حَـلَّ الجَـوَانِحَ وارْتَعَـى أَفْنَاءَهَـا

ثُعلِيَّـةُ الألحـاظِ لَمَّـا أنْ رَنَـتْ أصْمَت فُـؤادًا لم يُطـقْ إصْـمَاءَها[3] [4]

فيصف المحبوبة ورحيلها، ليتخلص إلى المدح بطريقة بديعة يجمع فيها بين متناقضين:

كيـفَ السَّـبيلُ إلى وِصَـالِ بَخيلَـةٍ مَنَعَـت لِقـاءَ خَيَالِهـا ولِقَاءَهَـا

ضـنَّتْ فأَعْيَـت في الضّـنَانَةِ بالّـذي سُـئلَت وأَغْيَـا طَيفُهـا إغْيَاءَهـا

لو قَدْرَ ما بَخِلَـت تَجـودُ حَكَـتْ نَـدَى كَـفِّ الأمـيرِ مُحمَّـدٍ وسَـخَاءَهَا[5]

لِيَبدَأَ بمدح الخليفة بالشجاعة وحماية الدّين:

ملكٌ كسـا الإسـلامَ ثـوبَ نضـارة بِظُبًـى أطالَـت كفُّـه إعـداءَها

و مَضَـت عزائمـه إلى أعدائـه صُـدُقًا فَأمضَـى المُرهَفـات مَضَـاءها[6]

مُتَخَلِّصًا إلى وصف الجيش والخيول والأسلحة:

---

[1]_ قصائد ومُقطّعات، ص81.

[2]_ المغاني: جمع مَغنى: وهو المنزل الذي غَني به أهله ثم ظعنوا عنه، الأطلاء: جمع طَلا وهو وَلد الظبية.

[3]_ رنت: أدامت النظر مع سكون الطرف، أصمت: رمت وأصابت، الإصماء: سرعة إزهاق الروح.

[4]_ قصائد ومُقطّعات، ص 81 .

[5]_ م ن، ص83.

[6]_ م ن، ص 83.

سَـــفَحوا دمـــاءَ عُـــداتهم بصـــفائحٍ وَليَ الجِـــلادُ صِـــقالَها وجلاءهـــا
صُقِلَت بضـــربٍ قـــد أبَـــى أن تكتســـي أغمادَهـــا أو تكتســـي أصـــداءَها[1]

ليعود إلى المدح بالشجاعة والحِلم والعِلم والكرم والنسب:

نجـــلُ الهمـــام المُرتَضَـــى يحـــيى الـــذي لَبَّـــى العُـــلا إذ أسمَعَتـــهُ نـــداءها
سِـــبطُ الهمـــام أبي محمـــدٍ الـــذي أفـــنى العُـــداة مُعـــاودًا إفناءهـــا
نجلُ الرِّضـــى الهـــادي أبيّ حفـــص الـــذي نَصَـــرَ الهدايَـــةَ قـــاهِرًا أعـــداءَها
زخَـــرَت براحتِـــهِ بحـــارُ سماحـــةٍ ما أحوَجَت لوسـيلَةٍ مَـن جاءَهـا[2]

ليختم القصيدة بالدعاء للممدوح وأهله:

أعلـــى الإلـــهُ بكـــم مَعـــالِمَ دينـــه وأزانَ بَهجتَهـــا بكـــم وبهاءَهـــا
و أراكَ في الـــدُّنيا مُـــرادَكَ كُلَّـــه حتّـــى يُطَبِّـــقَ أمـــرُكم أرجاءَهـــا
و أدامَ دعوتَـــكَ الســـعيدةَ ناصِـــرًا راياتِهـــا ومُسَـــدِّدًا آراءَهـــا
و اللهُ يُبقـــي باتِّصـــالِ بَقـــائكم ودَوامِ نصـــرِكَ نَصـــرَها وبَقاءَهـــا[3]

وقد اشترط حازم في الفصول بعض الشروط لضمان شعريتها، تحققت أكثرُها في القصيدة السابقة وفي أغلب قصائده وتلك الشروط هي:

أ/ ضرورة تناسب معاني الفصل مع الغرض، والغَرَضُ الرئيسُ في القصيدة المقتَرَحَة كمثال هو المدح، ومعانيها لم تخرج عنه، فقد دارت حول الشجاعة والكرم.... وغيرها من الصفات اللائقة للمدح.

ب/ تقديم ما للنفس به عناية، وقد بدأ حازم النسيب -في أغلب قصائده- بوصف الألحاظ، وبدأ المدح بالإشادة بحماية الدين، وبدأ وصف الجيش بالإشارة إلى عزائم الممدوح....فبدأ بالأشرف والأهم في كل فصل تماما كما جاء في منهاجه، من ذلك ما بدأ به مدح الخليفة أبي زكرياء الحفصي في قوله:

عَلَـــت بـــك للإســـلام والـــدِّينِ حُجّـــةٌ وعَـــزَّ حِمًـــى للمســـلمين وجانـــبُ
و ســـاعَدَهم فيمـــا يشـــاؤونَ دهـــرُهم فقـــد يُسِّـــرَت للطّـــالِبينَ المطالِـــبُ

---

[1]_ قصائد ومُقطّعات، ص 83.
[2]_ م ن، ص 85.
[3]_ م ن، ص 86.

و قـــد أدركَ الرّاجـــي بِحضـــرَتِكَ المـــنى وقـــد أُحضِـــرَت آمالُـــه والمـــآربُ[1]

ج/ إرداف البيت الأول من الفصل بما يناسبه من معانٍ، ونجده قد أردف أول بيت من المدح مثلا بالحديث عن الكرم والبسالة في نصرة الإسلام:

ففـــي مُحَيَّـــا أبي يحـــيى الأمـــيرِ لنـــا -إن لم يُنَـــوِّر بيـــاضُ الصُّـــبحِ- تنـــويرُ
وجهٌ كشـــمس الضُّـــحى، نـــورُ الصَّـــباح بمـــا قد فـــاضَ مِـــن نـــورِهِ في الأرض مبـــهورُ
و بحـــرُ جـــودٍ إذا فاضـــت مَواهِبُـــهُ فـــالبَرُّ مِـــن فَيْضِـــها والبحـــرُ مغمـــورُ[2]

د/ تصدير الفصول بالمعاني الجزئية، ثم تردف بالمعاني الكلية، وهذا التنامي نلمحه في أغلب قصائد حازم، مع إمكانية وجود العكس في بعضها (الكل ثم الجزء)، ومن أمثلة أشعار حازم التي ينتقل فيها من المعاني الجزئيّة إلى الكُلِّيَّة نذكر انتقاله من وصف حال التّجَمُّل التي يعيشها صبرا على فراق الأحبّة إلى إعطاء حكمة عامّة مفادها أنّ الصّبر من الضرورات التي تساعد الإنسان على مقاوَمة مشقّات الحياة، فيقول:

أَلِفتُ نَوَى مَن قـــد هَوَيـــتُ فلـــم أجِـــد علَـــيَّ ســـبيلَ الصَّـــبرِ صَـــعبًا مَراكِبُـــهْ
و رَجَّيْتُ فيه الـــدّهرَ مِـــن حيـــث خِفتُـــهُ كذا الدَّهرُ مَخشِـــيٌّ مُرَجًّـــى عواقِبُـــهْ
و كنـــتُ إذا فارقـــتُ إلفًـــا مُصـــافِيًا أُصـــافي اصـــطباري بَعـــدَهُ وأُصـــاحبُهْ
و للصَّـــبرِ في كـــلِّ الأُمـــورِ مَـــآلُ مـــن أرَتْـــهُ مَغَبَّـــاتِ الأمـــورِ تجارِبُـــه
و مَـــن عاتَـــبَ الأيّـــامَ في نَـــأيِ خُلَّـــةٍ فهيهـــاتَ يومًـــا أنْ تُفيـــقَ معاتِبُـــهْ[3]

ه/ يحسن في الفصل ما كان متصل الغرض منفصل العبارة، وهو هنا يُشيرُ إلى عَيبِ التضمين الذي لم يسلم منه في بعض قصائده، إلا أنه لم يكن مما يُكرَهُ خاصة حين يقع في أبيات التخلص، مِن ذلك افتقار معنى البيت الأول إلى ما يليه في قوله:

و إذا الـــدَّوَاعِي لِلتَّـــنَعُّمِ أُحْصِـــيَتْ فجَمِيعُهَـــا في رَأْيِ كُـــلِّ مُحَقِّـــقِ
أَمْـــنٌ وعَافيَـــةٌ ووَصْـــلُ أَحِبَّـــةٍ وغِنًـــى وظِـــلُّ شَـــبِيبَةٍ لم تُخْلَـــقِ
و كَمَـــالُ ذاكَ رِضَـــا الإمَـــامِ وإنَّـــهُ لَأَجَـــلُّ مِنـــها عنـــد كُـــلِّ مُوفَّـــقِ[4]

---

[1]_ قصائد ومُقطّعات، ص 96.
[2]_ م ن، ص 141.
[3]_ م ن، ص 92.
[4]- م ن، ص 169.

2- المطلع:

دعا حازم إلى تصدير الكلام بما يكون فيه تنبيه وإيقاظ لنفس السامع، وأن يُشرَبَ ما يُؤَثِّر فيها انفعالا ويثير لها حالا من تعجيبٍ أو تهويلٍ أو تشويقٍ أو غيرِ ذلك، ومحاولةً منه لتطبيق هذا في شعره، نجد «حازما ينهج في مقدمات قصائده...منهج فحول الشعراء في الجاهلية وصدر الإسلام والعصر الأموي...»[1]، ونقصد بذلك تصدير القصائد المدحية بالنسيب، وعن هذا الأخير جاء في المنهاج: «وأحسن ما ابتُديء به مِن أحوال الـمُحِبِّين ما كان مؤلما مِن جهة مُلِذًّا مِن أُخرى، كحال التَّذَكُّر والاشتياق وعِرفانِ الـمَعاهِدِ، فإنَّ هذه الأحوال وإن كانت مؤلمة للنفوس فإنّ لِكثير من النفوس في تخيُّلِ ما يُتَذَكَّرُ ويُشْتَاقُ إليه ويُحنُّ إلى عهده لَذَّةً ما وتَشَفِّيًا»[2]، وهذا ما نجده حقيقة في مطالع قصائده التي خصّها في الغالب للتعبير عن الشوق وآلام فراق المحبوبة التي كانت مصدر أنسه وسعادته:

لِلّهِ ما قد هِجْتَ يا يَومَ النَّوَى ... على فُؤَادِي مِن تَبَارِيحِ الجَوَى
لَقَد جَمَعْتَ الظُّلمَ والإظْلامَ إذْ ... وَارَيْتَ شَمسَ الحُسنِ في وَقتِ الضُّحَى
فَخِلْتُ يَومي إذْ تَوَارَى نُورُهَا ... قَبلَ انتِهاءِ وَقْتِهِ قد انْتَهَى[3]

وحديثُنا عن تقليد حازم للقدماء في الافتتاح بالنسيب لا يعني تقليدهم المطلق في كل القصائد، فهو: «لم يكن مقلدا في سوى الإطار والشكل، إذ صَبَّ في هذا الإطار الموروث تجربة خاصَّة كساها بصور وتعبيرات ومعانٍ مُستمَدَّة من بيئته الخاصة»[4]، تلك البيئة الأندلسية التي تكتسي فيها الطبيعة بأجمل المناظر التي تصلح لِأَن يُفتتَحَ الكلامُ بِوَصْفِهَا، ومن تلك المناظر استوحى مطلع قصيدته الجيمية الذي وصف فيه واحدة من رياض الأندلس الـمُوَشَّاة بأنواع الازهار والـمُزَيَّنة بنهر يزيده انعكاس ضوء الشمس وتحرُّك الريح على سطحه بهاءً:

أَدِرِ الْمُدامَةَ فالنَّسيمُ مُؤَرِّجُ ... والرَّوْضُ مَرْقُومُ البُرُودِ مُدَبَّجُ
و الأرضُ لابِسَةٌ بُرُودَ مَحَاسِنٍ ... فَكأَنَّمَا هي كاعِبٌ تَتَبَرَّجُ
و النَّهرُ لَمَّا ارْتَاحَ مِعْطَفُهُ إلى ... لُقيَا النَّسيمِ عُبابُهُ مُتَمَوِّجُ
يُمسِي الأصِيلُ بِعَسْجَدِيِّ شُعاعِهِ ... أَبَدًا يُوَشِّي صَفْحَهُ ويُدَبِّجُ

---

[1]- كيلاني حسن سند، حازم القرطاجني، حياته وشعره، ص 81.
[2]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 304.
[3]- قصائد ومُقطعّات، ص 17.
[4]- كيلاني حسن سند، حازم القرطاجني، حياته وشعره، ص 81-82.

و تروم أيْدي الرِّيحِ تَسْلُب ما اكْتَسَى فَتَزيدُهُ حُسْنًا بما هي تَنسجُ[1]

و يُنَوِّعُ حازم المعاني في مطالع قصائده، فهو لا يقف فيها عند حدود النسيب أو وصف الطبيعة، بل يتعداها إلى الدعاء والتهنئة والتسبيح...فيحقق بذلك مبدأ التنويع الذي دعا إليه.

3- التخلص:

ذهب القرطاجني إلى أنه يجب أن يتمَّ بِلَفْتَةٍ ذَكِيَّةٍ وتَدَرُّجٍ بين عنصرين حتى لا يقع اهتزاز، وحتى لا يشعر المتلقي إلا وهو في الغرض الموالي، ذلك أن النقلة المباشرة بين الأغراض والفصول تُنَفِّرُ قارئ النص، وقد اشترط حازم في التخلص:

أ/ أن يتم بِتَدَرُّج إن كان المَعنَيَان مُتشابِهَيْنِ مُتَنَاسِبَيْنِ، وهذا ما يحدث عادة بين النسيب والمدح لأن في كليهما ذِكرٌ لمحاسن طرف آخر، ومن بديع ما جاء به حازم في هذا المجال حديثه عن وجه المحبوبة المُنير جمالا ووجه الممدوح المُنير تُقًى، وذلك في قوله:

عَلَى وَجهِهَا لِلحُسنِ نورٌ مُظَلِّلٌ مَن اكْتَحَلَتْ عَينَاهُ مِنْهُ بِأَضْواءِ
فَلَو أنَّ نُورًا هادِيًا قُلتُ مُدَّ مِنْ سَنَا وَجْهِ مَولَانَا الأمِيرِ بِلَأْلَاءِ[2]

ب/ أن تتم ملاحظة صفة مشتركة، فيُنْتَقَلَ بين المعنيَيْنِ المتناقضَيْن أو المُتَخَالِفَيْنِ على سبيل تشبيه، أو أن يُضْرَبَ عن أحدهما في مقصد ويُعْتَدَّ بالآخر فيه، أو أنْ يُسلَبَ عن أحدهما ما أُوجِبَ للآخر، كأن تكون غاية المُحِبّين أسر المحبوب، في حين تكون غاية الحاكم العادِل تحرير رعاياه من كل أسرٍ :

أفْلَتْنَ أشْراكِي غَدَاةَ رَمَيْتُهَا وعَلِقْتُ حِين رَمَيْنَنِي أشْراكُهَا
تَأْمِيلُهَا أَسرُ النُّفُوسِ وإنَّ في تَأمِيلِ مَوْلانَا الأمِيرِ فِكاكَهَا[3]

ج/ وضع المعنى المراد التخلص إليه في القافية: «و كُلَّما أمكن وَضْعُ الاسم في القافية كان أَحسَنَ مَوْقِعًا وأبلغ في اشتهار الاسم، والناس يُسَمُّونَ هذا النوع الشَّقَّ على الاسم»[4]، ومِن أمثلة ذلك في شعر حازم ما جاء في تخلُّصه إلى مدح الأمير يحيى بن أبي حفص في قوله:

---

[1]- قصائد ومُقطّعات، ص 105.
[2]- م ن، ص 77.
[3]- م ن، ص 176.
[4]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 318.

أَعَاقِلُ قد عَـــزَّتْ علـــى كُـــلِّ خَاطِـــبٍ ولَوْ حُلِّيَـــتْ عِقـــدَ الثُّرَيَّـــا لَـــدَى الـــنَّصِّ[1]
أَرَادَت وحيـــدًا في المُلُـــوكِ فلـــم تَجِـــدْ كَيَحْيَى بنِ عبْـــدِ الواحِـــدِ بـــنِ أبي حَفْـــصِ[2]

د/ يجب التَّأني أثناء التخلص، وهذه عادة حازم في كل قصائده، فهو في أغلب الأحيان يتخلص من معنى إلى آخر في عدة أبيات، ولا يكتفي في ذلك بالبيت الواحد وإن كان الأمر ممكنا، ومن أمثلة هذا نذكر انتقاله من وصف بحر الظلام الذي خاضه أثناء الرحلة إلى تشبيه الممدوح بالبحر إذ قال:

وبَحرِ دُجًـــى لا يُبْصِـــرُ العِبْـــرَ عَائِمُـــهْ ولَـــيسَ بِمَعبُـــورٍ علـــى الفُلْـــكِ دَائِمُـــهْ[3]
قَطَعْـــتُ بِعِـــيسٍ كالسَّـــفائِنِ لَمْ تَـــزَلْ يُلاطِمُهَـــا مِـــن مَوجِـــهِ وتُلاطِمُـــهْ[4]
إلى خَـــيرِ بَحـــرٍ لا تَنَـــاهَى سُـــيُوبُهُ وأكْـــرمِ غيـــثٍ لا تغِـــبُّ سَـــوَاجِمُهْ[5] [6]

هـــ/ الاجتهاد في تحسين البيت التالي لبيت التخلص، وهو ما يُسَمَّى عند حازم بالتسويم.

4- التسويم والتحجيل:

التسويم يقع في مطالع الفصول، والتحجيل في خواتمها، وبذلك يكون كلاهما مُرتبطا بِبيْتِ التَّخلُّص، يسبقه التحجيل ويلحقه التسويم، «وبهذا يسعى كُلٌّ من التسويم والتحجيل إلى خلق نوع من الاقتران بين مطلع كل فصل وخاتمته»[7].

وقد اشترط حازم في التسويم أن يُجعَل دليلا على ما سيأتي بعده، «فيكون استئناف الكلام على ذلك النحو وصوغه على تلك الهيآت مُجدِّدًا لنشاط النفس ومُحَسِّنًا لموقع الكلام منها»[8]، وبذلك يكون له دور تأثيري فاعل في نص القصيدة.

و «لقد راعى حازم التسويم في شعره، وبخاصة في المقصورة وفي قصائده الـــمُـــرَكَّبَة»[9]، لأنه وُفِّقَ أساسا في التخلص من فصل إلى فصل بحيث لا ينتبه القارئ متى انتهى من المعنى الأول وكيف دخل

---

[1]_ الأعاقل: جمع عقيلة وهي المرأة الكريمة النفيسة، النص: الرفع إلى أعلى المراتب.

[2]- قصائد ومُقطّعات، ص 148.

[3]_ عِبر البحر أو الوادي: طرفه.

[4]_ العيس: الإبل.

[5]_ السُّيوب: جمع سَيب وهو العطاء، تغبّ: تنقطع، السواجم: السحب التي ينصبُّ مطرها.

[6]- قصائد ومُقطّعات، ص 200.

[7]- عبد الرحمان وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو، ص 370.

[8]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص296.

[9]- كيلاني حسن سند، حازم القرطاجني، حياته وشعره، ص 299.

الثاني، وكثيرا ما يكون التسويم عنده بذكر اسم يدل على الموضوع الموالي مباشرة، كقوله (أنت الإمام) أو (دار الخليفة) أو (الحاجب الأعلى) أو (وبمهجتي الظبي..)... وهو بذلك يحقق الغرض منه، لكنَّ هذا جعل تسويماته تخلو من التنويع، ما قَلَّلَ مِن شِعريَّتِهَا، إلى حدٍّ ما، غير أنَّ ذلك لا يمنع أن يكون التسويم عنده بديعا خاصة في المقصورة، ومن أمثلته فيها تقديمه لفصلٍ يصف فيه أيام الأنس الخوالي في الأندلس:

فَيَـــا خَلِيلَـــيَّ اسْـــقِياني أَكْؤُسًـــا ... تُسكِرُ مِن خَمـــرِ الصِّـــبَا مَـــن قَـــد صَـــحَا
بَلَغْـــتُ آرابَ المُنَـــى في دَولَـــةٍ ... أوْلَـــت يَـــدَيْ أَســـنَى الأَيَـــادِي واللُّهَـــا
فَخَلِّيَـــا فِكـــرِي يُقضِّـــي أَرَبًـــا ... مِن ذِكرِ مـــا قـــدِ انْقَضَـــى ومَـــا خَـــلا[1]

وبالنسبة للتحجيل، فهو عند حازم الناقد تحلِيةُ أعقاب الفصول بالأبيات الحِكَمِيَّة والاستدلالية، وهذا ما لا يفعله حازم الشاعر، فحضور الحكمة عنده قليل جدا، وهو إذ يوظفها لا يراعي وضعَها في أواخر الفصول، بل يبُثُّها في قصائده حيث أَلزَمَتْهُ الحَاجَةُ إلى ذلك، وقليلا ما يُصادِف أن تُلزِمَه تلك الحاجة وضعَ الحِكمة في خواتيم الفصول، وربما يكون القرطاجني قد اتّبع النصيحة التي أوردها في منهاجه حين قال: «و ينبغي ألاّ يُسرَف في الاستكثار من هذا الفن من الصنعة فإنَّهُ مُؤَدٍّ إلى التَّكَلُّف وسآمة النفس»[2]، لذلك كانت نسبة حضور التحجيل عنده قليلة جدا، نذكر من أمثلته الحكمة التي ختم بها وصف مجالس الأنس ليتخلص إلى النسيب، ومفادها أنّ الإنسان أحقّ بالطرب واللهو من آلات الطرب لأن له حياةً أمّا هي فجامدة:

طَرِبَـــتْ جَمَـــادَاتٌ وأَفْصَـــحَ أعجـــمٌ ... فَرَحًـــا، وأصـــبح مِـــن سُـــرورٍ يَهـــزَجُ
أَفَيَفْضُـــلُ الحَـــيَّ الجَمَـــادُ مَسَـــرَّةً ... والحَـــيُّ لِلسَّـــرَّاءِ مِنـــهُ أَحـــوَجُ
ما العَيشُ إلاّ مـــا نَعِمْـــتَ بِـــهِ، ومـــا ... عاطَاكَ فيه الكَـــأسَ ظَبْـــيٌ أَدْعَـــجُ[3] [4]

5- الاختتام:

يجب – عند حازم- تحسينه لأن الإساءة فيه مُعْفِيَةٌ على كثيرٍ مِن تأثير الإحسانِ المتقدِّمِ عليه في النَّفْسِ، ولا شيء أقبح من كَدَرٍ بعد صَفْوٍ، وهذا سبب كاف لتحسين آخر القصيدة الذي «ينبغي أن يكون بمعانٍ سارَّة فيما قُصِدَ به التّهاني والمديح، وبمعانٍ مُحزنة فيما قُصِدَ به التَّعازي والرِّثاء، وكذلك

---

[1]- قصائد ومُقطّعات، ص 27.

[2]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 301.

[3]_ الأدعج: شديد سواد سواد العين وشديد بياض بياضها.

[4]- قصائد ومُقطّعات، ص 106.

يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه»[1].

وحازم في اختتامه لقصائده لا يُنَوِّعُ المعاني، فهو كثيرا ما ينهي أشعاره بالدعاء، ولعل هذا راجع إلى كَونِ أغلب قصائده في الغرض نفسه وهو المدح، ما جعل المطلع عموما في النسيب، والخاتمة في الدعاء، من ذلك قوله:

و دُعاؤنَا لَكَ أنْ تَدومَ مُهَنَّأً ... ومُبَشَّرًا ومُنَعَّمًا ومُخَلَّدَا[2]

إلا أن ذلك ليس عامًّا في شعره، فأحيانا نجده يختتم قصيدته بالنصح، كقوله:

ومتى تُرِدْ تُعْطِ الأُمورَ حُقُوقَهَا ... فَافْهَم مَرَاتِبَ فَضْلِهَا وتَحَقَّقِ

وزِنِ الأُمُورَ وأعْطِ كُلًّا حَقَّهُ ... واخْصُصْهُ بالأَوْلى بِهِ والأَلْيَقِ

العِقدُ فَوقَ تَليلِهِ، والتَّاجُ في ... أَعْلَى المَفَارِقِ، والبُرَى في الأَسْؤُقِ[3] [4]

أو بالحكمة، كقوله:

فَتَرَقَّبِ السَّرَّاءَ مِنْ دَهْرٍ شَجَا ... فَالدَّهرُ مِن ضِدٍّ لِضِدٍّ يَخرُجُ

و تَرَجَّ فُرجَةَ كُلِّ هَمٍّ طَارِقٍ ... فَلِكُلِّ هَمٍّ في الزَّمَانِ تَفَرُّجُ[5]

أو يختتم بالتهنئة، كقوله:

وهُنِّئَ مَولانَا الأَمِيرُ مُحَمَّدٌ ... بِإِقبَالِ سَعْدٍ واقْتِبَالٍ مِن الجَدِّ[6]

ثانيا: مناسبة المعاني للأوزان والأغراض:

أراد حازم بهاتين النَّظَرِيَّتَين أن يدعو إلى ضرورة إحداث الانسجام بين كل العناصر المشَكِّلة للقصيدة، فهو كثيرا ما نادى إلى تحقيق مبدأ التناسب، والسبب وراء إصراره على هذا المبدأ هو رغبته في تحسين أوضاع الشعر الذي ساءت حاله في زمانه بسبب أبناء عصره الذين دَخَلَ الاختلالُ والفساد طباعَهم ودخل اللَّحنُ ألسنتَهم بحيث أصبحوا لا يُـمَيِّزُونَ ما يَحسُن مما لا يَحسُن مِن الشِّعْرِ ظَنًّا مِنهم

---

(1)- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 306.

(2)- قصائد ومُقطّعات، ص 118.

(3)- التليل: العنق، البُرى: جمع بُرَة وهي الخلاخيل.

(4)- قصائد ومُقطّعات، ص 171.

(5)- م ن، ص 106.

(6)- م ن، ص 121.

«أنّ كلَّ كلامٍ موزونِ مُقفًّى شِعرٌ»[1]، فأخذ حازم على عاتقه أن يُعلِّمَهم أُصولَ هذه الصناعة التي يجب أن تكون فيها القصيدة كُلًّا مُتَكَامِلًا تتناسب كل مُكَوِّناته المعنوية واللغوية والصوتية...

1- مناسبة المعاني للأوزان:

ذهب حازم في منهاجه إلى القول بضرورة اختيار العروض المناسب للمعنى الذي يرغب الشاعر في تخييله مُحاوِلًا «إثبات بعض الخصائص الدلالية للأوزان والكشف عن علاقات التقاطع بين الأوزان والمعاني التي تؤديها »[2] ومعتبرا أن للأعاريض اعتبارا مِن جهة ما تليقُ به مِن الأغراضِ، وعلى هذا الأساس أصبح على الشاعر إذا قصد الفخر مثلا أن يحاكي غرضه بالأوزان الفخمة الرصينة، وإذا قصد قصدا هزليا استخفافيا أن يحاكي غرضه بما يناسبه من أوزان طائشة قليلة البهاء، وكذلك الأمر في كل قصد، «وبذلك ارتبط الوزن بالمعنى عند حازم في علاقة احتواء تقوم على التناسب، فأصبح لكل وزن من الأوزان مجالٌ يختص به وغَرَضٌ لا يُفارِقُهُ»[3].

وقد بنى حازم رأيه على أسس عديدة أهمها أن الوزن من الأمور المساعدة على التخييل ومضاعفة تأثيره « فالأداء الشعري في حاجة إلى نَسَق خاص أو موسيقية خاصة، وتلك الموسيقية تساعد كثيرا على تحقيق غاية الشعر من التأثير وإثارة العواطف والانفعالات في نفس المتلقي»[4]، كما أن الأوزان حسب رأيه تختلف صفاتها تماما كالمعاني، وتحقيقا لمبدأ التناسب وجب الجمع بين ما تتشابه صفاته منهما، لكن «الخصائص التي أثبتها حازم لبعض الأوزان لا تعدو كونها أحكامَ قِيمَة تفتقد إلى معيار موضوعي»[5]، وهو الأمر الذي جعل نظريته هذه تتَّسم بالنِّسبيَّة.

لقد وضع القرطاجني في منهاجه صفات للأوزان يتناسب على أساسها كل واحد منها مع ما يوافقه من معنى، «فمنها أعاريض فخمة رصينة تصلح لمقاصد الجِدِّ كالفخر ونحوه نحو عروض الطويل والبسيط...ومنها أعاريض تليق(...) مقاصد التي تحتاج إلى جزالة نمط النظم نحو عروض الطويل والكامل، وأما المقاصد التي يُقصد فيها إظهار الشجو والاكتئاب فقد تليق بها الأعاريض التي فيها حنان ورِقَّة...وذلك نحو المديد والرمل»[6]، وبالإضافة إلى هذا، جعل حازم للأوزان مراتب بحيث يكون أوَّلها

---

[1]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 27.

[2]- عبد الرحمان وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو، ص 376.

[3]- جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 203.

[4]- بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، ص 197.

[5]- عبد الرحمان وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو، ص 382.

[6]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 205.

الطويل والبسيط، ويليهما الكامل والوافر، ثم الخفيف، ثم المديد والرمل، ثم المنسرح فالرجز فالمقتضب...وقد ذكرنا هنا فقط البحور التي اعتمد عليها حازم في نظمه للشعر.

وبالعودة إلى ديوان القرطاجني، وباحتساب نسبة حضور كل وزن من تلك الأوزان فيه نجد الترتيب سيتغير، فالكامل عنده يأتي في الرتبة الأولى من حيث عدد القصائد والمقطعات المنظومة فيه، إذ بلغ تسع عشرة قصيدة ومقطعة، يليه البسيط بأربع عشرة قصيدة ومُقطَّعَة، ثمّ الطويل بثلاث عشرة قصيدة ومُقطَّعة، ثم الوافر والمديد والمنسرح بقصيدتين لكل منهما،ثم الرجز والمقتضب والرمل والخفيف بقصيدة أو مقطعة لكل واحد، ويمكن توضيح ذلك في الجدول الآتي:

البحر	عدد القصائد	الصفحة	النسبة
الكامل	19	75،81،88،105،107،112،114،115،122،130،139،144، 160،161،169،172،176،185،194.	%33.92
البسيط	14	125،140،146،163،167،168،174،188،204،209،212،2 15،216، 223.	%25
الطويل	13	76،87،91،96،119،134،137،145،154،179،198،199،2 18.	%23.21
الوافر	2	138،173.	%3.57
المديد	2	187،203.	%3.57
المنسرح	2	113،186.	%3.57
الرجز	1	17.	%1.78
المقتضب	1	102.	%1.78
الرمل	1	205.	%1.78
الخفيف	1	219	%1.78

وهذا الترتيب يبدو بالعموم متناسبا مع ما جاء في منهاجه، فالتغيير الطارئ عليه ليس كبيرا. أما عن مدى مناسبة القرطاجني بين الأعاريض ومحتويات القصائد فإننا سنحاول دراسته فيما يأتي:

أ- العروض الطويل والعروض البسيط:عدَّهُما مِن البحور الفخمة الرصينة التي تصلح لمقاصد الجد، وقد راعى ما قاله أثناء نظمه في الطويل الذي تراوحت معاني قصائده فيه بين المدح[1]،والتهنئة[2]، والمديح الديني[3]، وهي كلها معانٍ جادَّة، أما البسيط، فنجده- بالإضافة إلى المعاني السابقة- نظم فيه الرثاء[4] والنسيب[5]، مع أنه في تنظيره اعتبر الرثاء وما يثير الحزن والاكتئاب من المعاني هو أليق بالأعاريض التي فيها حنان ورقة نحو المديد والرمل، ولكنه لم يفعل ذلك، حيث نظم قصيدته ومقطعته الوحيدتين في الرثاء ضمن بحر مخلّع البسيط، إلا أننا لا نستطيع أن نحكم عليه في هذا الغرض لأن كُلًّا مِن القصيدة والمقطعة جاءتا تذييلا لبيتين قالهما ابن الجوزي مُعتذرا عن الاكتحال في يوم عاشوراء:

ولائـــــــمٍ لامَ في اكتحـــــــالي يـــــومَ اســـــتَحَلُّوا دمَ الحُســـــينِ
فقلـــــتُ دعـــــني أحَـــــقُّ عُضـــــوٍ يحضـــــى بِلـــبسِ السَّـــوادِ عَـــيْني[6]

و هما منظومان في العروض البسيط، ما جعله مجبرا على الإكمال فيه، أما النسيب فهو ليس من مقاصد الجد، وبالتالي لا يليق- إن تتبعنا نظرية حازم- أن تُنظَم معانيه في عروض يتسم بالفخامة كالبسيط، ولكنّه خالف القاعدة ونظم فيه قصيدة غزلية غاية في الشعرية مطلعها:

يـــا ظبيـــة الرّبـــرب الحـــالي ســـوالِفُهُ مـــن قلَّـــدَ الحَلْـــيَ آرامـــاً وغُزلانَـــا[7]

ب- الوافر والكامل:يضع حازم الوافر في الترتيب مع الكامل، لكنه حين يحدد خصائص البحور يجعل الكامل مع الطويل من البحور التي يكون النظم فيها جزلا، والحقيقة أن القرطاجنّي لم ينظم في الوافر غير مُقطَّعَتَين[8] فيهما من التخييل ما يجعلهما تتناسبان مع مكانة البحر بالنسبة لحازم، نذكر منهما قوله يصف قرطاجنّة التي شابه برُّها المتّسع والمخْضَرُّ بما فيه من أشجار ونباتات متنَ بحرها:

لِقرطاجَنَّـــــة بـــــرٌّ وبحـــــرُ سَـــرَى لهمـــا علـــى الآفـــاق ذِكْـــرُ
تخـــالُ بُطـــونَ ذلـــكَ مَـــتْنَ هـــذا إذا بالنّبْـــتِ لاحَـــت وهـــي خُضْـــرُ[9]

---

[1]- يُنظر :قصائد ومقطعات،، ص 76، 87، 91، 96، 154، 199.
[2]- يُنظر :م ن، ص 119، 134.
[3]- يُنظر :م ن، ص 179.
[4]- يُنظر :م ن، ص 215، 216.
[5]- يُنظر :م ن، ص 204، 209.
[6]- م ن، ص 215، 216.
[7]- م ن، ص 209.
[8]- يُنظر : م ن، ص 138، 173.
[9]- م ن، ص 138.

وفي المقابل: «يظهر أن اتساع بحر الكامل لقول الشعر أغرى حازما بأن ينظم فيه قصائد مختلفة الأغراض»[1] من مدح ونسيب وتهنئة ومديح وحكمة [2]، ورغم أن القرطاجني قد وصف الطويل بنفس صفة الكامل (نقصد جزالة النظم فيهما)، إلا أنه فضَّل الأخير في أثناء نظمه دون وضوح المعيار الذي اعتمده لذلك.

ج- **الخفيف**: وضعه في الرتبة التالية للبحور التي وصفها بالفخامة والجزالة، ووظفه في المدح، لكن قارئ النص لا يشعر بالانسجام بين عناصره المعنوية والصوتية، من ذلك قوله فيه:

خَـــطَّ أشـــعَارَ سِـــتَّةِ الجاهِلِيَّـــه مِـــن طَرِيـــقِ الرِّوايَـــةِ الأصْـــمَعِيَّهْ[3]

د- المديد والرمل:وصفهما حازم باللِّينِ والضعف، وهما يصلحان عنده للمقاصد التي يُقصَد فيها إظهار الشجو والاكتئاب كالشكوى والرثاء...إلا أن ما نظمه فيهما بعيد تماما عن هذه المعاني، إذ عَبَّر بالمديد عن الشعر وأفكار المبدعين[4]، ومدح بمجزوء الرمل الأمير أبا زكرياء بن أبي حفص[5]، ورغم أننا نلمس خفة الإيقاع حين نقرأ القصيدة، إلا أننا نشعر بأن ذلك الإيقاع الخفيف كان متناسبا عموما مع محتوى الأبيات، وبالتالي فإن القرطاجني هنا خالف تنظيره مرة حين مدح باعتماد بحر غير فخم، ومرة حين أثبت أن بالإمكان الجمع بين معنى رصين وعروض ضعيف دون التقليل من المستوى الفني للقصيدة التي جاء فيها:

دُونَكُـــــم غُـــــرُّ اللّـــــآلِي مِـــــن فُـــــرادَى وقَـــــرائنْ
قَـــــد تَحَلَّـــــتْ بِصِـــــفَاتٍ حُسـنُهـا لِلقَلـــــبِ فـــــاتِنْ[6]

هـــ- المنسرح:الكلام فيه جزل، ولكنّ فيه بعض الاضطراب والتقلقل، وهذا ما كان واضحا في المقطَّعتَين اللتين نظمهما فيه[7]، لا سيما أن الثانية في الزهد الذي كان على حازم أن يختار له- وفق نظريته- عروضا فخما يتناسب مع المعاني الدينية الجادة:

---

[1]- كيلاني حسن سند، حازم القرطاجني، حياته وشعره، ص 238.

[2]- يُنظر:قصائد ومُقطّعات، ص75، 81، 88، 105، 107، 114، 115، 122، 130، 139، 144، 160، 161، 169، 172، 176، 185، 194.

[3]- م ن، ص 219.

[4]- يُنظر : م ن، ص 187، 203.

[5]- يُنظر : م ن، ص 205.

[6]- م ن، ص 207.

[7]- يُنظر :م ن، ص 113، 186.

مَن قَالَ: حَسبِي مِنَ الوَرَى بَشَرٌ فَحَسْبِيَ اللهُ حَسْبِيَ اللهُ
رَبٌّ عَزيزٌ، في مُلْكِهِ صَمَدٌ لا عِزَّ إلاّ لِمَنْ تَوَلاّهُ[1]

و- الرجز: قال إنّ فيه كزازة[2]، غير أنه اختاره لنظم أهم قصيدة لديه هي المقصورة، ورغم أن الوزن هنا قد فُرض عليه لأنها كانت معارضة لقصيدة سابقة، إلا أنه استطاع أن ينظم فيه أكثر من ألف بيت لا نشعر فيها بتلك الكزازة التي ذكرها، لذلك فإنّها كانت أكبر دليل على عدم صحة نظريته القائلة بضرورة المناسبة بين الوزن والمعنى، فالمقصورة ضمّت مختلف أغراض الشعر من نسيب ومدح ووصف للطبيعة وحكمة...إلا أنّ مستوى الكلام فيها كان متساويا فَنِّيًّا، ومن بديع ما جاء فيها نذكر وصفه لحدائق الماء الذي شبّه فيه قطع الماء البيضاء المتلألئة بالدّرّة اليتيمة في نفاستها وحسنها وصفاء لونها، يزيدها حسنا انثناء غصون الأشجار الممتلئة عليها وشَدْوُ الحمام الطَّرِب لرؤية جمالها:

حَدَائِقٌ لِلمَاءِ فِيهَا كَوْثَرٌ وكَوثَرٌ لِلمَالِ مُرْوٍ مَن عَفَا
فيهَا مِنَ الأسْحَارِ خُضْرُ قِطَعٍ وقِطَعٌ ذاتُ ابْيِضَاضٍ مِن ضُحَى
كأنَّهَا يَتيمَةُ العَائِمِ في ما يُسْتَرَى مِن دُرِّهِ ويُعتَمَى[3]
سَرَّ الغُصُونَ رَيُّهَا حتَّى انْثَنَتْ وسَرَّ مَرْآهَا الحَمَامَ فَشَدَا[4]

ز- المقتضب: قال إنّ حلاوته قليلة مع طيش فيه[5]، دون أن يوضّح ما قصد بالطيش، إلا أنه اختار أن يمدح به في قصيدة مطلعها:

عَادَ قَلبَهُ طَرَبُ حِينَ زُمَّت النُّجُبُ
و انطَوى على حُرَقٍ قلبُهُ لها نُهَبُ[6]

فكيف يجمع صاحب النظرية القائلة بضرورة مناسبة الأوزان الرصينة مع المعاني الفخمة بين وزن فيه طيش ومعنى فخم؟!

إن «الذي يتتبع أشعار الشعراء العرب على مدى ستة عشر قرنا، لا ريب في أنه يقتنع بأن ما قرّره

---

[1]-قصائد ومُقطّعات ، ص 186.

[2]_ جاء في اللسان: الكزازة هي اليُبسُ والانقباض (يُنظر مادّة: ك ز ز).

[3]_ يتيمة العائم: الدُّرَّة النفيسة، يُسترى ويُعتمى: يُختار.

[4]- قصائد ومُقطّعات، ص 24.

[5]- جاء في اللسان: الطّيش هو الخِفَّة (يُنظر مادّة: ط ي ش) .

[6]- قصائد ومُقطّعات، ص 102.

حازم القرطاجني عن شعرية الإيقاع في الشعريات العربية لا ينبغي أن يكون قولا فصلا في هذه المسألة، فقد يتَّفق أن يوافق الإيقاعُ الغرضَ الـــمُتناوَل وقد لا يتَّفِقُ»[1]، وهذا تماما ما أثبته صاحب النظرية نفسه في إبداعه الشعري، «لقد خالف حازم مقاييسه، لأن هذه المقاييس تنطبق على الكثير الغالب من القصائد، وقد يخرج عليها الشاعر أحيانا»[2].

2- مناسبة المعاني للأغراض:

إنّ الأساسَ الّذي بنى عليه حازم نظريته حول تناسب معاني القصيدة مع الأغراض هو نفسه الذي بنى عليه سابقتها، وهو ضرورة حسن التأليف بين العناصر الفنية المشكِّلة للنص الشعري بحيث يصبح الأخير وحدة مُتَّسِقَةَ الأجزاء لا يشوبُ انسجامَ عناصرها وجزئياتها أيُّ خَلَلٍ، ثم إن مشابهة المعاني للغرض تساعد- حسب رأيه- في تقوية أثر التخييل في نفس المتلقي، وهذه أسمى غايات الشعر عنده.

و قد وضّح القرطاجني في منهاجه - بعد تقسيمه لأغراض الشعر- ما يتوجَّبُ استحضاره مِن معانٍ تتناسب مع كلٍّ من المدح والنسيب والرثاء والفخر والاعتذار والمعاتبات والاستعطافات والهجاء والتهاني، وسنُذكِّر فيما يأتي بكل ذلك، محاولين الموازنة بين ما دعا إليه في نظريته وبين ما ورد ضمن شعره:

أ- المدح:هو أكثر غرض حاز على اهتمام القرطاجني، حيث كان حضوره في المنهاج وفي الديوان قويا، والأمر يَدُلُّ كبداية على التوافق الكبير في هذا المجال بين نظريته وإبداعه، وقد فصَّل ناقدنا الحديث حول هذا الغرض وما يجب له من معان، فوضع لذلك أسسا نلخِّصها في:

- أنْ يكون «مِمَّا يُحمَدُ به المرء، كذكر كرم الأسرة وشرف السلف، لكون فضل الأصل يدل على فضل الفرع في كثير من الأمر، وأكثر ما تَعتَدُّ العرب به في المدح الأفعالُ التي تتجشَّمُ الأنْفُسُ فيها الضَّرَرَ لِنَفْعِ غيرها»[3]، وإذا عدنا إلى ديوان حازم وجدناه لا يترك ممدوحا إلا وذكر أصله الطيب وفرعه الكريم، بل إنه يركز كثيرا على هذه المسألة، فيحاكي ممدوحيه دائما بمن سبقهم من أجدادهم من السلف الصالح الذي يسمو بهم إلى رُتَبِ الصَّحابة، فنجده إذا مدح واحدا من الأسرة الحفصية (وفي مدحهم جاءت أغلب نصوصه الشعرية) يذكر عمر الفاروق رضي الله عنه الذي ينحدر نسبهم إليه، من ذلك قوله في مدح الأمير أبي زكرياء الحفصي:

---

[1]- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص 46.

[2]- كيلاني حسن سند، حازم القرطاجني، حياته وشعره، ص 239.

[3]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 164.

جَلَــا مَفارِقَــهُ تــاج العُــلا نَسَــبٌ سَــمَا إلى عُمَــرَ الفــارُوقِ وارْتَفَعَــا
أصلٌ غَــدَا كُــلُّ أصــلٍ دُونَــهُ، ولَــهُ فَرعٌ على كُلِّ فَــرعٍ بَاسِــقٍ فَرَعَــا[1]

وإذا مدح حاجبهم ابن سعيد، وله فيه قصيدتان[2] ينسبه إلى الصحابي الجليل عمَّار بن ياسر رضي الله عنه، وفي هذا يقول:

سِــبْطُ الرِّضــا عَمَّــارِ الهــادِي الّــذي مــا رَسْــمُ مَنــهَجِ رُشْــدِهِ بِالمُنــهَجِ
صَــحِبَ الرَّســولَ، فَحَــازَ كُــلَّ فَضــيلَةٍ لِمُهاجِرِيــهِ وأَوْسِــهِ والخَــزْرَجِ[3]

أما الأفعال التي تتجشم فيها الأنفس الضرر لنفع غيرها فإنها مِن أكثر المعاني حضورا في أمداح حازم التي خصَّ بها الملوكَ والأمراء الذين كانوا يسهرون في سبيل إحلال الأمن في أطراف الدولة الإسلامية التي يحكمونها، إنهم يتركون عُروشهم ويتوجهون إلى ميدان القتال يسبقون جنودهم، ويدفعون أرواحهم في سبيل إحلال الأمن والطمأنينة في أوساط الناس، مِن ذلك ما قاله في مدح الأمير أبي يحيى:

مَا يَحتَمِي بِــالجَيْشِ، كَــلاّ، بَــل بِــهِ وبِبَأسِــهِ الجــيشُ العَرَمْــرَمُ يَحتَمــي
قــد صَــيَّرَ الــدُّنيَا اتِّصــالَ أَمَانِهَــا حَرَمًــا، بِصــارِمِهِ المُحِــلِّ المُحْــرِمِ[4]

– السُّمُوُّ بكل طبقة من الممدوحين إلى ما يجب لها من الأوصاف، وإعطاء كلٍّ حقَّه من ذلك، ولعل حازما حقق ذلك حين جعل عدد القصائد المخصصة لمدح الخلفاء أكبر من عدد القصائد المخصصة لمدح الأمراء، وعدد هذه الأخيرة أكبر من عدد تلك المخصصة لمدح الحاجب ابن سعيد، كما أن أحجام القصائد أنفسها متفاوتة، ما يجعل عدد وتنوع الأوصاف التي أوجبها لكل طبقة يختلف عما أوجبه لأخرى عموما.

– يجب أن يُمدَح كلُّ رجل بما يليق به من أوصاف، وهذه المسألة مرتبطة بسابقتها، وقد فصَّل حازم الحديث فيها، حيث جعل الناس أصنافا، وجعل لِكُلِّ صِنفٍ ما يليق به من الفضائل، «فأما مدح الخلفاء فيكون بأفضل ما يتفرَّع من تلك الفضائل وأجلِّها وأكلمها كنصرة الدين وإفاضة العدل وحُسنِ السِّيرة والسياسة والعلم والحلم والتقى والورع والرأفة والرحمة والكرم والهيبة وما أشبه ذلك»[5]،

---

[1]– قصائد ومُقطّعات، ص 164.
[2]– يُنظر :م ن، ص 107، 125.
[3]– م ن، ص 109.
[4]– م ن، ص 195.
[5]– منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 170.

وأمداح حازم للخلفاء جاءت مطابقة تماما لما ذكر من تفاصيل في هذا القول، حتى لنحسبه هنا يصف قصائده تلك بعد أن قالها، ومن أمثلة أمداحه التي نجد فيها جل هذه الأوصاف نذكر ما نَظَم في مدح أبي زكرياء:

إمـــامُ هُـــدًى، عَـــدْلٌ، بِـــهِ اللهُ نُـــورَهُ ... أَتَـــمَّ وأَبْـــدَى سِـــرَّهُ بعـــد إخْفَـــاءِ
يُفيـــدُ أَفـــانِينَ المَعَـــارِفِ شَـــافِعًا ... بِهَا مَـــا حَبَـــا مِـــن عارِفَـــاتٍ وآلاءِ[1]

وقد نبَّه القرطاجني إلى ضرورة أن يكون مدح الخلفاء نمطا واحدا، وينبغي للشاعر «أن يتخطى في أوصافهم من جميع ذلك حدود الاقتصاد إلى حدود الإفراط»[2]، ورغم دعوة القرطاجني في منهاجه إلى التنويع، إلا أنه في مدحه للخلفاء اتبع تماما ما نظَّرَ له «فلم تختلف صفات المديح، و لم ينْسَ أن يجنَحَ إلى الإفراط»[3] ما جعل أمداحه لهم وكأنها قصيدة واحدة، ومنها نذكر ما جاء في مدح الخليفة المستنصر الحفصي الذي جعله الملك والـــمُسَيِّر الوحيد لكل شعوب ومُلوك العالم:

دَعَـــوْتَ فَلَبَّـــى أَمْـــرَكَ الشَّـــرقُ والغَـــربُ ... وأَصْغَتْ لِـــداعِي هَـــدْيِكَ العُجـــمُ والعُـــربُ
و جَـــاءَت مُلُـــوكُ الأرضِ نَحـــوَكَ خُضَّـــعًا ... يقُـــودُهُم رُعـــبٌ ويَحْـــدُو بِهِـــمْ رَغْـــبُ
كـــأنَّ جميـــعَ الخَلـــقِ جِســـمٌ مُـــدَبَّرٌ ... ورأْيُـــك فيـــه الـــرُّوحُ والـــنَّفسُ والقَلـــبُ[4]

ومدْحُ الأمراء في نظر حازم «يكون بالكرم والشجاعة ويُمْنِ النَّقيبة وسداد الرأي والتَّيقُّظِ والحزم والدَّهاء وما ناسب ذلك...حتى تكون رتبة العظماء منهم ثانية عن رتبة الخلفاء»[5]، والواقع أن أمداحه للأمراء شابهت أمداحه للخلفاء إلى حدٍّ بَعيدٍ، فهو يصفهم بالصفات نفسها: الهداية، الشجاعة، الكرم...، حتى إنه حين يمدح الأمير أبا يحي بن أبي زكريا، يصفه بأنه مَلِكٌ، وقد كان أميرا وَلِيًّا للعهد[6]:

فَفِي مُحَيَّـــا أبِـــي يَحْيَـــى الأمـــيرِ لَنَـــا ... إنْ لَـــم يُنَـــوِّرِ بَيَـــاضُ الصُّـــبْحِ تَنْـــويرُ

---

[1]- قصائد ومُقطّعات، ص 77، 78.

[2]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 170.

[3]- عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص 290.

[4]- قصائد ومُقطّعات، ص 87.

[5]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 170.

[6]- يُنظر:أبو العباس أحمد بن حسين بن علي بن الخطيب بن القنفد القسنطيني، الفارسية في مبادئ الدولة الحفصية، تقديم وتحقيق محمد الشاذلي النيفر وعبد المجيد التركي، الدار التونسية للنشر، (د-ط)، 1968م، ص109، 110 .

مَلكٌ لهُ الِهمَـــمُ العُليَـــا الّـــتي عَظُمَـــتْ وكُـــلُّ مُســـتَعْظَمٍ فـــيهِنَّ مَحقُـــورُ[1]

و سعياً منه إلى مراعاة الترتيب الذي دعا إليه، نجد القرطاجني يحاول أن يجعل هذا الأمير في رتبة ثانية مقارنة بالخليفة، فيُشير دائما إلى أنه ورث كل تلك الفضائل عن والده الملك الحقيقي، من ذلك ما قاله بعد أن مدح الأمير أبا يحي بالكرم وحماية الدين والشجاعة:

عَهدٌ تَلَقَّـــاهُ مِـــن هَـــادٍ وَلِـــيٍّ هُـــدًى علـــى سَـــجَايَا التُّقَـــى والبِـــرِّ مَفْطُـــورُ
لِلَّـــــهِ آلَ أَبي حفْـــــصٍ فَكُلُّكُـــــمُ أَغَـــــرُّ، لِلْاؤهُ في الـــــدَّهرِ مَشْـــــهورُ
بِحَارُ عِلمٍ ومُـــذْكُو نَـــارِ كُـــلِّ وَغَـــى بِالْمُرهَفَـــاتِ، وبَحـــرُ الحَـــربِ مَســـجُورُ[2] [3]

أو نجده يبدأ أَوَّلا بمدح الخليفة، ثم ينتقل إلى مدح ولده، رغم أن القصيدة أساسا مخصصة لمدح الأمير، من ذلك قوله عن الخليفة أبي زكرياء في قصيدة موجهة لمدح الأمير أبي يحي:

فَأَعَـــدَّ لِلإِســـلامِ أَنْفَـــسَ عُـــدَّةٍ وبَنَـــى بِنَـــاءً لَـــيسَ بِالْمُتَهَـــدِّمِ
نِيطَـــتْ وِلايَـــةُ عَهـــدِهِ بِسَـــلِيلِه وشَـــبِيهِهِ والشِّـــبْلِ شِـــبْهِ الضَّـــيغَمِ[4]

لقد جعل الملِك ضيغما، وجعل الأمير شِبله الشبيه به، فهو لم يأت بالصفات الحَسنة من عند نفسه، وإنّما ورثها عن أبيه، فكان هذا الشبلُ من ذاك الأسد. ولَعَلَّ من الأمور الأخرى التي فَرَّقَ بها الشَّاعرُ بين مدحه للخليفة ومدحه للأمير، وَصْفُ الأخير بالشباب كحديثه عن الأمير أبي يحيى بن أبي زكرياء الحفصي:

نَضِـــرَتْ شَـــبِيبَتُهُ ولكـــنْ عُـــودُهُ عاسٍ على الأعْـــدَاءِ، صُـــلبُ المُعجَـــمِ
فَسِـــنُوهُ مُشْـــبِهَةٌ أَنَابِيـــبَ القَنَـــا عَـــدَدًا، وغُـــرُّ خِلالِـــهِ كـــالأَنجُمِ[5]

وأما مدح رجال الدولة- كما نظر إليه القرطاجني- فيكون «بالعلم والحلم والكرم وحُسنِ التَّدبيرِ وتثمير الأموال ....» [6]، وهو في شعره لم يمدح غير الخلفاء والأمراء سوى رجلين: الأول هو الحاجب أبو عبد الله بن أبي الحسين بن سعيد الذي خصص له قصيدتين مدحه فيهما حقيقة بالعلم والحلم والكرم

---

[1]- قصائد ومُقطّعات، ص 141.
[2]_ مسجور: مُشتعل.
[3]- قصائد ومُقطّعات، ص 141، 142.
[4]- م ن، ص 195.
[5]- م ن، ص ن.
[6]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 170.

وحسن التدبير، نذكر منهما قوله:

فَسعِدْتُ بابْنِ سَعيدٍ الأَعلَى أبي ... عَبْدِ الإلهِ، ونِلتُ ما أنا أرْتَجي
الحاجِبِ الأعلى الّذي مُذْ فَتَّحَتْ ... يُمْناهُ أبوابَ المُنَى لم تُرتَجِ
ذُخرُ الإمامِ المُجتَبَى وعَتَادُهُ ... ومُنيرُ غَيْهَبِ كُلِّ خطٍّ مُدَّجِ
و أمينُ سِرِّ مَقَامِ حَضْرَتِهِ، إذا ... نَاجَى نَصيحًا مُخلِصًا فَهُوَ النَّجي
بحرُ العُلُومِ الطَّافِحُ الطَّامي الّذي ... بِسِوَى نَفِيسِ الدُّرِّ لم يَتَمَوَّجِ
طَوْدُ الحُلُومِ الرَّاسِخُ الرَّاسي الّذي ... بِسِوَى النُّجُومِ الزُّهرِ لم يَتَتَوَّجِ[1]

لقد وصف الحاجبَ بالأمانة والنُّصح والعلم، وهي الصّفات المطلوبة حتى يؤدّي المهمة المسندة إليه على أحسن ما يكون، فيُساند الخليفة ويساعده على تسيير أمور الدّولة. والملاحَظ في قصيدتَيْ حازم المخصَّصَتَين لمدح الحاجب ابن سعيد أنه يُضمِر له مَودَّة كبيرة، كما أننا نستطيع أن نشعر براحة الشاعر النفسية في تعامله مع هذا الممدوح الذي اعتبره سَنَدًا له في مواجهة متاعب الحياة، فكان حُبُّه له كحبِّ المؤمن المخلص الذي لم يستطع إخفاء ذلك الإيمان وذلك الإخلاص، فَجَهَرَ بهما وبإيثاره لممدوحه الذي فاق كلّ عاطفة يُحِسُّها تجاه غيره:

كَمِ ارْتِيَاحٍ لَهُ يُغنِي بِهَزَّتِهِ ... عَن أَنْ يُهَزَّ بِأمْدَاحٍ وأَشْعَارِ
بِكَ انْتِصاري -أَبَا عبدِ الإلهِ- عَلَى ... دَهْرٍ عَدِمْتُ بِهِ نَصرِي وأَنْصَارِي
أضْمَرتُ في حُبِّكُم إضْمَارَ مُعتَقِدٍ ... قَد جَلَّ عن كُلِّ إخلاصٍ وإضمارِ
فَلَو عَلَى قَدْرِ حُبِّ المَرْءِ تُؤثِرُهُ ... مَا كَانَ إيثَارُ خَلقٍ فَوقَ إيثَارِي[2]

وثاني ممدوحيه هو أبو الحسن يحي بن مروان الذي قال فيه قصيدة من ثمانية أبيات لا تشبه- من حيث محاولة إعلاء مكانة الممدوح والسمو به- ما قيل في مدح غيره رغم أنه اتَّبع تقريبا الأسلوب نفسه، إذ نجده يجمع عدّة صفات يريد أن يُؤكِّدها فيه، غير أنّها تختلف عن تلك التي وصف بها غيره من الممدوحين، من ذلك قوله فيه:

سَمْحٌ سَرِيٌّ سَنِيٌّ ماجِدٌ يَقِظُ ... شَهْمٌ ذَكِيٌّ زَكِيٌّ فَارِعٌ لَبِقُ[3]

وقبل الانتقال إلى الغرض الموالي، نود التنبيه إلى طبقة من الممدوحين لم يذكرها ناقدنا في تنظيره،

---

(1)- قصائد ومُقطّعات، ص 108-109.
(2)- م ن، ص 128-129.
(3)- م ن، ص 168.

هي طبقة الأنبياء، وهو كشاعر مَدَح النبي ﷺ، واعتمد في ذلك على التخييل أكثر بكثير من الوصف المباشر، فطلب من مُتَلَقِّي النَّصِّ أن يقف بين قبر النبي ومنبره ليتنشق نسيمه الزكي، ويُمتِّع عينيه بالنظر إلى مقام سجوده وقيامه...

قِـــفْ بَـــينَ قَـــبرِ مُحَمَّـــدٍ والمِنبَـــرِ وقُلِ السَّـــلامُ علَـــى السِّـــراجِ الأَنـــوَرِ
و الْـــتَمْ ثَـــرَى قَـــبرِ النَّبِـــيِّ مُحَمَّـــدٍ وبِـــذلِكَ العَفَـــرِ الأَسِـــرَّةَ عَفِّـــرِ[1]
و انْظُـــرْ بِمَسْـــجِدِهِ مَحَـــلَّ سُـــجُودِهِ وإلى مَقَـــامِ قِيامِـــهِ فِيـــهِ انْظُـــرِ
و انْظُرْ لِـــأَكْرَمِ هَالَـــةٍ قَـــد أَحْـــدَقَتْ أَنْوَارُهَـــا بِضِـــياءِ بَـــدرٍ مُقْمِـــرِ[2]

استعمل حازم اسم التفضيل لمدح النبي الكريم ﷺ، وشبّهه بالبدر المقمر، وهما أمران يتكرران كثيرا في قصائد أخرى، فهو حين يمدح الخلفاء يُوظف اسم التفضيل كثيرا، كما أنه يُشبِّه كلَّ ممدوحيه بالبدر: فالنبيُّ عنده بدرٌ، والخليفةُ بدرٌ، والأميرُ والحاجبُ والمرأةُ... وهذا يجعلنا نتساءل أين الاختلاف بين أوصاف الطبقات هنا، خاصة أن حضور المديح الديني في معاني شعره قليل جدا، ما جعله مُطالَبًا بالإبداع فيه أكثر ليحقق التفاوت الذي دعا إليه بين أمداح الطبقات المختلفة، إلاّ أنّنا نستطيع أن نلمس في القصيدة محاولة حازم للسُّمُوِّ بِمَكانة النَّبِيِّ فيها بالمقارنة مع أمداحه الأخرى، حيث وَظَّفَ مَعَانٍ قائمة على التخييل تتناسب مع الغرض، دارت غالبا حول الحنين إلى البقاع المقدسة التي لا يمكن ربطها إلا بعاطفة الشوق إلى النبي دون سواه، كما ذكر رائحة النبي الزكية، وهو الأمر الذي لم يذكره في قصائده المدحية إلاّ نادرا.

– التَّوسُّطُ في مقادير الأمداح التي لا يُحتَاجُ فيها إلى إطالة لأن ذلك مدعاة للسآمة خاصة إنْ كان الممدوح غَنِيًّا عنها، والأمرُ يتحقق في الديوان، فهو يطيل في المدح بالشجاعة مقارنة بما يفعله عند المدح بالكرم مثلا، من ذلك ما قاله في مدح الخليفة المستنصر الحفصي:

فـــإذا سَـــقَى أروَى الأمـــانِيَ جـــودُهُ وإذا رَمَـــى غَـــرَضَ الأعـــادي أقصَـــدَا
فيَـــروعُهُم بالخيـــلِ أيقاظًـــا، وكـــم قـــد راعَ مِنـــهم بالخيـــالِ الهُجَّـــدا
و كـــم اســـتَطارَ قلـــوبَهُم بِطَـــوائرٍ هُـــدِيَتْ إلى قَلـــبِ العـــدُوِّ كمـــا هَـــدَى[3]

---

[1]_ العفر: التراب.

[2]- قصائد ومُقطّعات، ص 139.

[3]_ م ن، ص 117.

ومن خلال ما سبق نستطيع الحكم على غرض المدح عنده بأنه «يخضع لما وضعه هو من أحكام مُفَصَّلَة، مادام قد أخذ على نفسه برسم هذه الأحكام كما رأينا، إذن فنمط المديح واحد مهما تغير اللفظ، لأن مدار الأمر على معيار ثابت لنظم متغير»[1] خاصة في مدح الخلفاء والأمراء.

ب- النسيب: وِفقًا لِما جاء في المنهاج، يجب أن يكون حُلْوَ المعاني لطيف المنازع سهلا غير مُتَوَعِّرٍ، «مُتَعَلِّقًا بوصف المحبوب ومحاكاته...أو يكون متعلقا بوصف الـمُحِبِّ...أو يكون بوصف حالٍ تَقَاسَمَاهَا مَعًا، فأكثرُ ما تبدأ القصائد الأصيلية بما يرجع من ذلك إلى الـمُحِبِّ كالوقوف على الربوع والنظر إلى البروق ومقاساة طول الليل، وأكثر ما تبدأ بعد هذا بما يرجع إلى الـمُحِبِّ والمحبوب معا مما يسوء وقوعه كوصف يوم الفراق وموقف الوداع»[2].

لقد فصَّل حازم تماما المعاني التي يجب أن تقع في غرض النسيب خاصة ذلك الذي يَتَصَدَّرُ المدح، فهو مَطْلَع القصيدة الذي من شأنه أن يَشُدَّ انتباه السامع ويشحذ نشاطه الفكري لتلقي ما بعده، «ولعلَّ كَونَ الغَزَلِ مُقدِّمَةً للمديح يَشِي بِطَابَعِهِ التقليدي»[3]، خاصة وأنه يركز فيه على المعاني التي كان الشعراء القدماء يُرَكِّزون عليها كالبكاء على الديار ومقاساة طول الليل... وما يهمُّنا هنا أنه استطاع أن يتمثل في شعره الغَزَلي (سواء كان قصائد خالصة أو مُقَدِّمَاتٍ للأمداح) كُلَّ ما اقترحه في منهاجه من معانٍ مناسِبةٍ لذلك، فمن روائعه في وصف المحبوب نذكر بعض أبياته التي صوّر فيها محبوبته الفاتنة تظلم عُشَّاقها وتأسرهم بنظراتها دِفاعا عن نفسها من نظرات الإعجاب التي يرمقونها بها مُجبَرين، لأنها تملك خصرا وجيدا زيَّنهما الجمال بوشاحه وبعقده:

وبِمُهْجَتِي مِنهَا الّتِي قَدْ مُلِّكَتْ ... رِقَّ القُلُوبِ لِحَاظُهَا لم تعْتِقِ

مَظْلُومَةٌ بِاللَّحْظِ ظَالِمَةٌ بِهِ ... تَشْكُو وتُشكِي كُلَّ صَبٍّ شَيِّقِ

عَقَدَ الجَمَالُ وِشَاحَه مِنْهَا عَلَى ... خَصْرٍ، بِأَلْحَاظِ العُيُونِ مُنَطَّقِ

و أَدَارَ عِقْدًا حَلَّ عقْدَ الصَّبرِ في ... جِيدٍ بِحَبَّاتِ القُلُوبِ مُطَوَّقِ[4]

و من أشعاره في وصف حال الـمُحِبِّ وهو يعاني لوعة الحب وأحزانه إلى حدّ الفناء:

---

[1]- عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص 289.

[2]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 304.

[3]- عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص 289.

[4]- قصائد ومُقطّعات، ص 169.

فَأَنَا الّــذي أفْنَــى التَّنَــاهِي في الهَــوَى نَفْسِي وَمَا أبْقَــى عَلــى قَلْــبي الشَّــجِي[1]

و مِن غَزَلِهِ الممزوج بمظاهر الطبيعة كسهر الليل أرَقًا والنظر إلى البروق وتذكُّر مبسم المحبوب قوله:

أَيعلَــم مــا يَلقَــى مِــنَ الشَّــوقِ لائِمُــهْ إذا مــا شَــجَتْهُ مِــن حَبيــبٍ مَعَالُــهْ؟
و كيــف؟ ومــا سَــالٍ بحَــالٍ كَوَاجِــدٍ وهــل يَســتَوي خِلْــوُ الفُــؤادِ وهائِمُــهْ؟
يَبيــتُ إذا مــا البَــرقُ أَرَّقَ جَفنَــهُ بِلَيــلٍ سَــلِيمٍ ســاوَرتْهُ أَرَاقِمُــهْ
و ما البَرقُ أمسَــى لِي هَــوًى غَــيرَ أنَّ بِــي هَوَى رَبرَبٍ تَحكِــي البُــروقَ مَبَاسِــمُهْ[2]

و مِن الشكوى نذكر مخاطبته للمحبوبة يلومها على ما ألحقته بقلبه من مواجع بعد أن أسرته بلحاظها، ويشكو إليها حالَه علّها ترأف به وتُداوي جروح فؤاده:

حَكَّمــتِ في قَلْبِــيَ لَحْظًــا مِنــكِ قَــد أهْدَى إلَيــهِ النَّــومَ جَفنِــي فَارْتَشَــى
أخَــذتِ قَلبِــي دُونَ طَرْفِــي في الهَــوَى ظُلمًا بِمــا قَــد جَــرَّ طَــرْفِي وجَنَــى
و لم تَكُــونِي كمُــدَاوِي العُــرِّ في إبْرَاءِ ما لَم يَكــوِهِ بِمَــا كَــوَى[3] [4]

لقد كانت أشعار حازم في النسيب حُلوَة المعاني لطيفَةَ الــمَنَازِع، استطاع فيها أن يُحيطَنَا «بجَوٍّ مِنَ الحُبِّ الهادئ الرقيق الذي يعرضه في مطارِفَ أنيقة من صور الطبيعة»[5] المؤثِّرة التي تُحرِّكنا كُلَّمَا قرأنا مَقْطَعًا جديدا وإن كانت معانيه مكرورة، كما أن حازما راعى في شعره أن يكون «مقدار التَّغزُّل قبل المدح قَصْدًا لا قصيرا مُخِلًّا ولا طويلا مُمِلًّا»[6].

ج- الرثاء: ذَهَبَ القرطاجني إلى أنَّه يجب أن يكون شاجي الأقاويل مُبْكِيَ المعاني مُثيرًا لِلتَّبَاريح، وله مُقَطَّعة وقصيدة في رثاء الحُسَين ﷺ قد جاء فيهما من المعاني ما كان شاجي الأقاويل مُبْكِيًا، رغم أنّ القصيدة في بعض معانيها أمْيَلُ إلى مدح آل بيت الرسول ﷺ منه إلى رثاء الحسين، نذكر منها قوله:

---

[1]-قصائد ومُقطّعات ، ص 107.
[2]- م ن، ص 199.
[3]_ العُرُّ: قُروحٌ تصيب الإبل وتُداوَى بالكَيِّ.
[4]- قصائد ومُقطّعات، ص 47.
[5]- كيلاني حسن سند، حازم القرطاجني، حياته وشعره، ص 74.
[6]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 351.

قِفَـــا خَلِيلَـــيَّ نَبْـــكِ حُزْنًـــا ... بُكَـــاءَ قَلـــبٍ ونَـــاظِرَيْنِ
لا بَرِحَـــت – مَـــا حَيِيـــتُ- عَيْنِـــي ... تُســـيلُ لِلـــدَّمعِ وَادِيَـــيْنِ
و تَكْتَسِـــي لِلأَسَـــى حِـــدَادًا ... يُلْـــبِسُ جَفْنَـــيَّ سُـــدْفَتَيْنِ[1]
لـــو كَـــان مِـــن مُقْلَتَـــيَّ فِيـــهِ ... عَلَـــى السَّـــوادَينِ مُســـعَدَيْنِ
خَضَّـــبْتُ مِنـــهَا مـــا ابْـــيَضَّ حُزنًـــا ... مَـــا اسْـــوَدَّ مِـــن لَـــونِ مُقْلَتَـــيْنِ[2]

و إذا كان القرطاجني لم يُكثِر من رِثاء الأشخاص، فإنّ شأنُه شأنُ أبناء الأندلس الّذين رأوا سقوطها وتألّموا لِخَسارة الوطن الذي عرفوا فيه أيّام أُنسِهِم ومَسرَّاتِهِم، فَرَثوا مُدُنَهم وبَكوها في أشعارهم، ونحن لا نجد في شعره «مراثي مستقلة لبلاده بالرغم من سيطرة الشعور بالحزن والأسى عليه»[3]، فإنّ أغلب تلك الأبيات جاءت مُوَزَّعَةً خلال قصائده المدحِيَّة، ومن أكثر أبياته تأثيرا في هذا المجال تلك التي شبّه فيها أحد أنهار الأندلس بالسلك الذي تُنظَم فيه الدُّرر، وشبّه ما اكتنف جانبيه من الأبنية والرّياض المتّصل بعضها ببعض بالدّرَر المنتظمة في ذلك السّلك، فشكّلا معا عقدا جميلا نُثِرت لآلئه وأُرخِصت على أيدي الأعداء المشركين، فلم يكن أمام ذلك النهر إلاّ أن يبكي ضياع دُرَره النفيسة:

فَقَـــد بَكَـــت أنْهَارُهَـــا بِمَـــدْمَعٍ ... هامٍ مِـــن الوَجْـــدِ لِهَـــامٍ مـــا ارْتَـــوَى
و كم بِهَا مِـــن سِـــلكِ نَهـــرٍ قَـــد حَـــوَى ... كُرسِيَّ مُلْكٍ سِـــمْطُهُ فيمَـــا حَـــوَى[4]
قَـــد نَـــدَبَتْ أمْصَـــارُهُ أَنصَـــارَهُ ... إذْ لا أَذَاةَ مِـــن عَـــدُوٍّ تُشـــتَكَى
فَيَـــا لَهَـــا مِـــن دُرَرٍ تُخُرِّمَـــتْ ... بِـــالغُرِّ مِـــن دُرِّ السُّـــلُوكِ تُفتَـــدَى[5]
أضـــحَتْ علـــى أيْـــدِي العِـــدَى مَنْثُـــورَةً ... وأَرْخَصَ الأَشْـــرَاكُ مِنـــهَا مـــا غَلَـــا[6]

د- الفخر: اكتفى القرطاجني في منهاجه بالإشارة إلى أنّ معاني الفخر تكون تماما كمعاني المدح، واكتفى في شِعْرِهِ بالقَدْرِ اليَسيرِ مِن الأبيات التي افتخر فيها فقط بقدرته الفائقة على صناعة الشعر

---

(1)_ السُّدفة: ظلمة فيها ضوء تكون من أول الليل ومن آخره.

(2)- قصائد ومُقطّعات، ص 217.

(3)- كيلاني حسن سند، حازم القرطاجني، حياته وشعره، ص 142.

(4)_ السِّمط: العِقد.

(5)_ الغُرُّ: الأنْفَس.

(6)- قصائد ومُقطّعات، ص 67-68.

وتأليف المعاني، ولم يذهب إلى الفخر بالشجاعة ولا بسعة العلم ولا بغيرها من الصفات المذكورة في المدح، ولعل أكثر الأبيات التي يظهر فيها فخره تلك التي جاء فيها: [1]

قَـوَافٍ كَمَحـضِ الـودِّ يَـزْدادُ رَونَقًـا ... وحُسْنًا علـى استِخلَاصِـهِ وَعَلـى المَحْـصِ
فَلَـو كُـنَّ مِمَّـا يُحسِـنُ الغِيـدُ نَظمَـهُ ... لَآلَت بِهَـا غُـرُّ اللَّـآلِي إلى الـرُّخْصِ.. [2]
فَقَـالَ لَهَـا الإحْسَـانُ حُـولي، ولِلَّتِـي ... غَدَتْ وهِي في الأمْـدَاحِ ضَـرَّتُها: غَصِّـي
يَصَـبُّ بِهـا أهْـلُ الفُـراتِ ودِجْلَـةٍ ... ويَصـبُو إلَـيْهِنَّ الدِّمَشـقِيُّ والحِمْصِـي [3]

هـ– التهاني:هَنَّأَ حازِمٌ في شعره بالعيدين وبالبُرْءِ وبالفَتْح وبِولايةِ العهد وبقدوم وَلِـيِّ العهد، وهذا يعني أن عدد قصائده في هذا الغرض يأتي تاليا للمدح، وكان القرطاجني قد وضع في منهاجه ثلاثة شروط لضمان شعرية معاني التهنئة، استطاع أن يَتَمَثَّلها في قصائده التي نظمها ضمن هذا اللون من الشعر، هي:

– أن تُعتَمَدَ في التهاني المعاني السَّارَّة والأوصافُ الـمُستَطَابَة، وقد اعتمد حازم ذلك إلى حدِّ الـمُبالغة، إذ يجعل مَكَانَةَ الـمُهَنَّأ أحيانا تالِيةً لـمكانة النبي وصَحْبِهِ في الفضل، مِن ذلك ما أَوْرَدَه في قصيدته الّتي هنَّأَ بها الخليفة المستنصر محمد بن أبي زكرياء الحفصي بِعِيدِ الأضحى:

لا خَلْـقَ مِـن بَعـدِ النَّبـيِّ وصَـحْبِهِ ... أعلـى يَـدًا مِنـهُ، ولا أَسـنَى يَـدَا
في كُـلِّ يـوم يَرتَجـي إحْسَـانَه ... مَـن يَرتَجـي بِنَبِيِّـهِ الحُسـنَى غَـدَا
إنْ قيـل: مَـن لِشَـفَاعَةٍ ومَعيشَـةٍ ... أعْدَدْتَ؟ قـالَ مُحمَّـدًا ومُحَمَّـدَا [4]

بل إنه يصل أحيانا في مبالغاته إلى محاكاة رِسَالَةِ الـمُهَنَّأ في الدنيا برسالة الأنبياء، من ذلك قوله:

أَصَاخَت لِـداعي هَـدْيِكُم أَنفُـسُ الـوَرَى ... وأُشـعِرَتِ الإخـلاصَ في السِّـرِّ والجَهْـرِ
فقـد ضَـمِنَت تَمكـينَ مـا اللهُ مُـرْتَضٍ ... مِن الدِّينِ باسْـتِخلافِكُم عـدّة الـذِّكرِ [5]

– أن يُستكثَرَ في هذه القصائد بالتَّيَمُّن للمُهَنَّأ، وهذا ما فعله حازم خاصّة في خواتيمها، ففي أغلبها يدعو للـمُهَنَّأ بدوام حُكمه ومكانته الرفيعة... كقوله في ختام قصيدته التي هنَّأ فيها الأمير أبا

---

[1]_ المحص: التخليص والتنقية.

[2]_ الغيد: جمع غادة وهي الفتاة الناعمة.

[3]- قصائد ومُقطّعات، ص 152-153.

[4]- م ن، ص 116.

[5]- م ن، ص 136.

زكرياء بقدوم ابنه الأمير أبي يحي:

و اســـعَد بزُهـــرِ كَواكِـــبٍ أَطْلَعتَهَـــا يَقـــذِفْنَ دُونَـــكَ كُـــلَّ غـــاوٍ مـــارِدِ
و اخلُد خُلُودَ الشُّـــهبِ وابْـــقَ بَقـــاءَ مَـــا ذَرَأَتْ هِباتُـــكَ مِـــن ثَنَـــاءٍ خالِـــدِ[1]

– يجب في التهاني تجَنُّبُ ذِكرِ ما يُنَغِّصُ سَمعَ الـــمُهَنَّأ، والحقيقة أنّ حازما تجنَّب في تهانيه رِثَاءَ المدن، كما تَجَنَّبَ المطالع الغَزَلِيَّة التي يصف فيها عادةً حال الحزن وألم الفراق والاشتياق إلى المحبوب...

– يَحسُنُ الاستفتاحُ بقَولٍ يَدُلُّ على غرض التَّهنئة، وشاعرُنا استَفتَح تهانيه بالدعاء أو بالمدح أو بذكر المناسَبَة مباشرة، كقوله يُهَنِّيء الخليفة المستنصر بعيد الفطر:

أَهَـــلَّ هِـــلالُ العيـــدِ مِنـــكَ إلى بَـــدرِ ولاقَـــاكَ مِنـــهُ بالطَّلاقَـــةِ والبِشـــرِ
هـــلِ العِيـــدُ إلا مَوعِـــدٌ لَـــكَ بـــالمَنَى وبـــاليُمنِ والإقبَـــالِ والفَـــتحِ والنَّصـــرِ[2]

ثالثا: اقتباس وتضمين المعاني في شعر حازم:

لم يكن حازم ضد فكرة الاقتباس والتضمين، خاصة أنه من دُعاة التَّدرُّب على مِنوال السَّابِقِينَ مِن فُرسان البلاغة والشعر، فالشعرية عنده: «مزاج بين الطبع الجيِّدِ والثقافة والدُّربة والممارَسة»[3]، ما يجعل نصوص السَّلَفِ تفرض نفسها على الشاعر لحظة الإبداع، فيستحضرُها لِتُعينَهُ على تقديم المعنى في أفضل شكل ممكن، وعلى هذا الأساس فإنَّ «العَمَل يأتي بابتكاراته واندفاعاته المنبثِقة من أصالةٍ ذاتيةٍ تَوَلَّدَت أصلا من فَعَالِيَّةٍ قِرائِيَّةٍ تحولت بعد الـــمِران إلى فَعَالِية كتابية (إنشائية)»[4].

وحضور الاقتباس والتضمين في شعر القرطاجني كان بارزا، ما يجعل المجال أمامنا فسيحا للموازنة بين ما جاء في منهاجه من آراء حول المسألة، وبين ما ورد في نصوصه الإبداعية من اقتباس وتضمين، وسنبدأ بطرق الاقتباس والتضمين التي فصّلها في تنظيره كالآتي:

1/ أن يستند الشاعر إلى كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل، وقد أثبت حازم الشاعر سعة اطلاعه باستناد إبداعه الشعري على كل هذه الأمور التي ذكرناها، فهو يأخذ كثيرا في بناء قصائده من أشعار سابقيه، ومن القرآن والحديث والمثل، كما أنّ حُضُور التاريخ كان السِّمة البارزة في شعره خاصة منه المقصورة، وفي هذا المجال نُمَثِّلُ باقتباسه من القرآن الكريم الذي اعتمد على معانيه

---

[1]–قصائد ومُقطّعات ، ص 124.

[2]– م ن، ص 134.

[3]– سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص 153-154.

[4]– عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 106.

وأساليبه لتحسين أشعاره لفظا ومعنى، وكثيرا ما كان القرطاجني يلجأ إليه للاستدلال بالصور والقصص الواردة فيه بهدف محاكاتها أو المبالغة في التصوير بواسطتها، ونجد ذلك خاصّة في سعيه إلى إعلاء مكانة ممدوحيه، فهو إذ يمدحهم يُحاكي حُكمَهم بحكم سيّدنا سليمان وسيّدنا يوسف -عليهما السلام- ويُحاكي قُوَّتهم بقوّة سيّدنا موسى -عليه السلام- ويُحاكي دفاعهم عن الدّين وحرصهم على حمايته بحرص سيد الخلق محمد ﷺ، ومن أمثلة أشعاره التي نستدلّ بها في هذا المجال تلك التي ذَكَرَ فيها رؤيا سجود النّجوم التي قصّها النبي يوسف عليه السلام ﴿ إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَٰٓأَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَٱلشَّمْسَ وَٱلْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَٰجِدِينَ ﴾[1] مُشَبِّها بها حُكم الخليفة أبي زكرياء الحفصي وولده ولِيّ عهده الأمير أبي يحيى فقال:

قمـــران في أفُـــق العُـــلا مـــا منـــهما ... عِنـــدَ التقـــارُن غـــير نـــامٍ زائـــدِ
فَغَـــدَت لِعِزِّهمـــا النُّجـــومُ سَـــواجِدًا ... فوقَ الثَّرى مع كُـــلِّ نجـــمٍ ســـاجِدِ[2]

و هو لا يكتفي في أمداحه بالاقتباس من القرآن الكريم، بل نجده أيضا يستعين في بعض الأحيان بالحديث النبوي الشريف، من ذلك استعارته قولا شهيرا للنبي ﷺ وتوظيفه لمدح حكمة الخليفة المستنصر الحفصي في قوله:

و كم حِكمَةٍ غَرَّاءَ مِنكَ قَضَت لَنَا ... بِإبطَالِ ما أبْدَى البَيانُ مِنَ السِّحرِ[3].

و قد يلجأ إلى الاقتباس حين يصف الطبيعة التي يجعل حُسنها في كثير من الأحيان آيةً من آيات الله الدّالة على قدرته في خلقه، تجعل كل المخلوقات تسجد لله وتُسبِّحه عند رؤيتها، ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ يَسْجُدُ لَهُۥ مَن فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَن فِي ٱلْأَرْضِ وَٱلشَّمْسُ وَٱلْقَمَرُ وَٱلنُّجُومُ وَٱلْجِبَالُ وَٱلشَّجَرُ وَٱلدَّوَآبُّ وَكَثِيرٌ مِّنَ ٱلنَّاسِ ﴾[4]، وفي هذا المعنى يقول حازم واصفا منظرا طبيعيا جعل فيه انعكاس صورة القمر والشهب على صفحة الوادي وكأنها ساجدة لله تسبّحه كما يفعل الحجيج:

يســـجد فيـــه البـــدرُ لله كمـــا ... خَـــرَّ الكلـــيم ســـاجدا عنـــدَ طُـــوَى
و تلتقـــي الشُّـــهبُ بـــه تَمَـــثُّلاً ... كمـــا التَقـــى وَفـــدُ الحجـــيج بِمِـــنى

---

[1]- سورة يوسف، الآية 4.
[2]- قصائد ومُقَطّعات، ص122.
[3]- م ن، ص 135.
[4]- سورة الحج، الآية 18.

تُســـــبِّحُ اللهَ القلـــــوبُ عنـــــدما تُبصـــرُ مَـــرآهُ العُيـــونُ وتَـــرَى[1]

ولم يكن جمال الطبيعة الآية الوحيدة التي جعلت القرطاجني يقتبس ليستدِلَّ على قدرة الله الواسعة، ولكنَّ تلك القدرة تتجلّى أيضا في خلق الله للبشر. إنّ الله قد ﴿ خَلَقَ ٱلْإِنسَٰنَ مِنْ عَلَقٍ ﴾[2]، ثمّ حوَّله إلى كائن خَلقُه وتكوينُه يفوق كلَّ خيال، فكان كُبرى مُعجزات الخلق التي تستدعي التسبيح:

سُبحانَ مَـــن كُـــلَّ حـــينٍ في الوُجـــودِ لـــهُ إعـــدامُ موجـــودٍ اوْ إيجـــادُ مُنعَـــدِمِ

سبحانَ مَـــن خَلَـــقَ الإنســـانَ مِـــن علـــقٍ ورَدَّه بعـــــدَ أمشـــــاجٍ إلى رِمَـــــمِ[3]

2/ أن يوردَ الشاعر ذلك الكلام بنوع من التغيير والتصرف، فيورِد معناه في عبارة أخرى، أو يزيد فيه فائدة فيُتَمِّمه أو يُتمِّم به، أو يُصيِّر المنثور منظوما أو المنظوم منثورا... وحازم في هذا المجال يعتمد طريقين: إما أن يُغَيِّرَ العبارة ويحتفظ بالمعنى، أو يُغيِّر المعنى ويحتفظ بالصياغة، ففي مجال تغيير العبارة والاحتفاظ بالمعنى نذكر بعض ما قاله في وصف الأندلس ومُحاكاتها بجنة الخُلد التي يجد فيها المرء كل ما يشتهيه:

في بُقعَـــةٍ كَجَنَّـــةِ الخُلـــدِ الّـــتي يَـــرى بِهـــا كُـــلُّ فـــؤادٍ مـــا اشْـــتَهَى

تَجرِي بِها الأنْهَـــارُ: مِـــن مَـــاءٍ ومِـــن خَمرٍ ومِن رِســـلٍ وأَرْيٍ قَـــد صَـــفَا[4] [5]

هذا المعنى نفسه نجده عند ابن خفاجة (ت) في قول:

يـــا أَهـــلَ أنـــدَلُسٍ لِلَّـــهِ دَرُّكُـــمُ مـــاءٌ وظِـــلٌّ وأنهـــارٌ وأشـــجارُ

مـــا جَنَّـــةُ الخُلـــدِ إلَّـــا في دِيـــارِكُم ولو تَخَيَّـــرتُ هَـــذا كُنـــتُ أَختَـــارُ[6]

و في مجال تغيير المعنى والاحتفاظ بالصياغة نذكر أحد أبياته المدحيّة التي أشاد فيها بمآثر بني حفص حيث قال:

فلِلَّـــهِ مـــا لَمْ يَبـــدُ مِنـــهَا ومَـــا بَـــدَا وللمَجدِ ما لم يُحـــصَ مِنـــهَا، وَمَـــا أُحصِـــي [7]

---

[1]- قصائد ومُقطّعات، ص 34.

[2]- سورة العلق، الآية 2.

[3]- قصائد ومُقطّعات، ص 189.

[4]_ الرِّسل: اللبن، الأريُ: العسل.

[5]- قصائد ومُقطّعات، ص 27.

[6]- ديوان ابن خفاجة، تحقيق عبد الله سندة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2006م، ص133 .

[7]- قصائد ومُقطّعات، ص 148.

وقد أخذ الصياغة من بيت المتنبي (ت) الغزلي القائل:

لِعَيْنَيْكِ ما يَلقَى الفُؤادُ ومـا لَقِـي وِلِلْحُبِّ ما لَمْ يَبْـقَ مِنِّـي ومَـا بَقِـي[1]

3/ أن يُحيلَ على ذلك الكلام أو يُضَمِّنَه أو يُدمِج الإشارة إليه، وقد طبَّقَ حازمٌ هذا في شِعره بِأَنْ يَذْكُرَ مَثَلًا أسماء الشعراء ضِمْن سِياقٍ مُعَيَّنٍ، مُشيرا إلى أقوالهم فيه، مِن ذلك حديثُه في المقصورة عن الحمام الذي عدَّه رمزا للحزن الذي يُرافقُ الـمُحِبِّين منذ القدم، فذكر فيها مجموعة من الشعراء القدماء مُلَمِّحًا إلى أقوالهم في هذا المجال[2].

4/ أن يُوظِّف الـمَثَلَ كما هو، أو يَتَصرَّف فيه بإبرازه في عبارة جديدة لا تشبه عبارته الأولى، وقد يتَمَثَّل بالمثل على غير ما تَمثَّل به الأوَّل، وتضمينات القرطاجني للأمثال قليلة جدا في شعره، يوظفها كما هي، ويتشمل بها عموما في نفس ما تُمثِّل بها منذ القدم، فهي عنده: «تأتي مُندرجة تحت اقتران التماثل حيث اشتراك المعنى في الموقع الواحد»[3]، فلا نجده قد أبدع في هذا المجال، من ذلك قوله مخاطبا الزمن الجائر:

قَـد بَلَـغَ الحِـزامُ طُبْيَيْـهِ وقَـدْ أَفْـرَطَ حَتَّـى بَلَـغَ السَّـيلُ الزُّبَـى[4]

أَنَأَيْتَ -يا دهرُ- المُنى مِـن بَعـدِ مَـا أدْنَيْتَهَـا فَمَـا عَـدَا عَمَّـا بَـدَا؟[5]

هذا وقد وضع حازم شروطا لضمان شعرية الاقتباس والتضمين نختصرها في أمرين اثنين هما: التناسب والتغيير، فللشاعر الحرية الكاملة ليأخذ من أقوال غيره، لكنّه مُلزَمٌ بأن يختار مِن تِلكَ الأقوال ما يتناسب مع سياق المعنى الذي هو بصدد التعبير عنه، كما أنه مُلزَمٌ بأن يُدخِلَ عليها تغييرا يجعلها تبدو في السِّياق الجديد أفضل من القديم تفاديا للتواطؤ، ذلك أن النص المقتَبس «كتقليد أدبي راسخ، قد يتغلَّب على النص، ويجعله مجرد محاكاة لما سبقه من نصوص مماثِلة»[6]،وهو الأمر الذي يرفضه القرطاجني الداعي إلى الابتكار والبُعد عن التكرار، إلا أن «شعر حازم نفسه خير شاهد على هذه العملية التي يصفها، ومن يقرأ ديوانه لن يجد في شعره إلا تلفيقا ذكيا لمادة الشعر القديم التي كَدَّ حازم فِكْرَه في

---

[1]- شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، شرحه وكَتب هوامشه مصطفى سبيتي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2007م، ص97.

[2]- يُنظر: أبو القاسم محمد بن أحمد الغرناطي، رفع الحجب المستورة في محاسن المقصورة، ج1، ص ص 40-51.

[3]- فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 137.

[4]- الطّي: الضرع، والمثل يُضرب كناية عن المبالغة في تجاوز حد الشر.

[5]- قصائد ومُقطّعات، ص 55.

[6]- عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتفكير، ص 12.

توليدها سعيا وراء المعاني المبتَكَرَة»[1].

ومحاولاتُ حازم الشاعر في هذا المجال لم يكن فيها إبداع عموما، فسَعيُهُ إلى التغيير كان واضحا في تضميناته، لكنَّ غَرَضَ التحسين لم يتحقق له في أغلب الأحيان، إذ نجده كثيرا ما يُوظِّف القول في السياق نفسه الذي وُضِعَ فيه منذ البداية، وحتى محاولاته لتغيير العبارات لم تصل إلى حدِّ أن يُصبِحَ كلامه أفضل مِن الأوَّل، مِن ذلك تضمينه واحدا من أبيات النابغة(ت) الشهيرة:

فَلَـــئِنْ تَقَـــدَّمَكَ المُلُـــوكُ فَمِثْلَمَـــا يَتَقَـــدَّمُ الإصـــبَاحَ فَجْـــرٌ كَـــاذِبُ
فَلَأَنْـــتَ بَحـــرٌ والمُلُـــوكُ جَـــدَاوِلٌ ولَأَنتَ شَـــمسٌ والمُلُـــوكُ كَواكِـــبُ[2]

إنّ تشبيهه للممدوح بالبحر وسواه من الملوك بالجداول لم تُضف إلى الصورة الأولى شيئا يُذكر، فمكانة الجداول مِن البحر كمكانة الكواكب من الشمس.

إلا أنَّ حازمًا استطاع أن يُقَدِّمَ إبداعين شِعْرِيَّيْنِ، يَشهَدانِ له بِقُدرَتِه الفائقة على تحسين الكلام الـــمُضمَّن، أو نقله إلى موضع أفضل، نقصد بذلك مقصورته التي عارض بها مقصورة أبي بكر محمد بن دريد الأزدي التي جاء في مطلعها:

يـــا ظبيـــةً أشـــبهَ شـــيءٍ بالمهـــا ترعى الخُزامى بـــين أشـــجار النّقـــا[3]

وقصيدتَه التي ضمَّنها مُعلَّقَة امرئ القيس[4]، والتي بدأ إبداع حازم فيها من الفكرة، ومِن حُسنِ اختياره للنص الـــمُراد محاكاته، فمُعلَّقة امرئ القيس لها مكانتها المميزة في الأدب العربي، وقد عرف القرطاجني تأثير تلك المكانة في المتلقي، إذ كان على وعي تام بأن «الشيء إذا عَزَّ صار أداةً ووسيلة لإحداث المفاجأة في نفس الـــمُتَقَبِّل، ويختص كل مقصد من مقاصد الخطاب الشعري بمميزات تجعل الـــمُتقَبِّل في حالة إثارة مستمرة، ويتخذها الـــمُرسِل مبادئ يبني على أساسها خطابه لحظة الإنجاز»[5]، فالمتَلَقِّي يتوقع مِن الشاعر قصيدة جديدة، فإذا سمع أوَّل بيت من شعر امرئ القيس تفاجأ وانتظر ما سيأتي بعده، يقول حازم:

---

[1]- جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 94.

[2]- قصائد ومُقطّعات، ص 89.

[3]- محمد الحبيب ابن الخوجة، قصائد ومُقطّعات صنعة أبي الحسن حازم القرطاجنّي، مقدّمة الديوان، ص38.

[4]- ينظر: قصائد ومُقطّعات، ص 179.

[5]- الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، ص 171.

لِعَينَيــكَ قُــل إنْ زُرْتَ أفْضَــلَ مُرسَــلِ قِفَــا نَبــكِ مِــن ذِكــرَى حَبيــبٍ ومَــنزِلِ
و في طيبَــةٍ، فَــانْزِلْ، ولا تَغْــشَ مَنْزِلًــا بِسِقْطِ اللِّــوَى بَــينَ الــدّخُولِ فَحَوْمَــلِ[1]

والأمر الثاني الذي جعل تضمينه لمعاني المعلّقة شِعرِيًّا، أنه صرفها عمَّا وُضِعَتْ له أصلًا، وهذا الانتقال لم يكن إلى غرض مشابه، بل إلى النقيض، فالأولى في الغزل والمجون، والثانية في مدح النبي ﷺما يجعلُنا مُتَعَجِّبين مِن قُدرته الشعرية الفائقة التي ساعدته على القيام بتلك النقلة. إنّ مِثل هذه الأعمال «لا ترجع قيمتها إلى أنها تحاكي الأشياء أو تجعلنا نَتَمَثَّلُها مِن جديد، وإنّما ترجع قيمتها إلى أنها تجعلنا نرى الأشياء في ضوء جديد، وخلال علاقات جديدة تُخَلِّفُ فينا وَعيًا وخِبرَةً جديدة»[2].

و مع أنّ تضمينات المعاني «هي مِن عَمَلِ العقل غالبا، إلّا أنّ الشّاعر قد وُفِقَّ في اختيار المعاني الملائمة والمناسبة لأعجاز قصيدة امرئ القيس، وتطويع تلك الأعجاز للمعاني الجديدة التي أردفها»[3]، ومن ذلك تحويل صوره التي شبَّه فيها الفَرَس بحَجَر الطِّيب إلى تشبيه رائحة الصحابة به، وتحويل حديثه عن المرأة إلى حديث عن الدنيا وملذاتها، وحديثه عن الليل الذي يزيد الهموم إلى الذنوب التي تفعل الشيء نفسه، وحديثه عن الوُشاة إلى الحديث عن الشياطين التي تغري الإنسان بالذنوب...

لقد توجّه القرطاجنّي في قصيدته تلك إلى المسلم بالنّصح، إذ دعاه إلى التَّمسّك بحبل الله، وطلب المغفرة والتوبة من الذنب الذي يؤرِّقه ويُثقِلُ كاهله بأنواع الهموم:

وكُــنْ كَمُنيــبٍ لِلْفُــؤادِ مُؤَنِّــبٍ نَصــيحٍ علــى تَعذالِــهِ غَــير مُؤتِــلِ
يُنــادِي: إلَهِــي، إنَّ ذَنْــبي قَــد عَــدَا عَلَــيَّ بِــأنواعِ الهُمُــومِ لِيَبتَلــي[4]

غير أنّ ما كان يؤرِّق امرأ القيس هو الليل الطّويل الذي عاد عليه بالأحزان، فهو ثقيل الوطء على الساري في الصحراء المقفِرة:

ولَيلٍ كَمَوْجِ البَحــرِ أرْخَــى سُــدُولَهُ عَلَــيَّ بِــأنْواعِ الهُمُــومِ لِيَبْتَلِــي[5]

و لكنّ ثِقَل الشعور بالنّدم أكبر من معاناة طول الليل، فالليل وإن طال سيزول عما قليل، أما الشعور بالنّدم فيصعب زواله وإن مرّت ليالٍ بل سنوات... لذلك كان تعبير حازم أكثر تأثيرا. والأمر نفسه

---

[1]- قصائد ومُقطّعات، ص 179.
[2]- جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 310.
[3]- كيلاني حسن سند، حازم القرطاجني، حياته وشعره، ص 168.
[4]- قصائد ومُقطّعات، ص 183.
[5]- ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1990م، ص 18.

يتكرر حين يكمل نصحه للمسلم بالزهد في قوله:

وَيُنشِـــدُ دُنيَـــاهُ إذا مـــا تَـــدَلَّلَتْ أَفَـــاطِمُ مَهلًـــا بَعـــضَ هَـــذَا التَّـــدَلُّلِ
فَـــإنْ تَصِـــلِي حَبْلِـــي بِخَـــيرٍ وَصَـــلْتُهُ وَإنْ كُنتِ قَـــد أزْمَعـــتِ صَـــرمِي فَـــأجْمِلِي
و أَحسِنْ بِقَطْـــعِ الحَبْـــلِ مِنـــكِ وبَتِّـــهِ فَسُـــلِّي ثِيـــابِي مِـــن ثِيابِـــكِ تَنسُـــلِ[1]

لقد جعل الدنيا امرأة جميلة تتدلّل على طالبها وتُتعِبُه في سبيل وصلها، لذا يدعو المسلم إلى تركها زُهدًا وتعفُّفًا، فلا شيء أحسن من ذلك لبلوغ الراحة النفسية، ولا شيء أحسن منه لبلوغ مرضاة الله...

وقد حَوَّل بذلك أبياتا لامرئ القيس يخاطبُ فيها محبوبته ويطلب منها التّلطّف في معاملته إذ يقول:

أَفَـــاطِمُ مَهـــلاً بَعـــضَ هَـــذَا التَّـــدَلُّلِ وَإنْ كُنـــتِ قَـــد أزْمَعْـــتِ صَـــرمِي فَـــأَجْمِلِي
و إنْ كُنـــتِ قَـــد سَـــاءَتْكِ مِنِّـــي خَلِيقَـــةٌ فَسُـــلِّي ثِيـــابِي مِـــن ثِيابِـــكِ تَنسُـــلِ[2]

و في حديثه عن الرسول ﷺ جعل القرطاجنّي مَدحه عَبقًا برائحة النبي -عليه أزكى صلاة وسلام- يتضوّع ريحه بشذا القرنفل الذي تأتي به النّسائم من ناحية الشرق الـــمُعَطَّر بها:

أَيَا سَـــامِعِي مَـــدحِ الرَّســـولِ تَنَشَّـــقُوا نَسيمَ الصَّبَا جَـــاءتْ بِرَيَّـــا القَرَنْفُـــلِ[3]

وهذا تحويل جذري لبيت جاء في معلّقة امرئ القيس يتغزّل فيه بمحبوبته الجميلة التي يعبق النسيم برائحة القرنفل إن هي تحرّكت:

إذا الْتَفَتَـــتْ نَحْـــوي تَضَـــوَّعَ رِيحُهـــا نَسيمَ الصَّبَا جـــاءَتْ بِرَيَّـــا القَرَنْفُـــلِ[4]

و الفرق هنا واضح وجليٌّ، فلا مجال أبدًا للمقارنة بين رائحة النبي ﷺ وبقية البشر مهما كانت رائحة أحدهم طيِّبة، فكان المعنى بتعبير القرطاجنّي وفي السياق الذي وضعه فيه أكثر تأثيرا بكثير في المتلقّي، خاصّة إن كان ممن يشتاقون إلى الرسول ﷺ وإلى رؤيته وزيارة قبره.

وقد وضع حازم في مِنهاجه مَراتِب للشعراء انطلاقا من مدى قدرتهم على تغيير المعاني المأخوذة، فأحسنُهم مَن كان قادرا على توليد المعاني واختراعها، وحازم الشاعر لم يكن من هذا الصنف، فمعاني شعره لا تعدو أن تكون محاكاة لما جاء في أشعار سابقيه، يليهم من كان قادرا على تحسين المعاني الـــمُضَمَّنة بإحداث تغيير فيها، وبحسب نِسبَة وحُسن التغيير يكون في رتبة (الاستحقاق) أو (الشركة)،

---

[1]- قصائد ومُقطّعات، ص 183، 184.
[2]- ديوان امرئ القيس، ص 12، 13.
[3]- قصائد ومُقطّعات، ص 184.
[4]- ديوان امرئ القيس، ص 15.

ولعل حازما استطاع أن يحقق رُتبَة الاستحقاق في المقصورة ورُتبَة الشَّركة في قصيدته التي بناها على مُعَلقة امرئ القيس، أما أسوأ الشعراء – إن عُدَّ شاعرا– فهو من يَتعرَّض للتراث دون تغيير أو محاولة لتحسينه، وحازم الشاعر لم يكن من هؤلاء، فهو يُكثر من التضمينات، ويُحاول في الوقت نفسه تغيير المعاني إلى الأحسن.

رابعا: المطابقة والمقابلة في شعر حازم:

يأتي حديث القرطاجني عن التضاد في إطار الحديث عن التناسب بين المعاني «وليس هناك معنى– عند حازم– يمكن أن يوجد بذاته، منفصلا انفصالا مطلقا عما سواه، إنّ كل معنى من المعاني– وإن اكتمل في ذاته– له معنى أو معان تناسبه وتقاربه، كما يوجد له أيضا معنى أو معان تُضاده أو تُخالفه»[1].

وقد كان مُنطَلَقُهُ في هذا المجال ما جاء به سابقوه من النقاد الذين حدَّدُوا أنواع المطابقة قبله، فلم يفعل في منهاجه سوى أن تَبنَّى أقوالهم ودعمها بأمثلة، أما نحن فإننا سندعم تلك الأنواع بأمثلة من شعره الذي كان حضور هذه الظاهرة فيه كبيرا جدا، فمن المطابقة بالسلب مثلا نذكر جمعه بين الضّدّين (ذي الرحمى/من لم يرحم) في قوله:

تَحنُـــو عَلـــى أَبْنَائهَـــا، وتُبِيـــنُهُم كَفِعَـــالِ ذي الرُّحْمَـــى، ومَـــن لَـــم يَـــرْحَمِ[2]

ومن المطابقة بالإيجاب نذكر جمعه بين الضّدّين (نأى/دنا) وبين الضّدّين (يُدني/تُقصي) في معرض المدح، معتمدا أسلوب اللّف والنّشر ما زاد المطابقة جمالا فنيًّا في قوله:

نَـــأَى ودَنَـــا مِنَّـــا عُلًـــا وسَـــمَاحَةً فَيُدنِيهِ مِنَّـــا جُـــودُه والعُـــلا تُقْصِـــي[3]

وهذه مُطَابَقَةٌ مَحضَةٌ في الآنِ نفسه، إذ جمع فيها بين المعنى وضدّه، غير أنّ الشاعر قد لا يجد أحيانا للمعنى ضِدًّا يتناسب معه فيأتي بما يخالفه ويوظّفه بمثابة الضّدّ، وهذا ما سمّاه القرطاجني في منهاجه بالمطابقة غير المحضة، ومن أمثلتها القليلة التي وردت في شعره نذكر جمعه بين الخضرة والحمرة في مدحه للخليفة المستنصر الحفصي الجامع بين اللّين والحزم معًا:

أَرْعَى الأَمَـــانِي خُضْـــرَ أَنْدِيَـــةِ النَّـــدَى وكَسَـــا الأَعَـــادِي حُمْـــرَ أَرْدِيَـــةِ الـــرَّدَى[4]

---

[1]– جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 218.

[2]– قصائد ومُقطّعات، ص 196.

[3]– م ن، ص 148.

[4]– م ن، ص 117.

أمّا الـــمُقابَلَة، فمِن أمثِلتِها البَديعَة في شعر القرطاجني نذكر ما وصف به أفعال الخليفة أبي زكريّاء الحفصي التي أرّقت جفون الأعادي رُعبا، وأنامت جفون الرّعية اطمئنانًا:

سَـــهَّدْتَ مِنـــهُمْ كُـــلَّ جَفْـــنٍ نـــائِمٍ لَمَّـــا أَنَمْـــتُمْ كُـــلَّ جَفْـــنٍ سَـــاهِدِ[1]

و الواقع أنَّ أمثِلَةَ المطابَقة والمقابَلة في شعر حازم كثيرة، وظَّفَهَا في سِياقات مُختلفة ليحقق بها أهدافا عديدة أهمها:

1/- المزج بين السار والمؤلم للتأثير في المتلقي، وهذا المزيج يُحدِث ما سمَّاهُ بالأحوال الشاجية التي تُعدُّ الأكثر تأثيرا في الـــمُتَلَقِّي، لذلك نجد حازما كثيرا ما يبدأ بالتعبير عن المعاني المؤلمة، ثم يُعقِبُها بالمعاني السَّارَّة ليُبَيِّن حلاوة الشعور بالـــمَسَرَّةِ التي تَلِي الأَلَم، وقد بَيَّن وِجهة نظره هذه في حديثه عن الدهر الذي يَسوء الإنسانَ حينا ويَسُرُّهُ حينا آخر، وهي سُنَّة الله في خَلقه:

وتَعَاقُـــبُ الأَضـــدَادِ يَقضِـــي أَنَّهَـــا سَـــتُديلُ مِـــن ضَـــرَّائِهَا سَـــرَّاءَهَا
و الـــدَّهرُ نَقلَتُـــهُ وإنْ هِـــيَ كَـــدَّرَتْ شُربَ النُّفُـــوسِ فَقَـــد تُتـــيحُ صَـــفَاءَهَا
فَيَسُـــوؤُها طَـــوْرًا بِمَـــا قَـــد سَـــرَّهَا ويَسُرُّهَا طَـــورًا بِمَـــا قَـــد سَـــاءَهَا[2]

2/- التحسين والتقبيح، فمُثُول الحَسَنِ بإزاء القَبيح والقبيح بإزاء الحَسَن مِمَّا يزيد غِبطَةً بالواحد وتَخَلِّيًا عن الآخر، وهذا الأمر كثيرا ما يفعله حازم حين يمدح، وحين يريد المبالغة في إظهار صفات الممدوح الحَسَنَة فيضعها بإزاء القبيحة، مِن ذلك ما قاله في مدح الخليفة أبي زكريّاء الحفصي:

عَقِيـــدُ النَّـــدَى، لِلْجـــودِ غَـــادٍ ورَائِـــحُ وَحِلـــفُ التُّقَـــي في اللهِ رَاضٍ وغَاضِـــبُ
ومُستَقْبِلُ الإقْبَـــالِ والـــيُمْنِ في الـــوَغَى ومُنصَـــرِفٌ بالنَّصـــرِ والفَـــتحُ آيِـــبُ
و مُبْتَسِـــمٌ في يَـــوْمَي البَـــأسِ والنَّـــدَى أَبَـــى أنْ يُـــرَى في حَالَـــةٍ وهُـــو قَاطِـــبُ
يَزِيـــدُ مُحَيَّـــاهُ سَـــنًى وطَلاقَـــةً إذا مَا غَدَا وَجْـــهُ الضُّـــحَى وَهُـــوَ سَـــاحِبُ[3]

3/- الإيضاح:فَحَالُ الضِّدِّ تَبِينُ- عند القرطاجني- بالمثول إزاء ضِدِّهِ، وهذه في الحقيقة الغاية الأولى والأهم من اللجوء إلى التضاد، مِن ذلك تشبيهه لتعاقب الليالي والأيّام الطويلة في رحلته بتعاقب سواد الشعر وبياضه بين الشبيبة والكِبَر:

---

(1)- قصائد ومُقطّعات، ص 124.
(2)- م ن، ص 82-83.
(3)- م ن، ص 100.

إلى مِثْـلِ هـذا اليَـوْمِ سِـرْتُ لَيَالِيًـا كَمَا اسْـوَدَّ مِـن لَيـلِ الشَّـبِيبَةِ فَاحِمُـهْ
و شُـهْبًا مِـنَ الأَيَّـامِ وَاصَـلْتُهَا بِهَـا كَمَا ابْيَضَّ مِـن فُـودِ الكَـبِيرِ مَقَادِمُـهْ[1]

4/- زيادة القدرة التأثيرية للتخييل:فالجمع بين المتضادات عنده له أثر الجمع بين المتشابهات، وإنْ وصل ذلك إلى حَدِّ التَّعجيبِ يكونُ التَّضادُّ قد بلغ مبلغه من تجويد المعنى. وقد استطاع حازم الشاعر أن يَرسُمَ صُوَرًا طَرِيفَةً جمع فيها بين الـمُتَضَادَّات بطريقة تثير الإعجاب، منها ما وصف فيها المحبوبة التي تُسهِر الـمُحِبّين وتُؤَرّق نومهم، في حين تنام ملء جفونها دون أن يلين قلبها أو يتأثّر لحالهم، فإنّ لها قلبا قاسيا يُؤثر المقاطعة على الوصال، ولِمُحِبِّها قلبا مُتَيَّما لا يسلو عنها مهما اختلفت أحوالها بين الرّضا والسخط والقرب والنّوى:

يَـا مُسْـهِرًا لي بِطَـرْفٍ مِنـهُ ذِي وَسَـنٍ ومُسْـكِرًا لي بِلَحْـظٍ مِنْـهُ سَـكْرَانَا[2]
إنْ كَـانَ لَحْظُـكَ لا يَنْفَـكُّ مُنْتَشِـيًا فَـإِنَّنِي مِنـهُ لا أَنْفَـكُّ نَشْـوَانَا
و إنْ تَبِـتْ نَـائِمَ الأَجْفَـانِ في دَعَـةٍ وفي نَعِـيمٍ، فَكَـمْ أَسْـهَرْتَ أجْفَانَـا
يا قَاسِيَ القَلبِ لَـيْنَ العِطْـفِ لَيْتَـكَ لَـمْ يُقْرَنْ بِمَـا قَـد قَسَـا مِنْـكَ الّـذي لانَـا
كُنْ كَيـفَ شِـئتَ وِصَـالًا أو مُقَاطَعَـةً فَلَسْـتُ عَنـكَ أُطِيـقُ الـدَّهرَ سُـلوَانَا[3]

5/-تحسين المطالع لِـجَعل المتلقي يلتفت إلى ما فيها من «الجمع بين الأشياء المتباينة، والعناصر المتباعدة في علاقات مُتناسبة تُزيل التَّبايُن والتَّباعُد، وتخلق الانسجام والوحدة»[4] بين عناصر المعنى الشعري، ومن مطالع قصائد القرطاجني التي بناها على التضاد نذكر شكواه من البُعد والشوق في قوله:

مُنَى الـنَّفسِ تُـدْنِي مِـنكُمْ والنَّـوَى يُقصِـي فَكَم ذَا يُطيعُ الـدَّهرُ فـيكُمْ وَكَـمْ يَعْصِـي
يُقَـرِّبُ في حَـالِ التَّنَـائِي مَـزَارَكُم فَيَـدنُو وَيَنْـأَى بِالخَيَـالِ وبِالشَّـخْصِ
فَيَنْقَـادُ لِلأَحـلامِ فِـيكُم ولِلْمُنَـى ويَأبَى عَلـى المشـتَاقِ فِـيكُم ويَستَعصِـي[5]

---

[1]- قصائد ومُقطّعات، ص 202.
[2]_ الوسن: النعاس وثقلة النوم.
[3]- قصائد ومُقطّعات، ص 210-211.
[4]- جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 218.
[5]-قصائد و مقطّعات، ص146

ونسخلص في نهاية هذا الفصل مايأتي:

– دعا حازم إلى اعتماد المعاني الجمهورية التي تتسم بالوضوح والشهرة والقدرة على التأثير، وقد راعى ذلك في شعره، فأغلب المعاني التي اختارها كانت مشهورة ومؤثِّرة، وما لم يكن معروفا منها فإنه مما تُمكِنُ معرفته والتَّأثُّر له لاسيما القصص والأخبار التاريخية.

– كان حازم الناقد صارما جدا في حديثه عن المعاني العلمية، ولكنّ هذا لم يمنع حازما الشاعر الذي يمتلك ثقافة علمية واسعة من أن يوظف تلك الثقافة في شعره دون إسراف، كما حاول أن يربط تلك المعاني العلمية بأغراض شعره، فكانت في أكثر الأحيان ملائمة للسياق الذي وردت فيه.

– استطاع حازم الشاعر أن يبدع صورا تخييلية كثيرة راعى فيها أهم شرطين رأى في تنظيره أنهما يجب أن يتوفرا في التخييل هما التأثير والحِسِّيَّة.

– يُفَضِّل القرطاجني في المنهاج المحاكاة غير المباشرة على المباشرة، وا عتمد ذلك في شعره، حتى إنه حين يحاول أن يحاكي الشيء مباشرة يجد نفسه قد مال إلى توظيف بعض الصور غير المباشرة.

– استطاع حازم في شعره أن يأتي ببعض الصور الطريفة والتركيبات البديعة، لكنَّها لا تصل إلى حد إحداث الإغراب والتعجيب اللَّذَيْنِ ذَكَرَهُما في مِنهاجه، لكنَّه أتى بعمل حقيق بأن يُوصف بالإغراب والتعجيب، وذلك حين ضَمَّن مُعَلَّقَة امرئ القيس في إحدى قصائده وصرف معانيها إلى المديح الديني بَدَلَ الغزل والمجون.

– قصائد حازم تُعد مِثالا لـــما جاء في منهاجه حول الوِحدة خاصة ما أبدعه في المطالع والتخلصات وخواتيم القصائد، غير أنه لم يوفق عموما في التسويم، كما أن التحجيل يكاد لا يظهر في شعره.

– لم يُطَبِّق حازم في شعره المعايير التي وضعها في نَظَرِيَّته حول اختيار الوزن المناسب للمعنى، فأكثر شعره كان في بحر الكامل، ثم يليه الطويل والبسيط، ورغم مخالفته لتلك المعايير نجده أجاد المدح والنسيب في مختلف البحور، وهذا دليل عدم دقة وموضوعية نظريته، لأنه هو نفسه لم يستطع أن يُطَبِّقَها.

– استطاع حازم الشاعر أن يختار المعاني المناسبة لكل غرض بحسب ما دعا إليه في المنهاج، كما جنح في مدح الخلفاء إلى الإفراط مع الحفاظ على نمط المدح نفسه، إلا أنه عند مدح النبي ﷺ اعتمد الطريقة والصور نفسها، ما جعله لم يحقق التفاوت المطلوب بين طبقات الممدوحين، كما أنه لم يحدد في

منهاجه الصفات التي يجب أن يُمدح بها الأنبياء بِعَدِّهِم يُمَثِّلون طَبَقَةً أعلى من تلك التي ينتمي إليها الخلفاء والأمراء.

– اِتَّبَع حازم الشاعر أثناء اقتباس وتضمين المعاني كل الطرق التي نص عليها في منهاج البلغاء، وحاول إحداث التحسينات اللازمة من أجل استحقاق المعاني، واستطاع أنْ يُقَدِّمَ نَموذَجَينِ رائعين للتضمين في قصيدته المقصورة وفي القصيدة التي ضَمَّنَها مُعَلَّقَة امرئ القيس.

–كان حضور المطابقة والمقابلة في شِعر القرطاجني بارزا، وقد استطاع أن يحقق بواسطتهما كل ما دعا إليه في المنهاج خاصة التحسين وكذلك التوضيح والتأثير.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الخاتمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

لقد أردنا من خلال الموازنة بين تنظير حازم القرطاجني النقدي وبين إبداعه الشعري أن نقدم رؤية حاولت الاقتراب من جوهر الإشكالية المطروحة، ومهدنا لمعالجة الإشكالية بجمع المقولات الخاصة بمصطلح ومفهوم الشعرية قديما وحديثا، وبدراسة المعاني في التراث النقدي العربي، و خلصنا إلى مجموعة نتائج نلخصها فيما يأتي:

1- يمتد مجال الدرس في الشعرية إلى كتاب فن الشعر لأرسطو، وإن كان المصطلح لم يُستعمَل عند نُقَّادنا العرب القدماء، إلا أن ما جاؤوا به من مقولات حول الخصائص الفنية المميزة للنوع الأدبي الشعري عن غيره كانت في صميم البحث في الشعرية التي قامت عند أرسطو على المحاكاة، وعند النقاد العرب القدماء على الخصائص الإيقاعية والتخييلية للشعر، وقامت في النقد الحديث على الدراسات اللغوية واللسانية، مُكوِّنَةً مَنظومة اصطلاحية مُستمَدَّة في الأصل من مجالات معرفية أخرى منها البلاغة والأسلوبية واللسانيات... ما جعلها غير قادرة على بناء وتشكيل منهج مستقل بآلياته الإجرائية الخاصة.

2- استطاع القرطاجني في منهاجه أن يقدم نظرية أدبية متكاملة، تدرس الشعر العربي بكل أبعاده اللغوية والمعنوية والنظمية والأسلوبية، مُستنِدًا في مقولاته إلى التُّراثَين النقدي والفلسفي اليوناني والعربي، وكان بحثه حول المعاني من أكثر البحوث ثراء وتفصيلا في تاريخ النقد العربي، تناول فيه كلَّ ما يخص جوانب الموضوع بداء بتعريف المعاني ثم أنواعها ثم علاقتها بالتخييل والمحاكاة والإغراب والأوزان والأغراض...

3- ذهب القرطاجني في مفهومه للشعر إلى أن التخييل له أثر مهم في إيقاع الشعرية أكثر من الوزن، ولكنه في الوقت نفسه لم ينكر أهمية الخاصية الإيقاعية للشعر، معتبرا أن الوزن وسيلة من وسائل التخييل، ومن هنا جاء بنظريته القائلة بضرورة مناسبة الوزن للمعنى، إلا أنه لم يستطع أن يضع لها أسسا منطقية، و لم يستطيع كذلك أن يطبِّقَها في أغلب إبداعه الشعري.

4- استطاع القرطاجني أن يَتَمَثَّل في شعره أكثر مقولاته النظرية حول المعاني، فاختار المعاني الجمهورية التي فَضَّلها في المنهاج، وأحال إلى القصص والتواريخ وأشعار السابقين، وبنى أكثر نصوصه على المحاكاة والتخييل، واختار من المعاني ماهو مناسب للأغراض بحسب ما نظَّر له، وبنى قصائده وفق مبدأ التناسب الذي فَصَّلَه في منهاجه... غير أنه لم يكثر من الإغراب والتعجيب في نصوصه، إلا في قصيدته التي ضمَّنَها مُعَلَّقة امرئ القيس، و لم يستطع أن يبرهن على صحة ودقة نظريته حول ضرورة مناسبة الأعاريض للأغراض.

5- كان هدف القرطاجني من منهاجه إصلاح أوضاع الشعر، ودعا الشعراء إلى اعتماد وسيلتين لتحقيق ذلك هما الطبع والدربة، وتركيزه على التدريب جعل نصوصه الشعرية تستند إلى الكثير من المكتسبات التي كان يخزنها في قوته الحافظة، فتميز إبداعه الشعري بالحضور الملفت للأخبار التاريخية والنصوص الشعرية القديمة وكذا بعض المعارف العلمية، وقد جَسَّد بهذا الحضور بعض مقولاته حول المحاكاة الشعرية.

6- يعد التأثير لُبَّ النظرية الشعرية الحازمية، فقد كان حاضرا في كل مباحث منهاجه، وكان حاضرا في ثنايا أشعاره التي اعتمد فيها كثيرا على المعاني التي تصف الأحوال الشاجية، والتي تُعَدُّ أكثر المعاني تأثيرا في المتلقي، وهذا الأخير كان -عند حازم الناقد والشاعر- الهدفَ الذي من أجله على الشاعر أن يحسن اختيار وتأليف معاني شعره، مما كان لنظريته إسهام في التأصيل لنظرية القراءة والتلقي الحداثية من منظور تراثي.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ملخص البحث:

سعى هذا البحث إلى محاورة التراث النقدي العربي إثباتا للتميز العربي القديم في صياغة علم للشعر من خلال "حازم القرطاجني" و كتابه " منهاج البلغاء و سراج الأدباء" كما سعى إلى تزويد نظريات القرطاجني النقدية و البلاغية بالأمثلة الشعرية المناسبة لمجال المعاني، ذلك أن كتابه المذكور يكاد يخلو من النماذج التطبيقية. و في الوقت نفسه أتاحت هذه الدراسة فرصة المقارنة بين تنظير "حازم الناقد" للمعاني و إبداع "حازم الشاعر" في المجال نفسه، لرؤية ما إذا كان بإمكانه - و هو واضع القانون – تطبيق تلك النظريات في شعره. وقد تمّ التوصّل إلى نتيجة هي أن باستطاعة الشعراء – مستعينين بالطبع و الدربة – أن يتّبعوا أغلب ما جاء به الناقد عند اختيارهم و تأليفهم للمعاني، إلاّ أنّ القرطاجنّي أكّد في إبداعه صعوبة تحقيق اثنتين من نظرياته المدروسة في هذا البحث ، إحداهما دارت حول أهمية الابتكار في سبيل خلق الإغراب و التعجيب بواسطة المحاكاة و التخييل، و الأخرى دارت حول ضرورة المناسبة بين الوزن و المعنى.

وقبل الخوض في هذا كله، تم التعريف بالشعرية – مصطلحا و مفهوما – في تاريخ النقد العربي و الغربي برصد أهم التطورات التي عرفتها، و حاولت هذه الدراسة الفصل فيما إذا كانت الشعرية قد تمكنت من تشكيل منهج مستقل له آليّاته الإجرائة الخاصّة، أم إنها مازالت مجرد نظرية تسعى إلى بناء ذلك المنهج، كما رصد البحث أهم الآراء النقدية التي عالجت قضايا المعاني في التراث النقدي العربي تمهيدا لدراسة شعرية المعاني عند " حازم القرطاجني " الذي يمثّل بكتابه النقدي جزءاً هامّا من هذا التراث.

Abstract:

This research sought to discuss the Arabic heritage of critiques to prove the classical Arabic distinctiveness in a scientific formulation to poetry through " Hazim Al-Qurtajanni's book "Minhajul-Bulagha' and Siraj Al-Udaba'".. Besides, The present research seeks also to supply Qirtagni's critiques and Rhetoric theories with appropriate examples of poetry for meanings and concepts as his book is devoid of applied examples.

At the same time, this study provided an opportunity to compare "Hazim the critic" for meanings with "Hazim the poet" for his creativity in the same field, to see if he could – as the author of the law – apply those theories in his own poems.

The study's results demonstrate that poets can - with the aid of attabaa and Alderbh - follow most of what has been implemented by the critic when choosing and creating the meanings but Alqirtagni confirmed in his own ingenuity the difficulty of achieving two of his theories studied in this research, one of them was about the importance of innovation in the creation of Aliighrab and Altjeeb by rhythm and imagination, the other one was about the necessity to conform rhythm with meaning.

And before dealing with the whole study of the topic, it is noticed that the definition of "Poetics" has already been given – as term and concept - in the history of the West and Arab critiques to identify the most important developments ever known. This study tried to show whether the "Poetics" could make an independent approach with its own methods, or it is just a theory that seeks to put-up that approach

The research made out the most important views which dealt with the issues of meanings and concepts in the heritage of Arabic critiques as an introduction to a poetic study of meanings for "Hazim Al-Qurtajanni " who represents through his book of critiques an important part of that heritage .

Résumé:

Cette recherche visait à discuter l'héritage de la critique littéraire Arabe et prouver l'ancien caractère distinctif arabe en une version scientifique de la poésie à travers "le livre de Hazim Al-Qurtajanni « Minhajul-Bulagha » et « Siraj Al-Udaba » .. En outre, La présente étude vise également à fournir les critiques et les théories de rhétorique d'el Qirtagni avec des exemples appropriés à la poésie pour le sens et notion dans son livre qui est notamment dépourvu d'exemples appliqués. En même temps, cette étude a permis de comparer "Hazim le critique" en terme de sens et significations avec "Hazim le poète" pour sa créativité du même contexte, pour vérifier s'il pouvait- lui l'auteur de la loi - appliquer ces théories dans ses propres poèmes.

Le résultat de l'étude constate que les poètes peuvent - à l'aide d'attabaa et Alderbh - suivre la plupart de ce qui a été appliqué par le critique lors de leurs composition et choix des significations mais Alqirtagni avait confirmé dans sa propre créativité la difficulté de parvenir deux de ses théories étudiées dans cette recherche, l'une d'elles portait sur l'importance de l'innovation dans la création de Aliighrab et Altjeeb par le rythme et l'imagination, l'autre était sur la nécessité de conformer le rythme aux significations et concepts.

Avant d'entamer cette étude, il est indiqué que la définition de «Poétique" a été déjà donnée en - terme et concept - dans l'histoire de l'Occident et dans les critiques Arabes en identifiant ses développements les plus importants. Cette étude a essayé aussi de démontrer si la "Poétique" a été en mesure de faire une approche indépendante selon ses propres méthodes, ou c'est juste une théorie qui cherche à construire cette approche. Ce travail de recherche a examiné également les critiques les plus importantes du sens et des notions dans les critiques classiques arabe afin d'introduire l'étude de la poésie des sens et des significations chez "Hazim Al-Qurtajanni" qui par son livre de critiques représente une partie importante de cet héritage.

الفهارس

فهرس الآيات القرآنية

ملحق الأعلام

ملحق المصطلحات

قائمة المصادر والمراجع

فهرس الموضوعات

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس الآيات القرآنية

طرف الآية	رقم الآية	الصفحة
آل عمران		
﴿ وَلْتَكُن مِّنكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى ٱلْخَيْرِ ... ﴾	104	51
الأعراف		
﴿لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ ﴾	176	52
يوسف		
﴿ إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ ... ﴾	4	212
الحج		
﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ يَسْجُدُ لَهُۥ مَن فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ ... ﴾	18	212
الشعراء		
﴿ وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ... ﴾	224، 226 -	51
﴿ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴾	226	54
﴿ إِلَّا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّٰلِحَٰتِ ... ﴾	227	52
الصافات		
﴿ وَقَالُوٓا۟ إِنْ هَٰذَآ إِلَّا سِحْرٌ مُّبِينٌ ﴾	15	52
الحاقة		
﴿إِنَّهُۥ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ ... ﴾	41-40	52
العلق		
﴿ خَلَقَ ٱلْإِنسَٰنَ مِنْ عَلَقٍ ﴾	2	213

ملحق الأعلام

حرف الهمزة	
إبراهيم	هو إبراهيم بن محمد المهدي بن أبي جعفر عبد الله المنصور، وهو أخو الرشيد وعمّ المأمون، كان أديبا شاعرا خطيبا فصيحا، راوية للشعر وأيّام العرب، اشتهر بحبّه للطرب وتشجيعه للغناء.
أذفنش	مَلِك النَّصَارَى، هزمه المنصور أبو يوسف يعقوب بن يوسف بن عبد المؤمن في موقعة الأرك بالأندلس.
الأوس والخزرج	بنو عمرو بن ثعلبة من اليمن ، غادروها بعد انهيار سدّ مأرب ، واستوطنوا يثرِب فبلغوا فيها شأنا عظيما من القوّة والعدد والعُدّة. لُقِّبوا مع مَن والاهم في نصرة الرسول ﷺ ب"الأنصار".
حرف الباء	
بشّار	هو بشّار بن بُرد (96ه-168ه/714م-784م)، شاعر بَصْري المولد والنّشأة، فارسيُّ الأصل، نشأ أعمى حادّ الذكاء، كان من الشعراء المجدِّدين في العصر العبّاسي.
بلقيس	هي بلقيس بنت الهدهاد بن شرحبيل بن عمرو بن غالب بن حمير، ملكة سبأ، كانت وقومَها يعبدون الشّمس إلى أن دعاهم النبي سليمان -عليه السّلام- إلى الإيمان بالله وحده فآمنوا بعد ما رأوا من مُعجزاته.
حرف التاء	
توبة	هو توبة بن الحمير بن جَون بن كعب بن خفاجة بن محمود بن عقيل بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة، وهو صاحب ليلى الأخيلية بنت عبد الله بن الرحال من بني كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة، ومن شعره فيها: حَمامةَ بطنِ الواديَيْنِ تَرَنَّمي سَقاكِ مِن الغُرِّ الغَوادي مَطيرُها
حرف الجيم	
جرير بن الخطفى	هو جرير بن عطيّة بن حُذَيفة، وهو الخَطَفَى بن يزيد بن سلمة بن عوف بن كليب بن يربوع بن حنظلة بن مالك. له شعر رقيق منه قوله:

	أطربتَ إذ هَتَفَ الحَمامُ وربّما أبكاكَ بعدَ هَواكَ سَجعُ حَمَام فاصطادَ قلبَكَ من وراءِ حِجابِهِ مَن لا يرى لِسنين غيرِ لمامِ
حرف الحاء	
الحاجب	يُنظر: ابن سعيد
الأُحبوش	جماعة من الحبشة قادَهم أبرهة الحبشي إلى بيت الله الحرام يريد هدمه ليَصرِف حجّاجه إلى كنيسة عظيمة بناها في اليمن، فأعدّوا جيشا عظيما واستعانوا على أمرهم بالفيل، فأرسل الله عليهم الله طيره يرجمونهم بالحجارة دفاعا عن الكعبة المشرّفة.
أبو الحسن يحي بن أبي مروان	هو أبو الحسن يحي بن أبي مروان الأندلسي الحميري المشهور بالخبير، فقيه وَلِيَ الدّيوان بتونس في عهد أبي عبد الله محمد المستنصر بالله بن أبي زكرياء بن أبي محمد بن أبي حفص، وخدم ابنه الواثق بن أبي عبد الله محمد المستنصر بالله في حياة أبيه.
الحُسَين	الابن الثاني لعلي بن أبي طالب والسّيّدة فاطمة، أقام بالمدينة، ورفض مبايعة يزيد بن معاوية بن أبي سفيان فقُتِل في كربلاء سنة 61ه/680م.
آل أبي حفص	سلالة من البربر المغاربة من قبيلة هنتانة من مصمودة، يرجع نسبهم إلى أبي حفص يحي بن عمر، أحد أعوان محمد بن تومرت الذين أعانوه على قيام الدولة الموحّدية التي دخلت إفريقية تحت سلطانها (555ه/1160م) على يد عبد المؤمن بن علي خليفة ابن تومرت. عمل أبو حفص بإخلاص تحت راية الشيخ عبد المؤمن بن علي لتثبيت الحكم في المغرب الأقصى، فمهّد هذا الإخلاص لولده أبي محمد عبد الواحد ليشارك في الحكم، حيث ولاّه الموحّدون على تونس ،و مهّد هذا الأمر بدوره لقيام الدولة الحفصية (626ه-981هـ/1229م-1573م) التي تفرّعت عن دولة الموحّدين، والتي بدأ التأريخ لها بخلافة أبي زكرياء الذي عظُم في عهده وفي عهد ابنه المستنصر شأنُ الدّولة. **أبو زكرياء يحي بن أبي محمد عبد الواحد بن أبي حفص** (599ه/647ه)، بويِعَ من طرف الموحِّدين (626ه)، ثم أخذ في ترتيب الأحوال واستجلاب محبة الناس بالإحسان، وتحرّك لاستخلاص البلاد فنزل على قسنطينة ثم بجاية وتلمسان،

	ودخلت سجلماسة وسبتة وطنجة في طاعته لّما رأت قوّته، وتعدّى نفوذُه المغربَ إلى الأندلس. كان الأمير أبو زكرياء ملكا جزلا عالما شاعرا كاتبا خطيبا فصيحا ، وكانت أيّامه خير أيّام وأكثرها سعادة وأدرّها أرزاقا وأكثرها أفراحا. ولّى ابنه أبا يحي زكرياء بجايةَ (633ه)، ثم كتب له ولاية العهد (638ه)، لكن أبا يحيى توفي في حياة والده (646ه) فكتب أبو زكرياء عهده لولده المستنصر ومهّد له ما ينبغي أن يمهّد. **أبو عبد الله محمد المستنصر بالله بن أبي زكرياء بن أبي محمد عبد الواحد بن أبي حفص** (625ه/675ه)، بويع على الخلافة بعد وفاة والده (647هـ) وعمره اثنان وعشرون سنة، أكمل ما فعله والده، وكان أكثر أعماله تميُّزا إكمال بناء الحنايا المجلوب عليها ماء عيون زغوان إلى مدينة قرطاجنّة التونسية (665ه)، وهو الأمر الذي دفع حازما القرطاجنّي إلى نظم مقصورته في مدح المستنصر واستصراخه لنصرة الأندلس، وفيها يقول: و طَودَ زغوانَ دعوتَ مـــاءَه فلم يزغ عن طاعةٍ ولا وَنَى بل قد أَرَى نقيض تقطيعِ اسمه في جَوبِهِ الأرضَ مُجيبا مَن دعا و أذعَنَ الطَّودُ لِطودٍ بـــاذِخٍ أَشَمَّ، يُستَذرَى به ويُحتَمَى **أبو زكرياء يحيى الواثق بن أبي عبد الله المستنصر بن أبي زكرياء بن أبي محمد عبد الواحد بن أبي حفص**، حكم بين (675ه/678ه)، أمر برفع المظالم وبالنظر في بناء المساجد. كانت أيّامه هادئة راضية، إلاّ أنه كان غير مُدبِّر ولا ناهض، فخَلَعَ نفسه وسلّم الأمر لعمّه أبي إسحاق بن أبي زكرياء بن أبي محمد عبد الواحد بن أبي حفص.
حُمَيد	هو حُميد بن ثور بن عبد الله بن عامر بن أبي ربيعة بن عامر بن صعصعة، ممّن أسلم من الشعراء، فأتى النبيّ ﷺ وأنشده قصيدة أوّلها: أصبحَ قلبي من سُلَيمَى مقصِدا إن خطأ منها وإنْ تعمّدا و في آخرها: حتّى أرانا ربُّنا محمّدا يتلو مِن الله كِتابًا مُرشِدا

حرف الخاء	
الخضر	رفيق سيّدنا موسى –عليه السلام– ومعلّمه، ذُكِر في القرآن الكريم، آتاه الله من علم الغيب، فالتقى سيّدَنا موسى –عليه السلام– عند مجمع البحرين كما أمره الله –عزّ وجلّ– ورحل معه يغترف من علمه.
حرف الدال	
داوُد	نبيُّ الله والدُ نبيّ الله سليمان –عليهما السلام– كان صوّاما قوّاما، أنزل عليه الله – تعالى– " الزّبور" .
حرف الزاي	
الزرقاء	هي يمامة بنت مرّة الطسمية، امرأة في الجاهلية يُضرب بها المثل في حدّة البصر، كذّبها قومها بعد أن أخبرتهم أنّها أبصرت من بعيد جيشا مُتَخَفّيا خلف الأشجار، فتعرّضوا للغزو والنّهب.
أبو زكرياء بن أبي حفص	يُنظر: آل أبي حفص.
حرف السين	
سَحبان	سحبان وائل، خطيب من العصر الأموي يُضرب المثل بفصاحته فيُقال: "أفصح من سحبان وائل"، و"أبلغ من سحبان".
سُراقة	سُراقة بن مالك، تتبّع أثر الرسول ﷺ وصاحبِه أبي بكر الصّدّيق عند هجرتهما، وحين وجدهما دعا عليه الرسول ﷺ فارتطمت به فَرَسُه إلى بطنها، فطلب مِن النبيّ –عليه السلام– أن يدعو له وسيُعمي على مَن وراءَه، فكان له ذلك، وعاد مؤمنا لا يلقى أحدا من الكفّار في أَثَر النبي إلاّ ردّه.
ابن سعيد	هو أبو عبد الله بن أبي الحسين بن سعيد، وزير الأمير أبي زكرياء يحيى بن أبي حفص وحاجبه، ينتهي نسبه إلى عمّار بن ياسر الصّحابيّ الجليل. كان ناثرا وشاعرا، من شعره في وصف نهر قوله: و نهرٍ يحف الزهر في جنبـــاته ويُثني النّسيمُ قُضبه فتأطرُ يسيلُ كما عنَّ الصّباحُ بأفقه وإلاّ كما شيمَ الحسامُ المجوهَرُ
ابن أبي سلمى	هو زُهير بن أبي سلمى بن ربيعة المضري (530م–627م)، امتاز برجاحة العقل

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

	وسعيه إلى السّلم، فكان شاعر الحكمة في العصر الجاهلي. اشتهر بتنقيح قصائده فسُميّت: الحوليّات والمنقّحات والمحكَمات.
سليمان	سليمان الحكيم، نبيّ الله ابن النبيّ داود -عليهما السلام- آتاه الله المُلك والحكمة وعلّمه مَنطق الطّير وسخّر له الريح والجن.
حرف الصاد	
الصّاحِب	الصّاحب بن عبّاد (938م-995م)، أديب ولغويّ من كبار وزراء البويهيين، قرّب الأدباء والشعراء. له عدّة كتب منها قاموس "المحيط"، " الكشف عن مساوئ المتنبي" ، "جوهرة الجمهرة" ، "الرسائل". تعد رسائله من روائع أدب الإنشاء، وله شعر فيه رقة وعذوبة.
حرف الطاء	
طارق	طارق بن زياد (ت 102هـ/720م) قائد عربي بربري الأصل، فتح الأندلس بإمرة موسى بن نُصير في عهد الوليد بن عبد الملك، فاحتل قرطبة وطليطلة وإشبيلية ومالقة.
طريفة	امرأة كاهنة كانت زوجة لعمرو بن عامر من ملوك سبأ، تنبّأت بتخريب الفأر لسد مأرب.
حرف العين	
ابن عمران	هو كليم الله النبيّ موسى بن عمران -عليه السلام- أرسله الله إلى بني إسرائيل لينقذهم من مظالم فرعون ويسنّ لهم الشرائع.
عمّار	هو عمّار بن ياسر، صحابيّ من المسلمين الأوائل، أبوه ياسر وأمه سمية أول شهيدين في الإسلام، قُتِل في صفّين (37ه/607م) بجانب علي.
عَوف	هو عوف بن محلم الحرّاني، له شعر رقيق في الشكوى والاستعطاف منه: و أرّقني بالـــري نوح حمـــامة فَنُحتُ وذو الشّجو الغريب ينوحُ و ناحت وفرخاها بحيث تَراهُما ومِن دون أفراخي مهـــامه فيحُ
حرف الغين	
غيلان	هو أبو الحارث بن عقبة بن مسعود بن حارثة بن عمرو بن ربيعة المعروف بذي

	الرّمة، صاحب ميّة، من أشعاره فيها قوله: و لو لم يهِجْني الظّاعنون لَهـــاجَني حمائمُ وُرق في الدّيار وُقوعُ تَبَكَينَ فاستَبكَينَ مَن كانَ ذا هَوَى نوائح ما تجري لهنَّ دُموعُ
حرف الفاء	
الفاروق	هو أبو حفص عمر بن الخطّاب، ثاني الخلفاء الراشدين وأوّل من لُقِّب بأمير المؤمنين، اشتهر بعدله وبحنكته في تسيير أمور الدولة، اغتاله أبو لؤلؤة الفارسي في المسجد (23ه/644م).
حرف القاف	
قحطان	أبو قبائل اليمن العربية الجنوبية، انقسم بنوه إلى فرعين: حِمير وكهلان.
قيس	مجنون بني عامر، وهو قيس بن الملوّح، وقيل ابن معاذ أحد بني جعدة بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة، كان يهوى ابنة عمه ليلى، فكره أبوها تزويجها منه بعد ظهور الخبر وزوّجها من غيره فذهب عقله وهام في الفيافي وجدًا عليها. من رقيق شعره: ألا يا حَمَامَي قصر دوران هِجتما عَليَّ الهوى لـــمَّا تَغَنَّيْتُما لِيَا
حرف الكاف	
كِسرى	كسرى أبرويز بن هرمزد الرابع، ملك ساساني (590م-628م)،.
الملك الكِندي	أحد ملوك كِندة، وهي قبيلة عربية يمانية من كهلان القحطانية، منهم امرؤ القيس ووالده حِجر.
حرف الميم	
المختار	نبيّ الله محمد بن عبد الله بن عبد المطّلب، خاتم الأنبياء والمرسلين -عليه أزكى صلاة وتسليم-
المعتصم	المعتصم بالله محمد بن هارون الرشيد ، الخليفة العبّاسي الثامن، خلف أخاه المأمون فحكم بين (218ه-227ه/833م-842م)، هزم البيزنطيين واحتلّ عمّورية وبَنَى سامرَّاء.
مُحمد	نبيّ الله محمد بن عبد الله بن عبد المطّلب، خاتم الأنبياء والمرسلين -عليه أزكى صلاة وتسليم-

الأمير مُحمد	يُنظر: آل أبي حفص.
موسى	هو كليم الله النبيّ موسى بن عمران -عليه السلام- أرسله الله إلى بني إسرائيل لينقذهم من مظالم فرعون ويسنّ لهم الشرائع.
موسى	هو موسى بن نُصير، فاتح الأندلس، غزا إفريقية في عهد عبد الملك بن مروان، وتابع فتوحاته في عهد الوليد بن عبد الملك، أرسل مولاه طارقا بن زياد لغزو إسبانيا ثم لحق به فتوغّلا فيها وعادا إلى سورية بغنائم عظيمة، (ت97ه /716م)
مِهيار	هو مِهيار الدّيلمي، شاعر من أهل بغداد، تتلمذ على يدي الشريف الرضي، (ت 1037م)
حرف النون	
النّجدي	أعرابي من نَجْد، قدِمَ العراق فسمع غناء حمائم في بُستان إبراهيم بن المهدي فاشتاق إلى وطنه فقال: و في بستـــان إبراهيم غنّت حمـــائمُ بينها فَنَن رطيبُ فقُلتُ لها وُقيتِ سهامَ رامٍ ورقط الريش مطعمها الحُبوبُ كما هيَّجتِ ذا شجن غريبا على أشجـــانِه، فَبَكى الغريبُ
النّمرود	نمرود بن كنعان، هو من حاجّ إبراهيم -عليه السلام- في ربّه. لبث في الملك سبعين سنة، وكان أوّل من لبس التّاج وأوّل من تكبّر وتجبّر وقهر حتّى أهلكه الله -عزّ وجلّ- بأضعف خلقه، إذ سلّط عليه بعوضة دخلت منخره حتّى انتهت إلى دماغه فعذّبه الله بها مدّة إلى أن مات.
حرف الهاء	
الهدهاد	أحد ملوك اليمن، وهو الهدهاد بن شرحبيل بن عمرو بن غالب بن حمير، والد الملكة بلقيس.
حرف الياء	
يحيى بن عبد الواحد بن أبي حفص	يُنظر آل أبي حفص

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ملحق المصطلحات

المأم والمعلم	قسّم القرطاجني منهاجَ البلغاء إلى أربعة أقسام (الألفاظ والمعاني والمباني والأسلوب)، وقسّم كل قسم إلى أربعة مناهج، وجعل كلَّ منهج مجموعةً من الفصول سمّاها بالتناوب (مَعلَم) ثم (مَعرَف)، وسمّى الفصول الختامية منها بـــ(المَأمّ)، وكل فصل منها مُشَكَّل من فقرات سمّاها بالتناوب (إضاءة) ثم (تنوير)، فجعل قارئ الكتاب يشعر وكأنه يسير على طريق واضح المعالم.
الإحالة	الإشارة إلى الخبر أو القصة أو المثل...
الاستحالة والإمكان والامتناع	تدخل في باب الكذب في الأقاويل الشعرية – المستحيل هو ما لا يصحّ وقوعه في وُجود، ولا تصوّره في ذهن،ككون الإنسان قائما قاعدا في حال واحدة. – الممكن هو ما يُتَصَوَّر في الذهن ويمكن أن يقع في الوجود، ولا يمكن التثبُّت من كذبه إلا بتحرِّي الحقيقة في الواقع. – الممتنع هو ما لا يقع في الوجود وإن كان مُتَصَوَّرًا في الذهن.
الأحوال المطيفة	هي كل ما يمكن أن يكون دليلا على الشيء المُراد تخييله إذا كان مما لا يُدرِكه المرء بالحواس، فيستعين بتلك الأحوال لتخييله ولتقريب صورته إلى الذهن.
التحجيل	تحلية أعقاب الفصول بأبيات حِكَميّة أو استدلالية.
الروية	النظر والتفكير في الأمور.
السَّبَاطَة	السَّبط نقيض الجعد، والسّبَاطَة هي الاسترسال والانبساط والسُّهولة.
السجية	الطبيعة.
السرقة	نقلُ الشاعرِ المعنى النادرَ من شاعرٍ آخر من غير زيادة واضحة، أو أخذُهُ المعنى الذي قلَّ في نفسه من غير تركيب عليه أو زيادة فيه.
التسويم	هو أن يُعَلَّم على الشّيءِ وتُجعَل له سيمى يتميّز بها.
الشجو	شعور يقع بين الفرح والترح، يكون بأن يذكُر الشاعرُ مُستَطابَات قد انصرمت فيلتذُّ لتخيُّلها ويتألّم لفقدها.

التضمين	- إدخالُ الشاعرِ أو الناثرِ شيئا من كلام غيره ضمن كلامه. - من عيوب القافية، وهو افتقار أوّل البيتين إلى الآخر بحيث تكون تتمّة معناه في ضمن الآخر.
الطرق الشعرية	أغراض الشعر.
التعجيب	إحداث انفعال في المتلقي لأمر بسبب ما فيه من إمتاع أو لِقِلَّة اعتياده.
الأعاريض	أوزان الشعر، مفردها (عَروض).
الإغراب	إتيانُ المتكلِّم بما يندّ عن الفهم لندرته أو بُعد جِهاته وقلّة اعتياده.
القريحة	مَلَكَة يُستَطاعُ بها ابتداع الكلام وإبداء الرأي.
القوة الحافضة	هي أن تكون خيالات الفكر منتظمة، ممتازا بعضُها عن بعض، محفوظا كلُّها في نِصابه، فإذا أراد الشاعر أن يقول كلاما في غرض ما وجد خيالَه قد أهَّبَتهُ له القوة الحافظة بكون صور الأشياء مُتَرَتِّبَةً فيها.
القوى الصانعة	تأتي في ختام القوى الثلاث بحسب ترتيب القرطاجني، وهي القوى التي تتولّى العمل في ضمّ بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض، والتّدرّج من بعضها إلى بعض، وبالجملة التي تتولّى جميع ما تلتئم به كُلِّيّاتُ صناعة الشعر.
القوة المائزة	هي ثاني القوى الثلاث بحسب ترتيب القرطاجني، وهي التي بها يميّز الإنسان ما يلائم النظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم ذلك، وما يصحّ مما لا يصحّ.
الكزازة	اليُبس والصّلابة والانقباض.
اللدونة	اللِّيونة.
الهزل	مذهب في الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مُجون وسُخف.
التواطؤ	التكرار.

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

قائمة المصادر والمراجع

المصادر و المراجع:

1. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1965م.
2. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، الإصدار الخامس، 1997م.
3. إحسان عباس: فن الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2011م.
4. أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط6، 2004م.
5. أحمد الوردني: قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب، من الأصول إلى القرن 7هـ/13م،مجلد1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1،2004م.
6. أحمد بيكيس: الأدبية في النقد العربي القديم، من القرن الخامس حتى القرن الثامن للهجرة، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن (د-ط)، 2010م.
7. أحمد سليم غانم: تداول المعاني بين الشعراء، قراءة في النظرية النقدية عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006م.
8. الأخضر الجمعي: نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1999م.
9. ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،(د-ط)، 2007م.
10. امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، ط5، 1990م.
11. بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، (د-ط)، 1984م.

12. بدوي طبانة:التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، ط3، 1986م.

13. بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.

14. بشير تاوريريت:استيراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دارسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006م.

15. جابر عصفور:الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992م.

16. جابر عصفور:مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، ط4، 1990م.

17. أبو الحسن حازم القرطاجني: قصائد ومقطعات، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار التونسية للنشر (د-ط)، 1972م.

18. أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986م.

19. حسين الحاج حسن: النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

20. ابن خفاجة، الديوان، تحقيق: عبد الله سندة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2006م

21. ابن خلدون: المقدمة،تحقيق حامد أحمد الطاهر، دار الفجر للتراث، القاهرة، مصر، ط2، 2010م.

22. ربى عبد القادر الرباعي: المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م.

23. سعد مصلوح: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر،عالم الكتب، مطبعة دار التأليف، القاهرة، مصر، ط1، 1980م.

24. السعيد بحري: الشعر في ظل الدولة الحفصية، دراسة تاريخية فنية، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2009م.

25. سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر، قضاياه واتجاهاته، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2001م.

26. شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.

27. شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، ج1: العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط11، (د-ت).

28. شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، ج2: العصر الإسلامي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط7، (د-ت).

29. صلاح رزق: أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د-ط)، 2002م.

30. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د-ط)، 1992م.

31. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

32. الطاهر بن حسين بومزبر: أصول الشعرية العربية، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2007م.

33. أبو الطيب المتنبي، شرح ديوان، شرحه وكَتب هوامشه: مصطفى سبيتي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2007م.

34. أبو العباس أحمد بن حسين بن علي بن الخطيب ابن القنفد القسنطيني: الفارسية في مبادئ الدولة الحفصية، تقديم وتحقيق محمد الشاذلي النيفر وعبد المجيد التركي، الدار التونسية للنشر(د-ط)، 1968م.

35. عبد الرحمان وهابي: القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011م.

36. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من النبوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د-ط)، 1998م.

37. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د-ط)، 2001م.

38. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية وفايز الداية، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 2007م.

39. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006م.

40. عبد الملك مرتاض: قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، (د-ط)، (د-ت).

41. عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010م.

42. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج3، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط2، 1965.

43. عصام قصبجي: أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية،ـــ (د-ط)، 1991م.

44. أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، شرح وتعليق غريد الشيخ، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

45. علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، لبنان، ط3، 1979م.

46. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد،ج1و2، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط5، 1981م.

47. فاطمة عبد الله الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2002م.

48. أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن عبد الكريم المعروف بابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، (د–ط)، (د–ت).

49. أبو الفرج قدامة ابن جعفر: نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د–ط)، (د–ت).

50. أبو القاسم محمد بن أحمد الغرناطي: رفع الحجب المستورة في محاسن المقصورة، ج1، مطبعة السعادة بجوار محافظة مصر، (د–ط)، 1344هـ.

51. ابن قتيبة، الشعر والشعراء: تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، ج1، دار المعارف، القاهرة، مصر،(د–ط)، 1982م.

52. كيلاني حسن سند: حازم القرطاجني، حياته وشعره، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د–ط)، 1986م.

53. محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر،شرح وتحقيق عباس عبد الساتر،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2،2005م.

54. محمد بن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح أبو فهر محمود محمد شاكر،السفر الأول، مكتبة الإسكندرية، (د–ط)، (د–ت).

55. محمد بنلحسن بن التيجاني: التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، (د–ط)، 2011م.

56. محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د–ط)، 1986م.

57. محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د–ط)، 1979م.

58. محمد علي عبد الكريم الرديني وشلتاغ عبود: مناهج البحث الأدبي واللغوي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، (د-ط)،2010م.

59. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 2001م.

60. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1984م.

61. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986م.

62. محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، نهضة مصر، القاهرة، مصر، (د-ط)، 1996م.

63. محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010م.

64. مسعود بودوخة: عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن (د-ط)، 2011م.

65. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، ج2:نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات،دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002م.

66. مصطفى عبد الرحمن إبراهيم: في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بالقاهرة، (د-ط)1998م.

67. مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د-ط)، (د-ت).

68. ناصر لوحيشي: الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011م.

69. أبو نواس، الديوان، تحقيق: محمد نعيم بربر، المكتبة العصرية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.

70. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج2: تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د-ط)، 2010م.

71. وليد قصاب: قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، ظهورها وتطورها، دار الثقافة، الدوحة، ط1، 1992م.

المصادر و المراجع المترجمة:

72. تزفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م.

73. جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، ترجمة مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م.

74. جون كوين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط4، 2000م.

المعاجم:

75. أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001م.

76. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي عربي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

77. ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د-ط)، (د-ت).

الدوريات:

78. عالم الفكر:مجلة دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلد 37، عدد 3، يناير ومارس 2009م، يوسف وغليسي: تحوّلات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة، بحث في حفريات المصطلح.

79. فصول: مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 6، العدد1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر،1985م، نوال الإبراهيم: طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني.

80. فصول: مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد7، العددان 3و4، أبريل-سبتمبر 1987م، قاسم المومني: الشعرية في الشعر، دراسة معاصرة في مادّة نقدية قديمة.

81. مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للآداب والعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، عدد5، 2005م، فتحي بو خالفة:التراث السردي القديم في الرواية الجزائرية الحديثة.

82. مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للآداب والعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، عدد5، 2005م، عبد الملك بو منجل: الثابت والمتحوّل في نظرية عمود الشعر.

83. مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للآداب والعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، عدد5، 2005م، نور الدين دحماني: التناص وأصوله في التراث النقدي عند العرب.

84. مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، مجلة تخصصية نصف سنوية محكمة تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، السنة الثالثة، عدد2، ديسمبر 2012م. حبيب الله علي إبراهيم علي: نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني، كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء نموذجا.

85. مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، مجلة تخصصية نصف سنوية محكمة تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، السنة الرابعة، عدد2، ديسمبر

2013م، محمد ماجد الدخيل، مفهوم الصورة الفنية في ضوء الموروث النقدي العربي القديم، نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني أنموذجا.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس الموضوعات

مقدمة..... أ

الفصل الأول: شعرية المعاني في التراث النقدي العربي

المبحث الأول:الشعرية الغربية..... 6

أولا: الشعرية اليونانية:..... 6

1/ عند سقراط..... 6

2/ عند أفلاطون..... 6

3/ عند أرسطو..... 7

ثانيا: الشعرية الغربية الحديثة:..... 9

1/ الأصول اللسانية للشعرية..... 11

2/ الشعرية نظرية أم منهج..... 15

3/ مصطلحات الشعرية..... 23

المبحث الثاني:الشعرية في التراث النقدي العربي:..... 35

أولا: الشعرية في العصر الجاهلي..... 35

ثانيا:الشعرية في العصور الإسلامية..... 36

1/ الشعر وإعجاز النص القرآني..... 36

2/ ماهية الشعر..... 38

أ- عند النقاد..... 38

ب- عند الفلاسفة المسلمين..... 40

3/ مقوّمات الشعرية العربية..... 41

أ- اللفظ والمعنى..... 42

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ب- الميزان العروضي..... 44
جـــــ- وحدة القصيدة..... 46
د- عمود الشعر..... 47
هـــــ- التأثير..... 48
المبحث الثالث: شعرية المعاني في النقد العربي القديم..... 49
أولا: أوّليّات نقد المعنى..... 49
ثانيا: قضايا ونظريات نقدية حول شعرية المعاني..... 53
1/ الصدق والكذب..... 54
2/ الخطأ والصّواب..... 55
3/ الوضوح والغموض..... 56
4/ عمود المعنى..... 57
5/ تداوُل المعاني..... 58
6/ معنى المعنى..... 59
7/ المعاني العلمية..... 60
ثالثا:مصطلحات نقدية ذات صلة بشعرية المعاني..... 61

الفصل الثاني: شعرية المعاني في منهاج البلغاء (التنظير)

المبحث الأول:ماهية المعاني وتصنيفها..... 70
أولا:ماهية المعاني:..... 72
ثانيا:أنواع المعاني ومراتبها:..... 73
1/ المعاني الجمهورية وغير الجمهورية..... 73
2/ المعاني الأُوَل والثّواني..... 77

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

3/ المعاني التاريخية والقصص..... 79
4/ المعاني العلمية..... 84
المبحث الثاني: التخييل والمحاكاة والإغراب:..... 88
أولا: التخييل والمحاكاة:..... 88
1/ التخييل..... 88
2/ المحاكاة..... 93
أ- المحاكاة المباشرة وغير المباشرة..... 95
ب- محاكاة التحسين والتقبيح والمطابقة..... 97
ج- المحاكاة التّامّة..... 100
3/ اقتران المحاكاة بالتخييل عند القرطاجنّي..... 102
ثانيا: وسائط الإغراب والتعجيب:..... 105
1/ التخييل والمحاكاة..... 107
2/ الإبداع والابتكار..... 108
3/ البُعد عن التّواطؤ..... 108
4/ التّنويع في الكلام..... 108
5/ التناسب والانسجام..... 109
6/ القصص والتّواريخ..... 109
المبحث الثالث:أساليب التصرف في تأليف المعاني:..... 111
أولا: تناسب المعاني فيما بينها:..... 112
1/ التأليف بين معاني القصيدة..... 112
أ- الفصول..... 114

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ب- المطلع..... 115
ج- التخلّص..... 117
د- الاختتام..... 120
2/ الاقتباس والتضمين..... 121
3/ المطابقة والمقابلة..... 125
ثانيا: تناسب المعاني مع الأعاريض:..... 127
1/ تبعية الوزن للمعنى..... 129
2/ تحقيق مبدأ التناسب..... 130
3/ تقوية التّأثير..... 131
ثالثا: تناسب المعاني مع الأغراض:..... 134
1/ المدح..... 135
2/ النسيب..... 136
3/ الرثاء..... 136
4/ الفخر..... 136
5/ الاعتذار والمعاتبات والاستعطافات وما جرى مجراها..... 137
6/ الهجاء..... 137
7/ التهاني..... 137

الفصل الثالث: شعرية المعاني في شعر القرطاجني (الإبداع)

المبحث الأول:اختيار المعاني في شعر حازم..... 142
أولا:المعاني الجمهورية وغير الجمهورية..... 142
ثانيا: المعاني التاريخية والقصص..... 150

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ثالثا: المعاني العلمية:..... 155
المبحث الثاني:المعاني بين التخييل والمحاكاة والإغراب في شعر حازم..... 160
أولا: التخييل..... 160
ثانيا: المحاكاة..... 166
1/ المحاكاة المباشرة وغير المباشرة..... 169
2/ محاكاة التحسين والتقبيح والمطابقة..... 172
3/ المحاكاة التّامّة..... 173
أ- في الوصف..... 173
ب- في التاريخ..... 175
ج- في القصّة..... 176
د- في الحكمة..... 177
ثالثا: وسائط الإغراب والتعجيب في شعر حازم..... 179
1/ التخييل والمحاكاة..... 179
2/ الإبداع والابتكار..... 182
3/ البُعد عن التّواطؤ..... 183
4/ التناسب والانسجام..... 184
5/ التّواريخ والقصص..... 186
المبحث الثالث:تناسب المعاني وطرق التصرف في تأليفها في شعر حازم:..... 187
أولا: وحدة القصيدة..... 187
1/ الفصول..... 187
2/ المطلع..... 191

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

3/ التخلّص..... 192
4/ التّسويم والتّحجيل..... 193
5/ الاختتام..... 194
ثانيا: مناسبة المعاني للأوزان والأغراض..... 195
1/ مناسبة المعاني للأوزان..... 196
أ- العَروض الطويل والعَروض البسيط..... 198
ب- الوافر والكامل..... 198
ج- الخفيف..... 199
د- المديد والرّمل..... 199
هـــــ- المنسرح..... 199
و- الرجز 200
ز- المقتضب..... 200
2/ مناسبة المعاني للأغراض..... 201
أ- المديح..... 201
ب- النّسيب..... 207
ج- الرثاء..... 208
د- الفخر..... 209
هـــــ- التّهاني..... 210
ثالثا: اقتباس وتضمين المعاني في شعر حازم..... 211
رابعا : المطابقة والمقابلة في شعر حازم..... 218
الخاتمة..... 223

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفهارس

فهرس الآيات القرآنية..... 227
ملحق الأعلام..... 228
ملحق المصطلحات..... 235
قائمة المصادر والمراجع..... 237
فهرس الموضوعات..... 246
ملخص البحث.....

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية