المنهج النقدي عند حازم القرطاجني بين التقليد والإبداع

دكتور

حمدي فاروق صالح الشيخ

ملخص البحث

الاتجاه النقدي عند "حازم القرطاجني" في مؤلفه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" وهو كتاب في النقد والبلاغة تناول فيه حازم القول وأجزاءه ، والأداء وطرقه، وأثر الكلام في السامعين، وتعمق في بحث المعاني والمباني والأسلوب، وكل قسم من هذه الأقسام الثلاثة موزع على أربعة أبواب يسمى كل واحد منها باسم "منهج"، وكل باب أو منهج يتألف من فصول يطلق حازم عليها اسم "مَعْلم" أو "مَعْرف"، وكل فصل تتناثر فيه كلمتا إضاءة وتنوير، ويقصد بالإضاءة بسط الفكرة الفرعية، والتنوير بسط الفكرة الجزئية.

وقد مزج حازم في كتابه بين قواعد النقد الأدبي والبلاغة عند العرب، وقواعدهما عند اليونان، فعقد فصلاً طويلاً عن نظرية أرسطو في الشعر والبلاغة، معتمدًا على تلخيص ابن سينا لكتاب أرسطو فن الشعر، الذي ضمنه الفن التاسع من كتابه "الشفاء".

وقد ثار حازم على مبدأ الدوائر العروضية، وحذر الشعراء من مغبة الوثوق فيها، ووجههم إلى الاحتكام إلى أذواقهم وحسهم الموسيقي في تفضيل الأوزان، فكلما كان الوزن موافقا لمبدأ التناسب، كان أصلح للنظم، سواء أكان منفكا من دائرة أو غير منفك منها في رأي حازم.

واصطنع حازم لنفسه مجموعة من التقنيات لتحليل مستويات إيقاع الشعر العربي، فهو لم يكتف بأدوات العروض التقليدية المعهودة، بل عمل على استغلال طاقتي التحديد والتفريع المنطقيتين، اللتين اصطبغ بهما أسلوبه أثناء تحليله لمستويات الإيقاع الشعري في الجزء أو التفعيلة، ثمّ في المصراع ثمّ المصراعين معا، ثمّ القصيدة برمّتها.

وفي ثنايا بحثه يقدم تحليلا وظيفيا دقيقا لمستويات الإيقاع الشعري، يصل فيه إلى أبعد حدود العروض المدعوم بالذائقة النقدية والحس الموسيقي المرهف.

وينحو حازم منحى نفسيا واضحا في حديثه عن الفصول التي تتركب منها القصيدة، ويقر بأن على الشاعر أن يستهل قصيدته بالفصل الألصق بغرض القصيدة ولا يخفى ما لهذا الكلام من دلالة على تركيز حازم على العنصر النّفسي في التّحليل فاستمالة المتلقي والتّأثير

فيه لا يتم بصورة أقوى وأبلغ إلا إذا سلك الشاعر هذا المسلك، فبدأ قصيدته بما هو مرتبط بالغرض الرئيس للقصيدة.

ولا يرى حازم ضرورة للوقوف عند أوزان الشعر وأعاريضه التي وضعها الخليل بن أحمد، ولا عند أحكام القافية التي حددها العروضيون، ويرحب بالتجديد في الأوزان والأعاريض الشعرية ليفسح مجالات التجديد بظهور الموشحات والدوبيت والمزدوجات والرباعيات والأدوار ويقبل تنوع القوافي بشرط تعدد الإيحاء، وإفساح المجال لاستكمال التجربة الشعرية عند الشاعر.

ويقف حازم موضحا التناقص مزيلا الإيهام بالتناقض بين المعاني مؤكدا أن الشعراء أمراء الكلام،" يصرفونه أنى شاءوا ، ويجوز لهم مالا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومد المقصور، وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته واستخراج ماكلت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه فيقربون البعيد، ويبعدون القريب، ويحتج بهم، ولا يحتج عليهم، ويصورون الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل". ولا ينبغي أن يعترض عليهم في أقاويلهم إلا من تزاحم رتبته في حسن تأليف الكلام، وإبداع النظام رتبتهم .

ويؤكد حازم صعوبة الموازنة بين الشعراء وينكر تفضيل شاعر على آخر لمجرد السبق الزماني، فلا يفضل المتقدمين لتقدمهم، ويرى أن الشعر موهبة، وصناعته فنا له قواعد وأصول، ويجب على الشاعر أن يلتزم بقواعد الشعر وأصوله التي عرفها.

Abstract:

The critical direction of Hazem al-Carthagini in his book “Minhaj al-Buluha and Siraj al-Adaba ', a book on criticism and rhetoric in which Hazem deals with words and parts, performance and methods, and the effect of speech on listeners, and delves into the study of meanings, buildings and style, and each of these three sections is divided into four Chapters, each of which is called a “curriculum,” and each chapter or curriculum consists of chapters for which Hazem is called a “teacher” or “knowledge.” Each chapter contains the words “illumination” and “enlightenment”, and illumination is intended to simplify the sub-idea, and enlightenment simplifies the partial idea.

Hazem mixed in his book the rules of literary criticism and rhetoric among the Arabs, and their rules in Greece, so he held a long chapter on Aristotle's theory of poetry and rhetoric, relying on Avicenna’s summary of Aristotle’s book The Art of Poetry, which is included in the ninth art of his book “The Healing.”

Hazem revolted on the principle of symmetrical circles, and he warned poets against trusting them, and directed them to appeal to their tastes and musical sense in favoring weights, so the more the weight is in accordance with the principle of proportionality, the more appropriate it is for the systems, whether it is separated from a circle or not separated from it in a firm opinion.

Hazem created a set of techniques for himself to analyze the rhythm levels of Arabic poetry, as he was not satisfied with the usual traditional presentation tools, but he worked on exploiting the two logical energies of delimitation and branching, with which his style was characterized during his analysis of the levels of poetic rhythm in the part or passage, then in the shutter and then the two together. Then the whole poem.

In the course of his research, he provides a precise functional analysis of the levels of poetic rhythm, in which he reaches the farthest limits of performance supported by a critical taste and a delicate musical sense.

Hazem takes a clear psychological approach in his talk about the chapters from which the poem is composed, and he acknowledges that the poet should begin his poem with the sticky chapter for the purpose of the poem. If the poet follows this path, then his poem begins with what is related to the main purpose of the poem.

Hazem does not consider it necessary to stand at the weights and paradigms of poetry set by Al-Khalil bin Ahmed, nor to the provisions of the rhyme that were set by the Aridhi. At the poet.

Hazem stands explaining the contradiction, removing the illusion of the contradiction between meanings, stressing that poets are the princes of speech, "they spend it whatever they want, and it is permissible for them to have money that is not permissible for others from the release and restriction of the meaning, from the contraction and complexity of the word, the extension of the short, the shortness of the length, the combination of its languages, the differentiation of its qualities and the extraction of what The tongues are devoid of its description and adjective, and the minds understand and clarify it, so they approach the distant, keep the relative away, make an argument with them, and not protest against them, and they portray falsehood in the form of truth, and truth in the image of falsehood. No one should object to them in their gossip except for those whose ranks compete in the good writing of speech, and the creativity of the system is their rank.

Hazem stresses the difficulty of balancing the poets and denies the preference of one poet over another just for the sake of time, so he does not prefer the applicants for their advancement, and believes that poetry is a talent, and its manufacture is an art that has rules and principles, and the poet must adhere to the rules of poetry and its origins that he knew.

مقدمة

نسعى في هذه الدراسة للتعرف على الاتجاه النقدي عند "حازم القرطاجني" في مؤلفه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" وهو كتاب في النقد والبلاغة تناول فيه حازم القول وأجزاءه، والأداء وطرقه، وأثر الكلام في السامعين، وتعمق في بحث المعاني والمباني والأسلوب، وكل قسم من هذه الأقسام الثلاثة موزع على أربعة أبواب يسمى كل واحد منها باسم "منهج"، وكل باب أو منهج يتألف من فصول يطلق حازم عليها اسم "مَعْلم" أو "مَعْرف"، وكل فصل تتناثر فيه كلمتا إضاءة وتنوير، ويقصد بالإضاءة بسط الفكرة الفرعية، والتنوير بسط الفكرة الجزئية.

التعريف بالناقد: أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن بن محمد بن حازم الأنصاري ولد "حازم القرطاجني" بقرطاجنة سنة (٦٠٨هـ=١٢١١م) وإليها نسب، نشأ في أسرة ذات علم ودين، توجه إلى طلب العلم مبكرًا، على أيدي العلماء في بلده، ومرسية وغرناطة، وإشبيلية، ولزم "أبا علي الشلوبين" شيخ علماء العربية في عصره، وكانت فيه نزعة إلى الفلسفة، فأوصاه بقراءة كتب ابن رشد بعد أن توسم فيه النبوغ والذكاء. هاجر إلى المغرب، استقر به المقام في "مراكش"ثم انتقل إلى تونس، واتصل بسلطانها "أبي زكريا الحفصي"، فعرف بفضله وعلمه، فقربه منه، وعينه كاتبًا في ديوانه.[١]

وقد مزج حازم في كتابه بين قواعد النقد الأدبي والبلاغة عند العرب، وقواعدهما عند اليونان، فقد عقد فصلاً طويلاً عن نظرية أرسطو في الشعر والبلاغة، معتمدًا على تلخيص ابن سينا لكتاب أرسطو فن الشعر، الذي ضمنه الفن التاسع من كتابه "الشفاء".

موقفه من أغراض الشعر ومعانيه :

تعريف الشعر: يقول حازم " الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك كل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها [٢]

---

[١] أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن بن محمد بن حازم الأنصاري منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط١، ١٩٦٦، تونس.

[٢] حازم القرطاجني : منهاج البلغاء /٧١

والوزن والقافية: هما أول ما يرد في هذا التعريف، لأنهما أصلان راسخان في الخصائص الذاتية لماهية الشعر، وهما موضع اتفاق بين اللغويين والنقاد، إذ تواضعوا على اختصاص الشعر بالوزن والقافية وقد انفرد حازم عمن سبقه من النقاد بدرس الصلة بين تراكيب الأوزان وطرائق تناسبها، وحمل على العروضيين،" إذ كانوا جهالا بطرق التناسب والتنافر"[١]

"الشعر كلام موزون مقفي من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه، ويكره إليها ما قصد تكريهه بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام" يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس، إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها، وهذا صحيح "لأن النفس إذا خيل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله، وجدت في استغراب ما خيل لها مما لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل [٢]

الغاية من الشعر:

مازال اختلاف المذاهب النقدية الحديثة قائما حول الغاية من الشعر، فبينما ينبري مدافع عن الشعر وضرورة التباسه بغاية أخلاقية، يذهب آخر إلى أنه ليس للشعر غاية وراء نفسه، فإذا اتجه إلى غاية أخلاقية، اعترى قوته الشعرية نقص[٣] .

وللثقافة دور عظيم في جريان الشعر على الألسنة يقول حسان:

تغن بالشعر إذا ما أنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار

ويقول ابن سينا: وإن الشاعر في القديم كان ينزل منزلة النبي فيعتقد قوله، ويصدق حكمه ويؤمن بكهانته.

ويقول حازم القرطاجني: " فكم خطب عظيم هونه عند العرب بيت من الشعر، وكم خطب هين عظمه بيت آخر"

ولا يخفي على القارئ أثر قول الشاعر في بني أنف الناقة القبيلة التي كان العرب يسخرون منها لاسمها حتى قال فيها الحطيئة قوله:

قوم هم الأنف والأذناب غيرهم ومن يسوى بأنف الناقة الذنبا

فارتفع شأنها، وأصبحت تعتز بلقبها، وتفخر به بين القبائل .

---

[١]) السابق /٢٣١

[٢]) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء /٩٦

[٣]) إحسان عباس : فن الشعر / ١٤٧

العلاقة بين الأوزان والأغراض:

أوزان الشعر: تتأثر أنماط الصياغة الشعرية بالأوزان التي تنظم عليها، و"من تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض، وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، ووجد الافتتان في بعضها أعم من بعض" [١]

وأن يكون لكل غرض شعري وزن يناسبه، أي:" أن تحاكي المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر، حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا، وقصد تحقير شيء أو العبث به، حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد، وكانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل غرض وزنا يليق به ولا تتعداه إلى غيره"[٢]

وتخييل الأغراض بالأوزان قد نبه إليه ابن سينا في غير موضع من كتبه"[٣] وأكد أن لكل غرض لحن يليق به، بحسب جزالته أو لينه أو توسطه، ولذلك تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك، وبالكلام نفسه إذا كان مخيلا محاكيا وبالوزن، فإن من الأوزان ما يطيش وما يوقر، وربما اجتمعت هذه كلها وربما انفرد الوزن والكلام المخيل [٤]

قصد حازم تعضيد مذهبه في الدعوة إلى اقتران أغراض الشعر العربي بما يناسبها من الأوزان وهو متأثر بأرسطو حيث ذكر أرسطو في معرض حديثه عن الملحمة:" والتجربة تدلنا على أن الوزن البطولي هو أنسب الأوزان للملاحم، لأن الوزن البطولي هو الأرزن والأوسع، ولهذا يتلاءم مع الكلمات الغريبات والمجازات كل التلاؤم، أما الوزن الإيامبي والوزن الرباعي فمليئان بالحركة، فأحدهما أنسب للرقص، والآخر أنسب للفعل، وشر من هذا كله أن نمزج بين هذه الأوزان"[٥]

والفارابي يقرر أن الاقتران بين الغرض والوزن مسألة اختص بها اليونان دون غيرهم، لأن " جل الشعراء في الأمم الماضية والحاضرة الذين بلغنا أخبارهم خلطوا أوزان أشعارهم .

---

[١]) السابق/٢٦٨

[٢]) السابق/٢٦٦

[٣]) السابق/٢٦٦

[٤]) ابن سينا : كتاب الشفا : ص ١٦٨

[٥]) أرسطو : فن الشعر : تحقيق عبد الرحمن بدوي/٦٨

ثار حازم على مبدأ الدوائر العروضية، و حذر الشعراء من مغبة الوثوق فيها، ووجههم إلى الاحتكام إلى أذواقهم وحسهم الموسيقي في تفضيل الأوزان، فكلما كان الوزن محترما لمبدأ التناسب، كان أصلح للنظم، سواء أكان منفكا من دائرة أو غير منفك منها في رأي حازم.

واصطنع حازم لنفسه مجموعة من التقنيات لتحليل مستويات إيقاع الشعر العربي، فهو لم يكتف بأدوات العروض التقليدية المعهودة، بل عمل على استغلال طاقتي التحديد والتفريع المنطقيتين، اللتين اصطبغ بهما أسلوبه أثناء تحليله لمستويات الإيقاع الشعري في الجزء أو التفعيلة، ثمّ في المصراع ثمّ المصراعين معا، ثمّ القصيدة برمّتها.

لعل التحليل الإيقاعي الذي سار عليه حازم في دراسته هذه لا يمكن أن يقارن بالتقريرات العروضية المعروفة في مؤلفات العروض القديمة، المكتفية غالبا بوصف الظواهر العروضية وصفا ظاهريا، لا يتعمق في جوهر الأفق الإيقاعي الذي يشكل موسيقى الشعر في القصيدة العربية .

فإن حازما يتجاوز هذا الصنيع، إذ نلفيه يصف الظواهر العروضية في مستوى أول، يسترسل في البحث عن الروابط الماثلة أو الخفيّة بين عناصر البناء العروضي.

وفي ثنايا بحثه يقدم تحليلا وظيفيا دقيقا لمستويات الإيقاع الشعري، يصل فيه إلى أبعد حدود العروض المدعوم بالذائقة النقدية والحس الموسيقي المرهف.

ينحو حازم منحى نفسيا واضحا في حديثه عن الفصول التي تتركب منها القصيدة، إذ أقر بأن على الشاعر أن يستهل قصيدته بالفصل الألصق بغرض القصيدة ولا يخفى ما لهذا الكلام من دلالة على تركيز حازم على العنصر النّفسي في التّحليل فاستمالة المتلقي والتّأثير فيه لا يتم بصورة أقوى وأبلغ إلا إذا سلك الشاعر هذا المسلك، فبدأ قصيدته بما هو مرتبط بالغرض الرئيس للقصيدة .

ولعل هذا التوجه النّفسي في تحليل حازم يظهر بكيفية أوضح، عندما أهاب بالشعراء أن يوردوا الفصول في القصيدة وفق نظام خاص يقضي بأن يوضع بين كل فصل وآخر بيت إقناعي يكون المعبر من فصل إلى تاليه على طول القصيدة.

ويظهر البعد النّفسي في مثل هذا التّحليل في كون المتلقي يصير أكثر قابلية للاستماع إلى القصيدة وقراءتها على هذه الحال، لأن نفسه تنتقل من حال إلى حال من فصل إلى آخر، ولا يكاد يصيبها الملل ويعتريها السأم من فصل حتى يمهدها البيت للدخول في جو نفسي في فصل تال، وهكذا إلى أن تنتهي فصول القصيدة دون أن يعتري الملتقي سأم أو ضجر من السماع أو التلقي.

ولا يرى حازم ضرورة للوقوف عند أوزان الشعر وأعاريضه التي وضعها الخليل بن أحمد، ولا عند أحكام القافية التي حددها العروضيون، ويرحب بالتجديد في الأوزان والأعاريض الشعرية ليفسح مجالات التجديد بظهور الموشحات والدوبيت والمزدوجات والرباعيات والأدوار ويقبل تنوع القوافي بشرط تعدد الإيحاء، وإفساح المجال لاستكمال التجربة الشعرية عند الشاعر.

ولكل غرض شعري وزن يتسع ويتراحب له، ولكننا نرى الشعراء المجيدين يستخدمون الوزن الشعري لأكثر من غرض شعري، وقديما وقف النقاد أمام هذه القضية مؤكدين أن لكل غرض شعري وزن شعري مناسب له، ويقول حازم: "ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، وما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس" (١)

فإذا دققنا النظر في شعرنا العربي نرى أن الشعراء يستخدمون البحر الشعري في أكثر من غرض ولم يقل أحد من الشعراء: إن هذا الوزن خاص بالحزن وهذا مناسب للفخر وذاك مناسب للهجاء ولنا أن نأخذ مثالا حلمي، قالها سنة (١٩١٤) بمناسبة رحلته حول مديرية البحيرة –دمنهور والتي يقول في مطلعها :من المعارضة بين الشعراء على صدق ما نقول.

قصيدة شوقي تحية عباس

أشرق عباس علي شعبه كأنه المأمون في ركبه

زار رعاياه فـــأغناهم عن زوره الغيث وعن خصبه

شوقي يعارض بهذه القصيدة قصيدة المتنبي في عضد الدولة بن بويه التي يعزيه فيها في وفاة عمته، ويقول في مطلعها:

آخر ما الملك معزى بـــــه هذا الذي أثر في قلبـــه

لا جزعا بل أنفـــا شابـــه أن يقدر الدهر على غصبـــه(١)

وإذا تأملنا ما بين القصيدتين نرى:

أولا: القصيدتان لا تتفقان إلا في ناحية الشكل فقط، فكل من القصيدتين تسير على وزن واحد وقافية واحدة طوال أبيات القصيدة .

---

١) السابق :

١) طه وادى ،شعر شوقي ،ص:٤٠.

ثانيا: الموضوع متباين بين القصيدتين، فشوقي مادح والمتنبي راث وشتان بين الموضوعين، فكل منهما مختلف في المضمون الذي ينسج فيه الشاعر، فإذا كان هناك اتصال دقيق بين القصيدتين حيث إن المديح إبراز محاسن الممدوح وهو علي قيد الحياة، فان الرثاء إظهار لمحاسن الممدوح بعد وفاته، ولذلك نجد التباين بين العاطفتين، وكذلك بين الغرضين لأن المدح يكون–غالبا– بهدف الحصول علي العطاء والنوال ،أما الرثاء فيكون وفاء واعترافا بفضل الممدوح الراحل.

ثالثا:العاطفة مختلفة بين الشاعرين ،وللعاطفة دور كبير في اختيار الألفاظ وتشكيل الجمل والعبارات المعبرة عن انفعالات الشاعر ،وعن حالته النفسية.

رابعا: الصور الخيالية مختلفة التأثير في نفس السامع والمتذوق، لأنها مشحونة بالعاطفة المسيطرة علي الشاعر.

ونلاحظ شوقي يعارض في الشكل فقط، فالقصيدتان من وزن واحد(السريع) ولهما قافية واحدة، أما مضمون القصيدتين فهو مختلف اختلافا بينا لأن المتنبي يرثي ويعزي بينما شوقي يمدح ويهنئ [١]

ونأخذ مثالا آخر من معارضات شوقي التي لا تتفق إلا في الشكل فقط وهو نونية ابن زيدون، ونونية شوقي لنرى ما بين القصيدتين من مظاهر الاتفاق والاختلاف.

ونقف أمام الأمور التالية:

أولا: نونية ابن زيدون كلها لوعة وحرقة وشكوى من البين والأعداء والزمن معاتبا ولادة في تضاعيف ذلك وأثنائه أما شوقي فاستهل قصيدته بمناجاة طائر حزين يرسل شجوه بوادي الطلح في ضاحية إشبيليه وكأنه يعبر عن حزنه وفراقه لوطنه ونظر إلي رسوم الحضارة العربية في الأندلس ثم تذكر بلده وملاعبه فيه وخاطب البرق واستهداه التحية وتخيلها كقميص يوسف الذي ألقي علي وجه يعقوب فارتد إليه بصره وقد يكون شوقي بعد في معارضته ابن زيدون عن الأصل[٢]

ثانيا:اختلف الشاعران في موضوع القصيدة، فابن زيدون لائم الدهر عاتب له علي قدرته علي إحداث الفراق بينه وبين محبوبته التي كان يحيا بقربها ويموت قلبه بعيدا عنها، وشوقي

[١] شوقي ضيف ،شوقي شاعر لعصر الحديث ،ص:٧٤.
[٢] ديوان ابن زيدون ،شرح كامل كيلاني ،ط١،١٩٣٢،مكتبة عيسى لحبلى ،ص:٤.

يتحدث مع الطير ويبثه أحزانه، وكأن الطير يشاركه آلامه وأحزانه وبعده عن وطنه الذي سعدت نفسه في أحضانه، ثم ينظر شوقي في أرجاء الأندلس ويتذكر هذا الفردوس، فيتذكر تراث بلاده وحضارة قومه الفرعونية التي ابتعد عنها، ومن ثم يجد المجال خصبا فسيحا فيصول فيه ويجول معبرا عن آثار بلاده وعن مجدها التليد، وسوف نأخذ مطلع القصيدتين لنرى البون الشاسع بين الموضوعين يقول ابن زيدون:

أضحى التنائي بديلا من تدانينـــا وناب عن طيب لقيانا تجافينـــا
ألا–وقد حان صبح البين –صبحنـا حين فقام بنا للحين ناعينـــا
من مبلغ الملبسينا بانتزاحهم حزنا مع الدهر لا يبلى ويبلينـــا
غيظ العدا من تساقينا الهوى فدعـوا بأن نغص فقـــال الـــدهر آمينا
فانحل ما كـــان معقودا بأنفسنا وانبت ما كـان موصـولا بأ يدينا[١]

أما مقدمة شوقي فيخاطب الطير ويبثه أشجانه وآلامه ولوعته فقد تخيل هذا الطير صديقا حزينا وحالته تشبه حالة الشاعر فأصبح يخاطبه ويبثه آلامه عله ويجد فيه الرفيق الذي يخفف عنه آلام النفي والبعد عن وطنه، يقول شوقي:

يا نائح الطلح أشباه عوادينا تشجي لواديك أم تأسي لوادينا؟
ماذا تقص علينا غير أن يـدا قصت جناحك جالت في حواشينا؟
رمى بنا البين أيكا غر سامرنا –أخا الغريب–وظلا غير نادينا
فان يك الجنس يا ابن الطلح فرقنـا إن المصائب يجمعن المصابينا[٢]

وهكذا يفترق الشاعران منذ البداية ويسير كل منهما في واديه الخاص هائما فيه، ولا يتفقان إلا في الناحية الشكلية في القصيدتين الماثلة في وحدة الوزن والقافية، ولكل عالمه الشعري الخاص به وعاطفته الخاصة ومعجمه الشعري الذي يقطف من بستانه ما يناسب موضوعه وعاطفته التي تشكل اختيار الألفاظ والتراكيب المناسبة للتعبير عن انفعالات الشاعر ووجدانه الخاص، وابن زيدون في مخاطبة محبوبته شاكيا الدهر الذي استطاع التفريق بينهما فيقول:

بنتم وبنا فما ابتلت جوانحنا شوقا إليكم ولا جفت مآقينا
نكاد حين تناجيكم ضمائرنا يقضي علينا الأسى لولا تأسينا

---

[١] الشوقيات ،ج٢،ص:٩٤.

[٢]) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعرى، ص: ١١٩، ط دار المعارف، ١٩٨١ م

ويستمر باثا شكواه إليها علها تصفح عما سلف وتعيد خيط الوصال إلى ما كان عليه من قبل فيقول:

ربيب ملك كأن الله أنشأه مسكا وقدر إنشاء الورى طينا
أبكي وفاء وإن لم تبذلي صلة فالطيف يقنعنا والذكر يكفينا

أما شوقي فيتحدث عن ذكرياته في مصر وشوقه إليها وإلى مراتع الصبا ومواطن الجمال فيقول:

والنيل يقبل كالدنيا إذا ابتسمت لو كان فيها وفاء للمصافينا
والسعد لو دام والنعمى إذا اطردت والسيل لوعف والمقدار لو دينا

ثم يتحدث شوقي عن أبناء مصر وبطولاتهم وعزة نفوسهم وحرصهم على الحرية والاستقلال فيقول:

نحن اليواقيت خاض النار جوهرنا ولم يهن بيد التشتيت شانينا
ولايحول لنا صبغ ولا أكـــل إذا تلون كالحـرباء شانينا

وهكذا لايلتقي الشاعران إلا في الشكل فقط ويفترقان منذ مطلع القصيدة وهذا يدل على أن الوزن الشعري يتسع لأكثر من غرض ولايوجد بحر شعري للمدح أو الهجاء أو الفخر أو الرثاء بل إن البحر الشعري يتسع ليعبر عن كل الأغراض الشعرية.

أغراض الشعر :

ويشير حازم إلى أن أغراض الشعر نوعان: ما هو أصيل ومنها ما هو دخيل، فالأول هو المعاني الجمهورية التي تصلح أن تكون أولى وثانية، متبوعة وتابعة، وهى التي لها حسن موقع من نفوس الجمهور، والثاني هو الذي لا يؤلف منه كلام عال في البلاغة أصلاً كالذي نبه عليه أرباب الصناعة وأئمتها البصراء بها كأبي الفرج قدامة، وابن سنان الخفاجي حيث نص جميعهم على قبح إيراد المعاني العلمية والصناعية والعبارات المصطلح عليها في جميع ذلك، ونهوا عن إيرادها في الشعر.

ويتحدث عن حقيقة الشعر ذاكرا كلام الجاحظ مؤكدا على أهمية صحة المعاني، وسلامتها من الاستحالة بسبب فساد التقابل، يقول الجاحظ : إن الناس يعيبون على العرب، ويزعمون أنهم يمدحون بالشيء الذي يهجون به وهذا باطل، ليس شيء إلا وله وجهان وطريقان، فإذا مدحوا ذكروا أحسن الوجهين، وإذا ذموا ذكروا أقبحهما "[١]

١) الجاحظ : البيان والتبيين : ص٢٣ .

ويذكر حازم بعض الأمثلة التي يناقض فيها الشعراء الواقع معبرين عن معاناتهم مؤكدا أن لكل شاعر منهم غايته، فأبو تمام مثلا يصور يوم الفراق طويلا معللا ذلك بما لاقاه فيه من آلام الوجد والرحيل، يقول أبو تمام:

يوم الفراق لقد خلقت طويلا لم تبق لي جلدا ولا معقولا

ويصور البحتري قصر الفراق يوم الفراق، ويعلل قصره بأنه اجتمع فيه بمن يحبه للوداع، وتزود منه لأيام البعد يقول البحتري :

ولقد تأملت الفراق فلم أجد يوم الفراق على امرئ بطويل
قصرت مسافته على متزود منه لدهر صبابة وعويل

ويقف حازم موضحا التناقص مزيلا الإيهام بالتناقض بين المعاني مؤكدا أن الشعراء أمراء الكلام،" يصرفونه أنى شاءوا، ويجوز لهم مالا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومد المقصور، وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه فيقربون البعيد، ويبعدون القريب، ويحتج بهم، ولا يحتج عليهم، ويصورون الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل". ولا ينبغي أن يعترض عليهم في أقاويلهم إلا من تزاحم رتبته في حسن تأليف الكلام، وإبداع النظام رتبتهم، فإنما يكون مقدارا فضل التأليف على قدر فضل الطبع والمعرفة والكلام"[٢]

ومن أمثلة ذلك إيهام بعض الألفاظ بالتناقض كالأعجم والأخرس في قول الشاعر ابن هرمة يصف كلبه: **تراه إذا ما أبصر الضيف مقبلا يكلمه من حبه وهو أعجم**

يقول قدامة بن جعفر:" تناقض من حيث أوجب الكلام للكلب ثم أعدمه إياه بقوله: وهو أعجم"[١]

ويحاول ابن سنان الخفاجي تخليص الشاعر من التناقض قائلا: "ليس الأعجم كالأخرس، وإنما هو الذي يتكلم بعجمة فلا تناقض" [٢]

أما حازم فيرى أن الأعجم هو الأخرس، ولكن يفهم كلامه من إشارته وحركاته، حيث يقصد بذلك إفهام ما في نفسه.

---

٢) الخليل بن أحمد الفراهيدى :
١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر
٢) ابن سينا الخفاجى : سر الفصاحة

ويرى ابن سنان الخفاجي أن وضع الممتنع موضع الجائز ضرب من المبالغة المقبولة وهو مباح للشاعر لإظهار صفات ممدوحه أو النيل من خصمه، ويرى أن وضع الجائز موضع الممتنع مرفوض" لأنه لا علة لجوازه، وهو ضد ما يحمد من الغلو والمبالغة في الشعر"[٣]

ويرى حازم أن ذلك يقصد حيث تقصد المبالغة،" وربما وضع الجائز أيضا موضع الممتنع حيث تقل دواعي الإمكان في جوازه، ويكون القصد بذلك ضربا من المبالغة " [٤]

بواعث نظم الشعر:

ويقول حازم" وقال بعضهم أركان الشعر أربعة: الرغبة والرهبة والطرب والغضب، وقال بعضهم: الشعر كله في الحقيقة راجع إلى معنى الرغبة والرهبة".

وفي قولهم:" أركان الشعر أربعة : الرغبة و.. " إشارة واضحة إلى أن هذه البواعث النفسية الأربعة بعينها هي الأسس التي تقوم عليها قسمة الشعر بحسب الأغراض، "فمع الرغبة يكون المديح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقه النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجع" [١]

ويتبين مما نقله ابن رشيق عن العلماء بالشعر وبعض نقاده أن الرغبة ترتبط بالمديح والشكر، أما الرهبة فهي قرينة الاعتذار والاستعطاف، وكان المديح هنا مقصورا على باعث نفسي واحد وهو الرغبة، وقل مثل هذا عن صلة الاعتذار بالرهبة، وفي هذا تعميم يفتقر إلى التدقيق، إذ البواعث النفسية عرضة للتداخل والامتزاج، مما يحرض على الزعم بأن التداخل ماثل بين الرغبة والرهبة في اعتذاريات النابغة الذبياني، وإن قرن بعض النقاد بين النابغة الذبياني والاعتذار، فجعلوه غرضا شعريا مستقلا، مرده إلى رهبة الشاعر من النعمان بن المنذر [٢]

فالنابغة الذبياني الذي يقول:

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

---

٣) السابق .

٤) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء

[١]) ابن رشيق : العمدة ج١/١٢٨

[٢]) أبو هلال العسكري : ديوان المعاني /٩١

يدرك– فيما أظن– أن النعمان بن المنذر ليس كالليل، مدرك لما في سلطانه وفي غير سلطانه، كما يعلم أن المنتأى واسع وقد خبر الترحال ومجالس السلطان، ولكنها الرغبة في ثوب الرهبة، ومما يعضد ما زعمته أن النابغة الذبياني "خضع للنعمان بن المنذر، وكان قادرا على الامتناع منه بمن حوله من عشيرته، أو من سار إليه من ملوك غسان.. وقد ذكر عنه من التكسب بالشعر مع النعمان بن المنذر ما فيه قبح من مجاعلة الحاجب، ودس الندماء على ذكره بين يديه، وذكر أن أبا عمرو ابن العلاء سئل: لم خضع النابغة للنعمان؟ فقال: رغب في عطائه وعصافيره" [١]

أما قول ابن رشيق نقلا عن بعض النقاد " الشعر كله في الحقيقة راجع إلى معنى الرغبة والرهبة"، فإذا كانت هذه صفة الشعر من جهة بواعثه النفسية، أو قل أركانه– كما عبر ابن رشيق– فأين موضع الرثاء؟ وابن رشيق نفسه يقول:" أصعب الشعر الرثاء، لأنه لا يعمل رغبة ولا رهبة [٢]

فالرثاء غرض شعري أصيل، ملازم للنفس منذ خبرت الموت ومرارة الفقد، ولا سبيل إلى اعتماد الرغبة أو الرهبة باعثا نفسيا محركا إلى النظم في الرثاء ولذا وجب أن ينكر حازم هذه القسمة.

وقد يرد الرثاء إلى باعث نفسي وهو الوفاء، إذ سئل أبو يعقوب الخريمي:" لما كانت مدائحك لمحمد بن منصور كاتب البرامكة أشعر من مراثيك فيه وأجود؟" فقال: كنا يومئذ نعمل على الرجاء ونحن اليوم نعمل على الوفاء، وبينهما بون بعيد" [٣]

ولكن هذا الوفاء لا يفسر إجابة أعرابي حين سئل:" ما بال المراثي أجود أشعاركم؟ قال: لأنا نقول وأكبادنا تحترق" [٤]

إن حازما تدبر قسمة بعض النقاد السابقين لأغراض الشعر وخلص إلى أنها لا تخلو من نقص أو تداخل ولهذا ذهب حازم إلى تقسيم أغراض الشعر وأجناسه إلى أنواع، يمكن أن نسميها أنواع أول، إذ تتدرج تحتها أنواع أخر، يقول:" فقد تبين بهذا أن أغراض الشعر أجناس وأنواع تحتها أنواع، فأما الأجناس الأول فالارتياح والاكتراث وما تركب منهما.

---

[١]) ابن رشيق : العمدة /ج/

[٢]) ابن رشيق : العمدة ج١/١٣٠

[٣]) ابن قتيبة : الشعر لشعراء /٢٨

[٤]) الجاحظ : البيان والتبيين / ج٢ / ٦٥٨

والأنواع التي تحت هذه الأجناس هي: الاستغراب والاعتبار والرضا والغضب والنزاع والنزوع والخوف والرجاء، والأنواع الأخر التي تحت تلك الأنواع هي: المدح والنسيب والرثاء والهجاء والتذكرات وأنواع المشاجرات، وما جرى مجرى هذه الطرق من المقاصد الشعرية [١]

ومن هذه الأنواع الأول الستة تنشا الأنواع الأخر سواء صدرت عن قصد أو من غير قصد، ويمكن اعتبار ذلك بما يلي:" الارتياح للأمر السار إذا كان صادرا عن قاصد لذلك أرضى فحرك إلى المدح، والارتماض للأمر الضار إذا كان صادرا عن قاصد لذلك أغضب فحرك إلى الذم، وتحرك الأمور غير المقصودة أيضا من جهة ما تناسب النفس وتسرها، ومن جهة ما تنافرها وتضرها إلى نزاع إليها أو نزوع عنها وحمد وذم أيضا، وإذا كان الارتياح لسار مستقبل فهو رجاء، وإذا كان الارتماض لضار مستقبل كانت تلك رهبة.. ويسمي استدفاع المخوف المستقبل استلطافا، وإذا استدفع المتكلم ذلك فأسعف به وضمن وصف الحال في ذلك كلاما سمي إعتابا .. " [٢]

أما الاستغراب فمرده إلى انفعال النفس بما تجده من اتفاق بديع، وهذا مما جبلت عليه النفوس، و" للنفوس تحرك شديد للمحاكيات المستغربة " [٣]

يقول حازم:" لما كانت فضائل الناس على ما عليه أهل الألباب، إنما هي العقل والعفة والعدل والشجاعة، كان القاصد للمدح بهذه الأربعة مصيبا وبما سواها مخطئا وقد قال زهير:

أخا ثقة لا تتلف الخمر ماله ولكنه قد يتلف المال نائله

لأنه قد وصفه بالعفة وبقلة إمعانه في اللذات، وبإهلاكه ماله في البذل وانحرافه إلى ذلك عن اللذات، وذلك هو العدل ثم قال:

تراه إذا ما جئته متهللا كأنك تعطيه الذي أنت سائله

أراد أن فرحه بما يعطي أكثر من فرحه بما يأخذ، فزاد في وصف السخاء منه، ثم قال:

ومن مثل حصن في الحروب ومثله لإنكار ضيم أو لخصم يحاوله

فأتى في هذا البيت بالوصف من جهة العقل والشجاعة، فاستوفى ضروب الممادح الأربعة التي هي فضائل الإنسان، وزاد على ما هو داخل في الأربعة حيث قال: أخا ثقة فوصفه بالوفاء، والوفاء داخل في هذه الفضائل.

---

[١]) حازم : منهاج البلغاء/١٢

[٢]) السابق/١٢

[٣]) السابق/٩٦

موقف حازم من شعر المدح:

يرى حازم أنه يجب "أن يكون حسن السبك، عذب العبارات .. ويجب أن تعتمد فيه مع ذلك الجزالة والمبالغة في الأوصاف "[١]

ويحدد حازم الخصال الموجبة للمدح وهى العقل والعفة والعدل والشجاعة ويستشهد بقول زهير:

أخا ثقة لا تتلف الخمر ماله ولكنه قد يتلف المال نائله
تراه إذا ما جئته متهللا كأنك تعطيه الذي أنت سائله
ومن مثل حصن في الحروب ومثله لإنكار ضيم أو لخصم يحاوله

ولا يعتد حازم بما يقع من المدح بالحسن والجمال، ومن الذم بالقبيح والدمامة لأنها سمات لا دخل للإنسان فيها، ويقول: "أن المدح بما ليس للإنسان فيه تصرف ولا له قدرة على تغييره عما هو عليه مما هو خارج عن الفضائل الأربع موافق لما حكي عن العرب في ذلك، وإنما يمدح بما هو خارج عن الفضائل الأربع إذا كان مما شأنه أن توجد الفضائل أبدا بوجوده، فتورد كالأدلة على ذلك"[١]

ويقف حازم عند قول الشاعر قطري بن الفجاءة:

لا يركنن أحد إلى الإحجام يوم الوغى متخوفا لحمام
فلقد أراني للرماح دريئة من عن يميني مرة وأمامي
حتى خضبت بما تحدر من دمى أكنا ف سرجي أو عنان لجامي
ثم انصرفت وقد أصبت ولم أصب جذع البصيرة قارح الإقدام

فقد حمل قوم البيت الأخير على القلب، وقالوا: يريد الشاعر قارح البصيرة، جذع الإقدام، ويرى حازم أن "الأحسن في هذا البيت حمله على غير القلب، وجعل الإقدام قارحا لأنه كان من سجيته ثابتا قبل البصيرة

ويقف حازم عند قول الأصمعي:

لم ينالوا مثل الذى نلت منهم وسواء ما نلت منهم و نالوا

ويقول: كيف أوجب في آخر البيت ما نفى في أوله ؟

---

[١]) السابق/٣٠٦

١) السابق ص ٥٢٠ .

والمجانسة بين المعنى وصورته: تقتضي" أن تكون ألفاظ المديح ومعانيه جزلة، مذهوبا بها مذهب الفخامة في المواضع التي يصلح بها ذلك .

وقد يتفنن الشعراء، فيعدون أنواع الفضائل الأربع وأقسامها وكل داخل في جملتها مثل أن يذكروا ثقافة المعرفة والحياء والبيان والسياسة، وهي من أقسام العقل ..." [١]

ثانيا: الأصل في المدح –عند قدامة–هو اعتماد الفضائل النفسية أو سلبها عند الذم وهذا مذهب حازم، " فإما خلقة الإنسان وصورته فليس في قدرته نقل شيء منها عما وجد فيه، فحمد الإنسان بما يستحسن من هذا القبيل مخادعة له، وذمه بما يستقبح من ذلك تحامل عليه" [٢]

ثالثا: أنكر ابن سنان– محتكما إلى الآمدي– دعوة قدامة إلى اقتصار المدح على الفضائل النفسية وسلبها عند الذم [٣] .

أما حازم فقد ذهب ينتصر لقدامة بما تواضع عليه الحكماء، يقول حازم– ردا على الآمدي–: واعتراضه هذا غير صحيح، لأن الحكماء المتكلمين في الفضائل قد اتفقوا على أن الإنسان قد يقدر على أن يكتسب بعض الفضائل بالتطبع، وأن يستكمل كثيرا مما نقصه " [٤]

وفي التراث العربي نفسه ما هو شاهد، ومن ذلك:" أن المغيرة بن حبناء وزيادا الأعجم لم يزالا يتهاجيا حتى عيره زياد بعلل كانت أصابت بعض أهل بيته، فقال المغيرة: ما ذنبنا فيما ذكره، هذه أدواء، وإنما يعير المرء بما اكتسبه " [٥]

رابعا: لا اختلاف بين الناقدين في أن كل واحدة من هذه الفضائل النفسية وسط بين طرفين مذمومين، لأن"الفعل العائد بمنفعة إنما يحمد ما لم يعد الإفراط فيه بمضرة، وما لم يكن من القلة والتقصير بحيث لا يغني، فإذا وقع وسطا بين هذين الطرفين كان محمودا " [٦]

ولما كانت هذه صفة المعاني الثواني، وجب التأكيد على "أن تكون أشهر في معناها من الأول، لتستوضح معاني الأول بمعانيها الممثلة بها أو تكون مساوية لها، لتفيد تأكيدا للمعنى،

---

[١]) حازم : منهاج البلغاء/١٦٥

[٢]) حازم : منهاج البلغاء/١٦٩

[٣]) ابن سنان : سر الفصاحة/٣٩٧

[٤]) حازم : منهاج البلغاء/١٦٩

[٥]) حازم : منهاج البلغاء/١٦٩

[٦]) السابق/١٦٧

فإن كان المعنى فيها أخفى منه في الأول قبح إيراد الثواني، لكونها زيادة في الكلام من غير فائدة " [١]

أو قل حشوا لا قيمة له، "ومناقضا للمقصد، من حيث كان الواجب في المحاكاة أن يتبع الشيء بما يفضله في المعنى الذي قصد تمثيله به، أو يساويه أو لا يبعد عن مساواته " [٢]

ومحصول هذه النصوص جمعيها أن المعاني الأول ترد مقصودة لذاتها وعليها يقوم بناء الغرض الشعري، بينما تنهض المعاني الثواني بما في شأنه أن يكسب المعاني الأول صحة وكمالا في التعبير وتوضيحا للمقاصد، وهذا يفسر ورودها تابعة للأول، ومتي قصرت المعاني الثواني عن أداء هذه الوظائف قبح إيرادها في الشعر .

ولما كانت هذه المعاني الأول بحاجة إلى معان تعضدها وتزيد من قواها على التأثير في النفوس وتحريكها، وجب أن تكون هناك معان ثوان، لتنهض بهذه الوظيفة، وطبعي أن تكون للمعاني الأول والمعاني الثواني مصادر تحتكم إليها، مما اقتضي تسمية هذه المصادر بالجهات الشعرية، واستلزم الأمر قسمتها إلى ضربين، الأول : جهات أول ترفد المعاني الأول، لاتفاقهما في أن كليهما يتضمن ما هو أصل في الغرض ومقصود لذاته، والضرب الثاني : جهات ثوان ووظيفتها تعضيد المعاني الثواني بما من شأنه تقوية الجهات الأول ومعانيها الأول.

يقول حازم:" التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبهة وأكسبها منقبة ورفع من أقدارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها ..." [٣]، وقد ذكر عبد القاهر الجرجاني هذا النص وأتبعه بشواهد شعرية منها بيتي أبي تمام:

وإذا أراد الله نشر فضيلة طويت أتاح لها لسان حسود

لولا اشتعال النار فيما جاورت ما كان يعرف طيب عرف العود [٤]

يقول الجرجاني:" وانظر هل نشر المعنى تمام حلته، وأظهر المكنون من حسنه ... إلا بالبيت الأخير وما فيه من التمثيل والتصوير[٥]، وهذا ما سيخلص إليه من ينظر في قول البحتري:

---

[١]) حازم : المنهاج /٢٣

[٢]) السابق/٢٤

[٣]) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة /١١٥

[٤]) السابق/١١٨

[٥]) السابق/١١٦

دان على أيدي العفاة وشاسع عن كل يد في الندي وضريب

كالبدر أفرط في العلو وضوءه للعصبة السارين جد قريب ([1])

والبيت الثاني دال على قيمة التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، وشاهدك الوقوف على البيت الأول منفردا، ثم تدبر البيت الثاني مقترنا بالأول، وفكر في حالك وحال المعنى معك، وأنت في البيت الأول لم تنته إلى الثاني، ولم تتدبر نصرته إياه وتمثيله له .. ثم قسمها على الحال وقد وقفت عليه وتأملت طرفيه، فإنك تعلم بعد ما بين حالتيك وشدة تفاوتهما في تمكن المعنى لديك" [٢]

أما التشبيهات والحكم فهي– كما قال حازم–: معان قد يكون مصدرها جهة القول ذاته أو جهة أخرى، ومرد ذلك إلى أن الحكم قد تقصد لذاتها وقد لاتقصد لذاتها، أي تأتي تابعة للجهات الأول وما يتصل بها من معان أول على نحو ما تجد في الإحالات والتضمين [٣]

المحاكاة عند حازم :

هي أصل الشعر، وهي إما أن ترد مستقلة بنفسها أو قائمة على وسائط، والتخييل هو الوسيلة التي تعتمدها المحاكاة للتأثير في المتلقي، وصولا إلى تحقيق الغاية التي يرومها .

فالمحاكاة أصل منشأ الشعر وميدانه ذلك أن "النفوس قد جبلت على التنبه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها ... ومن التذاذ النفس بالتخييل أن الصور القبيحة إذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له، يكون موقعها من النفس مستلذا، لا لأنها حسنة في أنفسها، بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به .."[٤]

المحاكاة والمضمون:

الفرق بين المحاكاة الشعرية والمضمون الخبري المحض، إذ "المحاكاة تمثيل لغوي وتصوير للعالم الذي يتعلق به العمل الأدبي، أما الخبرية فباعتبارها مجرد مضمون يحتمل الصدق والكذب ليست إلا تجريدا ذهنيا محضا من شأنه أن يفصل عناصر اللغة الحية بعضها عن بعض"[٥]

---

[١]) السابق/١١٦

[٢]) السابق/١١٦

[٣]) السابق ٢٢٠، والعمدة لابن رشيق ج٢٨٨/١

[٤]) أرسطوطاليس / فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي /١١

[٥]) لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب/٧٧

وهذا كله ينفي أن تكون المحاكاة الشعرية مضمونا خبريا يمكن تحصيله والحكم عليه بكذب أو صحة، ولهذا وجب أن ينظر إلى الشعر من جهتين، الأولي: أن صنعة الشاعر هي جودة التأليف وحسن المحاكاة، وموضوعها الألفاظ وما تدل عليه [١]، والجهة الثانية:"أن الاعتبار في الشعر هو التخييل في أي مادة اتفق، لا يشترط في ذلك صدق أو كذب" [٢]

نوعا المحاكاة: تنقسم المحاكاة عند حازم قسمان : تبعا للوسيط " فمحاكاة الشيء نفسه هي المحاكاة التي ليست بواسطة، ومحاكاة الشيء بغيره هي المحاكاة التي بواسطة، وكأن المحاكاة بغير واسطة محاكاة مباشرة، بينما المحاكاة بواسطة محاكاة غير مباشرة ويتضح هذا بما يعتمده فيهما الشاعر من تخييل، يقول حازم:" تنقسم المحاكاة من جهة ما تخيل الشيء نفسه بواسطة أو بغير واسطة، قسمين: قسم يخيل لك الشيء بأوصافه التي تحاكيه، وقسم يخيل لك الشيء في غيره [٣]

وهذا شأن "المحاكي باليد، قد يمثل صورة الشيء نحتا أو خطا، فتعرف المصور بالصورة وقد يتخذ مرآة يبدي لك بها تمثال تلك الصورة، فتعرف المصور أيضا بتمثال الصورة المتشكل في المرآة [٤]

وكذلك الشاعر " تارة يخيل لك صورة الشيء بصفاته نفسه، وتارة يخيلها لك بصفات شيء آخر هي مماثلة لصفات ذلك الشيء .. فيعرف الشيء بما يحاكيه أو بما يحاكي ما يحاكيه، وربما ترادفت المحاكاة وبني بعضها على بعض، فتبعد الكلام عن الحقيقة بحسب ترادف المحاكاة [٥]

(أ) المحاكاة بغير واسطة المباشرة :

عرف حازم المحاكاة بغير واسطة بأنها "ما يخيل لك الشيء نفسه بأوصافه التي تحاكيه"، مما يستلزم أن يعمد الشاعر إلى وصف الشيء ويخبر عن ذاته بمجموع ما فيه من صفات أو أكثرها ويقضي هذا أن تقترن المحاكاة بغير واسطة بالوصف، لاختصاصه بالإخبار عن حقائق الأشياء في حال وجودها الحسي، ولهذا قيل "أحسنهم وصفا من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب فيها، ثم بإظهارها فيه وأولاها به، حتى يحكيه ويمثله للحس بنعته" [٦]

---

[١]) حازم : المنهاج/٨١

[٢]) السابق/٨١

[٣]) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء/٩٤

[٤]) السابق/٩٤

[٥]) السابق/٩٤

[٦]) قداكة بن جعفر / نقد الشعر /١٣٠

فالشاعر يصف ذوات الأشياء ويحاكيها، مستدلا بما يماثلها من صفات أشياء آخر، وهنا يقوم التشبيه بوظيفة تقريرية، وهي استدعاء النظير وتعضيد نزعة الاستقصاء والتفصيل، وبهذين يكون كمال الوصف وتمامه،" فالمحاكاة التامة في الوصف هي استقصاء الأجزاء التي بموالاتها يكمل تخييل الشيء الموصوف [١]

وحازم يري أن انفعالنا بالرؤية المباشرة للأصل المحاكي يختلف عن انفعالنا بالمحاكاة ذاتها فمن يتأمل الصورة يظفر " بالتعجيب من حسن محاكاتها وإبداع الصنعة في تقديرها على ما حكي بها [٢]

فالشيء في حقيقته قد لا يكون حسنا أو جميلا في كل حال، ولكن تخييله بالمحاكاة يكسبه صفة الجمال ويجعله موضع إثارة الإعجاب، وفرق بين حقيقة الشيء وصورته، والشاهد:" التذاذ النفس برؤية الصور القبيحة في تمثال أو لوحة إذا أحسن تصويرها، فيكون موقعها من النفوس مستلذا، لا لأنها حسنة في أنفسها، بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به [٣]

المحاكاة بواسطة : هي محاكاة الشيء بغيره بحيث يخيل لك الشيء في غيره، ويعني هذا أن المحاكاة بواسطة تبحث في إقامة صلات ومشابهات، دالة على سبر ما بين طرفي التشبيه من علاقات قد تكون مواضع اتفاق أو اختلاف ولعل المقصود بترادف المحاكاة هنا مصطلح الإرداف الذي عرفه قدامة بقوله :" الإرداف هو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دل على التابع أبان عن المتبوع، ومن ذلك قول الشاعر :

بعيدة مهوى القرط إما لنوفل أبوها وإما عبد شمس وها شم [٤]

أراد الشاعر أن يصف طول الجيد فلم يذكره بلفظه الخاص به، بل أتي بمعنى هو تابع لطول الجيد، وهو بعد مهوى القرط ومن ذلك أيضا " قول الحكم الخضري:

قد كان يعجب بعضهن براعتي حتى سمعن تنحنحي وسعالي [٥]

---

[١]) حازم : منهاج البلغاء /١٠٥

[٢]) السابق/١١٩

[٣]) السابق/١١٦

[٤]) قدامة : نقد الشعر /١٥٧

[٥]) السابق/١٥٩

فأراد وصف الكبر لا باللفظ بعينه، ولكنه أتى بتوابعه وهي السعال والتنحنح ".

ويقسم حازم المحاكيات بحسب ما يقصد بها إلى ثلاثة أقسام : محاكاة تحسين، ومحاكاة تقبيح ومحاكاة مطابقة لا يقصد بها إلا ضربا من رياضة الخواطر والملح، ويؤكد أن النفوس شديدة الولوع بالتخيل فيقول: " ومن التذاذ النفوس بالتخيل أن الصور القبيحة المستبشعة عندما تكون محاكاتها بالغة الغاية القصوى من الشبه لها يكون موقعها من النفوس مستلذا لحسن المحاكاة في نفسها، لا لأنها حسنة في ذاتها" [٢]

وهذا يؤكد ما قاله ابن سينا من أن المناسبة بين الصورة وما يحاكيها أمور تؤثر في النفس تأثيرا واضحا، فالنفوس تنبسط، وتلتذ بالمحاكاة وإن كانت الصورة المحاكية أبدع وأكمل من المحكية الواقعية .

ويؤكد أفلاطون ذلك بقوله: "إنا لا نلوم مصوراً أن صور صورة إنسان فجعل جميع أعضائه على غاية من الحسن فنقول له: إنه ليس يمكن أن يكون إنسان على هذه الصورة وذلك أن المثال ينبغي أن يكون كاملا، أما سائر الأشياء التي هو لها مثال فحسنها بقدر مشاركتها لذلك المثال" [١]

الشعر بين الإبداع والتقليد:

إن رواية الشعر ناشئة عن عدم الالتزام بقوانين الشعر، وقوانين البلاغة وعدم فهم ماهية الشعر، ولذلك نجد كثيرا ممن لا يفهمون الشعر ولا يعرفون قوانينه يكتبون نظما ويقولون إنهم ينظمون شعرا وفي الحقيقة هو سفه لا شعر، لاعتقادهم أن الشعر ما هو إلا نص وسفاهة [١]

وإن الضعف في واقع الشعراء أنفسهم لا في طبيعة الشعر، فمصدر الضعف راجع إلى الشعراء أنفسهم يقول حازم: وإنما هان الشعر على الناس هذا الهوان لعجمة في ألسنتهم واختلال طباعهم، فغابت عنهم أسرار الكلام وبدائعه المحركة جملة فصرفوا النقص إلى الصناعة والنقص بالحقيقة راجع إليهم، وموجود فيهم، ولأن طرق الكلام اشتبهت عليهم أيضا [٢]

---

٢) السابق ص ٥٣٦ .

١) أفلاطون : كتاب السياسة

[١]) انظر : منهاج البلغاء /١٢٤

[٢]) السابق/١٢٨

إن ضعف الشعر مرجعه إلى الذين غابت عنهم أسرار الكلام ومفاتيحه ومن ثم ظهر شعر الاسترفاد ولم يعد الناس يميزون بين الشاعر المجيد والشاعر المسف، لعدم فهم حقيقة الشعر، فلابد للشاعر من الاطلاع على شعر السابقين حتى يكتسب منهم أسرار وخبايا أشعارهم، ويتعلم من أشعارهم قوانين النظم، يقول حازم : وأنت لا تجد شاعرا مجيدا منهم إلا وقد لزم شاعرا آخر لمدة طويلة، وتعلم منه قوانين النظم واستفاد منه الدربة في أنحاء التصاريف البلاغية، فإذا كان أهل ذلك الزمان قد احتاجوا إلى التعلم الطويل فما ظنك بأهل هذا الزمان، بل أية نسبة بين الفريقين في ذلك [١]

فحازم يؤكد على ضرورة الدراسة والممارسة لإتقان صنعة الشعر، وعلى كل شاعر ناشئ أن يلجأ إلى أحد الشعراء المحنكين ليتعلم منه قوانين النظم وشئون البلاغة .

مراتب الشعراء عند حازم :

يقسم حازم الشعراء إلى مراتب ثلاث: عليا ووسطى ودنيا، ويقف عند مجموعة من الفحول، ويشيد بخصائصهم الإبداعية، ويفضل طوائف من الشعراء بالسبق زمانا وإحسانا مثل زهير والنابغة والأعشى وامرئ القيس وغيرهم.

ويقسم الشعراء بحسب ما برعوا فيه من الفنون فمنهم من برع في الأوصاف كالبحتري، وبالتشبيه كابن المعتز، وبالأمثال كالمتنبي وبالتواريخ كابن دراج القسطلي، ومنهم من يتوفر قسطه من جميع ذلك ويبدع في جميع ذلك كأبي تمام .

ويؤكد حازم صعوبة الموازنة بين الشعراء وينكر تفضيل شاعر على آخر لمجرد السبق الزماني، فلا يفضل المتقدمين لتقدمهم، ويرى أن الشعر موهبة، وصناعته فنا له قواعد وأصول، ويجب على الشاعر أن يلتزم بقواعد الشعر وأصوله التي عرفها.

الشعرية في الشعر:

تعني نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه، وأي غرض اتفق على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع، وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى

---

[١]) السابق/١٢٦

القافية، فلا يزيد بما يصنعه من ذلك على أن يبدي عند عواره ويعرب عن قبح مذاهبه في الكلام وسوء اختياره [١].

ويقف حازم عند التأثيرية التي يحدثها الشعر، فالشعر لا يتحقق بمثل ما تحقق به عند قدامة من تآلف واتفاق كاملين بين اللفظ والمعنى والوزن والقافية، بل لابد لكي يكون خليقا بهذه التسمية أن يثير إغرابا عند السامع، يقول حازم: فالشعر كلام موزون مقفي من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، أو يكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخيل له ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة 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 قوي انفعالها وتأثيرها [٢].

الشعرية عند القدماء: إن البحث في مفهوم الشعرية عند القدماء يستدعي البحث عن الجذر اللغوي للمصطلح، والذي أشارت إليه الكتب النقدية القديمة في (صيغة النسب) كقولهم المعاني الشعرية والأبيات الشعرية، أما عند القرطاجني فقد شكل اختلافًا حيث ورد مصطلح الشعرية عنده كمصدر صناعي ولعله استفاد في ذلك من تأثره بفكر أرسطو من خلال كتابه (فن الشعر)، حيث يعتبر كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) أول كتاب من القرن السابع الهجري يعرض فيه صاحبه لنظريات أرسطو في البلاغة والنقد "[٣]

ذكر حازم في كتابه مصطلح الشعرية بشكل صريح حين قال: «وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه، وتضمينه أي غرض اتفق... وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى القافية».

يبدو من هذه المقولة أن حازم عرَّف الشعرية على أنها مجموعة من القوانين التي تضبط عمليتها، وتكسبها خصائصها، وأن هذه القوانين نابعة من صلب العمل الشعري ذاته، وكل نص يفرض قوانينه الخاصة في بناء أخيلته وتصوره، لذلك ينبغي لهذه القوانين أن تكون كلية.

فالشعرية إذن عند حازم ليست مجرد صفة، كما هو شائع في التراث النقدي البلاغي، بل هي نظرية ذات بعد فلسفي ذهني وتواصلي ونفسي وفني وتربوي، لها سياقها العام، فحازم أول من أدخل نظريات أرسطو وتعرَّض لتطبيقها في كتب العربية الخالصة" لذلك حق القول إنه لم

---

[١]) السبق /١٢٤

[٢]) السابق /١٢٢

[٣] السابق

يكتف بالنقل عنه، وإنما تجاوزه على اعتبار أن المادة الشعرية العربية غنية من حيث خصائصها وقوانينها، يقول: «ولو وَجَدَ هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم، واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظًا ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني،.. وحسن مآخذهم، وتلاعبهم بالأقاويل المخيَّلة كيف شاءوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية.

والحقيقة أن ما توصل إليه حازم من نقل لنظريات أرسطو إلى المجال العربي وتطبيقها على مستوى النقد والبلاغة، ظل حبيس المنهاج، ذلك أن أحدًا من بعده لم يسع إلى تطويره.

وقد جسد المنهاج لحازم القرطاجني مفهوم الشعرية، خاصة في القسم الرابع منه والذي قسمه إلى أربعة مناهج، إذ نلفيه في المنهج الأول يصنف طرقًا في الشعرية، حيث قدم له بمصطلحات ذات حمولة نقدية، بل منها ما يؤسس لنظريات حديثة كـ(ملاءمة النفوس والمنافرة) فهو مفهوم يحيل على النظرية التداولية الحديثة، و(مفاهيم تتعلق بمعطيات المرسل والمرسل إليه) وهو مفهوم آخر وظفه، يحيلنا على نظرية التلقي وهي من النظريات الغربية المعاصرة، إلى جانب مفاهيم أخرى كأحوال الكلام، والمخيل، والمقفى والموزون، والقوانين البلاغية، وأنحاء التخاطب، والطرق الشعرية، والأساليب...، وقد قدم إجراءات نظرية وتطبيقية للطرق الشعرية تقوم على أساس اللفظ والمقام والمقال، كما أثار جوانب التمايز، لنجد إنه جمع بين الضدين المتناقضين ليتسنى للشعرية أن تنبثق، ويربطها بالجانب النفسي الذهني، أو بما سماه بـ(الهمة والهوى) عند المتلقي وكيفية استقبال المتلقي للمتناقضات من خلال التصنيف بين ما هو جدي وما هو هزلي إذ يظل مصدرهما هو ذاته (الهمة والهوى).

كما حدد الألفاظ والمعاني المؤدية لكل واحد من الجد والهزل، وكذا شروط تماسهما وحدود تباعدهما، وهذا يجعلنا نقول أن الرجل بنى موضوع طرق الشعرية على أساس منهجي توزع بين النظري والتطبيقي والتنظيمي في رؤية متكاملة من زوايا الخطاب والتلقي.

والشعرية ليست مجرد نعت يلحق بالشعر ومعانيه، إنما هي بناء منهجي متكامل ينطلق من المقولات الذهنية والمعرفية والفلسفية والإنسانية ليؤسس لمشروع أدبي نقدي إبداعي جمالي، وهو مفهوم النظرية الذي يسعى إلى التأليف بين المتلقي والمبدع، وتجاوز الإهمال لمقومات الشعرية.

فالشعرية أصبحت منهجًا نقديًّا لغويًّا يقوم على دراسة العمل الأدبي ليشمل جميع عناصره وما ينشأ بينها من علاقات تتوازى وتتقاطع بشكل يحدد سماته الفنية هذه الخاصية دفعت بها

إلى أن تكون فعلاً منهجًيا نقديًّا مستقلاً بذاته يعنى بمعرفة القوانين التي تحكم بنية النص وتشكله، لا بفهم مضامينه وأبعاده النفسية والاجتماعية والفكرية وغيرها.

والشعرية كمصطلح نقدي تعنى كشف القواعد التركيبية، والقوانين اللغوية التي ساهمت في إنتاج دلالة النص، وكأن المستوى التركيبي يشكل بداية التحليل الشعري ونهايته في الوقت نفسه، أو هو الوسيلة والغاية التي تبحث فيها الشعرية، بل إن الكلمة اللغوية التي هي وحدة مكونة للبنية التركيبية تأخذ داخل النظرية الشعرية بعدًا إضافيًا بحيث تصبح هي في ذاتها هدفًا للتحليل؛ لأن الشعرية "تتجلى في كون الكلمات وتركيبها، ودلالتها، وشكلها الخارجي والداخلي، ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة".

المنهاج ومصطلح الشعرية: إن فكرة مقاربة مفهوم الشعرية في النقد العربي القديم يظل فكرة مثيرة للاستغراب، ذلك أن هذا المصطلح حديث العهد، ظهر مع البنيوية الأسلوبية وارتبط أساسًا بنظريات النقد الحديث كنظرية التلقي وغيرها.

وقد تعرض النقاد العرب قديمًا لمفهوم الشعرية الذي يجمع في جوهره بين عمق الماضي المتمثل في كشف أرسطو عن جوهر الصناعة الشعرية، من خلال مفهوم المحاكاة والتخييل الذي شكل أساس التقاطع الشعري مع غيره من النصوص الأخرى، ونضج الحاضر المتمثل في التعامل مع النص الإبداعي كبنية لغوية إذ تسعى إلى معرفة القوانين العامة داخل النص الأدبي ذاته من خلال الجمع بين البعد الدلالي والبعد التركيبي وبين التجريد، غير أنهم لم يتعاملوا معها كمنهج نقدي بقدر ما تناولوها كمكون شعري، وظاهرة فنية جوهرية لصناعة اللغة الشعرية، وهذا لم يقلل من جهودهم، إذ إن ما سعوا إليه يكاد يوصلنا إلى تحديد منهج نقدي دقيق.

لقد أثارت آراء حازم النقدية ضجة دفعت إلى مساءلتها واستكناه جوهرها الإبداعي، خاصة وأنها تؤسس لمناهج نقدية حديثة صرفة يبدو من خلال كتاب المنهاج أن حازمًا وريثًا شرعيًا للفكر الأرسطي، وباعتبار الوشائج بين البويطيقا الشعرية الأرسطية والشعرية الغربية الحديثة.

هل يمكن القول: إن حازم القرطاجني شكل جدلية حقيقية بين التراث العربي القديم والأرسطي وبين الشعرية الغربية الحديثة وما هي طبيعة الشعرية التي جاء بها؟ ما حدود التَّماس بينها وبين شعرية العصر الحديث؟

لقد كان حازم القرطاجني واعيًا تمام الوعي بقوانين الصناعة الشعرية والوسائل الفنية الداعمة لها، وكانت نظرته للشعرية سواء في النثر أو الشعر توازي الشعريات المعاصرة، ذلك

أنها تحيط بجوانب العمل الأدبي وقد حصر قوانين الشعرية في عناصر أساسية أهمها: التخييل والتأليف، والتناص، وأن هذه القوانين وجب أن تكون شاملة لا مفصلة، يقول: «يمكن إقامة علم الشعر بالجمع بين الأصول العربية واليونانية ومراعاة الإجمالي من القوانين، دون التفصيل في الأحكام، ولكن أهم من ذلك كله عدم التباعد بين الشعر نفسه، وبالتالي الحرص على صياغة القوانين بطريقة غير مفارقة لطبيعة مادة العلم وخصوصياتها، فقوانين الشيء وأصوله، لابد أن تؤخذ من الشيء نفسه، وإلا كانت مجافية لطبيعته .

فالشعرية التي أصبحت منهجًا نقديًّا لغويًّا يقوم على دراسة العمل الأدبي ليشمل جميع عناصره وما ينشأ بينها من علاقات تتوازى وتتقاطع بشكل يحدد سماته الفنية هذه الخاصية دفعت بها إلى أن تكون فعلاً منهجًا نقديًّا مستقلاً بذاته يعنى بمعرفة القوانين التي تحكم بنية النص وتشكله.

والشعرية كمصطلح نقدي تعنى كشف القواعد التركيبية، والقوانين اللغوية التي ساهمت في إنتاج دلالة النص، وكأن المستوى التركيبي يشكل بداية التحليل الشعري ونهايته في الوقت نفسه، أو هو الوسيلة والغاية التي تبحث فيها الشعرية، بل إن الكلمة اللغوية التي هي وحدة مكونة للبنية التركيبية تأخذ داخل النظرية الشعرية بعدًا إضافيًا بحيث تصبح هي في ذاتها هدفًا للتحليل؛ لأن الشعرية "تتجلى في كون الكلمات وتركيبها، ودلالتها، وشكلها الخارجي والداخلي، ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة" .

فالشعرية إذن عند حازم ليست مجرد صفة، كما هو شائع في التراث النقدي البلاغي، بل هي نظرية ذات بعد فلسفي ذهني وتواصلي ونفسي وفني وتربوي، لها سياقها العام.

الشعرية ليست مجرد نعت يلحق بالشعر ومعانيه، إنما هي بناء منهجي متكامل ينطلق من المقولات الذهنية والمعرفية والفلسفية والإنسانية ليؤسس لمشروع أدبي نقدي إبداعي جمالي، وهو مفهوم النظرية الذي يسعى إلى التأليف بين المتلقي والمبدع.

إن فكرة مقاربة مفهوم الشعرية في النقد العربي القديم يظل فكرة مثيرة للاستغراب، ذلك أن هذا المصطلح حديث العهد، ظهر مع البنيوية الأسلوبية وارتبط أساسًا بنظريات النقد الحديث كنظرية التلقي وغيرها.

التنظير البلاغي عند حازم: يري حازم أن محاولته في التنظير البلاغي لا تعتبر فريدة في النقد العربي بل هي استمرار لمحاولات سابقة لتجديد قوانين الشعر وما ينبغي أن يكون عليه، فما

جمعه الرواة من الشعر كان أساسا ومصدرا انطلق منه البلاغيون لتأصيل الشعر وتحديد قوانين الصناعة البلاغية، يقول حازم: وقد نقل الرواة من ذلك الشيء الكثير ولكنه مفرق في الكتب.

والتنظير عند حازم يأتي في مستويين: الظاهر وما وراء الظاهر، فقد تكلم الناس في ضروب المطابقات وبسطوا القول فيها فلا معنى للإطالة إذا قصدنا أن نتخطى ظواهر هذه الصناعة وما فرغ الناس منه إلى ما وراء ذلك مما لم يفرغ منه [١].

ويري حازم أن علوم البلاغة تكون علما شاملا لصناعتي الشعر والنثر والخطابة من حيث اشتراكهما في المعاني وافتراقهما في التخييل والإقناع.

موقف حازم من البلاغة :

كان حازم إماما من أئمة البلاغة عالماً بأسرار البيان، مدركاً فنون اللغة، متصرفا فيها لسعة روايته للشعر، وبصيرته الناقدة لوجوه الكلام، واطلاعه على علوم الأولين ومعارفهم، وعلى فنون النحو والعروض والبلاغة، وتبدو آثار ثقافته في كتاباته النقدية .

ويري حازم أن علوم البلاغة تكون علما شاملا لصناعتي الشعر والنثر والخطابة من حيث اشتراكهما في المعاني وافتراقهما في التخييل والإقناع، يقول حازم: علم البلاغة يشتمل على صناعتي الشعر والخطابة، وهما يشتركان في مادة المعاني ويفترقان بصورتي التخييل والإقناع [٢] .

فالبلاغة عند حازم تعني علوم النقد الأدبي والبلاغي، وتشتمل على معرفة كل ما يلزم معرفته لإتقان الصناعتين: الشعر والخطابة، ومن ثم فتصوره البلاغي تصور شامل في مقابل التصور الجزئي المتمثل في ثلاثية السكاكي: البيان والبديع والمعاني .

فالبلاغة قديما تعني التعبير بصيغة فنية جميلة، أي كون العمل بليغا راقيا في أسلوبه إلى مستوى البيان والفصاحة، والثاني متمثل في أساليب الأمر والنهي وتجويد بلاغتهما حيث إن البلاغة العربية قد نشأت في ركاب الدراسات الدينية، كمجاز القرآن لأبي عبيدة، الذي يعد نواة الدراسات البلاغية، حيث يؤكد استمداد البلاغة مقوماتها من التوجه الديني حتى ق ٤ هـ .

أما البلاغة عند حازم فتهتم بدراسة وظيفة الأدب ثقافيا واجتماعيا، ودراسة الأدوات الفنية الموظفة لهذا الغرض، يقول حازم: وقد سلكت من التكلم في جميع ذلك مسلكا لم يسلكه أحد

---

[١]) السابق /٥١

[٢]) السابق/١٩

قبلي من أرباب هذه الصناعة لصعوبة مرامه وتوعر سبيل التوصل إليه، هذا على أنه روح الصنعة وعمدة البلاغة فإني رأيت الناس يتكلمون في بعض ظواهر ما اشتملت عليه تلك الصناعة فتجاوزت أنا تلك الظواهر بعد التكلم في جمل مقنعة مما تعلق بها إلى التكلم في خفايا هذه الصنعة ودقائقها [١].

إن حازم كان مدفوعا لدراسة علوم البلاغة بشموليتها لتوظيفه في مجال النقد، يقول حازم : وإنما احتجت إلى هذا العلم لأن الطباع منذ اختلت والأفكار قد قصرت والعناية بهذه الصناعة قد قلت، وتحسين كل المدعين صناعة الشعر ظنه بطبعه وظنه أنه لا يحتاج في الشعر إلى أكثر من الطبع وبنيته على كل كلام مقفى وموزون شعر جهالة منه أن الطباع قد تداخلها من الاختلال والفساد أضعاف ما تداخل الألسنة من اللحن، فهي تستجيد الغث وتستغث الجيد من الكلام مالم تقمع بردها إلى اعتبار الكلام بالقوانين البلاغية، فيعلم بذلك ما يحسن وما لا يحسن [٢] .

إن رواية الشعر ناشئة عن عدم الالتزام بقوانين الشعر، وقوانين البلاغة وعدم فهم ماهية الشعر، ولذلك نجد كثيرا ممن لا يفهمون الشعر ولا يعرفون قوانينه يكتبون نظما ويقولون إنهم ينظمون شعرا وفي الحقيقة هو سفه لا شعر، لاعتقادهم أن الشعر ما هو إلا نص وسفاهة [٣]

وإن الضعف في واقع الشعراء أنفسهم لا في طبيعة الشعر، فمصدر الضعف راجع إلى الشعراء أنفسهم يقول حازم: وإنما هان الشعر على الناس هذا الهوان لعجمة في ألسنتهم واختلال طباعهم، فغابت عنهم أسرار الكلام وبدائعه المحركة جملة فصرفوا النقص إلى الصناعة والنقص بالحقيقة راجع إليهم، وموجود فيهم، ولأن طرق الكلام اشتبهت عليهم أيضا [٤]

وإن ضعف الشعر مرجعه إلى الذين غابت عنهم أسرار الكلام ومفاتيحه ومن ثم ظهر شعر الاسترفاد ولم يعد الناس يميزون بين الشاعر المجيد والشاعر المسف، لعدم فهم حقيقة الشعر، فلابد للشاعر من الاطلاع على شعر السابقين حتى يكتسب منهم أسرار وخبايا أشعارهم، ويتعلم من أشعارهم قوانين النظم، يقول حازم: وأنت لا تجد شاعرا مجيدا منهم إلا وقد لزم شاعرا آخر لمدة طويلة، وتعلم منه قوانين النظم واستفاد منه الدربة في أنحاء التصاريف البلاغية، فإذا كان

---

[١]) السابق / ١٨

[٢]) السابق/٢٦

[٣]) انظر : منهاج البلغاء /١٢٤

[٤]) السابق/١٢٨

أهل ذلك الزمان قد احتاجوا إلى التعلم الطويل فما ظنك بأهل هذا الزمان، بل أية نسبة بين الفريقين في ذلك [١]

فحازم يؤكد على ضرورة الدراسة والممارسة لإتقان صنعة الشعر، وعلى كل شاعر ناشئ أن يلجأ إلى أحد الشعراء المحنكين ليتعلم منه قوانين النظم وشئون البلاغة .

الصدق والكذب :

تناول حازم قضية الصدق والكذب وعلاقتها بالمحاكاة والتخييل، واحتكم إلى ثقافته المنطقية، لدحض مقالة من زعم أن الشعر صناعة منطقية تقوم على مقدمات محاكية تخلص إلى نتائج تخيلية لاحظ لها من الصدق، مما اقتضى أن يكون الشعر كاذبا بالجملة، بينما تتساوى حظوظ الخطابة من الصدق والكذب، لأنها قائمة على مقدمات إقناعية تنتهي إلى نتائج تصديقية ، وفي تناوله للتخييل جعله بعيدًا عن مسألة الصدق والكذب، وذهب إلى أن الشعر كلام مخيل، يقول: «لذلك كان الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة، وتكون كاذبة، وليس يعد شعرًا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيل».[٢]

كما يتضح أن التخييل عند حازم مرتبط بالمتلقي ومدى تأثره النفسي، فهو «ليس سوى عملية إيهام تقوم على مخادعة المتلقي، وتحاول أن تحرك قواه غير العاقلة وتثيرها بحيث تجعلها تسيطر، أو تخدِّر قواه العاقلة وتغلبها على أمرها، ومن هنا يذعن المتلقي للشعر ويستجيب لمخيلاته.

وقد قيل : أحسن الشعر أكذبه، ووقف من يكره الغلو والمبالغة التي تخرج إلى الإحالة واختار ما قارب الحقيقة، ودانى الصحة، ولذلك عابوا قول أبي نواس :

وأخفت أهل الشرك حتى إنه لتخافك النطف التي لم تخلق

لما في ذلك من الغلو والإفراط الخارج عن الحقيقة [٣]

لهذا عمد حازم إلى الإبانة عن اشتمال التخييل على صور إقناعية، كأن يحاكي الشيء على ما هو عليه حقيقة أو باستدعاء ما يماثله من غير إفراط أو غلو، على نحو ما تجد في المحاكاة التامة القائمة على استقصاء الصفات أو تقرير التشبيه .

---

[١]) السابق/١٢٦

[٢] السابق

[٣]) ابن سنان / سر الفصاحة / ٤٠٥

وقد أفاد حازم من تعريف أهل المنطق للقياس المضمر الذي تحذف مقدمته الصغرى في الخطابة والشعر، فذهب يفسر ورود المقدمات التخيلية الموهمة الصدق في الشعر والحذف لأغراض بلاغية، على نحو ما يصنع الخطيب في مقدماته الإقناعية وما تحتمله من تمويه يرام به استمالة المخاطب .

فالشعر ليس ميدانا لتنازع القائلين بصدق الشاعر أو كذبه، فالشعر لا مرجع له إلا اللغة وما تحتمله من ضروب التأليف والتركيب بين المعاني والألفاظ الدالة عليها وصحيح أن الشاعر هو الذي ينشئ الشعر ويتخير من المعاني والألفاظ ما يلائم غرضه، ولكن هذا شأن القصيدة في رحم المخيلة، وبعد مخاضها تصبح القصيدة كائنا لغويا لا ينتسب إلا إلى نفسه، لذا ينبغي أن يتجه البحث إلى التخييل، وهل أجاد الشاعر أم أخفق في إثارة المتلقي والتأثير فيه فالتخييل في الشعر لا ينافي اليقين، " لأن الشيء قد يخيل على ما هو عليه، وقد يخيل على غير ما هو عليه " [١]

ويعني هذا أن الشعر قد يتضمن صورة شعرية صادقة، " فما وقع من الأوصاف والمحاكاة مقتصدا فيه غير متجاوز فهو قول صدق، فإذا قيل في الشيء : إنه كالشيء وكان فيه شبه منه فهو قول حق، لأن الكاف وحروف التشبيه إنما وضعت لأن تدل على الشبه من حيث إنه موجود، قل أو كثر، فقد يقوى الشبه أويضعف وتكون المحاكاة مع ذلك صادقة " [٢]

ويحتمل أن يورد الشاعر صورة شعرية يكون الاهتداء إلى الصلات بين طرفيها أو أطرافها بضرب من التأول وإعمال العقل، وقد يخلص التخييل إلى مبالغة أو غلو وقد يضطر الشاعر إلى الكذب لأسباب منها :

الأول : الافتقار إلى القول الصادق أو المشتهر عند الحاجة إلى تحسين قبيح أو تقبيح حسن، وأما السبب الثاني فهو طلب المبالغة في تحسين الحسن وتقبيح القبيح، بغية زيادة النفوس استمالة إلى الشيء أو التنفير منه

الوضوح والغموض :

من مقاييس جودة الشعر عند النقاد العرب وضوح معناه، فقد جعل هؤلاء النقاد، على اختلاف عصورهم، وضوح العبارة شرطاً لجودتها؛ لأن الكلام إذا وضح، استطاع أن يصل إلى

---

[١]) ابن سينا : كتاب الشفاء /١٦١

[٢]) السابق/٧٥

المتلقي، ويحدث فيه الأثر المطلوب. أما الغموض، فهو ما ينقص من قيمة الشعر، ويحط من شأنه، لأنه قد يسحرنا جمال لفظي، لا يستند على ماهية، أو رصيد من المعنى الذي يصل إلى حقائق الأشياء.

يهتم حازم اهتماماً كبيراً بالتعقيد، كغيره من النقاد العرب فيقول: "ووجوه الإغماض في المعاني: منها ما يرجع إلى المعاني أنفسها، ومنها ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات المدلول بها على المعنى، ومنها ما يرجع إلى المعاني والألفاظ معاً".

فغموض المعاني قد يكون بسبب دقة المعنى في نفسه، أو بناء المعنى على مقدمة لم يلتفت إليها الذهن، أو تضمّنه معنى علمياً، أو خبراً تاريخياً، يقتضي العلم بما هو مضمّن، أو وقوع المعنى ضمن إحالة أو إشارة إلى بيت من الشعر، أو مثل، أو أن يقصد المعنى بعض ما يلزمه، فإذا كان الملتزم بعيداً، كان فهم المعنى بعيداً.

فالمعاني قائمة في الأعيان، يعني الأشياء التي تراها عيوننا، وتعقلها عقولنا، ولكل شيء من هذه الأعيان الخارجية صورة ذهنية، وإن هذا العالم الخارجي كله يعيش في أذهاننا، ثم إن كل صورة من هذا العالم الخارجي، وكل جزء من جزئياته، له لفظ يدل عليه فما يرجع إلى المعاني، أن يكون المعنى في نفسه دقيقاً، أو يكون مبنياً على مقدمة غائبة من العبارة، أو يكون مضمناً معنى علمياً، أو خبراً تاريخياً، لا يفهم المعنى إلا باستحضاره، وقد يكون غير ذلك، وأما ما يرجع إلى الألفاظ، فهو الحوشيّ، أو الغريب، أو المشترك.

المعاني : يقسم المعاني تبعا لارتباطها بالتركيب اللغوي ومقصده إلى قسمين: المعاني الأول والمعاني الثواني، والمعاني الأول هي معان شعرية ترد مقصودة لذاتها إذ يستلزم إيرادها غرض الشعر ومقصد الشاعر .

أما المعاني الثواني فهي معان شعرية لا ترد مقصودة في أنفسها، فليست من متن الكلام ونفس الغرض، وإنما تأتي تابعة للأول، ولهذا وجب أن تكون الثواني أشهر في معانيها من الأول، لتستوضح معاني الأول أو تؤكدها وتكون أكثر قدرة على التأثير .

وضوح المعاني: لم يغفل حازم أن يدرج في جملة الأحكام المذكورة أحكاما أخرى تعضد مسألة الوضوح، مثل أن تكون المحاكاة في أمر موجود لا مفروض، وأن تكون في الأمور المحسوسة

لأن محاكاة المحسوس بغير المحسوس قبيحة، وأن يكون المحاكي به معروفا لدي جمهور العقلاء [١]

وآثر حازم أن تكون العلاقة بين طرفي التشبيه واضحة جلية، وقصر جهده على أصول القسمة نفسها، إذ الأصل التشبيه، ففي المحاكاة بغير واسطة يخيل لك الشيء بأوصافه التي تحاكيه، وها هنا وصف بسيط، يقتضي تشبيها قوامه رصد وجوه المشاكلة، وإكمال الوصف باستدعاء النظير، والنظير هنا شيء تتوافر فيه صفات تضارع صفات الشيء الذي يرام وصفه، بينما تتجه المحاكاة بغير واسطة إلى سبر وتدبر طرفي التشبيه وما بينهما من علاقات حيث التمثيل والاستعارة والكناية .

"التحسين والقبيح: ينصرفان طورا إلى الشيء نفسه وتارة إلى فعله وطلبه أو اعتقاده وتارة إلى مجموع ذلك كله "[٢]

والأشياء التي ينبغي أن تتناولها المحاكاة بالتحسين أو تقبيح أضدادها، هي : [٣]

أولا: تحسين الشيء أو تقبيحه من جهة الدين، إذ يحسن الشيء المحاكى بتذكير النفس بما في فعله أو طلبه أو اعتقاده من ثواب، وما في تركه وإهماله من عقاب، ويقبح بتذكيرها بضد ذلك .

ثانيا: تحسين الشيء أو تقبيحه من جهة العقل، وذلك بذكر ما يستحسنه العقل من صفات الشيء أو ما يسترذله من صفات .

ثالثا:تحسين الشيء أو تقبيحه من جهة المروءة والكرم، فيذكر في محاكاة التحسين ما تستحسنه مروءة الإنسان وكرمه، ويذكر في محاكاة التقبيح ما هو ضد ذلك .

رابعا: تحسين الشيء أو تقبيحه من جهة شهوات النفس، فيذكر في محاكاة التحسين ما تحرص عليه النفس وتشتهيه وتجد فيه صلاح حالها، أو يقبح أضداد ذلك .

ولا يخفي أن هذه الأشياء الأربعة المذكورة هي فضائل وقيم حضت عليها الشرائع السماوية والفطرة الإنسانية السليمة، وقد أشار حازم إلى أنها مسألة تخضع لمبدأ النسبية، أي "بحسب ما

---

[١]) حازم : منهاج البلغاء /١١١

[٢]) حازم : منهاج البلغاء/١٠٨

[٣]) السابق/١٠٦

يكون عليه الشيء من التباس بآداب البشر، وما يكون عليه من نفع أو ضرر، أو لا يكون له التباس " [١]

وقد أكد هذا الاتجاه (بشر بن المعتمر) (ت ٢١٠ هـ) في صحيفته، التي أوردها (الجاحظ) (ت ٢٥٥ هـ) في كتابه (البيان والتبيين)، إذ يقول (بشر): "إياك والتوعر، فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك، ويشين ألفاظك".

ويقول (حازم): "إن المعاني، وإن كانت أكثر مقاصد الكلام، ومواطن القول، تقتضي الإعراب عنها، والتصريح عن مفهوماتها فقد يقصد في كثير من المواقع إغماضها، وإغلاق أبواب الكلام دونها وكذلك أيضاً قد نقصد تأدية المعنى في عبارتين: أحدهما واضحة الدلالة عليه، والأخرى غير واضحة الدلالة، لضروب من المقاصد".

ويقرّ بأن بعض أنواع الغموض لا بدّ أن يتوفر في الشعر، مثل: اللغز، والكناية، والإشارات إلى الأحداث الماضية، والقصص، مما يتطلب من القارئ ثقافة خاصة.

ومن أنواع الغموض التي يقصدها (حازم): غموض المدلول، وغموض الدال وأثرُ آرائه النظرية على تطبيقاته الشعرية، بوصفه شاعراً، تبدو متفاوتة أي أنه ملتزم في بعض أشعاره، وغير ملتزم بأخرى فتراوحت قصائده ما بين الغموض والوضوح، وقد يتقارب في تطبيق آرائه بشأن المناسبة، إذ إن "تأدية المعنى في عبارتين: إحداهما– واضحة الدلالة عليه– والأخرى غير واضحة الدلالة، لضروب من المقاصد" نجده يعبّر عن دلالات ومعان واضحة في قصائده، وأكثرها تلك التي تختص بالمدح لأن الممدوح بحاجة إلى معان واضحة، لا داعي للتكلف فيها، أو الغموض والبعض الآخر، وهو الأقل، يعتريها الغموض، بما يخصّ المدح أما الأغراض الأخرى، فهي متفاوتة بين الغموض والوضوح.

فهو يتجه بالغموض نحو الكناية، والإشارات، وغيرها والقارئ هو من يحتاج إلى تفكيك وفهم تلك الألفاظ وما تدل عليه من إيحاءات والوضوح لا يحتاج إلى ذلك التحليل يقول:

دعوتُ، فلبى أمرك الشرق والغرب وأصغتْ لداعي هديك العجم والعربُ

وجاءت ملوك الأرض نحوك خضّعاً يقودهمُ رعب، ويحدوهم رغْبُ

والمدح لابد أن يكون جلياً لدى الممدوح، وهذا ما رأيناه في أكثر قصائده:

وما زلت للإسلام والدين حجة وعز حمى للمسلمين وجانب

[١]) السابق/١٠٨

وساعدهم فيما يشاءون دهرهم فقد يسّرت للطالبين المطالب

الوضوح تام في هذه الأبيات، كما في قوله:

ثلاثة أعياد تجمّعن للورى بوجهك، والفتح الذي هلّ والفطرا

وبهذا الوضوح لم يستعمل ألغازاً، أو تكثيفاً للصور، مما جعل البيت واضحاً، لا يعتريه الغموض.

أما الغموض، فيتجلى في معاني الكلمات، ومحاولة الإتيان بها لضرورة اللفظ أكثر منه للمعنى:

وأصبح من آمال دنياه ينبري إلى آمدٍ شحط على أمل شحص

استعمل في هذا البيت كلمات قد تكون معقدة، أكثر مما تشير إلى تلاؤم أو تباين (شحط – شحص)، لذا حتى غموضها لم يشر إلى أية إشارة، أو تعبير، يجعلها ترتقي والمعنى وهكذا في الأبيات التي تلي هذا البيت:

قلاص كخيطانٍ من النبع لم تزل لها البيد في هصر عنيف وفي رهص

فنلحظ في هذه الأبيات، وفي القصيدة ذاتها من الديوان، تكرار كلمات في البيت الواحد أكثر من مرة، وهذا ما يسلم إلى الوعورة أكثر منه إلى الإشارة، أو الرمز، في حالة الغموض، أو الفهم في حالة الوضوح: ((شحط– شحص/ وطئ– وهص/ قلاص– هصر– رهص/ غمص– عمض/ قفص– قنص.

وهذه الكلمات المكررة قد تدل على التنافر؛ لأن تكرار حروفها المتنافرة تضفي بالنص الشعري إلى الوعورة.

وبهذا يمكننا القول بأن الوضوح والغموض سمتان متلازمتان عنده لكنه يذهب بالغموض نحو الوعورة وهذا هو الذي لم يلتزم به في تطبيقه الشعري على آرائه النقدية.

ومن مقاييس جودة الشعر عند النقاد العرب وضوح معناه، فقد جعل هؤلاء النقاد، على اختلاف عصورهم، وضوح العبارة شرطاً لجودتها؛ لأن الكلام إذا وضح، استطاع أن يصل إلى المتلقي، ويحدث فيه الأثر المطلوب. أماالغموض، فهو ما ينقص من قيمة الشعر، ويحط من شأنه لأنه قد يسحرنا جمال لفظي، لا يستند على ماهية، أو رصيد من المعنى الذي يصل إلى حقائق الأشياء.

المبالغة: عرفها قدامة بقوله:" أن يذكر الشاعر حالا من الأحوال في شعر لو وقف عليها لأجزاه ذلك الغرض الذي قصده، فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكره من تلك الحال ما يكون أبلغ في ما قصد"، ذلك مثل قول عمير بن الأيهم التغلبي:

ونكرم جارنا ما دام فينا ونتبعه الكرامة حيث سارا [١]

فإكرامهم للجار ما كان فيهم من الأخلاق الجميلة الموصوفة، وإتباعهم الكرامة حيث كان من المبالغة في الجميل ومن ذلك أيضا قول الحكم الخضري :

وأقبح من قرد وأبخل بالقرى من الكلب وهو غرثان أعجف [٢]

الإفراط: عرف حازم الإفراط بقوله :" الإفراط هو أن يغلو الشاعر في الصفة فيخرج بها عن حد الإمكان إلى الامتناع والاستحالة [٣]

فالإفراط يرادف الغلو، وهو مرتبط بالصفة، وبسبب الإفراط فيها يخرج الشعر عن حد الإمكان ويحدث الامتناع والاستحالة،" فإن الشاعر إذا وصف الشيء بصفة موجودة فيه فأفرط، كان صادقا من حيث وصفه بتلك الصفة، وكاذبا من حيث أفرط فيها وتجاوز الحد [٤]

وقد يرد الإفراط في الوصف صدقا محضا، مثل"القول المطابق للمعنى على ما وقع في الوجود، ومنه المقصر عن المطابقة بأن يقع دون الغاية التي انتهى إليها الشيء من ذلك الوصف، فهذا النوع من الصدق قبيح من جهة الصناعة وما يجب فيها" [٥]

القافية: للقافية في الشعر العربي سلطان يفوق ما لنظائرها في اللغات الأخرى، فهي"فضيلة مختصة بلسان العرب ، وهذه ملاحظة نبه إليها الفارابي، وقررها الباحثون المعاصرون بأحوالها، ولم يرتبوا لكل نوع من أنواع المعاني الشعرية وزنا معلوما إلا اليونان فقط " [٦]

إن اليونانيين جعلوا لكل غرض شعري وزنا يختص به، وذلك أمر تقتضيه طبيعة الشعر اليوناني وموضوعاته، ولا ينطبق ذلك على شعرنا العربي فلكل شعر خصائص تميزه عن غيره ، وينبغي ألا نغفل التباين بين موضوعات الشعر اليوناني من جهة تناولها للفعل الإنساني، فضلا

---

[١]) نقد الشعر : قدامة/١٤٦

[٢]) السابق/١٤٦

[٣]) حازم : منهاج البلغاء/٧٩

[٤]) السابق/٧٩

[٥]) السابق/٧٩

[٦]) الفارابي : رسالة في قوانين صناعة الشعراء /١٥٢

عما يتصل بالعمل المسرحي من مؤثرات مرئية وإيقاعية، بغية تحقيق ما سماه أرسطو:" لذة التغيير عند السامع، وتنويع الأحداث الفرعية المتباينة " [١]

ويقول ابن رشد: "ومن التخييلات والمعاني ما يناسب الأوزان الطويلة، ومنها ما يناسب القصيرة، وأمثلة هذه يعسر وجودها في أشعار العرب أو تكون غير موجودة، إذ أعاريضهم قليلة القدر " [٢]

فالوزن في ذاته ليس تصورا لغويا ثابتا، وإنما هو نتاج البنية اللفظية التي صاغها الشاعر، وحازم نفسه يقول في معرض الحديث عن كيفية نظم القصيدة:" فحقيق عليه إذا قصد الروية أن يحضر مقصده في خياله وذهنه، والمعاني التي هي عمدة له بالنسبة إلى غرضه ومقصده، ويتخيلها تتبعا بالفكر في عبارات بدد، ثم يلحظ ما وقع في جميع تلك العبارات أو أكثرها طرفا أو مهيئا .. لأن تقع في بناء قافية واحدة، ثم يضع الوزن والروي بحسبها .. " [٣]

وهذا يؤكد أن الغرض الواحد يأتي في أكثر من وزن، وأن بعض الأوزان قد تكون أليق ببعض الأغراض من أوزان أخرى، ومن ثم تكون الأوزان دالة على انفعالات الشاعر وأحاسيسه.

شروط القافية: اهتم النقاد بالقافية، وبصروا بمحاسنها وعيوبها، فالقوافي "حوافر الشعر، أي عليها جريانه واطراده، وهي مواقفه، فإن صحت استقامت جريته، وحسنت مواقفه ونهاياته" [٤]

ولابد من وضع القوافي وتحري إحكامها، ويكون ذلك بالاعتماد على جهات أربع، الجهة الأولي: جهة التمكن، والثانية: جهة الوضع، والثالثة: جهة كونها تامة أو غير تامة، وأما الجهة الرابعة، فهي جهة اعتناء النفس بما وقع في النهاية" والتمكن مسألة تتصل باستدعاء المعنى للقافية، فتقع متمكنة في البناء الشعري، وإلا كانت قافية قلقة كقول الأعشى:

فرميت غفلة عينه عن شاته فأصبت حبة قليها وطحالها [٥]

إذ الطحال ليس محلا للحب، ولا المعنى بحاجة إليه بعد حبة القلب "وقد اضطر الشاعر إلى هذا القول محافظا على القافية، أما القافية المتمكنة فيكون المعنى محتاجا إليها كقول الفرزدق:

---

[١]) أرسطو : فن الشعر : تحقيق عبد الرحمن بدوي /٦٨

[٢]) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو في فن الشعر /٢٣٢

[٣] المنهاج

[٤]) السابق/٢٧١

[٥]) السابق/١٤٧

أرى الليل يجلوه النهار ولا أرى عظام المخازي عن عطية تنجلي [١]

فقوله " تنجلي" متمكنة في موضعها .

موقف حازم من القافية : للقافية أثر كبير في التخيل والإيحاء، يقول حازم: " إن للأوزان بها تحصينا في الموضع وتحسينا في السمع "[٢]

وقد أوصى الشعراء باتباع القافية، والمحافظة عليها فإنها حوافز الشعر، وعليه جريانه واطراده، فإن صحت استقامت وحسنت نهايته، والقوافي من سمات الشعر العربي يقول الفارابي: إن الألسن العجمية متى وجد فيها شعر مقفى فإنما يرمون أن يحتذوا فيه حذو العرب، وليس ذلك موجودا في أشعارهم القديمة "[٣]

التصريع: للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقع من النفس، لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولا وجه لاستحسان التصريع إذا أتت القافية على غير مقطع المصراع، إذ "يخلف ظن النفس في القافية لذلك، وقد سمي هذا تجميعا " [٤]

ومنه قول جميل : **يا بثن إنك قد ملكت فأسجحي وخذي بحظك من كريم واصل** [٥]

فتهيأت القافية على الحاء، ثم صرفها إلى اللام.

شروط القافية عند حازم: أن تكون القافية متمكنة في البناء الشعري، وإلا كانت قافية قلقة نافرة، وأن يكون وضع القافية صحيحا من حيث التزام حرف الروي وإجرائه على نحو واحد من الحركات وهذا تأكيد على أن الأهمية الصوتية للقافية تكمن في الروي وحركته ولذلك كان الإقواء عيبا من عيوب القافية.

---

[١]) ابن طباطبا / عيار الشعر /١٤٧

[٢]) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء، سراج الأدباء ص ٣٢١ .

[٣]) السابق

[٤]) السابق/٢٨٣

[٥]) ابن رشيق : العمدة ج١/١٨٧

حازم والألفاظ: الألفاظ المفردة ليست مقصودة في ذاتها، والتآزر التام بين اللفظ والمعنى لا يتأتي إلا بتبعية الألفاظ للمعاني، وليس في الأمر ترجيح، وقد تقرر لزومهما للعمل الأدبي بدرجة متساوية، ولذا يمزج حازم بين اللفظ والمعنى في التركيب، ويجعل نقد الشعر مرهونا بهذا التركيب يقول حازم :" يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية – المعاني– في نفسه، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيأته ودلالته، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنية في أنفسها، ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة هيأتها ودلالاتها على ما هو خارج الذهن، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها وأمثلة دالة عليها، ومن جهة مواقع تلك الأشياء من النفوس " [١]

وينتقد حازم كثيرا من الأبيات الشعرية لاحتوائها على عبارات الفلاسفة أو المتكلمين أو النحاة أو البلاغيين فيعيب على أبى تمام قوله :

خرقاء يلعب بالعقول صبابها كتلاعب الأفعال بالأسماء

وذلك لما يحتوى عليه من ألفاظ النحاة، ويعيب على أبى العتاهية قوله :

قال لي أحمد ولم يدر ما بي أتحب الغداة عتبة حقا

فتنفست ثم قلت نعم حبا جرى في العروق عرقا فعرقا

لأنه اشتمل على كلام الأطباء .

وينكر حازم على البحتري مطلع قصيدته في المدح :

لك الويل من ليل تطاول آخره وأوشك نوى حتى تزم أباعره

لأن الويل لا يقال في مدح الملوك ويستهجن استفتاح أبى نواس قصيدته في مدح الفضل بن يحيى مهنئا إياه فيها قائلا :

أربع البلى إن الخشوع لباد عليك وإني لم أخنك ودادي

---

[١]) السابق/١٧

سهولة الألفاظ : يقول حازم " والتسهل يكون بأن تكون الكلم غير متوعرة الملافظ، والنقل من بعضها إلى بعض، وأن يكون اللفظ طبقا للمعنى وتابعا له، جارية العبارة من جميع أنحائها على أوضح مناهج البيان والفصاحة، هذا إذا لم يكن المقصد إغماض المعاني [١]

وخروج اللفظة عما ورد في النص المذكور مفسد للتأليف، ولهذا يوصي حازم بما سماه الاعتياض والقران، و"الاعتياض في الألفاظ يكون بما يماثلها من جهة الدلالة " [٢]، أما القران فهو " قران الشيء بما يزيل الغموض، أو الاشكال الواقع فيه بما يكون شرحا له وتفسيرا " [٣]

ولا يغفل حازم أن الاشتراك في اللفظة المفردة من أسباب انغلاق المعنى، يقول حازم: "اللفظ المستعذب، وإن كان لا يعرفه جميع الجمهور مستحسن إيراده في الشعر، لأنه مع استعذابه قد يفسر معناه ما يتصل به من سائر العبارة، وقد يقول قائل : هذا شطط لا ريب، ولعل حازما تنبه إلى ذلك فاستدرك بقوله :" والإتيان بما يعرف أحسن " [٤]

مقاييس جمال الألفاظ : الطلاوة ويعرفها حازم بقوله :" الطلاوة تكون بائتلاف الكلم من حروف صقيلة، وتشاكل يقع في التأليف وربما خفي سببه " [٥]

فالطلاوة دالة على الحسن [٦]، وبذا ترد الطلاوة إلى ما يكتنف العبارة من حسن وتشاكل يقع في التأليف، فإذا كان الحسن يسلب النفس قدرتها على الامتناع عنه، فهذا شأن الطلاوة في العبارة، إذ تقع في النفس وقد زانها حسن، فلا تملك النفس سوى التأثر بها، وقد لا تجد تفسيرا لذلك .

وغاية ما ينشده الشاعر من جهة الألفاظ أن يهتدي إلى اللفظ الذي تكون فيه جزالة أو عذوبة أو طلاوة، ولكل مواضعه، إذ ينبغي" أن تكون المبادئ جزلة حسنة المسموع والمفهوم، دالة على غرض الكلام، وجيزة تامة " [٧]

---

[١]) حازم : منهاج البلغاء /٢٢٣

[٢]) السابق/١٧٦

[٣]) السابق/١٧٦

[٤]) السابق/٢٩

[٥]) حازم : منهاج البلغاء/٢٢٥

[٦]) ابن منظور : لسان العرب : مادة طلا

[٧]) حازم : المنهاج/٣٠٥

المعاني: يقول حازم في تعريفه للمعاني عامة:" إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق (ما) أدرك منه " [١]

فالمعاني صور ذهنية، مردها إلى أشياء لها وجود عيني خارجي محسوس، وها هنا عقد بين ثلاثة: شيء وصورة وذهن يربط بينهما، فالشيء يعبر عن حقيقة الموجود العيني الخارج عن الذهن، والصورة تعبر عن انعكاس حقيقة هذا الموجود العيني الخارجي في الداخل، أي في الذهن، ومتي تم التطابق بين هذه الصورة الذهنية وأصلها الخارجي الحسي، تحقق إدراك المعنى.

علاقة المعني الشعري بالتصور الذهني: يقول حازم في تفريقه بين الممتنع والمستحيل:" الممتنع: هو ما لا يقع في الوجود وإن كان متصورا في الذهن، كتركيب يد أسد على رجل مثلا والمستحيل: ما لا يصح وقوعه في وجود، ولا تصوره في ذهن، ككون الإنسان قائما قاعدا في حال واحدة " [٢]

أما المستحيل فهو ما لا يصح وقوعه في وجود، ولا تصوره في ذهن، فلا صلة للمستحيل بالإدراك الحسي والتصور الذهني، ولهذا كان " الوصف بالمستحيل أفحش ما يمكن أن يقع فيه جاهل أو غالط في هذه الصناعة .. وقد يستساغ الوصف بما يؤدي إلى الإحالة، حيث يقصد التهكم بالشيء أو الإضحاك به، كقول الطرماح:

ولو أن برغوثا على ظهر قملة يكر على صفي تميم لولت " [٣]

فلا وجود لشيء في الذهن ليس له مرجع خارجي محسوس، أو تكون له صلة بمدركات الحس، مما يمكن الذهن من تصور ذلك الشيء، وإذا لم يتوافر هذا كله فهو المستحيل بعينه كقول المتنبي:

وقفت وما في الموت شك لواقف كأنك في جفن الردي وهو نائم
تمر بك الأبطال كلمي هزيمة ووجهك وضاح وثغرك باسم [٤]

---

[١]) حازم : منهاج البلغاء/١٨
[٢]) السابق/٧٦
[٣]) السابق/١٣٣
[٤]) السابق/١٥٩

ذهب سيف الدولة إلى أن ظاهر الكلام يقتضي أن يوصل صدر البيت الأول بعجز البيت الثاني، ويقرن صدر البيت الثاني بعجز الأول [١]

ولا يخفي أن نقد سيف الدولة للبيتين المذكورين إنما يحتكم إلى ضرورة الجمع بين الشيء وشكله، وهو مبدأ نقدي مقبول .

ولا ريب في أن سيف الدولة كان يبحث عن تمام الدلالة على المعنى، ولكن المتنبي استدرك عليه بقوله:" .. أيها الأمير إن البزاز لا يعرف الثوب معرفة الحائك.. " [٢]، فالحائك أعلم الناس بصنعته، إذ يتقن النسج ويلبس كل ما يوافقه، وهذا ما خلص إليه حازم.

غموض المعاني: ويحدد حازم وجوه الغموض التي ترد إلى المعاني أنفسها بما يلي:" أن يكون المعني في نفسه دقيقا لطيفا يحتاج إلى تأمل وفهم، ومنها أن يكون المعنى قد أخل ببعض أجزائه ولم تستوف أقسامه، ومن ذلك أن يكون المعنى مرتبا على معنى آخر لا يمكن فهمه وتصوره إلا به، ومنه أن يكون المعنى منحرفا بالكلام وغرضه عن مقصده الواضح، معدولا إليه عما هو أحق بالمحل منه" [٣]

ويتبين من النص أن للغموض الذي يلحق بالمعاني في أنفسها وجوه اربعة وفيما يلي تفصيل لها بحسب ترتيبها :

أولا:" أن يكون المعني في نفسه دقيقا لطيفا يحتاج إلى تأمل وفهم"، فإذا كانت هذه صفة المعنى فهي حرية بأن تجعله مظنة الانغلاق على المتلقي، لأن تعذر إدراك المعنى لدقته مفض إلى انتفاء دلالته، مما يقتضي" أن يجهد (الشاعر) في تسهيل العبارة المؤدية عن المعنى وبسطها، حتى يقابل خفاؤه بوضوحها وغموضه ببيانها "[٤]، ومن فعل ذلك دل على استفراغ الجهد في إبراز المعنى، "ووجب عذره في خفاء المعنى، إذ لا يمكن أن يصيره في نفسه جليا"[٥]

ثانيا: أن يكون المعني قد أخل ببعض أجزائه ولم تستوف أقسامه، وقد يكون الشاعر نفسه هو مصدر هذا الوجه من الغموض في المعاني، وذلك " بأن يذهل عن بعض أركان المعني أو

---

[١]) السابق/١٦٠

[٢]) السابق/١٦٠

[٣]) السابق/١٧٧

[٤]) السابق/١٧٨

[٥]) السابق/١٧٨

يجهله " [١]، وقد يرد الأمر إلى تقصير العبارة يقول "إن أبا الطيب أراد أن يقرن بين أن الردى لا نجاة منه لواقف وبين أن الممدوح وقف ونجا منه، وبين أن الأبطال ريعت وانهزمت وأن سيف الدولة لم يرع ولم ينهزم، وابتسام الثغر وانبلاج الوجه مما يدل على عدم الروع وإنما قال: كأنك في جفن الردي وهو نائم، لأنه جعل الردى في هذا الموضع بصورة الناظر المبصر الذي لا يغيب عنه شيء ولا يخفي عليه مقتل لأن السبل إلى المهج واضحة له، فلما نجا الممدوح تعجب في سلامته منه وخفائه عنه مع كونه بالموضع الذي يبصر فيه، فقدر سببا لخفائه عنه (وهو) النوم الشاغل للأجفان عن رؤية مادنا منها [٢]

وجملة القول إن لوجود المعني–عند حازم– أنحاء أربعة، وهي الأعيان والأذهان والألفاظ والخط، وبها تتحدد مسألة الدلالة على المعاني، فوجود الشيء في الأعيان هو الأصل في إدراك المعنى وتصوره، إذ المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فإذا تم إدراك الشيء حصلت له صورة في الذهن، تطابق ما أدرك منه، ومتي نطق باللفظ الدال على هذه الصورة الذهنية، مثل المعني وتحققت الدلالة عليه .

أثر العمل الأدبي في المتلقي :

يتحدد ميدان الدرس النقدي، في ثلاثة عناصر، أولها: الألفاظ التي يتمثل في مجموعها العمل الأدبي، وثانيها: المعاني أو الصور الذهنية التي تنقلها الألفاظ إلى المتلقي، وثالثها: مصادر هذه الصور الذهنية، ومن شأن تلاحم هذه العناصر الثلاثة في كل عمل أدبي أن يفضي إلى التأثير في المتلقي الذي يحضر بوصفه عنصرا رابعا [٣]

مطلع القصيدة: على الرغم من اختلاف التسمية، للدلالة على بدء الكلام، من: ابتداء، أو افتتاح، أو استهلال، أو مطلع، إلا أنها تحمل دلالة واحدة، تتمثل بمفتتح الشعر، فقد تحدث النقاد العرب عن ذلك المفتتح ومطالعه، وعدوا التجويد فيها من سمات الشعر الجيد، لأن الابتداء إذا كان حسناً بديعاً، ومليحاً رشيقاً، كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من كلام.

والاهتمام بمطلع أي عمل أدبي، من الأمور التي حظيت بعناية القدماء، فقد كانوا يقولون: "أحسنوا معاشر الكتاب الابتداءات، فإنهن دلائل البيان.

---

[١]) السابق/١٧٨

[٢]) السابق/١٦١

[٣]) جابر عصفور : الصورة الفنية /٧٠

ويرى (ابن رشيق) أن الشعر قفل، أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع.

وقد اهتم (حازم) في بناء القصيدة، من حيث (المطالع)، فهو ينبه إلى أن العناية بهذه المواضع، من المقومات الهامة لجمال القصيدة وأما سرّ الاهتمام بالاستهلالات، أو المطالع، فهو أنها "الطليعة الدالة على ما بعدها، المنزّلة من القصيدة منزلة الوجه، والغرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجاً... وربما غطّت بحسنها على كثير من التخوّن الواقع بعدها، إذا لم يتناصر الحسن فيما وليّها"".

فمطالع القصيدة هي أول ما يسترعي اهتمام المتلقي، ولذلك وجب على الشاعر تجويدها وتحسينها، حتى تكون دالة بوضوح على موضوع القصيدة، وممهدة لهيقول حازم: "وملاك الأمر في جميع ذلك، أن يكون المفتتح مناسباً لمقصد المتكلم، من جميع جهاته، فإذا كان مقصده الفخر، كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ، والمعاني، والأسلوب، ما يكون فيه بهاء وتفخيم وإذا كان المقصد النسيب، كان الوجه أن يعتمد منها ما يكون فيه رقة وعذوبة. وكذلك سائر المقاصد"[١]

والإبداع في الاستهلال، عند (حازم)، لا يقتصر على جانب دون الآخر، وإنما يشمل الألفاظ، وما يستحسن فيها، والمعاني وما يستحسن فيها أيضاً، وما يرجع إلى الأسلوب والنظم، بإحكام البنية، وحسن المنزع يقول: "فإن النفس تكون منطلقة لما يُستفتح لها الكلام به، فهي تنبسط لاستقبالها الحسن أولاً، وتنقبض لاستقبالها القبيح أولاً أيضاً".[٢]

ويقولً : "تحسين الاستهلال والمطالع، من أحسن شيء في هذه الصناعة (الشعر)، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها، المتنزّلة من القصيدة منزلة الوجه، والغُرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجاً، ونشاطاً، لتلّقي ما بعدها، إن كان بنسبة من ذلك، من حيث تكون ملائمة للنفوس"، أو منافرة لها، لا تخص الشاعر وحده، من حيث ملاءمة المباني للمعاني، بل إنها تخص أيضاً، المتلقي، من حيث ملاءمة الخطاب الشعري للمُرسل إليه، تأثيراً أو إقناعاً.

أما من الناحية التطبيقية على قصائده، فإن مطالع القصائد في شعره، تتراوح ما بين خضوعه للملامح الجمالية، التي نص عليها، من جهة، وابتعاده عن التطبيق، من جهة أخرى،

[١] السابق

[٢] السابق

ولذلك نجد مطالع قصائده متنوعة، بحسب المناسبة التي يرجوها، وكثيراً ما تبدأ بسؤال، أو تعجب، أو نداء يقول:

أمن بارقٍ أورى بجنح الدُجى سقطا تذكرت من حلّ الأباريق فالسقطا
وبانَ، ولكن لم يبن عنك ذكره وشطّ، ولكن طيفه عنك ما شطا

نلحظ أنه بدأ بما يناسب غرض القصيدة، وهو (المدح)، كما في قوله في المنهاج: ".. أن يكون المفتتح مناسباً لقصد المتكلم من جميع جهاته، وهو بهذا أكد عنايته بمطلع القصيدة، بتطبيقه للمبدأ الذي أقره من هذا الجانب.

وأكد على مماثلة الكلمة الواقعة في مقطع المصراع، لكلمة القافية، في مقطعها، وفي عدد الحركات التي بين نهاية كل منهما لكن ما نلاحظه في وهن المطلع، هو: دائماً يكرّر كلمة المصراع في الشطر الأول، ونفسها في الشطر الثاني من مطالعه كما في (سقطا / سقطا) وكما في قوله:

ما أقرب الآمال من يد مُرتج يقضي الإله له بفتح المـُرتج

كرّر كلمة (مرتج) ومثلها قوله:

بجنّة الأرض همت يا صاح فليس عنها الفؤاد بالصاح

ومثلها، مطلع إحدى قصائده: إذ كرّر (نور).

الصبح عندك ليل، والدجى نور إن الأوانس عن ضدّ الصبا نور

ومثلها في مطلع قصيدته:

لم تدر إذ سألتك ما أسلاكها أبكت أسى، أم قطّعت أسلاكها

ونلاحظ على الأبيات السابقة كثرة تكراره للكلمات، إما تجنيساً، أو تضميناً للقافية، مع أنه في آرائه النقدية لا يحبذ التكرار، إذ يرى أن الأدب لن يؤدي وظيفته، وهي التأثير في المتلقي، إلا إذا كان جديداً مبتكراً.

ولهذا رفض التكرار، فقال: "والتكرار لا يجب أن يقع في المعاني، إلا بمراعاة اختلاف ما في الحيزين اللذين وقع فيها التكرار من الكلام، وإذا كان معنى التماثل أو التشابه منتسباً إلى شيئين، أو أشياء مشتركة فيه، كان الوجه ألاّ يعاد ذلك المعنى مع كل واحد من الشيئين، أو

الأشياء، وأن يكتفي بذكره مرة واحدة، مع أحد تلك الأشياء، على نحو من العبارة يغني فيها عن التكرار، إيثاراً للاختصار، ومنعاً للملالة، ولأن التكرار يعطّل التأثير".[١]

فالغاية الجمالية ستفقد إذا أصاب التكرار المعنى وبالتالي، سيفتقد إلى التأثير في المتلقي حتى أن صور الجمال الفني، ممثلة في البديع المطبوع، لا يجب أن تتكرر .

فالألفاظ تكتسب سمتها الشعرية، من ملاءمتها على نقل التجربة الفنية، أو صلاحها لرسم الصورة المطلوبة، فهي صالحة في بناء، وغير صالحة في بناء آخر، في ضوء مشاركتها في نجاح التعبير وتستوي في ذلك ألفاظ اللغة كلها، سواء انسجمت حروفها، أم تنافرت.

فكثرة للتكرار في المطالع قد يفقد التأثير في المتلقي، وما يقلل من وقع الكلام كغاية قصدية، كما في قوله:

أزكى سليل زار أكرم والد أكرِمْ بمورودٍ عليه ووارد

استعمل التكرار أولا في الكلمة (أكرم – أكرم / مورود – وارد)، كما أنه كرّر الحروف، وجاور أخرى غير متلائمة، بشكل لا يستساغ لدى المتلقي: (أزكى – سليل – زار).

وفي الشطر الثاني: (.. بمورود عليه ووارد)، إذ كرّر حرف (الواو) أربع مرات، و(الراء) مرتين، و(الزاي) مرتين أيضاً، كل ذلك في بيت شعري واحد وهذا ما لا يستساغ في مطالع القصائد، بحسب رأيه، وبحسب آراء النقاد الآخرين.

ختام القصيدة : ولما كانت النفس في ختام القصيدة متفرغة لتفقد ما وقع فيها، غير منشغلة باستئناف شيء آخر، وجب أن يتحرى الشاعر تجويد الانتهاء معنى ومبنى، فمن جهة البنية اللفظية " ينبغي أن يكون اللفظ مستعذبا، والتأليف جزلا متناسبا " [٢]

المحاكاة والتخييل:

التخييل: إن عبد القاهر الجرجاني استحسن أن يشتمل الشعر على"تخييل شبيه بالحقيقة، لاعتدال أمره، وأن ما تعلق به من العلة موجود على ظاهر ما أدعى" ومن ذلك قول أبي تمام:

ليس الحجاب بمقص عنك لي أملا إن السماء ترجي حين تحتجب [٣]

---

[١] السابق

[٢]) السابق/٣٠٦

[٣]) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة /٢٧٧

المحاكاة الشعرية عند الفارابي وابن سينا وابن رشد:

ابن سينا يعرف المحاكاة الشعرية بأنها :" إيراد مثل الشيء وليس هو، كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي، ولذلك يتشبه بعض الناس في أحواله ببعض ويحاكي بعضهم بعضا، ويحاكون غيرهم " **والمحاكاة عند ابن رشد** هي "صناعة عمل الأقاويل المحاكية "

وقد تبدو هذه التعريفات– في مجملها– ليست دقيقة، ولكن المهم أن نلاحظ عدم تضمنها ربط المحاكاة بالفعل الإنساني وتشخيصه، فمحاكاة الفعل الإنساني وتجسيده على المسرح – في التراجيديا والكوميديا – هي جوهر المسألة الإبداعية عند أرسطو [١]

ويرى حازم أن محاكاة موجود بموجود أو المفروض بالموجود مقدره تتفرع إلى " محاكاة مطلقة أو محاكاة شرط أو محاكاة إضافة، أو محاكاة تقدير وفرض، ومحاكاة الموجود بالموجود إما أن تكون محاكاة كلي بكلي، أو جزئي بجزئي، أو كلي بجزئي أو جزئي بكلي [٢]

أما الصورة التي تخلص إليها المحاكاة الشعرية، فهي دالة على أن للمحاكاة من جهة تخيل الشيء قسمان :" فمحاكاة الشيء نفسه هي المحاكاة التي ليست بواسطة، ومحاكاة الشيء بغيره هي المحاكاة التي بواسطة [٣]

وللمحاكاة قسمة أخري من حيث محاكاة معنى بمعنى جزئي أو كلي يقول:"وتنقسم المحاكاة إلى محاكاة جزء من معنى بجزء من معنى، أو محاكاة معنى بمعنى أو محاكاة قصة تتضمن معاني قصة [٤]

التخييل: أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقدم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض [٥]

أثر التخييل في المتلقي: التخييل يستهدف الجانب الانفعالي في نفس المتلقي، وقد قرر هذا ابن سينا الذي نقل عنه حازم قوله: "والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفوس فتنبسط لأمور أو

---

[١]) أرسطوطاليس : فن الشعر، تحقيق إبراهيم حمادة / ٧٧

[٢]) السابق/٩٢

[٣]) السابق/٩٠

[٤]) السابق/٩٧

[٥]) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء /٨٥

تنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري سواء كان القول مصدقا به أو غير مصدق به " [١]

والشعر يعتمد على المحاكاة والتخيل والصدق أو الإغراب ولذلك كان أفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته وقويت شهرته أو صدقه أو خفي كذبه وقامت غرابته، وهذا يؤكد على أن الشعر لابد أن يكون له تأثير في المتلقي، ولابد للإبداع الشعري من توافر ثلاثة عناصر هي: الأدوات والبواعث والمهيئات .

والمهيئات : تعني أن ينشأ في بقعة معتدلة الهواء، حسنة الوضع طيبة المطاعم أنيقة الألفاظ، ممتعة من كل ما للأغراض الإنسانية به علقه .

أما الأدوات : فتعني العلوم المتعلقة بالألفاظ والعلوم المتعلقة بالمعاني، وأما البواعث : فيقصد بها : تعلق الآمال بخدام الدولة النافعة والأطراب الذي يعتري أهل الرجل بالحنين إلى ما عهدوه ومن فارقوه يقول حازم : فقلما برع في المعاني من لم تنشئه بقعة فاضلة، ولا في الألفاظ من لم ينشأ بين أمة فصيحته ولا في جودة النظم من لم يحمله على مصابرة الخواطر في أعمال الروية الثقة بما يرجوه من تلقاء الدولة_ولا في رقة أسلوب النسيب من لم تنشط به عن أحبابه رحلة ولا شاهد موقف فرقة [٢] .

ولكمال الإبداع لابد أن تتوافر عوامل داخلية لدي الشاعر حتى يكمل إبداعه، ولا يكمل لشاعر قول على الوجه المختار إلا بأن تكون قوة حافظة وقوة مائزة وقوة صانعة، ويقصد بالقوة الحافظة : أن تكون خيالات الفكر منتظمة، ممتازا بعضها عن بعض، محفوظا كلها في نصابها، فإذا أراد مثلا أن يقول غرضا ما في نسيب وجد خياله اللائق به قد أهبته له القوة الحافظة، بكون صور الأشياء مرتبة فيها على حد ما وقعت عليه في الوجود، أما القوة المائزة : فهي التي يميز الإنسان بها ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض، مما لا يلائم ذلك، وما يصح مما لا يصح، والقوة الصانعة: وهي التي تتولي العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض، والتدرج من بعضها إلى بعض، وبالجملة التي تتولى جميع ما تلتئم به كليات هذه الصناعة. [٣]

---

[١]) ابن سينا : الشفاء / ١٦١

[٢]) السابق /١٢٨

[٣]) انظر : المرجع السابق ١٢٩

يرى أرسطو أن الفن محاكاة (تقليد أو تشبيه) للحقيقة التي تتجسد في الشخصيات والانفعالات والأفعال، فالتخيّل عملية دينامية، بمعنى أن الشاعر يأخذ من القوة المتخيلة مادته الجزئية، ثم يعرضها على عقله، أو يتركها.

ويرى ابن خلدون اعتبار التصوير والتخييل أفضل من غيرهما من الاعتبارات الأخرى في الشعر، ويعرّف الشعر بقوله: "هو الكلام المبنيّ على الاستعارة والأوصاف، المفصّل بأجزاء متّفقةٍ في الوزن والرويّ، مستقل كل جزء منها في غرضه، ومقصده، عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به".

فالتخييل الشعري عملية إيهام موجّهة، تهدف إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفاً والعملية تبدأ بالصورة المخيلة التي تنطوي عليها القصيدة، والتي تنطوي على معطيات بينها وبين الإثارة المرجوة، علاقة الإشارة الموحية؛ لما يمتلكه التخييل لجوانب من المبالغة والوهم.

ولا بد من وجود التخييل في الشعر، لأنه يعطي القدرة للشعر كي يبعث في النفس الراحة من عناء الحياة المادية ؛ لأنها تعبّر عن محاكاة قائمة على ذاتية التأمل.

وقد استعمل الفارابي (التخييل) بدلا من (المحاكاة)، عن طريق إلمامه بفكرة انطباع المحسوسات كما صورها في تعريفه للتخييل بأنه: "انفعال يظهر في صورة تعجب، أو تعظيم، أو غمّ، أو نشاط، من غير أن يكون الغرض بالقول اعتقاد البتة"، أو كما في قوله: "الشيء قد يكون محسوساً، عندما يُشاهد، ثمّ يكون متخيّلاً، عند غيبته، بتمثّل صورته في الباطن" لكنه في الوقت نفسه ليس مجرد تصور أشياء غائبة عن الحسّ، إنما هو حدث معقّد ذو عناصر كثيرة، يضيف تجارب جديدة.

والشعر عند حازم هو: "كلام موزون مقفّى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه، أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة، مستقلة بنفسها، أو متصورة، بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك".

فـ(حازم يبرز قيمة هذا التحديد، وما يترتب عليه في مجال النظر الشعري فلا بدّ في التكوين الشعري من الخيال، لما له من صلة وثيقة بالنفس، ولما يقوم به من تركيب للصور المخترعة، وإعادة تشكيل للصور الغائبة والتي لا تخصّ الشاعر وحده، من حيث ملائمة الكتابة للحالة النفسية للشاعر، أو ملائمة المباني للمعاني، إنها تخصّ أيضاً المتلقي من حيث التأثير.

وهذا ما عبّر به (حازم)، في تعريفه للتخييل، إذ يقول: "والتخييل أن تتمثل للسامع، من لفظ الشاعر، المخيل، أو معانيه، أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة، أو صور، ينفعل لتخيلها، وتصورها، أو تصوّر شيء آخر بها، انفعالاً من غير روّية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض".

وبهذا التعريف نؤكّد على أن التخييل عند (حازم)، هو ما يثيره الخطاب الشعري، الصادر عن الشاعر المتخيل، بواسطة المعاني والأسلوب، من صور، يحدث تخيلها، وتصورها، واستدعاؤها، بصورة شيء آخر، انفعالاً تلقائياً في نفس المتلقي.

ويقرر أن لذة المحاكاة نابعة من (التعجب)، ويمثّل على ذلك بمنظر الشمعة، فهو جميل بحدّ ذاته، لكنه إذا انعكس على صفحة ماء صافية، جاء أجمل بكثير، أولاً لحدوث اقترانات جديدة، وثانياً لأن هذه الصورة أقلّ حدوثاً من منظر الشمعة ذاتها.

فالتخييل عنده هو «أن تتمثل للسامع مع لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صور ينفعل لتخيلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالاً من غير روية إلى جهة الانبساط أو الانقباض»

وقد قرن القرطاجني مفهوم الشعرية بمختلف الأجناس الأدبية بشكل متفاوت، فجعلها مرتبطة بالتخييل في لغة الشعر وبالإقناع في النثر، غير أن هذا لا يمنع تزاوجهما، حيث يحقق ذلك تأثيرًا في نفسية المتلقي.

إذ إن التخييل هو جوهر النظرية النقدية عند (حازم)، وهو مفهوم يتضمن وجود المتلقي في كل مسارات تحققه.

لقد أفاد (حازم القرطاجني) من التراث الفلسفي السابق عليه، واستطاع أن يرقى به إلى هذا المزيج النقدي والفلسفي الذي يظهر في كتابه، وإن كان أكثر حرصاً على الجانب النقدي، فهو يجمع في تعريفه للتخييل خلاصة ما توصل إليه شرّاح أرسطو، الذين ربطوا المصطلح ربطاً وثيقا بعلم النفس القديم، فاستطاعوا– بعد أن كيّفوا معطياته مع تصورهم لمهمة الشعر– أن يدركوا الفاعلية السيكولوجية للتخييل على مستوى المتلقي، لأن الصور المتخيلة في شعر أي شاعر تعتمد، من بين أشياء كثيرة، على ملامح بيئته، ومشاهدها، فتختزن ذاكرته تلك الملامح والمشاهد، ثم تخلق قوة التخييل فيه صوراً جديدة منها.

وقد فطن حازم إلى وظيفة الشعر من خلال ارتباط رسالته بالسياق الواردة فيه، وأن الشاعر والمتلقي دعامتان لها، يقول: «الحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه وهي محاكاته وتخييله بما يرجع إليه، أو بما هو مثال لما يرجع إليه هما عمودا هذه الصنعة، وما يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها»، فالمتلقي ومن خلال انفعالاته يمنح النص الشعري وجوده؛ لأن العملية التخييلية تشكل فاعلية اتصالية بين المرسل والمرسل إليه «فالخيال هو وسيلة الاتصال بين المبدع وقارئه، ولولا التخيل لظلت القصيدة صورًا ميتة لا تجد طريقًا إلى تمثلها والانفعال بها».

ولقد مثّل (حازم) التخييل في شعره عن طريق الوصف والصور الشعرية، متخذاً ما يُحبب إلى النفس من كلام كما في قوله عن الشعر: "

فهو يعرف الشعر على أنه «كلام من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو مقصورة يحسن هيأة تأليف الكلام»

ويرى أنه لابد من الخيال لارتباطه بالنفس وما يقوم به من إعادة تركيب للصور المتخيلة والغائبة والتي يشترك فيها الشاعر بالمتلقي لأن الإنسان غالبا ما يتلقى المعاني عن طريق قلبه وعواطفه وخيالاته، لذلك تؤثر هاته الصورة في تشكيل أفكاره.

وقد ميز بين التخيل والتخييل، فالتخيُّل يعني عنده القوة الإدراكية الفاعلة لعملية المزج بين الأشياء، وإدراك العلاقات الظاهرة والكامنة فيها، أي أنه يرتبط بالجانب الإبداعي بالدرجة الأولى، في حين يرتبط التخييل بالجانب التأثيري، وتحريك النفس لمقتضى الكلام، وحملها على طلب الشيء أو الهرب منه.

وإن العملية التخييلية قد تتمثل معانيها لدى المتلقي من خلال الخط الذي يعكس المعنى المسموع كما ارتبطت بعلاقات تداخلية بين العالم الخارجي والمبدع والمتلقي، يقول: «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 أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبَّرُ به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ».

فالتخييل الشعري– في هذه الزاوية– عملية إيهام موجّهة، تهدف إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفاً والعملية تبدأ بالصورة المخيلة التي تنطوي عليها القصيدة، والتي تنطوي–هي ذاتها– على معطيات بينها وبين الإثارة المرجوة، علاقة الإشارة الموحية؛ لما يمتلكه التخييل لجوانب من المبالغة والوهم.

ولا بد من وجود التخييل في الشعر، لأنه يعطي القدرة للشعر كي يبعث في النفس الراحة من عناء الحياة المادية ؛ لأنها تعبّر عن محاكاة قائمة على ذاتية التأمل.

إذ إن التخييل هو جوهر النظرية النقدية عند (حازم)، وهو مفهوم يتضمن وجود المتلقي في كل مسارات تحققه.

لقد أفاد (حازم القرطاجني) من التراث الفلسفي السابق عليه، واستطاع أن يرقى به إلى هذا المزيج النقدي والفلسفي الذي يظهر في كتابه، وإن كان أكثر حرصاً على الجانب النقدي، فهو يجمع في تعريفه للتخييل خلاصة ما توصل إليه شرّاح أرسطو، الذين ربطوا المصطلح ربطاً وثيقا بعلم النفس القديم، فاستطاعوا – بعد أن كيّفوا معطياته مع تصورهم لمهمة الشعر – أن يدركوا الفاعلية السيكولوجية للتخييل على مستوى المتلقي، لأن الصور المتخيلة في شعر أي شاعر تعتمد، من بين أشياء كثيرة، على ملامح بيئته، ومشاهدها، فتختزن ذاكرته تلك الملامح والمشاهد، ثم تخلق قوة التخييل فيه صوراً جديدة منها.

فـ(حازم)، إذاً، في تحديده للمصطلح، يبرز قيمة هذا التحديد، وما يترتب عليه في مجال النظر الشعري فلا بدّ في التكوين الشعري – بالإضافة إلى الوزن والقافية– من الخيال، لما له من صلة وثيقة بالنفس، ولما يقوم به من تركيب للصور المخترعة، وإعادة تشكيل للصور الغائبة، والتي لا تخصّ الشاعر وحده، من حيث ملائمة الكتابة للحالة النفسية للشاعر، أو ملائمة المباني للمعاني، إنها تخصّ أيضاً المتلقي من حيث التأثير.

الشاعر ها هنا يكوّن مجموعة من الصور الشعرية، ذات الدلالات التخيلية، والتي من شأنها أن تكوّن عنصراً مهماً في التكوين الشعري.

يقول صفوت الخطيب: "طاقة الشعر أبعد من أن تحدّ، لدرجة أنه لا يعبّر عن الكون كما هو في ذاته، ولكن كما يبدو من خلال قوة التصوير الخيالي".

وهذا هو ما عبرّ به (حازم)، إذ حاول أن يكثّف عنصر التخييل يحبّب للآخر عن طريق الصورة التي يبتغيها أولاً، ومن ثم يكوّن تداخلاً ما بين هذه الصور، وفي المحصلة النهائية تصبح وحدة الموضوع قائمة على قصدية الشاعر نفسه باتجاه الآخر، كما في تقسيماته الجزئية لهذه الصور: (فتق النسيم– لطائم الظلماء –مِسْكة قطرتْ – غدا الصباح–خاتم عنبر– الكوكب الدري – تفيد الريح).

وبهذا يقرن الشاعر علاقات متداخلة بين ما هو محسوس، وبين ما هو غير محسوس، بين ما هو موضوعي، وبين ما هو فني وهذا ما يجعل من السياق الدلالي أن يرتقي على ضوء ذلك التداخل، ما بين التخيل، من جهة، وما بين الاقتباس القرآني، من جهة أخرى. كما في قوله تعالى: {مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ}. النور٣٥

فالسياق الدلالي يتميز بوظيفتين: الأولى: وظيفة الإدراك الحسي المشترك والثانية: وظيفته في فعل المعرفة.

لقد دلّ (حازم) الشاعر أن يكون داعياً موجهاً، وأن يخرج بذلك عن الشعر، بل أن يكون داعياً موجهاً، من حيث هو شاعر. والشعر أصلح للدعوة والتوجيه، وذلك أن الشعر تخييل، والناس – كما يقول الفارابي – يتبعون تخيلاتهم أكثر مما يتبعون عقولهم.

فالصورة الشعرية: التي تتمثل للشاعر من اجتماع مقومات الشعر أو بعضها، فينفعل لتخيلها وتصورها أو يتصور بها شيئا آخر غائبا عن الحس، هي صورة مردها إلى عمل المخيلة الشعرية وما ينتظم فيها من قوى، تتعهد ما يليها من الصور بالتركيب والتأليف .

ويلاحظ أن حازم جمع في تعريفه للتخييل بين مفردتين هما : التمثل والتصور، ولعله أراد بذلك الجمع بين الحسي والذهني، فالتمثل قرين الحس، بينما يرتبط التصور بالذهن، لأنه ينهض بطلب جهات التناسب والاقتران بين المدرك فالشعر عند حازم صناعة ينتظم التخييل كل مقوماتها ولأنه يخاطب الجانب الانفعالي في نفس المتلقي، ويحدث فيها انفعالا من غير روية .

وحق للمحاكاة أن تتخذ من التخييل بابا إلى التأثير في المتلقي فاستتار السماء بالغيم هو سبب رجاء الغيث الذي يعد في مجري العادة جودا منها ونعمة صادرة عنها .

وللصورة التخييلية تأثير في تلوين الفكرة بشكلها الفاتن، لأن الإنسان قد يتلقى الأفكار أحيانا عن طريق قلبه وعواطفه وخياله وأوهامه، ويعمل بما يصادف هوى نفسه، وما ذلك إلا لأن النفس البشرية تميل إلى رؤية الأشياء كأنها حقيقة مسلمة، يؤيدها العقل، ويرضاها المنطق.

ولنا أن نذكر مقطعاً شعرياً آخر لـ(حازم)، لعلّه – يتشابه– في سياق وتركيب المقطع السابق، إذ يقول:

بدا منكمُ نورُ الإله متمما فأشرقَ من طيّ الضلوع باحناء
ترفّع عن لحظ العيون، وخوّلت بإدراكه من دونها كل حوباء
من الجانب الشرقيّ نُودي كلّ من على الأرض من دانٍ سعيدٍ ومن ناء
كما أسعد الله ابن عمران إذ سرى على الجانب الغربيّ من طُور سيناء
هو النور نور الله متّحد، وإنْ تعدّد في شتى عصورٍ وأنحاء

إن النور لدى الإشراقيين رمز تفسيري لنشاط النفس، وعلاقتها من عوالم القدس، وما دونها من الطبيعة هذا ما بيّنه (الغزالي) في الأرواح الخمسة، من حيث هي أنوار بعضها فوق بعض، أدناها نور الإدراك، وأعلاها في جدلية الترقّي نور النبوة وعلى هذا النحو فسرّوا نشاط النفس بانفعالها للأنوار.

يقول جابر عصفور مدعما فكرة حازم بما عرف عن (أرسطو)، من أن الشاعر لا يتبع عقله، أو معرفته، بل يتبع انفعالاته النفسية.

ولقد اعتبرت فكرة التخييل، في الفكر الإسلامي، وسيطاً أعلى من الحسّ، وأدنى من التصور؛ ذلك بأنه أرفع مما تحته، وأدنى مما فوقه، مما يُؤذن بإحكام قيمة ينبغي تجاوزها إلى وحدة النشاط النفسي والذهني.

وبإمكاننا، على ضوء تلك الرؤى، أن نحدّد ماهية المقطع الذي ذكرناه مسبقاً، إذ إن الشاعر قرن ما هو أرفع مع ما هو أدنى، أي (قرن نور الله بالخليفة)، وهذا ما ينصبّ تحت وطأة الاقتباس المتجلي بالحقيقة (العقل)، إلى ما هو أدنى رتبة، يتجلى بالعاطفة أو التصور التخيلي؛ وذلك لأنه يتبع انفعالاته النفسية وفي الوقت ذاته، فإن الشاعر ها هنا يعبّر بالصورة عن الأفكار والعواطف والأحاسيس، إما لتجسيم الفكرة، وإما لتعميق الإحساس بالعاطفة وفي ذلك يمتزج الخيال بالحقيقة معاً، حيث تأخذ نقطة الانطلاق من الواقع، ثم يضمّ الشاعر إليها إضافات خلّاقة من خياله.

وهذا ما أخذه (حازم) في الأبيات السابقة من اقتباس للمعاني القرآنية، وتكريسها في نصه الشعري فهو اقتبس من الآيات الآتية، قال تعالى: {وَنَادَيْنَاهُ مِن جَانِبِ الطُّورِ الْأَيْمَنِ وَقَرَّبْنَاهُ نَجِيًّا}. مريم٥٢

أو كما في قوله تعالى: {وَشَجَرَةً تَخْرُجُ مِن طُورِ سَيْنَاءَ تَنبُتُ بِالدُّهْنِ وَصِبْغٍ لِّلْآكِلِينَ}. المؤمنون٢٠

إن (حازم القرطاجني) إذ يطبّق نظريته (التخييل) في شعره، فإنه قسّم طرق وقوع التخييل في النفس بطرق عدة، "إما أن تكون بأن يتصور في الذهن شيء من طريق الفكر، وخطرات البال، أو بأن تشاهد شيئاً فتذكر به شيئاً آخر، أو بأن يحاكى لها الشيء بتصوير نحتي، أو خطي، أو ما يجري مجرى ذلك، أو يحاكي لها صوته، أو فعله، أو هيأته، بما يشبه ذلك من صوت، أو فعل، أو هيئة، أو بأن يحاكي لها معنى بقول يخيّله لها".

فالمحاكاة الشعرية عند (حازم) هي نشاط تخيلي، وهي لا يمكن أن تتمّ من دون فاعلية القوى المتخيلة، عند الشاعر، وعند المتلقي، على حد السواء يقول (حازم): (في مدح الأمير أبي يحيى، بعد فتح (سبته):

الصبح عندك ليل، والدجى نور — إنّ الأوانس عن ضدّ الصبا نور
آنست نوراً على ليل الشباب، فلم — يؤنسك أنس دجاه ذلك النور
فليست فوْديَ لم تشرق به شهب — ولا انجلت عنه هاتيك الدياجير
نأت فناب شبابي عندها نوب — جفني بها ساهر والقلب مصبور

يميز (حازم) بين الصورة التي تصنعها المحاكاة التامة في الوصف والتصور، وبين الصورة الفنية التي يحبذها، وهي التي تصنع للمتلقي، فهي التي تكون شديدة الأسر لاحتوائها على أسرار الصنعة.

وهذا ما أراده (حازم) في الأبيات أعلاه، إذ إنه حاول أن يقدّم أنموذجاً مخالفاً للمألوف، بجعل الصبح – ليل، والدجى نور. وهو بهذا يبالغ في المستوى الدلالي للمعنى وللفظ معاً، فغاية الصورة التخيلية عنده هي أن تؤثر بالآخر.

الفصل بين الخيال والوهم :

يقول شكري : ينبغي أن تميز في معاني الشعر وتصوره بين نوعين : نسمي أحدهما التخيل والآخر التوهم، فالتخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات بين الأشياء والحقائق، ويشترط في هذا النوع أن يعبر عن حق، والتوهم: أن يتوهم الشاعر صلة بين أمرين ليس لها وجود كقول أبي العلاء:

واهجم على جنح الدجى ولو أنه أسد يصول من الهلال بمخلب [١]

ويبدو تأثر شكري بحازم القرطاجني الذي سبق عصره في توضيح الفرق بين التوهم والخيال حيث يري أن وظيفة الشاعر تكون ماثلة في الكشف عن الصلات التي تربط بين الأشياء يقول حازم: والتخيل في الشعر يقع من أربعة أنحاء من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ ومن جهة النظم والوزن [٢] .

إن الشعر اليوناني مبني على الخرافات والأساطير التي يضربونها أمثالا لأمور لم تقع ولذلك وقع في كلامهم التشبيه في الأفعال لا في الذوات [٣] .

أما شعر العرب فحافل بالحكم والأمثال والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الإبداع من حيث اللفظ والمعنى، وإحكام مبني الشعر بحيث يضع العربي اللفظ مقابلا للمعنى الدقيق له، يقول حازم: وقد ذكرت في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليها أبو على ابن سينا في قوله: قد بقي منه شطر صالح لا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في عالم الشعر المطلق وفي عالم الشعر بحسب عادة هذا الزمان [٤] .

التخيل والتخييل: وقد ميز بين التخيل والتخييل، فالتخيُّل يعني عنده القوة الإدراكية الفاعلة لعملية المزج بين الأشياء، وإدراك العلاقات الظاهرة والكامنة فيها، أي أنه يرتبط بالجانب الإبداعي بالدرجة الأولى، في حين يرتبط التخييل بالجانب التأثيري، وتحريك النفس لمقتضى الكلام، وحملها على طلب الشيء أو الهرب منه، فالتخييل عنده هو «أن تتمثل للسامع مع لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صور ينفعل لتخيلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالاً من غير روية إلى جهة الانبساط أو الانقباض»

وفي تناوله للتخييل جعله بعيدًا عن مسألة الصدق والكذب، وذهب إلى أن الشعر كلام مخيل، يقول: «لذلك كان الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة، وتكون كاذبة، وليس يعد شعرًا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيل»،

---

[١]) مقدمة ج٥

[٢]) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : حازم القرطاجني، ت محمد الحبيب بن الخوجة ط١٩٨٦/٣ دار الغرب الإسلامي ص/٨٩

[٣]) السابق /٦٩

[٤]) السابق/٦٩

كما يتضح أن التخييل عند حازم مرتبط بالمتلقي ومدى تأثره النفسي، فهو «ليس سوى عملية إيهام تقوم على مخادعة المتلقي، وتحاول أن تحرك قواه غير العاقلة وتثيرها بحيث تجعلها تسيطر، أو تخدِّر قواه العاقلة وتغلبها على أمرها، ومن هنا يذعن المتلقي للشعر ويستجيب لمخيلاته».

قرن القرطاجني مفهوم الشعرية بمختلف الأجناس الأدبية بشكل متفاوت، فجعلها مرتبطة بالتخييل في لغة الشعر وبالإقناع في النثر، غير أن هذا لا يمنع تزاوجهما، حيث يحقق ذلك تأثيرًا في نفسية المتلقي.

وقد فطن حازم إلى وظيفة الشعر من خلال ارتباط رسالته بالسياق الواردة فيه، وأن الشاعر والمتلقي دعامتان لها، يقول: «الحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه وهي محاكاته وتخييله بما يرجع إليه، أو بما هو مثال لما يرجع إليه هما عمودًا هذه الصنعة، وما يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها»، فالمتلقي ومن خلال انفعالاته يمنح النص الشعري وجوده؛ لأن العملية التخييلية تشكل فاعلية اتصالية بين المرسل والمرسل إليه «فالخيال هو وسيلة الاتصال بين المبدع وقارئه، ولولا التخيل لظلت القصيدة صورًا ميتة لا تجد طريقًا إلى تمثلها والانفعال بها»

أكد القرطاجني على أن التخييل يشكل كنه الشعرية، حيث منه تنبثق لترتقي إلى أسمى درجات الإبداع الفني، وبدونها يوجد شعر لا شعرية. يقول: «المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق ذلك».

المرسِل المبدع والمرسَل إليه المتلقي،: إذ أن التخييل يرتبط بالانفعالات التي تحدث عند المتلقي، بينما المحاكاة ترتبط بالمبدع وبالخلق الفني الناتج عنه وهي بذلك تفيد التخيل لا التخييل.

التناص الأدبي: هو تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة شعرًا أو نثرًا مع نص القصيدة الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر.

وهو مصطلح حديث لظاهرة أدبية ونقدية قديمة، تمثلت في تداخل النصوص في التراث العربي، فهو مرادف لما سمي عند الأقدمين بالـ(سرقات الشعرية)، كان موجودًا عندهم بكثرة إلا

أنه لم يعرف بهذا الاسم وقد اهتم به النقاد العرب من جانب المعاني المتكررة بين الشعراء، والبحث عن الأصالة لدى الشاعر حتى جعلوا معيار ذلك قوة الخلق.

فلا يمكن العثور على نص خال من التداخلات النصية، وبالتالي لن يبدو غريبًا أن تتوافق الرؤى وتتمازج في النص الأدبي الواحد، فذلك ما يثير شاعريتها، و«هو الذي يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة، وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص، لأن أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص».

ظهور التناص : ظهر أول مرة مع الباحثة جوليا كريستيفا التي عرَّفته بأنه «التفاعل النصي في نص وبعينه»، نقلته عن ميخائيل باختين من خلال توظيفه لمصطلح الحوارية في النص الروائي، ثم توسع فيه جيرار جينيت الذي حدد أنواعه ليصبح مصطلحًا شائعًا في الدراسات النقدية.

حازم والتناص: إن حازم القرطاجني قد تنبه إلى المصطلح قبل عقود من الزمن، غير أنه لم يكن على وعي تام بأبعاده، وأشكال توظيفه، لكنه كان على دراية بتلاقح النصوص وتفاعلها، حيث إن «صانعي النصوص أنفسهم ليسوا سوى نتاج ثقافي لسياقات الموروث الأدبي، وهم يكتبون من فيض هذا المخزون الثقافي في ذاكرتهم كأفراد، وفي ذاكرة اللاوعي الجمعي لمجتمعاتهم»

ويرتبط الإبداع بقدرة الشاعر على إعادة صياغة النص الشعري السابق عن طريق نقله وتغيير بعض خصوصياته الإبداعية بشكل تبرز معه شخصية المبدع، وفي هذا الإطار يؤكد على أن الجمال الفني في الشعر مرتبط بالسير على نهج الفحول والذهاب على مذهبهم، وضرورة ملازمتهم، وإن كان لكل شاعر ما يميزه عن الآخر،: «وأنت لا تجد شاعرًا مجيدًا منهم إلا وقد لزم شاعرًا آخر لمدة الطويلة، وتعلَّم منه قوانين النظم، واستفاد منه الدربة في أنحاء التصاريف البلاغية»

والتناص عند حازم يأخذ أشكالاً متنوعة تراوحت بين «أن يركب الشاعر على المعنى معنى آخر، ومنها أن يزيد عليه زيادة حسنة، ومنها أن ينقله إلى موضع أحق به من الموضع الذي هو فيه، ومن ذلك أن يقلبه ويسلك به ضد ما سلك الأول»،

فنقل المعاني والتراكيب دون تغيير بزيادة يمثل قبحا وسرقة جلية، وإن كانت السرقة في معظمها معيبة غير أن بعضها أشد من بعض.

تتيح عملية التناص ازدحام النصوص الغائبة في ثنايا النص الحاضر، أي أن النص الجديد هو تضمين لمعاني النصوص السابقة، الشيء الذي يولد غموضًا على مستوى الدلالة وتجلية هذه النصوص تفرض على الناقد ضرورة إحاطته بمختلف المعارف المتعلقة بها، وأن يكون على اطلاع واسع، ذلك يجعله قادرًا على تمحيصها، واستجلاء مغاليقها.

وإن بذور هذه النظرية تواجدت في الموروث العربي القديم عبر ما تناوله النقّاد الأقدمون من التضمين والاقتباس والمعارضات التي اعتبرت شكلاً من أشكال تناول النصوص السابقة وإعادة إنتاجها مقترنة بالنصّ الأصلي، وقد أشار إلى ذلك علماء العرب الأوائل أمثال أبو هلال العسكري حين رأى أن المعاني المشتركة ملك للعامة، وابن رشيق القيرواني حين أقر بالأخذ الحسن، وذكر مواضع الاتباع السيء، وابن الأثير، والجرجاني وغيرهم.

والتناص الأدبي هو تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة شعرًا أو نثرًا مع نص القصيدة الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر.

وهو مصطلح حديث لظاهرة أدبية ونقدية قديمة، تمثلت في تداخل النصوص في التراث العربي، فهو مرادف لما سمي عند الأقدمين بالـ(سرقات الشعرية)، وكان موجودًا عندهم بكثرة إلا أنه لم يعرف بهذا الاسم وقد اهتم به النقاد العرب من جانب المعاني المتكررة بين الشعراء، والبحث عن الأصالة لدى الشاعر حتى جعلوا معيار ذلك قوة الخلق فلا يمكن العثور على نص خال من التداخلات النصية، وبالتالي لن يبدو غريبًا أن تتوافق الرؤى وتتمازج في النص الأدبي الواحد، فذلك ما يثير شاعريتها، و«هو الذي يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة، وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص، لأن أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص.

المراجع

١- الباقلاني (أبو بكر محمد بن الطيب)

٢- إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، ط دار المعارف، القاهرة ١٩٥٤م

٣- التوحيدي (أبو حيان على بن محمد بن العباس)

٤- الإمتاع والمؤانسة، مراجعة هيثم خليفة الطعيمي، ج٢، ط١ المكتبة العصرية، بيروت ٢٠٠٣م

٥- ثعلب (أبو العباس أحمد بن يحيي)

٦- قواعد الشعر، تحقيق د.رمضان عبد التواب، ط القاهرة ١٩٦٦م

٧- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)

٨- البيان والتبيين، تحقيق حسن السندوبي، ط دار إحياء العلوم، بيروت ١٩٩٩م

٩- الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ط مصطفي البابي الحلبي، مصر ١٩٣٨م

١٠-الجرجاني (عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد)

١١-أسرار البلاغة، تح محمود محمد شاكر، ط١، ط مكتبة المدني، القاهرة ١٩٩١م

١٢-دلائل الإعجاز، تح محمود محمد شاكر، ط٣، ط مكتبة المدني، القاهرة ١٩٩٢م

١٣-الجرجاني (على بن عبد العزيز)

١٤-الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق هاشم الشاذلي، ط دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ١٩٨٥م

١٥-الجرجاني (الشريف على بن محمد بن على)

١٦-التعريفات، تحقيق إبراهيم الإبياري، ط دار الكتاب العربي، بيروت ٢٠٠٢م

١٧-حازم القرطاجني (حازم بن محمد بن حسن)

١٨-ديوان حازم القرطاجني، تحقيق عثمان الكعاك، ط دار الثقافة، بيروت ١٩٨٩م

١٩-منهاج البلغاء وسراج الأدباء : حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ط٣ دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٩٨٦

٢٠-ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس : تحقيق عبد الرحمن بدوي : النهضة المصرية بالقاهرة

٢١-ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد عبد القادر عطا دار الكتب العلمية، بيروت

٢٢-إبراهيم سلامة : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ط٢، ط مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٥٢م

٢٣-إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط٢، دار الشروق، عمان ١٩٩٣م

٢٤-فن الشعر، ط١، دار الشروق، عمان ١٩٩٦م

٢٥-أحمد الشايب : الأسلوب، ط٩، ط مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٩٥م

٢٦-أصول النقد الأدبي، ط١٠، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٩٩م

٢٧-أحمد مطلوب : البلاغة عند السكاكي، مكتبة النهضة، بغداد ١٩٦٤م

٢٨-القزويني وشروح التلخيص، ط مكتبة النهضة، بغداد ١٩٦٧م

٢٩-معجم النقد العربي القديم، ج٢، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٩م

٣٠-مناهج بلاغية، وكالة المطبوعات، الكويت ١٩٧٧م

٣١-شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ، ط٥، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١م

٣٢-فصول في الشعر ونقده، ط٢، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٧م

٣٣-فن الرثاء، ط٢، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٥م

٣٤-الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط٦، دار المعارف، القاهرة ،د.ت

٣٥-صفوت الخطيب : نظرية حازم النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، مطابع الدجوي، القاهرة ١٩٨٦م

٣٦-طه أحمد إبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت

٣٧-د. طه مصطفي أبو كريشه : أصول النقد الأدبي، ط١، دار نوبار للطباعة، القاهرة ١٩٩٦م

٣٨-عباس أرحيله : الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط ١٩٩٩م

٣٩-عبد الحكيم راضي : نظرية اللغة في النقد العربي، ط مكتبة الخانجي، مصر ١٩٨٠م

٤٠-عبد الرحمن بدوي:إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين (دراسات مهداة من أصدقائه وتلاميذه)، دار المعارف، القاهرة١٩٦٢م