الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف

كلية الآداب والفنون

قسم الأدب العربي

# أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه ل.م.د

**الشعبة: دراسات نقدية**

**التخصص: نقد ومناهج**

**العنوان**

# أثر رافد فلسفة الجمال في تفكير حازم القرطاجنّي البلاغي

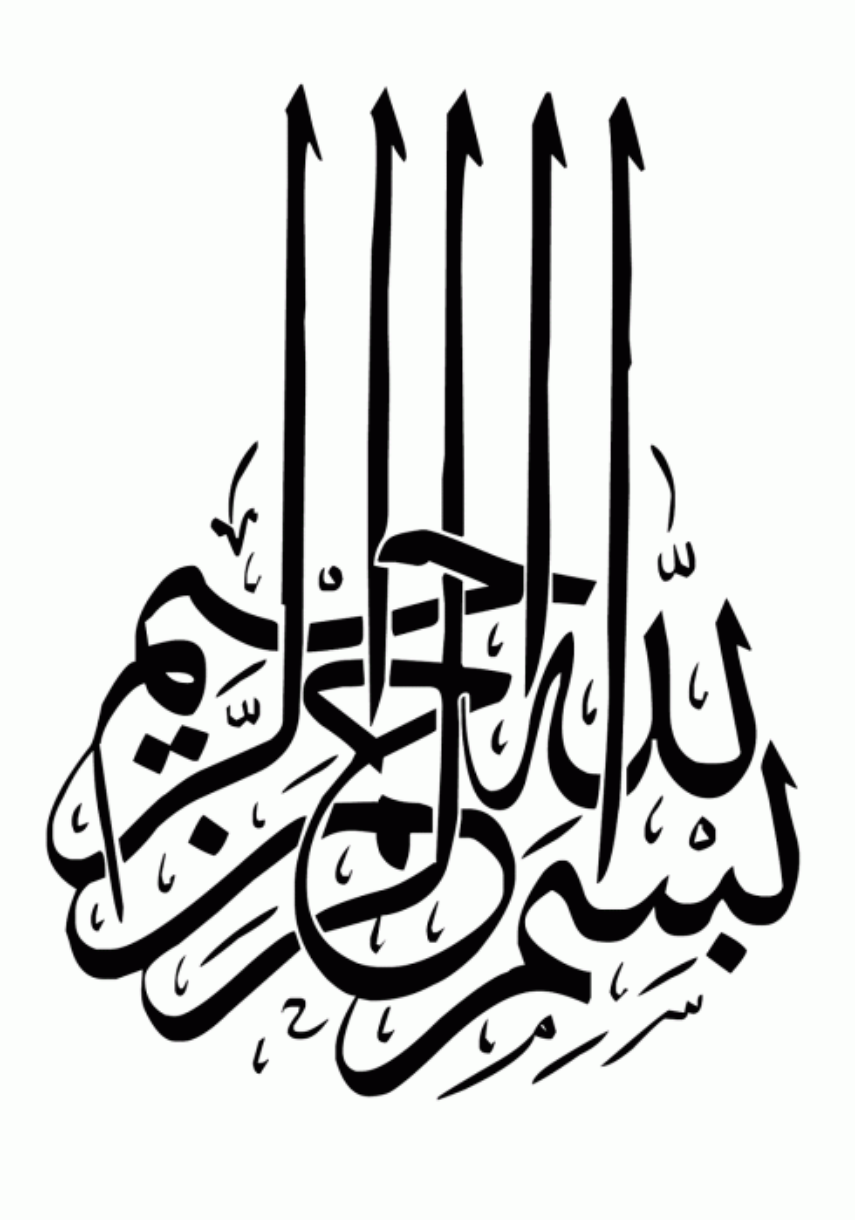
**من إعداد**

**الباحث محمّد عبد الفتّاح مقدود**

المناقشة بتاريخ 14 جويلية 2021 من طرف اللجنة المكونة من:

| | | | |
|---|---|---|---|
| الاسم واللقب: سهام موساوي | الرتبة: أستاذ | جامعة: حسيبة بن بوعلي، الشلف | - رئيسا |
| الاسم واللقب: العربي عمّيش | الرتبة: أستاذ | جامعة: حسيبة بن بوعلي، الشلف | - مقررا |
| الاسم واللقب: سهيلة ميمون | الرتبة: أستاذ محاضر أ | جامعة: حسيبة بن بوعلي، الشلف | - مساعد مقرر |
| الاسم واللقب: توفيق شابو | الرتبة: أستاذ محاضر أ | جامعة: جامعة البليدة 02 | - ممتحنا |
| الاسم واللقب: محمد بن بالي | الرتبة: أستاذ محاضر أ | جامعة: حسيبة بن بوعلي، الشلف | - ممتحنا |
| الاسم واللقب: صديق ليلى | الرتبة: أستاذ | جامعة: جامعة مستغانم | - ممتحنا |

**الموسم الجامعي: 2020 / 2021**


بسم الله الرحمن الرحيم

إلى من تجرّعوا آلام الدّهر في سبيل بناء مجدي: أبي وأمّي

وإلى من امتهنوا التّعب من أجل تقويم جهلي: أساتذتي ومشايخي عبر كل مراحل عمري

إلى من أفرش لي بساط الأمن والحرية حتى أحقق حلمي: وطني

إلى أفراد عائلتي أصلا وفرعا

إلى كل من تسّرهم أفراحي

أهدي هذا العمل

محمد عبد الفتاح بن عمر مقدود

# شكر وعرفان

بداية نشكر الله تعالى أن وفقنا لإتمام هذه المرحلة العلمية، ومدّنا فيها بقوة الصبر والتحمل والتجلّد، وفضله علينا أكبر دوما، وإن كان من فضل نذكره بعد فضل الله علينا فالفضل كله للوالدين الكريمين على دعمهم ودعواتهم وحرصهم الذي حفّني وصاحبني ولفّني منذ ولادتي إلى هاته اللحظات، الشكر موصول كذلك لجهود الأستاذ المشرف: أ.د/العربي عميش، ومساعده د.سهيلة ميمون، حفظهم الله ورعاهم، على تصويباتهم وتسديداتهم المتواصلة لي منذ أولى خطوات البحث حتى تمامه كما هو بين أيديهم، الشكر موصول للسادة الدكاترة رفاقي في التكوين (أمين، يونس، عبد الله، الحسين، سمية، العربي) على تشجيعاتهم ووقافاتهم العلمية الدائمة، الشكر لطاقم مخبر نظرية اللغة الوظيفية من أساتذة وباحثين على الدعم اللامحدود، وعلى كل محطة تعلمنا منها معهم، كيف نبحث؛ وكيف ندافع عن فكرتنا، كيف ننجز طموحاتنا، وكيف نحتوي صداماتنا، وكيف نتجاوز مشاكلنا، وكيف نكون قادرين على التسيير العلمي والتسيير الإداري الجامعي، الشكر كذلك لكل الأساتذة والباحثين من داخل الجزائر ومن خارجها على ما أمدوني به من توجيهات علمية في سبيل تحقيق نتائج بحثية طيبة، الشكر لأطقم المكتبات والمؤسسات البحثية على طيب التعامل وجزالة الاحترام التي حظيت بها منهم كلما قصدتهم.

الشكر موصول كذلك لكل من تعلمنا معهم الصّبر، وسعة الخاطر، وقوة التحدي.

الشكر لكل من عرف عبد الفتاح وانتظر له التوفيق دائما، من قريب أو من بعيد، والله نسأل لهم جميعا دوام الكرم وعظمة العطاء، والتوفيق وحسن الجزاء.

محمد عبد الفتاح بن عمر مقدود

بسم الله الرحمان الرحيم، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه إلى يوم الدّين.

وبعد/

للبلاغة العربية مكانة سامقة تتبوؤها بين سائر علوم الأدب العربي، أو أن يغفل متغافل عن ما للبلاغيين والنقاد العرب الأوائل من فضل جم في ترسيخ ما أمكن ترسيخه من ثوابت قارة للأدب العربي، إذ أن البلاغة العربية على امتداد الأعصر الأدبية عند العرب كانت وما تزال مرآة عاكسة بحق، لقوة فصاحتهم، وتمكنهم اللغوي، وإبداعاتهم باللسان العربي، فكانت ذات بعد أدبي تأثيري جمالي إبداعي، فالبلاغة العربية، إذن، السحر المباح المنسوج بأطراف كلام جوانبه ذات حياصة أدبية وغايته التأثير من خلال ما يبثه الجمال والإبداع في ثنايا الكلام المبثوث.

أوليس من حق البلاغة العربية أن تنهض معتزة، وتقوم مفتخرة بانتساب رجل فذ، وبلاغي جهبذ، مثل حازم القرطاجني (ت 684هـ) إليها، وإننا لنجد أقواله البلاغية نبراسا يهدي سبيل قراء الدرسين النقدي والبلاغي العربيين، وما تزال تآليفه النقدية البلاغية إلى يومنا قبلة كل باحث يبتغي إماطة اللثام عن عديد المسائل النقدية البلاغية المتوعرّة المتشعبة النهوج، فيكون قول حازم القرطاجني في أكثرها مقام الفيصل الحق المجلى به كل مواطن الشك والريبة ما إن وجد.

ظل النقد العربي القديم على مر العصور الأدبية معينا مدرارا ينهل منه النقاد العرب المتأخرين، وما ذاك بالأمر المستغرب حصوله في الأدب الواحد بين أبناء الجلدة الواحدة، ولكن من من القراء كان لماحا يجد في كثير من المواطن مدى التواشج في النقد الأدبي فيما بين النقد العربي المتقدم والنقد الغربي الحديث والمعاصر على حد سواء، فيتجلى البعد التأثيري في الفكر النقدي الغربي المتأخر باديا عيانا لكل قارئ حذق حصيف، وكثيرة هي النظريات والعلوم اللغوية الأولى التي كان فضل استكناه جوهرها واستظهار بواطنها الناقد العربي القديم، وأعيد قولبتها بحلل جديدة حديثة من لدن الناقد العربي الحديث، فصارت حكرا على النقد الغربي، بيد أن الحقيقة المطلقة التي لا مراء إزاءها أن فضل النقد العربي القديم على النقد الغربي الحديث أو المعاصر لا ينكره إلا جاحد، إذ يبقى فضل السبق للنقد العربي القديم والابتكار، وللنقد الغربي الحديث؛ الاتباع والتجديد، وهذا رأي مجمع عليه بين كثير من النقاد المحدثين والمعاصرين على السواء.

لسنا ننتصر هاهنا إلى التراث النقدي العربي على حساب ما يأتينا من أفكار ونظريات من النقد الغربي الحديث والمعاصر، ولسنا ننظر للنقد الغربي نظرة تقزيم أو ازدراء، وترانا نعلّي شأن النقد العربي الأول، وإنما نحاول كما يحاول كل غيور على أدبه أن نبين ما للأدب العربي من فضل فياض على الأدب الغربي الحديث والمعاصر، وما ذلك إلا بالوقوف وقفة نقدية متأنية أمام جهود عدد من البلاغيين والنقاد العرب القدامى الذين أعلي شأن الأدب العربي بأدبهم، وحاز النقد العربي في عهدهم بمكانة سامقة، فصار قبلة كل قارئ نبيه، ووجهة كل ناقد حصيف.

ولو جئنا نمثل لأبرز الأقلام النقدية العربية المبكرة التي عرف من خلالها النقد الأدبي العربي انتقالية بينة، وإحاطة ملمة بقضايا حديثة أو مستجدة في النقد العربي لكان قلم الأديب والشاعر والناقد حازم القرطاجني أسبقهم ذكرا، فلعل المطلع على كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" يلمس فيه نوعا من الجدة في الموضوعات المتطرق إليها وفق نظرة نقدية مشخصة، على غرار ما تم ذكره في القسمين الأخيرين من كتابه هذا، ونقصد القسم الثالث؛ في المباني، والقسم الرابع؛ في الأسلوب، إذ فيهما قد تم التطرق إلى عديد القضايا على غرار قضية النظم الشعري أو الصناعة النظمية، وكذا حديثه عن عديد الأمور المتعلقة بالشعر مثل التناسب، والتماسك، وتطرقه أيضا إلى قضية الطرق الشعرية، وغيرها من القضايا النقدية الأخرى المهمة.

إن من يمعن النظر في كتابات حازم القرطاجني البلاغية يلتمس تداخلا كبيرا بينها وبين ما أثير من تآليف سبقت في معالجة متن قضية الشعر، على غرار كتاب أرسطو طاليس "فن الشعر"، إذ نجده ربط (أي فن الشعر) بالغاية الإقناعية التأثيرية حينا، وبالبعد الجمالي حينا آخر، وعن ذكر البعد الإقناعي وصلته بالبعد الجمالي في كتابات حازم القرطاجني البلاغي يتراءى لنا مدى انصهار هذا الأخير في الفكر الفلسفي متأثرا بما تلقفه من مختلف التآليف الفلسفية التي نهل منها، فباتت كتاباته النقدية مزيجا ظاهرا للقراء ما بين النقد والفلسفة والجمال، ومتى ما اتصلت هذه الأضلع الثلاث ببعضها بعضا إلا وصار النقد منمازا بسمات التفرد، والخاصية، كما هو الحال مع الناقد الألمعي حازم القرطاجني.

ومن أبرز القضايا النقدية التي وقف عندها حازم القرطاجني في كثير من كتاباته النقدية البلاغية على غرار مؤلفه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" عنصري التخييل الشعري والمحاكاة، وهما

في الأصل متصلان بقضايا فلسفية أول ما تكون، وهما أيضا متصلان اتصالا وثيقا بقضايا الجمال، فكانا، بحق، من العناصر الأساسية في النظرية النقدية عند حازم القرطاجني.

ومن هذا المنطلق تجئ دراستنا الموسومة بـــــ: "أثر رافد فلسفة الجمال في تفكير حازم القرطاجني البلاغي" لتبيان ما كان مخبوءا في فكر هذا الرجل البلاغي الكبير، والأديب والناقد الفذ، وهو الذي نراه قد مزج النقد الأدبي بغير اللغة أو علومها المعلومة، فصار مزيج النقد الأدبي مع حازم القرطاجني أوصل ما يكون بعلم الفلسفة، وعلم الجمال، وكأنه بلغت به البلاغة العربية ذروتها من الغاية، وحظي به النقد الأدبي مقاما رفيعا من الإبداع والجمال والتفنن فيه. وإننا نجد بعد الذي ذكر سلفا أن هذه الدراسة إنما تروم بشكل ركيز؛ إلى السعي لاستنطاق عدد من النصوص البلاغية والنقدية التي حملتها سائر تآليف الناقد البلاغي حازم القرطاجني، وإبراز مدى التأثر الكبير لحازم القرطاجني بجل الكتب المتعلقة بالفلسفة والمنطق وتوظيف الكثير من القضايا والآليات المنطقية وحضورها القوي في مدونته البلاغية وعلى رأسها "منهاج البلغاء وسراج الأدباء".

و لم تحصر غايات هذه الدراسة البحثية فيما ذكرناه، قبلا، فقط، وإنما نجدها تتعدى تلكم الغايات والأهداف إلى أنها تتغيّا أيضا استظهار مدى اجتهاد حازم القرطاجني في بعث العديد من القضايا النقدية من جديد، ومحاولة ابتعاده من خلال كتاباته النقدية البلاغية عن التقليد وبشكل خاص عن الذين عاصروه، وإن هذه الدراسة تهدف على وجه الخصوص إلى استكناه ما هو متعلق بمختلف الخلفيات الفكرية والمرجعيات الفلسفية الجمالية التي أسهمت بشكل مباشر في بلورة الرؤية البلاغية عند حازم القرطاجني.

وما كان لهذا البحث أن يلمّ بمختلف الموضوعات المتصلة بعنوانه إلا ونحن نستعين بعدد من الدراسات السابقة، فمنها ما كان دراسات نقدية بلاغية قديمة، ومنها ما كانت مؤلفة في العصر الحديث سواء أكانت عربية أو غربية، وكان من أبرز تلكم الدراسات التي أعانتنا في دراستنا هذه نذكر: "البلاغة تطور وتاريخ" لشوقي ضيف، و"البلاغة العربية أصولها وامتدادها" لمحمد العمري، وكتاب "حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر" لسعد عبد العزيز مصلوح، و"نظرية الشعر بين فلسفة بن رشد وبلاغة القرطاجني" للسعيد أخي، وكتاب "نظرية البلاغة" لعبد الملك

مرتاض، و"الأسس الجمالية في النقد العربي" لعز الدين إسماعيل، وكتاب "الأدب وفنونه" لمحمد مندور، وغيرها من الدراسات السابقة كثير.

و لم يقتصر اعتمادنا على الدراسات السابقة العربية فحسب، وإنما قد أعاننا في تخريج هذه الدراسة عدد غير قليل من الأعمال الأدبية النقدية المترجمة نذكر أبرزها: كتاب "بنية اللغة الشعرية" لجون كوهن، وكذا "حون ماري غويو وكتابه "مسائل فلسفة الفن المعاصر"، وكتاب "مدخل إلى علم الجمالية" لشارل لالو، وكتاب "ما الجمالية" لمارك جيميتر، وغيرها من الدراسات الأجنبية المترجمة إلى العربية التي أفادتنا كثيرا، وفي مواضع مهمة من هذه الدراسة البحثية الجديدة، ذات الأطر الزمانية التراثية والحديثة معا، وهذا الامتزاج جعل من الدراسة تظهر جليا ما للتراث الأدبي العربي من فضل في الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة على حدّ سواء.

لقد راودتنا جملة من الأسئلة الحائمة حول موضوع هذه الدراسة النقدية، إلا أن أبرز الإشكاليات التي استوقفتنا وقفة استقرائية تحليلية مشخّصة،والتي سعينا إلى الإجابة عنها، المتمثلة في:

ما هي التكاملات الوظيفية التي تلتقي عليها جميع الفنون؛ المبدأ والوظيفة والغاية، وكيف يمكن الكشف عن الثوابت والمتحولات في النظرية للبلاغة العربية؟ وما هي الخلفيات الفكرية والمرجعيات الفلسفية الجمالية التي ساهمت في بلورة الرؤية البلاغية عند حازم القرطاجني؟ وما هي الدعائم المنهجية والفنية التي اتكأ عليها حازم القرطاجني في تخريجاته لفلسفة الجمال ؟

وللإجابة عن هذه الإشكاليات المتكامل بعضها ببعض هيكلّنا البحث على بناء قسمناه إلى مدخل وفصول ثلاثة، فأما عن المدخل فخصصناه للحديث عن "تطور البلاغة العربية ومعالم تجديدها في فكر حازم القرطاجني"، والفصل الأول والذي وسمناه بـــ: "ماهية الفكر الفلسفي في النقد الأدبي" وتطرقنا فيه إلى نقط عدة، وأهما الوقوف عند جملة من المفاهيم المتعلقة بالفكر الفلسفي، وكذا إبراز مدى التداخل الوشيج فيما بين الفكر الفلسفي والنقد الأدبي، وأما في الفصل الثاني، والموسوم بـــ : "تجليات التفكير الفلسفي في منهج حازم القرطاجني" فعالجنا من خلاله عددا من المباحث على غرار مفهوم الشعر، وتطور الأسلوب في طرح حازم القرطاجني، وكذا ذكر في مميزات التفكير النقدي لدى حازم القرطاجني، وغيرها من النقاط الأخرى المتصلة بموضوع الفصل والدراسة معا.

وأما في الفصل الأخير؛ الفصل الثالث والموسوم بـــ: "التشاكل الوظيفي بين النظرية الفلسفية الجمالية والتفكير النقدي عند حازم القرطاجني البلاغي" فهنا، تطرقنا إلى النظرية الشعرية، ومفهوم الأسلوبية الشعرية، وكذا الحديث عن جمالية التلقي لدى حازم القرطاجني. ناهيك عن عدد من المسائل والقضايا النقدية الأخرى التي تتخلل موضوع هذا الفصل على وجه الخصوص.

وفي الأخير ذيلنا هذه الدراسة بخاتمة خلصنا من خلالها إلى أهم النتائج والنقاط البحثية التي وقفنا عليها في هذه الأطروحة المتواضعة، فكانت صفوة القول من كل ما ذكر في البحث وفصوله المتكاملة.

ومن المسلّم به أن لكل بحث أكاديمي منهج تصوره وتحليله، اعتمادنا منهجا خاصا وهو المنهج التكاملي بشكل ركيز، وهذا لا يعني اقتصارنا على هذا المنهج فحسب، وإنما استأنسنا بتوظيف عدد من المناهج البحثية الأخرى على غرار المنهج الوصفي المتبوع بالتحليل والإستقراء في كثير من مواضع هذه الدراسة، كما اعتمادنا المنهج التاريخي، فطبيعة موضوع : أثر رافد فلسفة الجمال في تفكير حازم القرطاجني البلاغي ،تفرض علينا الاعتماد على أكثر من منهج ، وكان لكل منهج من تلكم المناهج حيزا خاصا في توظيفه، وزمنا معينا لاعتماده في هذه الدراسة.

وأخيرا، إن من أهم غايات هذه الدراسة الوقوف على مدى إسهامات البلاغيين العرب الأوائل في الإلمام بمختلف فروع علوم اللغة، وكأن القارئ للنقد الغربي الحديث أو المعاصر تراه يستحضر مختلف ما كان مذكورا من قضايا أو مسائل في التراث الأدبي العربي سواء أكان في النقد أو البلاغة، ويربطها بما يقرؤه أمامه مقدما بصيغة مصطبغة بالتجديد؛ ونقصد ههنا، النقد الغربي الحديث أو المعاصر، وهذا من جهة.

ومن جهة أخرى فإن هذه الدراسة تتغيا استظهار أهم الركائز والروافد الفلسفية والجمالية التي اتسقى منها الناقد البلاغي الفذ حازم القرطاجني في فكره البلاغي المائز، والوقوف على مدى التواشج الوظيفي الكبير فيما بين فلسفة الجمال والنقد الأدبي عند حازم القرطاجني من منطلق تأثره البالغ بما تلقفه من تآليف فلسفية : يونانية وعربية متشبعا بثقافتها، وهو ما جعل من درسه البلاغي مزيجا يجمع فيه ما بين النقد والبلاغة وفلسفة الجمال، فجعلها بحق بلاغة متفرّدة، ذات سمة أدبية فنّية خاصة.

وقد اعترت هذا البحث بعض الصعوبات منها غياب مراجع ممنهجة في تناول موضوع فلسفة الجمال لدى حازم القرطاجني ، مما جعلنا نجتهد في تفصيل جزئيات هذا البحث والاجتهاد في تقديم أفكاره تقديما وتأخيرا ، تنظيرا وتطبيقا.

وما بقي لنا إلا أن نشكر الله تعالى أن وفقنا لإتمام هذه المرحلة العلمية، ومدّنا فيها بقوة الصبر والتحمل والتجلّد، وفضله علينا أكبر دوما، وصل الله وسلم على سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه وسلم.

محمد عبد الفتاح بن عمر مقدود
الشلف – الجزائر 2021

# مدخل

## منطلقات تطور الفكر البلاغي لدى حازم القرطاجني

**منطلقات تطور الفكر البلاغي لدى حازم القرطاجني:**

بلغ العرب منذ القديم مبلغا رفيعا في البلاغة والبيان وحسن الإفصاح؛ ونجد الذّكر الحكيم قد صوّر ذلك في غير موضع، كما صوّر شدة قوتهم في الحجاج والجدل، ومن أكبر الدلالات على ما أتقنوه من حسن البيان أن كانت معجزة الرسول صلّ الله عليه وسلّم وحجّته القاطعة لهم أن دعا أقصاهم وأدناهم إلى معارضة بلاغة القرآن الباهرة، وفي هذا إشارة للعرب على ما أوتوه من اللّسن والفصاحة والقدرة على حبك الكلام، كما تدلّ على تبصّرهم بتمييز أقدار الألفاظ والمعاني وتبيين ما يجري فيها من جودة الإفهام وبلاغة التّعبير[1].

نجد هذا التحدي النبوي لقريحة العرب في أن يأتوا بمثل القرآن بلاغة خير دليل على مدى قوة البلاغة العربية قديما وعلى مدى الذوق البلاغي الرفيع لدى الرعيل العربي الأصيل، وما هذا إلا دليل على المعين البلاغي الذي ساد المنطقة العربية بمختلف قبائلها وأمصارها منذ القديم.

لّما كان الذّوق البلاغي العربي قويا صاحب ذلك عناية حثيثة باللسان والذوق البلاغيين على طول الزمان الجاهلي وبعد ظهور الإسلام، وإذ ينقل شوقي ضيف عن الجاحظ تعليقا حول الفترة العربية البلاغية خلال فجر الإسلام وكيف كانت أحوالها مع زمن القرآن الكريم وخطب الرسول الكريم صلّ الله عليه وسلم، حيث يقول: "لم ينطق إلاّ عن ميراث حكمة و لم يتكلم إلا بكلام قد حفّ بالعصمة، وهو الكلام الذي ألقى الله عليه المحبّة وغشّاه بالقبول وجمع له بين المهابة والحلاوة وبين حسن الإفهام وقلّة عدد الكلام، مع استغنائه عن إعادته وقلّة حاجة السّامع إلى معاودته"[2]، هذا القول من الجاحظ وإن كان في ظاهره يحاكي بلاغة القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة لكنه في باطنه ينقل تعريضا معنويا عن الجانب البلاغي للعرب خلال ذاك الزمان، أي أنّ النّص الرفيع إنما قابله ذوق رفيع، فحصل بذلك الإبلاغ مع الإمتاع، وعمّ النفع، ووقت الفائدة. هذا التّنوع الفني البلاغي خلال الحقبة الجاهلية وصدر الإسلام يعزز من مدى أصالة الدرس البلاغي بناء وتعبيرا لدى العرب.

لقد تعدّدت جهود البلاغيين العرب في وضع مبادئ البلاغة العربية على اختلاف سعة ثقافتهم وميولاتهم ومعتقداتهم النقدية، وقد خضعت البلاغة إلى تطورات متباينة عبر الزمن "...جعلها تنتقل في أربع مراحل، هي: مراحل النشأة والنمو والازدهار والذبول، فقد بدأت في

1 ينظر، شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ط14، دار المعارف، القاهرة، مصر العربية، د.ت، ص9.

2 نفسه، ص9.

شكل ملاحظات بسيطة كان ينثرها العرب في الجاهلية، وأخذت هذه الملاحظات تكثر مع رقي الحياة العقلية العربية بعد الإسلام، ولمستها في العصر العباسي عصا الحضارة والثقافات السحرية، فإذا هي تعمق ـــ وإذا طوائف من الشعراء والكتاب واللغويين والمتكلمين تدعمها دعما، ونفذ الآخرون إلى وضع أصولها الأولى بعقولهم الثاقبة اللطيفة، ونشطت بيئات تنمية مباحثها، منها المحافظ المسرف في محافظته ومنها المجدد المسرف في تجديده ؛ حتى هناك من يحاول أن يخضعها لمقاييس البلاغة اليونانية...." [1]، يومئ نص شوقي ضيف إلى تعداد وإحصاء مراحل البلاغة وتطوراتها انطلاقا من العصر الجاهلي الذي أظهر البلاغة ومعالم بروزها بدءا من الملاحظات النقدية التي كانت توجه إلى الشعراء المتنافسين في سوق عكاظ على الصنعة اللسانية، وهي بداية أولية للتأريخ للبلاغة ظهورا ومضمونا، ثم تلي هذه المرحلة فترة العصر الإسلامي الذي شهد تحولا في العقلية العربية بفضل ظهور الإسلام الذي ساهم هو كذلك بمعانيه وألفاظه في رقي البلاغة العربية؛ بالإضافات الجديدة الطارئة عليه، وقد تضمن ضمنيا العصر الأموي وشمله الرقي في تغيير العقلية وتوسيع دائرة البلاغة، ووصلت البلاغة العربية إلى أوج رقيها وازدهارها في العصر العباسي الذي نعته شوقي ضيف بعصا الحضارة التي مست الثقافات السحرية، والعصر العباسي عرف بازدهار شعره ونثره وكتابه وشعرائه فبلغت البلاغة فيه ذروة الازدهار، وفيه تشعبت البيئات الثقافية واختلفت حسب رأي شوقي ضيف بين محافظ مسرف في محافظته وبين مجدد مسرف في تجديده هذا الأخير الذي حاول التمسك بالثقافة اليونانية واحتذائها وإخضاع البلاغة العربية لمعاييرها.

لاشك إذن في أن البلاغة العربية خضعت لمراحل متطورة تناولتها عقليات مختلفة أخصبت مباحث البلاغة نموا وإضافة ؛ إلى أن بلغت ذروة النمو على يد عبد القاهر الجرجاني [2]، فكانت بلاغة هذا العالم الفذّ متميزة بما فتقه من مباحث علمي البلاغة البيان والمعاني مفسرا إياهما بطرق عقلية نفسية إلى أن توصل إلى نظرية محكمة التفصيل والتأويل وهي نظرية النظم.

**البلاغة في العصر العباسي:**

عُرف العصر العباسي بعصر الثقافات السحرية وفق تسمية شوقي ضيف لذلك لم نشأ الخوض في مراحل البلاغة وتطورها قبله تفاديا لتكرار المعلومات خصوصا وأن البلاغة اكتسبت

1 السابق، ص5.

2 ينظر، نفسه، ص6.

مشروعيتها من نهج القرآن الكريم وسنة نبينا محمد عليه أفضل الصلوات وأزكى التسليم، وقد قال الجاحظ في أسلوب خطب النبي الكريم بأنه: "لم ينطق إلا عن ميراث حكمه و لم يتكلم إلا بكلام قد حفّ بالعصمة، وهو الكلام الذي ألقى الله عليه المحبة وغشاه بالقبول، وجمع له بين المهابة والحلاوة، وبين حسن الإفهام وقلة عدد الكلام ..."[1]، أضاف الدين الإسلامي من خلال الكتاب والسنة الكثير إلى البلاغة العربية من حلاوة اللفظ وجزالته وجودة النظم وسلاسة المعاني بإيجازه وبلاغته... .

أما العصر الأموي فاشتهر بالخطبة بأنواعها السياسية والاجتماعية، والدينية وبأساليبها المنمقة وكان الجاحظ قد أشاد بأساليب خطبائها ومنها أسلوب واصل بن عطاء مع ما أوتي في بلاغة النظم من طلاوة وجزالة[2].

أشاد شوقي ضيف ببلاغة هذا العصر وهو العصر الأموي فقال: والحق أن الملاحظات البيانية في هذا العصر، وهي كثرة عملت فيها بواعث كبيرة، فقد تحضر العرب واستقروا في المدن والأمصار، ورقيت حياتهم العقلية، وأخذوا يتجادلون في جميع شؤونهم السياسية العقيدية فكان هناك الخوارج والسعة والزبيريون والأمويون...، ونما العقل العربي نموا واسعا، فكان طبيعيا أن ينمو النظر في بلاغة الكلام وأن تكثر الملاحظات المتصلة بحسن البيان..."[3]، أسهمت العوامل السياسية والدينية في التأثير على العقلية العربية في هذا العصر فبلغ الكلام منتهى البيان.

شهد الشعر تحولا جديدا في أغراضه الشعرية مع ظهور غرض الهجاء الذي طغى على هذا العصر ومن رواده الفرزدق وجرير والأخطل، مقابل عطاءات مادية فبرعوا هؤلاء الشعراء في إحكام أساليب هذا الغرض بعد أن وجدوا ترحيبا من قبل الولاة والأمراء في هذا العصر.

أما العصر العباسي بمراحله فقد شهدا تحولا ملموسا في نظم الشعر وصياغة الخطب وبل غ الكلام ذروة البيان وجمال التصوير في هذه الفترة الزاخرة بالحضارة والعمران وحياة الترف والمجون، وكان هذا التحول الثقافي مدعما بثقافة الأمم الأجانب بفعل الاحتكاك وانصهار الحضارات، كما كان للبادية دور في تفعيل ثقافة هذا العصر وخاصة على المستوى الشعري فقد شهد رحيل الشعراء إلى البادية من أمثال بشار بن برد وأبي نواس أين أقاموا هناك ولازموا مساجد الله.

---

1 الجاحظ، البيان والتبيين، ج:2، د.ط، دار مكتبة ابن سينا، القاهرة، 2010، ص17.

2 ينظر، نفسه، ج:1، ص14.

3 شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص15.

كان لصحيفة بشر بن المعتمر التي نقلها الجاحظ عنه دور عظيم في بث مباحث البلاغة والبت في مضامنيها وغايتها، وقد ساقها جل البلاغيين من أمثال أبي هلال العسكري وابن رشيق القيروني، لأهميتها البلاغية، يقول فيها بشر بن المعتمر: المتوفى 210هـ: "خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إياك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهر وأشرف حسبا وأحسن في الأسماع والأحلى في الصدور ، وأسلم من فاحش الخطأ لكل عين وغرة من لفظ شريف ومعنى بديع... وإياك والتوعر، فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك ويشين ألفاظك، ومن أراغ معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف..."[1]، تحمل هذه الصحيفة في طياتها شروط البلاغة العربية وتتضمن آليات ومبادئ ومباحث البلاغة التي ينبغي توخيها من قبل الخطيب أو الشاعر، وأول الشروط الراحة النفسية التي يجب توفيرها بغية التأمل وتدقيق النظر ومراجعة الفكر، هذه الراحة مطلوبة لطرفي التواصل من الباث والمستقبل ، فالباث يحتاج إلى التركيز والتأمّل وإجالة الفكر وإعماله في صناعة الكلام، والمتلقي يحتاج إلى راحة نفسية ل لاستعداد إلى التلقي وتهيئة الرغبة في تلقي الكلام برغبة واستساغة، وحتى يتمكن من تفسير القول وتأويله وفكّ غوامضه، أما الشرط الثاني فيخص المؤلف أو الكاتب شاعرا كان أو خطيبا إذ يحتاج في التأليف إلى تجنب التوعرّ الصعب الغامض من الألفاظ أو التركيب لأنه يؤدي إلى التعقيد ومن ثم استهلاك المعاني التي تشير إلى غموض ورد في كلام المتكلم، وثالث شرط تقوم عليه البلاغة من منظور بشر بن المعتمر هو احترام شروط القول المتمثل في مطابقة المقال للمقا م، فيكون اللفظ مطابقا للمعنى شريفا كان أو كريما، وهنا إشارة واضحة إلى ضرورة توخي الاختيار والتركيب وهما ظاهرتان أسلوبيتان سالت حبر الكثير من الدراسين المحدثين وتجذّرت في البلاغة العربية بمفاهيم متعددة.

**بلاغة الجاحظ:**

للجاحظ المتوفى 255هـ: جهود عظيمة في وضع أسس البلاغة العربية، فقد تحدث عن ضوابط البلاغة ومعاييرها التي ينبغي توخيها ومنها أولا الإيجاز: "...ومثله صحار العبدي الذي راع معاوية بخطابته فسأله: ماتعدون البلاغة فيكم؟ قال: الإيجاز، فقال له معاوية: وما الإيجاز؟ فقال صحار: أن تجيب فلا تبطئ، وتقول فلا تخطئ.. ."[2]، ويفهم من قول صحار الذي ساقه

1 الجاحظ، البيان والتبيين، ج:1، ص130.

2 الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص96.

الجاحظ بأن من شروط البلاغة الإيجاز في الكلام، والإيجاز كما وصفه صحار يتمثل في عدم الإبطاء وعدم ارتكاب الأخطاء، وقد يقصد بهما سرعة البديهة وعدم التل ثم أثناء النطق وهذا الشرط يدخل في باب الفصاحة.

كما عرّف الجاحظ البلاغة قائلا: "البلاغة اسم جامع لمعان تجري في وجوه كثيرة، فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الاحتجاج ومنها ما يكون جوابا، ومنها ما يكون شعرا، ومنها ما يكون سجعا وخطبا ومنها ما يكون رسائل، فعامة ما يكون من هذه الأبواب الوحي فيها والإشارة إلى المعنى والإيجاز هو البلاغة ..."[1].

جمع الجاحظ في هذا القول شروط البلاغة والركائز التي تقوم عليها بدءا في معناها الذي يتجلى في السكوت؛ فقد يكون السكوت بلاغة، دون الكلام وقد يكون الكلام بلاغة في سماعه ويكون أبلغ حين الإشارة به والتلويح، كما فسر الجاحظ وجوه البلاغة في الكلام المسجوع وفي الخطب وكذا في الرسائل ولخصّ مبادئها في الإشارة و الإيجاز.

كما فهم الجاحظ البلاغة بأنها تتعلق بحسن إيصال المعنى فقد عرفها بأنها: "تخير اللفظ في حسن الإفهام"[2] ويقترن الفهم بحسن تخير اللفظ، ويرتبط تخير اللفظ بمطابقة المقام للمقال، وتوخي ملاءمة الموضوع، بالإضافة إلى حسن الاقتضاب وغزارة البداهة ووضوح الدلالة وانتهاز الفرصة وحسن الإشارة[3].

**البلاغة عند ابن طباطبا العلوي:**

لقد ارتأينا عرض جهود ابن طباطبا العلوي البلاغية في صناعة الشعر لما لهذا الكتاب من صلة بكتاب الجاحظ "بل ونحسّ منذ مطالعته بصلته بالبيان والتبيين للجاحظ، إذ يردد كثيرا من الألفاظ كما هي، ولا يلبث أن يتحدث عن صناعة الشعر وما ينبغي على الشاعر إحكام كلامه ونظمه في نسق مطرد ..."[4]، تتفق رؤى البلاغيين حول طرق موضوعات البلاغة والتي تنطلق من رؤية الصناعة الشعرية التي تستلزم آليات الصناعة، والشعر هو عمود البلاغة العربية وعليه تقوم لما

1 السابق، ج1، ص115.

2 نفسه، ص114.

3 ينظر، نفسه، ج1، ص88.

4 شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ص123.

له من صلة بالبنيات الإيقاعية والأسلوبية التي تشد انتباه المتلقين نحو تلقي الخطابات الشعرية تأويلا وتفسيرا، فتنفتح تلك الخطابات على آفاق جديدة من الفهم حيث تتحد جميعها، فتزيدها إثراء.

**عيار الشعر لابن طباطبا:**

مؤلف الكتاب: محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي الأصبهاني المتوفى322هـ، وهو كتاب ألفه في عيار الشعر أي المكيال الفني الذي يقاس به الشعر وبه تكتمل صناعته، وقد اعتمد الصياغة الشعرية عنصرا مهما في نسج الشعر حيث استهل الكتاب بحديثه عن الشعر وأدوات ه[1]، بقوله: "وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه، فمن تعصّت عليه أداة من أدواته، لم يكتمل له ما يتكلفه، وبان الخلل فيما ينظمه ولحقته العيوب في كل جهة، فمنها التوسع في العلم والبراعة في فهم الأعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم، والوقوف على مذاهب العرب، وتأسيس الشعر والتصرف في معانيه وفي كل فن قالته العرب وسلكت سبيلها ومناهجها... وإطنابها وتقصيرها وإطالتها وإيجازها، ولطفها وخلابتها، وعذوبة ألفاظها، وجزالة معانيها، وحسن مباديها، وحلاوة مقاطعها..." [2]، يتضمن طرح ابن طباطبا جملة من الدعوات الموجهة إلى ناظم الشعر قبل ممراسة هذا الفن، حيث يعجز من لا يعمل بهذه الأدوات عن قول الشعر والتي منها: التوسع في العلم، أي سعة الثقافة بعلم الشعر نحوا وصرفا وعروضا ودلالة، والبراعة في فهم الإعراب، فعلى الشاعر من منظور ابن طباطبا أن يكون بارعا في فهم القواعد النحوية الإعرابية فالإعراب عمود المعنى وبه يصح، ثم تأتي الرواية المتعلقة بالفنون والآداب والمتعلقة بمعرفة أيام الناس وكذا أنسابهم وخصالهم وكذا الغوص في مذاهب العرب، يحتاج تأسيس الشعر إلى هذه الأدوات التي يستقيم بها فيكون التصرّف في معانيه بإطناب أو تقصير عندما تقتضي حاجة الإطالة والقصر والإيجاز، فيكون الشعر لطيفا خلابا، عذب الألفاظ جزل المعاني حسن المطالع حلو المقاطع، وهذه الشروط الفنية التي إن توفرت في صاحب الصنعة يرقى الشعر إلى مصاف الفنية.

استمر تطور الدرس البلاغي في ظل المتغيرات الاجتماعية والفكرية لدى العرب، وفي كل حقبة كان يعرف بعض التجديد في الطرح، ولا يخف هذا الأمر على من درس التاريخ البلاغي عند العرب خلال حكم الدولة الأموية والعباسية وما بعدهم، إلى أن نقف عند حكم الدولة

1 ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: زغلول سلامة، د.ط، شركة الجلال للطباعة، د.ت، ص41.

2 نفسه، ص42.

الأندلسية أين كان لحازم القرطاجني حضور في تلك الفترة، فكان له نصيب من الاجتهاد في الدرس البلاغي، والذي استطاع من خلاله تقديم البلاغة في صورة جديدة تقوم في فهمها وفلسفتها على الشمول والكمال، فكان بذلك مازجا بين طُروحات تراكمت عبر الحقب، وبين نظريات نفض عنها غبار الزمن، ليصبغ عليها بعض البريق، وليس نضجه في بعض ما كتب راجعا إلى اجتهاده وقوة نفسه ودقة نظره فحسب، بل إنما لأنه أخذ عن أرسطو...[1].

يعزو الكثير من الدارسين تطور الدرس البلاغي إلى أن بلوغه منزلة يوسم فيها بعلم الكماليات والشمول وقائما بذاته وأصوله، مرده إلى جهود حازم القرطاجني الخالصة دون سواه، فقد كان هذا التوجّه حديث عهد بالواقع الأدبي العربي، بحيث صار الدرس البلاغي حينها أكثر انفتاحا على مجالات الإبداع بمختلف أشكاله، وأصبحت البلاغة ترتكز على الذوق بدل الشكل، وعلى الحس بدل الظاهر.

فالحالة الأدبية التي عايشها الواقع البلاغي سابقا لم تخرج من دائرة البلاغة النحوية التي تلزم القائل والمتلقي بقواعد نظمية بعيدة عن الفنية الحسية، فكانت تكتفي بانتظام الكلام وفق قواعد النحو دون سواه، على عكس ما جاء به حازم، فإنه حفظ الأرضية النحوية للواقعة البلاغية وأضاف إليها ما يقوي لديها الحس بالجمالية الفنية وجعل لها (البلاغة) ما يفكّه وقعها على آذان السامع.

وذلك بأن منح للفنّان سواء كان شاعرا أو غير ذلك بالترامي إلى أنحاء التعجيب بناء على سعة التخييل، فيقوى بذلك على التأثير في المتلقي، وإحداث الجمال النفسي[2].

هذا الانفتاح البلاغي لدى حازم مرده إلى حس التجديد والتحيين والانتقام بالمادة البلاغية العربية من حقل الجمود إلى حيز التوظيف، وبأن يصبح الدرس البلاغي وظيفيا بين قومه، وقد استلهم هذا التوجه التجديدي ممّا اطلع عليه في التراث الفلسفي اليوناني والإسلامي القديم باعتبارهم دعاة جمالية في القول ومهتمين بالحس النفعي لدى الناس سواء تعلق ذلك بالفن البلاغي الأدبي أو بمختلف الفنون التي يعايشها الإنسان في حياته.

---

1 ينظر، محمد محمد أبو موسى، تقريب منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، ط 2، دار وهبة، القاهرة، 2008، ص20.

2 ينظر، حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، ط 2، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان، 1981، ص80.

امتدادا لتوجه حازم القرطاجني في تصويب الدرس البلاغي وتجديده طرأ توجه فلسفي داخل البلاغة العربية، بل وأصبح التعمق في حيثيات النص الإبداعي أكثر شمولية من قبله، ونجد حازم يؤكد على نقطة هامة تتمحور حول شمولية الدرس البلاغي وكماليته مع العلوم الأخرى، وهو إذ يجعله أي الدرس البلاغي مرتبطا بغيره من العلوم والأفكار والمحاور الأدبية والفنية.

بل إن "الحقّ أن ما كتب في الإبداع ابتداء من درجة معينة من الرقي وفي مستوى ما من الجمال الفني قد يشق على أي دارس له أبعاد كتابته من أشكال التفلسف فلا كاتب إذن إلا وهو فيلسوف بالمعنى الثقافي العام، ولكن ليس كل فيلسوف كاتب، ولعلّ الذي ظاهر على ذلك أو بعضه على الأقل أن معظم المذاهب النقدية تنهض في أصلها على خلفيات فلسفية على حين لا نكاد نظفر بمذهب نقدي واحد يقوم على أصل نفسه وينطلق من صميم ذاته الأدبية وما ذلك إلا لأنّ الأدب ليس معرفة علمية مؤسسة تنهض على المنطق الصّارم والبرهنة العلمية ولكنه معرفة أدبية جمالية أساسها الخيال والإنشاء، قبل أي شيء آخر"[1].

لقد أكدّ عبد الملك مرتاض في تقديمه للفكرة الفلسفية وعلاقتها بالدرس البلاغي والنقدي، وهو إذ يرى أن العلاقة بين الكاتب الحذق والفلسفة؛ علاقة قائمة باستمرار ما دام شرط الإبداع بينهما رابطا، فكلما تميز الكاتب في صياغة إبداعه وحسن طرحه كلما حضرت البصمات الفلسفية وأساليب التحليل ذات البعد الفلسفي،كما أن للدرس المنهجي النقدي ارتباط بمخرجات فلسفية تصب في نهايتها نحو جمالية أدبية وفنية.

من جهة أخرى نجد حازم القرطاجني "ينتقل إلى الحديث عن الذي يجب في انتقالات المتكلم من معنى إلى معنى، يعني في المحافظة على التناسب والتقارب بين المعاني ووضع لذلك أصلا عاما وهو على أن يكون على مذاهب العرب في هذا الشأن وقد أعنى ضرورة المحافظة على درجات من المناسبة يكون بقاؤها ضروريا في الكلام حتى لا تحدث انتقالات مفاجئة من معنى إلى معنى، وقد أصاب حازم كل الصواب حين جعل طريقة العرب في التناسب الواجب بين المعاني أصلا يحتذى، وذلك لأن هذا الأصل الواجب بقاؤه وهو طريقة العرب في اقتران المعاني هو كبح جماح البيان العربي حتى يظلّ قريبا من بؤرة تفوقه، لأن الذي كان عليه العرب هو أفضل وأجل ما يحافظ عليه"[2].

---

1 عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، د.ط، دار هومة، الجزائر، 2010، ص79.

2 محمد محمد أبو موسى، تقريب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني، ص39

في القول دلالة توحي بتركيز حازم القرطاجني على المعاني الجمالية في الإبداع، وعلى أن النهج العربي الحازمي إنما كان لأجل تقوية الرؤية الفنية العربية بالاستناد إلى بعض المعايير الفلسفية في تخريج القراءات المعنوية للنصوص وفي محاولة مكاشفة أحاسيسها على الذات المتلقية.

**حازم القرطاجني مجددا للفكر النقدي والبلاغي العربيين:**

كان حظّ البلاغة العربية كبيرا جدا أن وجد لكل عصر من أعصرها الأدبية المعلومة على لسان كل باحث في الدرس البلاغي والنقدي العربيين عددا من النقاد والبلاغيين الجهابذة الذين صار يدرك بعقولهم كثيرا من كوامن الأبعاد الجمالية الفنية المميزة للغة العربية بفنونها المختلفة، ولا مشاحة في أن يكون من أبرز هؤلاء النقاد والبلاغيين صاحب مؤلف "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، وإن هذا المصنف البلاغي والنقدي بمثابة دستور جديد للبلاغة العربية، وما ذلك إلا لفيض المعارف والمكتسبات الأدبية القيمة التي احتواها في ثناياه، نتيجة التشبع الفكري الذي اكتسبه حازم القرطاجني من خلال الغوص في أغوار تفكير كثير من نحارير الدرسين البلاغي والنقدي العربيين على غرار الجاحظ وابن قتيبة وغيرهما كثير، فكان بحق مؤلفه هذا أحد أشهر المؤلفات البلاغية العربية، ومن أبرز المصنفات المسهمة إسهاما بالغا في تطورها وتناميها.

وإننا حينما نؤوب فحصا في تاريخ الدرس البلاغي، ونقف وقفة نقدية متأنية، لا جرم أن تستوقفنا مسألة مدى تأثُّر النُّقاد والفلاسفة العَرب الأوائِل، وحتَّى فحُول البَلاغة العَربيَّة بالثَّقافة اليُونانيَّة، ونَهمِهم الكبير في الاسْتطلاع على مُختلف علُومها ومَعارفها مِن فلسفةٍ، وأدَبٍ، ونقدٍ، وبَلاغةٍ، ولعل هذا الإطلاع الواسع على مختلف الثقافات الأجنبية هو ما سهم إسهاما مباشرا في اتساع مساحة الإقبال على فعل القراءة لكتب التراث الغربي، والتدوين منها ما يخدم الأدب العربي ويطعم فنونه ومعارفه وسائر علومه، وكان حظ البلاغة من هذا كبيرا جدا، وحتى النقد.

ويرجِّح أكثر المُؤرِّخين لتاريخ الأدَب العَربيِّ على اختلاف أعصُره بأنَّ العَصْر العَباسيِّ هو العَصْر الذي ازدهر فيه ظاهرة الانفتاح على الثَّقافات الأجنبيَّة، وبخاصَّة الثَّقافة اليونانيَّة والهنديَّة، وهو ما كان بادياً وبشكلٍ كبيرٍ جدًّا في تفكير النُّقاد والبَلاغيِّين الذين اشتُهروا في هذا العَصْر، وهو ما تجلِّيه بوضوحٍ عديد مُصنَّفاتهم النَّقديَّة البَلاغيَّة.

وكان الجاحظ من أهم الكتاب والبلاغيين وحتى النقاد العرب الذين تجلى من خلال كتاباتهم البلاغية والنقدية ميولهم الكبير بما أوثر من كتابات للفيلسوف اليوناني أرسطو طاليس

صاحب الفِكر الصُّوريِّ [1]، سوى أنه لم يكن هذا البلاغي الجهبذ، البلاغي الوحيد المتأثر تأثرا مباشرا بالفلسفة اليونانية، وعلى وجه الخصوص صاحب كتابي "فن الشعر" و"فن الخطابة"، وإنَّما عُرِف بعدُه مِن أفذاذ البَلاغة العَربيَّة عدد غير قليل مِن البَلاغيِّين والنُّقاد العَرب المُتأثِّرين به أيضاً، فها هُو صَاحب مُؤلَّف "منهاج البُلغاء وسِراج الأُدَباء" حازم القرطاجني بادٍ تأثره وبشكلٍ واضحٍ جدًّا بكتابات أرسطو طاليس المبثوثة في ثنايا مؤلفيه السابقين، انطلاقاً ممَّا بثَّه مِن عديد الآراء والقضايا في تضاعيف كتابه "المنهاج".

ولعلنا لا نبالغ في القول إذا ما اعتبرنا حازم القرطاجنيّ مِن أبرز البلاغيين العَرب المُتأثِّرين بفكر أرسطُو طاليس الصُّوريّ بعد شيخه، وشيخ البلاغيين العرب الجاحظ ، و تبقى من أبرز القضايا التي نلفي فيها حازماً مُ ناظرا نهج أرسِطو الفلسفي حين تطرُّقه لقضيَّة المُحاكاة في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، وإنه ومما لا شك فيه البتة أن جهود أرسطو الفكرية الفلسفية تمثل باكورة الجهود التي أضاءت مشاغل البحث الفكري في قضيَّة المُحاكاة، متى ما استثنينا أستاذه أفلاطُون، الذي له فضل السبق في إبراز دقائق في القضية الفلسفية الجوهريَّة، والتي غدَت فيما بَعْد نظريَّة قارَّة على يَدِ تلميذه أرسطو، و كان لفعل الترجمة أثرها البالغ في نقلها إلى الدرس الفلسفي والأدبي العربي بواسطة كثير من الفلاسفة، والنّقاد، والبَلاغيين العَرب، وتداولوها في ثنايا مُؤلفاتهم البَلاغيَّة والنَّقديَّة القارة في الدَّرسين النَّقديِّ والبَلاغيِّ على السَّواء، وكان كتاب "المنهاج" من أبرز تلكم المصنفات البلاغية التي نقلتها.

ولقد كنا بينا سلفا، بأن الدرس البلاغي بالكاد هو درس متوارث كابرا عن كابر ما بين البلاغيين والنقاد العرب واحدا تلوى الآخر، وهذا إذا أحصينا أساسا حركة تطور الدرس البلاغي العربي عبر أربعة أعصر متباينة متكاملة، بدءا من مرحلة التجلي وصولا إلى مرحلة النضوب، مرورا بمرحلتي النشأة والنضج، وكذلك كان حال البلاغة ومدى تأثرها بالبلاغات العالمية الأخرى على غرار تأثر البلاغيين العرب بالبلاغة والفلسفة اليونانية القديمة.

وقلما ألفينا البلاغة العربية قبل عصر حازم القرطاجني متواشجة وعلوم الكلام والفلسفة والمنطق، إلا في مواطن تكاد تكون متناثرة في ثنايا كتب البلاغيين العرب الأوائل هنا أو هناك،

1 كان أرسطو طاليس من أبرز الفلاسفة اليونانيين الذين تأثر بهم الجاحظ، وخاصة في كتاباته حول فن الخطابة، وحتى أن أبرز كتاب ألفه أرسطو كان قد أثر في الجاحظ تّأثير مباشرا هو كتابه "فن الخطابة"، كون أن الجاحظ كان منصبا اهتمامهم حول هذا الفن الكلامي، كونه كان من فرقة كلامية تهتم أيما اهتمام بالفصاحة والبيان والحجة والبرهان.

وكان من أبرز تلكم المؤلفات ما أوثر عن الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين"، وهذا أمر لا شكّ فيه البتة بين النقاد والدارسين والباحثين أجمع، فالقارئ اللماح الذي يطيل تعمقه في مختلف القضايا الفلسفية التي بثها حازم في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" يجد أن هذا المؤلف إنما كان بحق منهاجا للبلغاء وسراجا للأدباء.

لقد سعى حازم من خلال مؤلفه "المنهاج" إلى تصوير مدى الأثر المعرفي البالغ الأهمية الذي حققه التلاقح المعرفي فيما بين الثقافتين اليونانية والعربية، بحكم أنه وفي غير موضع واحد يتجلى التماهي الكبير فيما تم تقديمه في كتابي أرسطو "الخطابة" وفي ما تم تقديمه في كتاب "فن الشعر" وما يورده حازم القرطاجني في مواطن مختلفة تنضوي تحت هذين الفنين الجماليين بالدرجة الأولى، وهذا ما جعل من حازم القرطاجني مزيجا فكريا مائزا في تاريخ الأدب العربي، إذ كان ناقدا وبلاغيا متفتحا محتكا بباقي الآداب العالمية الأخرى على غرار نهمه الكبير بقراءة الموروث الفلسفي والبلاغي اليوناني الأول.

بيّن شكري عياد في ما أشرنا إليه سلفا، وبشكل صريح إزاء مسألة التأثر الحميد من لدن حازم القرطاجني بكتاب أرسطو "فن الشعر"، وهو ما تجلى في غير موضع واحد في مؤلفه "المنهاج"، فيقول: "والحق أن تأثير كتاب الشعر في منهاج البلغاء عميق أشد العمق، وأن حازما قد جهد أن ينتفع بهذا الكتاب -أو بالصور التي عرفها عنه- أعظم الانتفاع"[1]، وكان من أبرز القضايا والمسائل التي ألفينا فيها حازم القرطاجني متأثرا بما تلقفه من الفكر الصوري الأرسطو طاليسي قضية التخييل والمحاكاة.

إن من يقرأ كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" تراه يجد نفسه أمام مختزن فلسفي عميق وواسع، وفيه من القول المضمن ما يحتاج قارئا حذقا لمكاشفته، وفيه أيضا من النقل الحرفي ما يدركه حتى القارئ البسيط، وكان من أبرز القضايا التي ليس يعسر على المتلقي إدراكها، كيف أنه يتجلى مدى تناظر التقديمي لماهية المحاكاة والتخييل فيما بين ما قدمه أرسطو وما قدمه حازم القرطاجني، فأرسطو يقدم ماهية المحاكاة من باب تقديمه للشعر، فيقول: "ويبدو أن الشعر -على

1 أرسطو طاليس، فن الشعر، نقلا عن: أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، تحقيق وترجمة: شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 1993، ص 244.

العموم- قد ولده سببان، وأن ذينك السببين راجعان إلى الطبيعة الإنسانية، فإن المحاكاة أمر فطري موجود للناس منذ الصغر"[1]، وهذا أمر وارد جدا.

بيد أن حازم القرطاجني؛ يرى من خلال تفكيره البلاغي وتوجّهه الفلسفي المتعمّق أن مفهوم المحاكاة يكاد يكون مرتبطا بخاصية الفطرة أو السجية، وحتى الغريزة عند الحيوان من جانب مقابل، فيقول: "لما كانت النفوس قد جبلت على التنبه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصبا، وكانت هذه الجبلة في الإنسان أقوى منها في سائر الحيوان" [2]، ولعل هذا التقديم المفهومي الذي أورده حازم لمصطلح المحاكاة نكاد نجده مماثلا من حيث الغاية المفهومية لما قدمه أرسطو في مصطلح المحاكاة، ويقر كل من أرسطو وحازم أن عنصر المحاكاة والتخييل إنما هي من أبرز ما يجب أن يقوم عليه منظوم الكلام، وهما عماده، وقد بينا كل منهما هذا الشأن في غير موطن واحد، في كتابيهما "فنّ الشعر" و"منهاج البلغاء وسراج الأدباء" نظرا لما لهذين العنصرين من الأهمية القصوى في تجميل الشعر وإلباسه أزياء إبداعية فنية آسرة.

لما نغوص قراءةً في أغوار ما دوّنه حازم القرطاجني، في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" يترأى لنا جليا مدى براعة هذا الأخير في استنطاق جملة النصوص التراثية التي كانت تصب في وعاء ما يسعى لتبيانه مؤلفه هذا، على غرار غوصه العميق في مؤلفات أرسطو طاليس، وأبرزها "فن الشعر"، و"الخطابة"، و لم يقف عند استنطاق هذه النصوص التي تحتويها كتب أرسطو في الفكر الغربي الفلسفي فقط، وإنما سعى إلى ابتكار أفكار جديدة تساعد على التجديد في الدرسين البلاغي والنقدي العربيين، وحتى أن حازم كان نهم القراءة لسائر ما أوثر عن الفلاسفة العرب المسلمين الذين سبقوه فكانوا بمثابة السراج الذي ينير عتمات بحثه في مختلف القضايا المرتبطة بالدرسين البلاغي والفلسفي معا، وهو بدوره ما يطعم الدرس البلاغي بعديد القضايا الفلسفية التي تجلي مكنون الجمال والفن في الكلام العربي.

إن تأثر حازم القرطاجني يبدو جليا لكل قارئ مدقق النظر، ومشخص للأمور المبثوثة في كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" بأرسطو، وبالفلسفة الغربية، وكذا نقله الواسع عن كثير من الفلاسفة العرب على غرار ابن سينا والفارابي، وكانت هذه الحلقات المعرفية الفذة، والغزيرة العطاء بمثابة الروافد والمرجعيات الفلسفية الفكرية الحقة في تفكير حازم البلاغي والنقدي ، وهي

1 السابق، ص 77.

2 حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسِراج الأدباء، ص116.

التي كان لها الإسهام المباشر في بلورة معالم نظريته النقدية، وبشكل كبير جدا، وكان من أبرز المؤلفات التي أسهمت بشكل مباشر في توسيع نطاق فهم حازم لمعالم البلاغة والنقد معا تأثره الواسع بكتب أرسطو، وعلى رأسها كتابيه: "فن الشعر"، و"فن الخطابة"، إذ كان لهما الأثر في التجربة البلاغية والنقدية لدى حازم القرطاجني، وهذا ما نكاد نجد كثيرا من النقاد العرب المحدثين والمعاصرين متفقين عليه، وإلى حد بعيد.

ليس المهم في هذا المَقام أن نتعمق وبإسهاب في نظريَّة التَّخييل والمُحاكاة و مدى اتصالها الوثيق بالشعر، وكيف كانت رؤية حازم القرطاجني لها من خلال كتابه "المنهاج"، وِفق رؤيةٍ أقلُّ ما يقال عنها فلسفيَّة نقديَّة نفسيَّة ، إذ نجد حازم سعى على ضوئها الكشف الدقيق عن التأثير المباشر لخاصية التَّخييل وكذا المُحاكاة في نفسيَّة المُتلقِّي، بيد أن ما نروم إليه، ههنا، وبشكلٍ كبيرٍ هو توضِيح مدى التَّرابُط ما بيْن حديث حازم عَن نظريَّة التَّخييل والمُحاكاة والعَمليَّة التَّواصُليَّة الإبْلاغيَّة والإفهامية أو التبليغية بالمعنى الواسع.

وقد يقول قائل، ويقر باحث ما بأن حازم القرطاجني هو ناقد حداثي الرؤية النقدية، ولا جرم، وهو في عصر متقدم جدا عن العلم الحديث اليوم، وذلك متى ما أمعنا النظر في تجربة كشف حازم القرطاجنيّ فيها عن أهمِّ عناصر العمليَّة التَّواصُليَّة منذ وقتٍ مُبكِّرٍ جدًّا، وقدْ أحصاها عبد الله مُحمد الغذامي "بسبعمائة عامٍ مِن قبل ياكبسُون" [1]، وكان من أبرز ما بينها من عناصر بارزة في العملية التواصلية؛ أربعةِ عناصر أساسيَّةٍ تضْطلع بها العمليَّة التَّواصُليَّة وذلك في خضمِّ حديثه عَن الأقاويل الشِّعريَّة والتي "تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتنِي الشَّاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عُمدة في إنهاض النُّفُوس لفعل شيءٍ أو تركه أو التي هي أعوان للعُمدة. وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه. أو ما يرجع إلى القائل. أو ما يرجع إلى المَقُول فيه. أو ما يرجع إلى المَقُول له" [2]، وهذه إشارةٌ سابقةٌ مِن صاحب مؤلّف "المنهاج" عمَّا ذكره اللِّسانياتيّ رومان جاكبسون في ثنايا نظريَّته اللِّسانيَّة الشَّهيرة؛ نظريَّة التَّواصُل اللّغويّة (Théorie de communication)، وتبيانه لأهمِّ العناصر التي تقوم عليها العَمليَّة التَّواصُليَّة اللُّغويَّة، والمُتمثِّلة في: المُرسِل، والمُرسَل إليه، والرِّسالة، والسَّنن، والقناة، والمَرجِع، وهذه هي العناصر

1 عبد الله محمد الغذاميّ، الخطيئة والتّكفير مِن البنيويّة إلى التّشريحيّة قراءةٌ نقديّةٌ لنموذجٍ معاصرٍ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص 17.

2 حازم القرطاجنيّ، منهاج البلغاء وسِراج الأدباء، ص346.

الأساسيَّة التي تقوم عليها أيّ لغة مِن اللُّغات الحية، إذ لابد من توفرها وإلا انعدم التواصل بين المتواصلين.

إذا ذكرنا فضل وسبق حازم القرطاجني في إيراده لكثير من القضايا الفلسفية والأدبية التي بات يضطلع عليها الدرسين النقدي والبلاغي العربيين، فإنه كان له الفضل أيضا في تبيانه لكثير من المسائل اللسانية التي نراها اليوم وليدة العصر، ولاضير، إلا أن الرؤية النقدية البلاغية، وحتى الفكرية، الاستشرافية لدى حازم القرطاجني هي ما أسهمت بشكل مباشر في تجليته لعديد القضايا اللسانية المعاصرة في وقته، فمثلا ما جاء عن جاكبسون أن جعل لكلِّ عنصرٍ مِن العناصر التُّواصُليَّة اللُّغويَّة وظيفة هي بمثابة البصمة الخاصة به دونما غيره مِن العناصر الأخر ى التي تنبني عليها العملية التواصلية، و"يلخص ياكبسون الوظائف التي تقوم بها اللُّغة في ستِّ وظائف: الوظيفة «المَرجعيَّة» (أو الإحاليّة) والوظيفة «التَّعبيريَّة» والوظيفة «التَّأثيريَّة» والوظيفة «الشِّعريَّة» والوظيفة «اللَّغويَّة» (بفتح اللاّم) والوظيفة «الميتالغويَّة»"[1]، غير أن هذا التوضيح لعناصر العملية التواصلية كان مسبوقا تقديمه في ثنايا التآليف النقدية والبلاغية العربية منذ وقتٍ مُبكرٍ جدًّا ، وهو ما التمسناه جليا في جهود كثير من النقاد والبلاغيين العرب الأوائل، وعلى رأسهم الجاحظ، وأبو هلال العسكري، وابن رشيق القيرواني، وحازم القرطاجني أيضا.

وسلفا قد أشرنا بأنه كان لحازم نظرة استشرافية حول استظهار العناصر التواصلية التي تكاد تكون متناسقة فيما بينها حتى يتم عنصر الإبلاغ بالشكل الصحيح، وهذه العناصر هي التي ذكرها صاحب كتاب "الخطيئة والتَّكفير مِن البنيويَّة إلى التَّشريحيَّة" مستطردا في الشرح على نصِّ حازم القرطاجنيِّ بقوله: "فهذه أربعة عناصر مِن عناصر جاكبسون مذكورة لدى حازم القرطاجني نحدّدها كالتّالي:

1-ما يرجِع إلى القول نفسه = الرِّسالة.

2-ما يرجِع إلى القائِل = المُرسِل.

3-ما يرجِع إلى المَقُول فيه = السِّياق.

4-ما يرجِع إلى المَقُول له = المُرسَل إليه[2].

1 أحمد المتوكل، اللِّسانيات الوظيفيَّة مدخلٌ نظريٌّ، دار الكتاب الجديد المُتَّحدة، بيروت، ط2، 2010، ص 51.

2 عبد الله محمد الغذاميّ، الخَطيئة والتَّكفير مِن البنيويَّة إلى التَّشريحيَّة قراءةٌ نقديَّةٌ لنموذجٍ مُعاصرٍ، ص17.

ولقد كان لكل عنصر من هذه العناصر دوره الخاص به، لكن لا ينفيه عن الاتصال بالسلسلة الكلية للعملية التواصلية.

وبعد مكاشفتنا لهذه العناصر اللُّغويَّة التَّواصُليَّة التي أشار إليها حازم القرطاجنيّ يتجلى لنا مدى الإحاطة المُبكِّرة للدَّرسين البَلاغيّ والنَّقديّ والعَربيين لشتَّى العناصر المُكوِّنة للعمليَّة التَّخاطُبيَّة، قبل أن تصير في العصر الحديث مِن أشهر النّظريّات اللّغويّة المتداولة بيْن جل اللّسانيّاتيّين، وهي النّظريّة المضطلعة على الثّالوث التّواصليّ: المرسِل، والمتلقّي، والنص، ودور كل عنصر منهم في تحقيق الإفهام، أو التواصل بالمعنى الأعم.

ولقد كان حازم القرطاجني أيضا من البلاغيين العرب السباقين إلى الاهتمام بشكل كبير بعدد من القضايا الأدبية المتصلة بالنظرية التداولية، وربطها الوثيق بالدرس البلاغي، ولعل اهتمام حازم كان منصبا في هذا الشأن إزاء عنصر القَصد مِن الكلام، وتأثيره البالغ في تحقيق الغاية الإفهامية في عملية التواصل، ولا جرم أن الكلام المخاطب به لا يحقق غاية الإفهام إلاّ إذا كان به قصد، وهو ما نستشفه عيانا في قول حازم : "لّما كان الكلام أولى الأشياء بأنْ يجعل دليلاً على المعاني التي احتاج النّاس إلى تفاهمها بحسب احتياجهم وإلى بعضهم بعضاً على تحصيل المنافع وإزاحة المضار"[1]، إذن، فإن عنصر القصد من أهم المرتكزات الواجب توفرها في الكلام المتواصل به بين مبلغ ومبلغ له حتى يتم الإبلاغ بالشكل السليم والتام.

من المسائل التداولية أيضا التي أشار إليها حازم القرطاجني في كتابه "المنهاج" حديثه عن قضيّة التّأثير والتّأثر فيما بيْن المخاطَب والمتكلّم، فيقر إقرارا إلزاميا "بأنْ يكون المتكلّم يبتغي إمّا إفادة المخاطَب أو الاستفادة منه (...) أو بعضها بالقول" [2]، وهي ركن أساسي بالغ الأهمية في عملية الإفهام والتواصل معا ، فتوالج طرفا الكلام في العملية التواصلية شرط ضليع لابد من توفره حتى يتم التواصل في صورته التامة.

وحتى أنه ثمة قضية تداولية مركزية مهمة قد أبان تفاصيلها حازم من خلال جهوده البلاغية الكبيرة، ومنها ما كان له فضل السبق في إيراده، ومنها ما كان مستفيض الطرح فيها عن ما سبقه من آراء البلاغيين الأوائل، وكان محور هذه القضية وجوب أنْ يدرك المتكلّم مقدار فهم المتلقّي وأنْ لا يحمله فوق مقدار فهمه، وإلا صارت غاية التفاهم فيما بين طرفا التواصل منعدما،

1 حازم القرطاجنيّ، منهاج البلغاء وسِراج الأدباء، ص 344.

2 نفسه، ص 344.

وحتى أن هذه القضية البلاغية، والتي نعني بها؛ المعرفة بأقدار المستمعين كانت من أهم مرتكزات العملية الإبلاغية، وقد حرص عليها كثير من البلاغيين العرب السابقين ، وكان الجاحظ من أوائل البلاغيين والنقاد العرب الذي تحدثوا عن هذه القضية المحورية من خلال ما ساقه من حديث بِشر بن المعتمر في صحيفته البلاغية الشهيرة ، وتنبيهاته المبكرة إلى مسألة وجوب معرفة المتكلّم بأقدا ر متلقّيه وإدراكه بمنازلهم ، ويجب أنْ لا يكلّم المتكلّم سيّد الأمّة بكلام العوام، وأنْ لا يكلّم عوام النّاس بكلام الخاصّة[1]، لأنّ ذلك مِن معيبات التّواصل، وهو ما أشار إليه حازم القرطاجنّي في قوله السّالف، وبأن لا يهمل المتكلم هذا العنصر الركيز في العملية التخاطبية التواصلية، كونها من ركائز إنجاح هذه العملية ومن أساسياته تحقيقها بشكل تام.

لقد كان من المواضيع المهمة التي ركز عليها حازم القرطاجني في جلّ تفكيره البلاغي قضية وجوب الانصهار الغائي فيما بين المتكلم والسامع، وأشار لذلك في قوله : "يكون النّظر في صناعة البلاغة مِن جهة ما يكون عليه اللّفظ الدّال على الصّور الذّهنيّة في نفسه ومِن جهة ما يكون عليه بالنّسبة إلى موقعه في النّفوس مِن جهة هيأته ودلالته، ومِن جهة ما تكون عليه تلك الصّور الذّهنيّة في أنفسها، ومِن جهة مواقعها مِن النّفوس مِن جهة هيآتها ودلالتها على ما خارج الذّهن، ومِن جهة ما تكون عليه في أنفسنا تلك الأشياء وتكون المعاني الذّهنيّة صورة لها وأمثلة دالّة عليها، ومِن جهة مواقع تلك الأشياء مِن النفوس"[2]، فمن موجبات تحقيق التفاهم والتواصل في شكله التام التّفاعل الكبير فيما بيْن الباث والمتلقّي، ولا يجب أن يقتصر فقط على الانصهار النفسي فحسب، بل يتعداه إلى الانصهار الذهني أيضا فيما بين القائل والسامع، ولا مراء في أن التفاعل النفسي عادة ما يكون هو الأسبق من الانصهار الذهني في العملية التخاطبية، على غرار الاتصال فيما بين السامع والقائل في الخطابة، وهذا الشأن قد ألفيناه متواتر الذكر في ما قدّمه حازم القرطاجنّي في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" في إطار حديثه عَن إلزاميّة التداخل الوظيفيّ المتواشج الغاية بيْن المنشِئ والمتلقّي، أو القائل والسّامع.

وعليه، فقد كانت رؤية حازم القرطاجنّي في مسألة العملية التواصلية الجمالية تكاد تختلف اختلافا بيّنا عمّا تم تقديمه من لدن البلاغيين وحتى النقاد الذين سبقوه ، وكما أنه كان من البلاغيين العرب الذين حرصوا على نفعية البلاغة، أي اتصالها بالجانب التداولي، وكان كثير

1 الجاحظ، البيان والتّبيين، ج1، ص 136.

2 حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسِراج الأدباء، ص 17.

الحرص في حديثه عن وجوب التواثق والاتصال الوثيق فيما بين المنشئ والمتلقي، وتعاضدهما تحت جبة الغاية الواحدة، وهي الغاية الإفهامية التواصلية التأثيرية، وغيرها من القضايا والمسائل البلاغية الجوهرية التي يعد حازم من أبرز البلاغيين العرب الذين أشاروا إليها، وتوسعوا في طرحها وإظهارها للقراء.

وحتّى لا نقع في شراك التناقض مما سبق ذكره، ونتكئ بالقول على أن حازم القرطاجني كان في تجربته النقدية والبلاغية متأثرا بالفكر الفلسفي الغربي، وبالفكر الصوري الأرسطو طاليسي، فقط، فنكون بذلك قد أجحفناه حقه من مدى تعمقه في آراء سابقيه من أفذاذ النقاد والبلاغيين العرب الأوائل، فحازم، وفي كثير من المواطن كان ينقل أراء "الجاحظ، وابن المعتز، وقدامة والآمدي، والخفاجي وغيرهم، وهو حين يستشهد بكلام أحدهم يمزج العرض بالشرح والتعليق والموازنة بينه وبين غيره من الآراء، وأحيانا يبسط آراء غيره في قوة واقتدار مع إبداء رأيه الشخصي من ظلال توليد أفكار جديدة من أخرى قديمة مما يدل على أصالة، وعمق فهمه" [1]، وهذا الذي وسمناه بالتجديد أو التحيين في الفكر البلاغي والنقدي عند حازم القرطاجني، كونهلم يبق عند الفكرة المأخوذة من تآليف غيره من النقاد والبلاغيين وإنما نجده متوسعا ومجددا في أحايين كثيرة لما ينقله، فكان حازم بحق ناقدا وبلاغيا مجددا في تاريخ البلاغة العربية على مر أعصره.

وتجد الاشارة إلى فكرة بارزة، وهي التي يدور عليها فلك ما ذكرناه ككل في هذه السطور والفقرات أن حازم القرطاجني إنما كان قارئا نبيها، وناقدا نحريرا لتراث سابقيه من البلاغيين والنقاد العرب، وقد سعى وفي غير موطن واحد إلى استنطاق النصوص التراثية العربية منها، وغير العربية، وهو صاحب عقل متذوق لما يناسب ثقافته العربية الأصيلة، وبما يخدم الأدب العربي بشكل عام، ويرسخ له أسسه المتينة التي تبقى للأجيال بعده خالدة.

ولقد استطاع حازم القرطاجني بفضل فطنته الفكرية، ونباهته البلاغية، وحصافته النقدية من أن يبرز كثيرا من القضايا التنظيرية التي كان للفكر الفلسفي الغربي السبق لها، على غرار مسألة التخييل والمحاكاة، ومن ثم نقلها إلى العرب عدد من الفلاسفة العرب المسلمين على غرار ابن سينا، والفارابي، وابن رشد، وقد أعاد حازم القرطاجني ما يمكن إعادة قولبته وفق نظرة استشرافية، و لم تكن هذه القضية هي القضية الأوحد فيما تجلى من جهود حازم في تاريخ البلاغة العربية، وإنما نجد له فضل تحيين وتحديث مسألة الشعر ومدى علاقته الوطيدة بالشعرية.

1 أرسطو، في الشعر، تحقيق: شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، (د.ط)، 1967، ص 243.

وبالتالي، فإنّ حازم القرطاجني ومن خلال ما وردنا في ثنايا مؤلفه البلاغي الشهير "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" فإنه في الحقيقة كان إضافة قيّمة ونوعية في النقد الأدبي العربي الأول، وما ذلك إلا للزخم المعرفي الذي احتواه هذا المؤلف وفق رؤية شمولية من لدن صاحبه، وهو بالفعل كتاب بمثابة مزيج أو خليط من المعارف الإنسانية، ما بين الأدب والنقد والبلاغة والفلسفة، وما يجلي يقينا مدى وعي وبراعة حازم القرطاجني النقدية والبلاغية التي بالكاد نجد كثيرا من النقاد والبلاغيين العرب يفتقدونها.

# الفصل الأول

**أوّلاً: مفهوم الجمال من منظور الفلسفة اليونانية.**

**ثانيّاً: مفهوم الجمال من منظور الفلسفة الإسلامية.**

**ثالثاً: مفهوم الجمال من منظور الدارسين الغربيين.**

**رابعاً: مفهوم الجمال من منظور الدارسين العرب المحدثين.**

يعطي الإنسان على وجه العموم أهمية بالغة للقيم الجمالية، وما ذلك إلاّ لمدى تأثر الإحساس بقيم الحياة، إذ يمثّل الجمال قيمة إنسانية تصاحب الإنسان في كل العصور والأوطان، ولا ضير حينئذ أن يغدو محل اهتمام الفنانين على اختلاف مشاربهم وتخصصاتهم، ويجمع في ذات السياق كثير من النقاد على فكرة أن يكون حقل الأدب الحقل المفضل في معالجة المسائل البلاغية والخيالية، وهذا رأي وارد جدّا.

وإننا متى ما عرجنا إلى الخوض في مسألة المفهمة اللغوية والاصطلاحية لمصطلح الجمال نلفي في معانيه الأكثر تداولا أنه نقيض البشاعة، ويكون في اللغة والأشكال والأصوات، وتقييمه مرتبط بالذوق الحسي لا المعيار العقلي، والجمال في دلالته عبارة عن الحقيقة النسبية، التي تلائم مختلف الأذواق والأحاسيس ولكل مجتمع مرجعياته في تقييم الجمال، فالإحساس بالجمال في إفريقيا يختلف عن الإحساس بالجمال في أوربا، فالتربية الحسية لها أثر بالغ في تحديد سلوك الإحساس بالجمال، والجمال كذلك يتفرع ليشمل كل مجالات الحياة (اللباس- الأكل – البناء)، وهذه هي المجالات التي يتفاعل معها الإنسان حياتيا.

ومن زاوية أخرى يمكننا تشبيه الجمال بالنور الذي تتطلع إليه النفوس، نظرا لما يشتمل عليه من الإمتاع والانشراح والإحساس بالسعادة، ويمكننا أن نمثّل للقبيح بالظلام الذي يولد إحساسا بالضّيق والكآبة، ويولّد القلق، وقد رأى رولان بارت (Roland Barthes) أن الجمال لا يكون في الخطاب إلا لإثبات كماليته [1]، حتى وإن كان الكمال في الإبداع الأدبي لا يكون إلاّ نسبيّا، فإنّ رولان بارت فضّل أن يقرنه بالكمال، أي أن الجمال لا يُسبِغه المبدع على إبداعه إلاّ ليجعل منه نصّا كامل الأركان من صياغة وبناء يتلاءم مع ذوق المتلقي في شكل تعبيري مريح، ومعناه أن النّاص يأتي بتراكيب لفظية تعبيرية وجمالية ليحدث التأثير في نفسيّة القارئ أو المتلقي للنص أو أيّ إبداع كان، سواءً أكان موسيقى أو رسم أو تصميم أو عملا أدبيّا بمختلف أشكاله التّعبيريّة.

وبالعودة إلى آي الذكر المجيد الشريفة الكريمة، فإننا نلفي في القرآن الكريم آية كريمة تحمل دلالات جمالية تجمع بين المنفعة والذوق، مصداقا لقوله تعالى: "والخيل والبغال والحمير لتركبوها

1 ينظر، رولان بارت، س/ز S/Z، ترجمة: محمد بن الرافه البكري، ط 1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2016، ص74.

وزينةً"[1]، هذه الآية الكريمة ذكرها المفسّر الطاهر بن عاشور أنها نزلت في سياق إظهار منافع هذه الحيوانات، وعطف الزينة عليها إنما لتوضيح أن الكون قائم على الأحاسيس، فلا تكفي المنفعة لوحدها، فالنّفوس تتلذّذ بكل ما هو نافع ومريح والراحة والاستئناس بها إنما يرتبطُ بالذّوق والأحاسيس وكل ما هو جميل [2]، إذن، لم يرتبط الجمال عند الإنسان على الذوق استغناء عن المنفعة، ولا أن يرتبط الجمال بالمنفعة استغناء عن الذوق، وما تجليه الآية الكريمة أجل بينة.

ولقد تعددت النماذج الجمالية، وصور الجمال في واقعنا البسيط المعيش يوميا، لو ذهبنا وجهة استظهار تلك النماذج الجمالية تتجلى لنا صورة غناء الفلاح لكسر التعب والإرهاق الذي يعتريه خلال تأديته لعمله، ويتجلى هذا السلوك كثيرا عند عملية الحصّاد وهو يناول منجله التقليدي ويحاكي تلك الحركات البدنية بالوزن الذي يسهل عليه الغناء، فنلمس جمالا فنيا، يجمع بين العمل والذوق الأصيل، ويرجع ذاك الوزن والنغم في نسجيهما إلى حركة العمل التي يقوم بها، وبذلك تجد الحصّاد يتحرك ويقول كلاما موزونا في قوالب العمل الذي يؤديه.

و لم تقتصر صور الجمال على ما ذكرناه سلفا فقط، بل ثمة من الصور الجمالية التي نلحظه كل وقت ووحين، فمثلا لو أمعنا النظر في الواقع الجزائري البسيط المعاش يوميا كذلك، وجملة الوسائل المستعملة منذ القديم فهي تجمع خاصية النفع والذوق الجمالي، فنجد في الصور المرفقة أسفله، شكلا لأواني ووسائل طحين، لم يكتف صانعها بالتركيز على دورها النفعي فقط، بل يزيدها جمالا وذوقا بنوع من النُّقُوش التي تعكس حسّا وتأثيرا على نفس النّاظر.

1 سورة النحل، الآية8.

2 ينظر، الطّاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، المجلد6، د.ط، دار سحنون، تونس، د.ت، ص108.

وبالعودة إلى ما ذكرناه سلفا، إنما حصرنا مصطلح "الجمال" في المعنى اللغوي ودلالاته، وأما عن مصطلح الجمال من منظور النّقد الأدبي فهو ظاهرة فنية كلّما تقلب بين ثنايا المعارف الإنسانية والفنون الأدبية؛ وقد ينتقل إلى العلمية أحيانا كون أن "فنية النقد قد تكون أدنى إلى حقيقة النّقد من علميته ، حيث أنّ الإبداع في حدّ ذاته ضربٌ حتمًا من الفنّ الخالص، فكأن ما نُطلق عليه نحن الابتداع (وهو ما يمكن أن نطلق عليه أيضا، استيحاء من المفاهيم الغربية المعاصرة، لغة اللغة أو Métalangage) الذي يكتب من حوله، أولى له أن يكون شيئا يرتدي رداء الفنّية ليستطيع مقاربة الكتابة الأدبية وقراءتها "[1]، ففنية النقد، إذن، تقوم على عملية الإبداع أو كما أسماها عبد الملك مرتاض الابتداع، ويعني به كفاءة الناقد على نقد الأشياء فنيا وجماليا بامتلاكه رداء الفنية التي تساعده على الوقوف على حقيقة النقد.

والحقيقة أن الجمال هو خلاصة لما يُستنبَطُ من قراءة في مفاهيمه ومصطلحاته المتّصلة بملامحه الجماليّة، فقراءة الأثر الفنّي قد تكون هي الداعيّة إلى استظهار القيم الجمالية أو استنباطها، وذلك بتفسير مدلول الشكل والمضمون والطريقة النمطية مع الذوق، وحينها تتشكل الجمالية باعتبارها متكأ نقديا يهدف إلى مكاشفة مكونات الإبداع في النص الأدبي، وكيفية الوصول إلى وظيفتها التواصلية أي أنها تهتم عموما بالبحث عن الخلفية الشكلية التي ساهمت في نسج الإبداع الفني، والتي بدورها تمنح لإعطاء دفع نحو قبوله وتلقيه [2]. فلا غرو أن يغتدي مصطلح "الجمال"

1 عبد الملك مرتاض، في نظرية النّقد، دار هومة، الجزائر، د.ط، 2010، ص32.

2 ينظر، سعد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة–عرض وتقديم وترجمة، ط 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1973، ص62.

بمفهومه ودلالته مرتبطا بمفهوم الإبداع، والمعلوم أن الإبداع في دلالته يقوم على المبتكر المبتدع أي على كل عمل جديد يحمل في ثناياه وظاهره ما يبث في النفس الأريحية والتطلع، والإمتاع أيضا.

ولقد شغل علم الجمال حيزا واسعا في أذهان الباحثين والمتخصصين من اللغويين والفلاسفة؛ العرب منهم والغرب، ممّا أعطى هذا التلاحم في الإمعان نظرا متقاربا ومشتركا في التنظير بين الفلاسفة؛ تُجاه نظرتهم إلى علم الجمال، خاصة في الشقّ الإبداعي وكل ما تعلق بفنون الأدب، فنجد علم الجمال متغوّرا في عمق النّقد الأدبي بصورة فريدة جعلته بالكاد يُصاغ –النقد الأدبي– وفق قالب فلسفي جمالي.

ولو أمعن الباحث في البعد الإبستيمولوجي لفن النقد الأدبي تتجلى لها اللمسة الفلسفية فيه مكنون تكونه وانبائه، إذ أن اللمسة الفلسفية هي "الحقيقة التي تبدأ منها التصورات العقلية"[1]، ومن خلال الحس الذي يطفو على نفسية الناقد وهو يتناول أيّ ظاهرة أدبيّة كانت، "ويُعد الجمال بحد ذاته إشكالا فلسفيا في كثير الدراسات والأبحاث والتي من الصعب أن نقول عنها وجدت حلّها الجذري الشامل"[2]، فكما أنّ الجمال مرتبط بالحياة ومدى قدرة الإنسان على تذوقه هو الحال مع علم الجمال وفلسفته في النقد الأدبي؛ بحيث يرجع مدى التّأَثُر والتَّأْثِير به حسب درجة الوعي وفهم الكاتب أو الأديب.

وإنّ فلسفة الجمال أو علم الجمال أو كما يعرف بالإستطيق ا Aesthetics[3] في النقد الأدبي تنطلق من مساقات فلسفية ذات نزعة إبداعية حسية بحتة لتصل إلى باطن النفس الأدبية الناقدة الذوّاقة، ونجد فلسفة الجمال كعلم قائم بذاته قد تشعبت مفاهيمها وتنوعت مجالاتها بل وتداخلت مع مصطلحات أُخريات خاصة تلك المفاهيم التي ظلت بين أخذ ورد بين الفلاسفة والنُّقاد.

ولعلّ من أبرز المفاهيم الواردة في هذا المجال والمختلفة من عصر إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى، والتي نحاول استكناه تفاصيلها في هذا الفصل متعرضين كذلك إلى التّمايزات التوافقية أو نقاط الاختلاف بينها:

---

1 مجموعة من الباحثين والأكاديميين العرب، مؤانسات في الجماليات (نظريات–تجارب–رهانات)، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2015، ص140.

2 يُنظر، المرعي فؤاد، محاضرات في علم الجمال، د.ط، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب–سوريا،2004، ص11.

3

**1 – مفهوم الجمال من منظور الفلسفة اليونانية:**

إن من الدارسين والباحثين من يراجع الثقافة اليونانية يجدها قد اعتنت بكثير من العلوم والمعارف الإنسانية، و لم يغفل أهل العلم عندهم عن أي علم على حساب علم آخر، إلا أنهم ركزوا -أيما تركيز- على مسلمات المنطق، وطبائع النفوس، وأحاسيس الجوارح، ومن ذلك علم الفلسفة الذي اتكأ في تأصيلاته على المنطق الرياضي والذوقي في كل فرروعه؛ وعلى سبيل المثال لا الحصر كان للأدب بإبداعه ونقده حظا من ذلك، نقف على جزئية الجمال في الأدب وكيف نظّر له اليونان.

**1–1 مفهوم الجمال لدى (أفلاطون-Plato-) 427–347 ق.م:**

يرى أفلاطون أنّ أساس الجمال هو الحب باعتباره ذا طبيعة مشتركة؛ بحيث كلما كان الحبُّ أقوى كان ذلك أقدر على إظهار مكامن الجمال وصياغة تركيبه، إذ يقول عن الحُب: "فهو ليس خالدا ولا فانيا، وليس حكيما ولا جاهلا، وليس خيِّرا ولا شريرا، وليس جميلا ولا قبيحا، وإنّما هو في مرتبة وسط بين الخلود والفناء، بين الحكمة والجهل، بين الخير والشّر، بين الجمال والقبح"[1]، ومن هذه المتواليات المعنوية لدى أفلاطون يتجلى منحى فكره في بلورته للرؤية الجمالية، أي أن الجمال يقوى بحسب درجة الحب، بل أساس الجمال لديه الحب، ففكرة الحب والجمال لدى أفلاطون قائمة إذن على التكامل بينهما.

خاصة حينما نقل لنا رأي الفيلسوف أغاثون من خلال قوله: "كلّ من مسّه الحب بيده أصبح شاعرا حتى لو لم يكن قد نظم بيتا واحدا من الشعر من قبل ويكفي هذا دليل على أن الحبّ مبرز في كل فنّ من الفنون قادر على الخلق والإبداع... وهو ربّ الحِرف جميعها، فمن تتلمذ له سعت إليه الشُّهرة، أمّا الذي يظلّ بمنأى عنه فلا يزال مغمورا خاملا، ولقد اكتشف أبولو بإرشاد الحب فنون الرماية والطب والعرافة حتى، ليحق أن نسميه تلميذ الحب" [2]، فالحب عند أغاثون مرتبط بالخلق والإبداع والجدّة، وههنا يلتقي فكر أفلاطون معه أغاثون حول المعنى الضمني المضمر لكلمة "الحب"، وهو معنى الجمال، فحتى الإبداع هو الجمال. والحب جمال.

1 زكرياء إبراهيم، مشكلة الحب، د.ط، مكتبة مصر، القاهرة، 1984، ص104.

2 أفلاطون، المأدبة "فلسفة الحب"، ترجمة: وليم الميري، د.ط، دار المعارف، مصر، 1970، ص33.

من خلال القولين السابقين يتجلى لنا بوضوح أنّ ماهية الجمال لدى أفلاطون بُنيت على الحب معتبرا إياه سبيلَ الإلهام لبث روح الإبداع المنتجة –حسبه– للشّاعر، حتى ولو كان منعدم التجربة من قبل؛ كأنه يحاول القول بأن عمق الحب الذي دفع إلى روعة الإبداع هو عين التمكن والقدرة على خلق الجمال الأدبي.

وأشار أغاثون؛ بأن حبكة الجمال تُضفرُ من شَعر الخير والسعادة بل أن الجمال لن يكتمل له قوام ذوقي رفيع ما لم يكن متميزا حسبه بخير وسعادة عميقين، وفي ذلك يقول: "الحبّ في ذاته بارع الجمال، فائق الخير، وهو علّة الجمال والخير في غيره"[1]، تتفق الأحاسيس على الشعور بالرغبة في العطاء حين يسكنها الحبّ فترى كلّ الأشياء جميلة بالنظر إلى الإحساس الداخلي بالجمال الذي انتباها وسكن أرواحها. وكأنّ بهذا القول ينفي وجود أحد دون الآخر بل أنهما تربطهم علاقة استلزام وجودي، أي شرط الجمال الذوقي؛ الخير الفنّي، ضد القُبح الشّكلي أو المعنوي.

لكن نجد استدراكا من أفلاطون –لا ندري دوافعه– فيه من الإشارات إلى علائقية الحقيقة بالخير نحو مصبّ الجمال، ونلفي ذلك جليّا في قوله على لسان سقراط؛ نافيا لألوهية الحب عن إيروس باعتباره مفتقدا لمكانيزماته التي يُجملها في الجمال والسعادة من خلال قوله: "وأن الآلهة تمتاز بالسعادة والجمال في حين أن إيروس لا يتمتع بأي صفة من هاتين الصفتين" [2]، و لم يقتصر معنى الجمال على المنفعة، والذوق، والإبداع، والحب، فحسب، بل هو مقترن أيضا بالسعادة والخير، وهذا الذي صادفناه في كثير من المفاهيم المقدمة في معاني مصطلح "الجمال".

ولقد كانت الرؤية الأفلاطونية للفلسفة الجمالية مسلكا نابعا من الحب الذي هو نتاج الحرمان، حيث يقول أفلاطون في الحب بأنه "اشتهاء صادر عن الحرمان، إذ ما من أحد يشتهي ما هو حاصل لّه" [3]، فبذلك كسبت الجمالية استقلالية ذاتية تهتم بالتفكير في الفن دون سواه، والاشتغال على مشكلة الجميل الذي شغل حيزا كبيرا في مؤلفات (أفلاطون) والذي حدد القواعد المقصورة على إنتاجه –الجميل– ووظيفيته في شتى مجالات الاستعمال لدى المجتمع [4]، فمجالات

1 نفسه، ص52.

2 زكرياء إبراهيم، مشكلة الحب، ص104.

3 يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، د.ط، دار القلم، بيروت، د.ت، ص98.

4 ينظر، مارك جيمينيز، ما الجمالية، ترجمة: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، ط 1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2009، ص99.

الجمال ليست منحصرة في أمور معينة محددة، بل بالعكس من ذلك كله، فالجمال يتجاوز حيزا واحدا إلى أحياز عديدة متنوعة، فمنها ما يكون مقتصرا على المنفعة، ومنها ما يكون مقتصرا على الذوق، وهذا هو الأكثر شيوعا وذيوعا في المفهمة اللغوية وحتى الاصطلاحية لمصطلح "الجمال"، والجمال أيضا مقترن بسائر أمور الخيّرة في الحياة على غرار السعادة والحب والخير، وهلم جرا على غيرها من الجوانب المستحسنة في حياة الإنسان.

وبالمقابل فإننا نجد أفلاطون يلحّ إلى حد الإلزام بفكرة الجمال الدائم بحيث أن ما كان عكس ذلك فهو رد؛ أي أن الأدب الجميل هو آداء دائم ومستمر لا ينقطع ويقابله إحساس جميل يزدري في مساره الزائل طمعا في الدائم [1]، فالإحساس بالاستمرارية يمنح فسحة لبقاء الجمال وتناميه وتجدده، وهذا ما يجعلنا نقرن معنى الجمال بمدلول مصطلح الإبداع، وهو بدوره ما يستدعي العمل الجيد لدوام استمراريته، إذن فالجمال والإبداع يشتركان في الغاية الواحدة؛ وهي غاية تحقيق المنفعة وبث الحس الجميل في المتلقين.

### 1-2 مفهوم الجمال لدى (أرسطو-Aristotle) 384-328 ق.م:

ينطلق أرسطو في تأصيله لمفهوم الجمال باعتباره "التناسق التكويني وأن العالم يتبدى من أجل مظاهره؛ فهو لا يعني برؤية النّاس كما هم في الواقع بل كما يجب أن يكونوا عليه" [2]، أي أن الجمال يأخذ حسبه منحى مثالي يتعين على الإنسان السعي له فعليا بدل التحلي به شكليا، عن طريق مميزات وخواص مخالفة لما جاء به الأوائل.

ولقد حدد أرسطو للجمال عددا من المكونات الأساسية والفرعية معا، وأبرزها: الكلية -Wholeness بالإضافة إلى التآلف - Consonontia وكذا ما يسميه بالنقاء أو الإشعاع- Radiace، هذه المكونات يعتمدها لبنة أساسية في التكامل وطريقة هامة للانسجام بغية إعطاء مفهوم ومدلول كافي عن الجمال والذوق الجمالي المتوازن والمعتدل [3]، وليس يختلف الأمر، ههنا، مع ما قدمه أرسطو لأساسيات تكون الجمال مع معنى الإبداع، والإبداع بدوره مؤسس على عدد

1 ينظر، يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، ص98.

2 أحمد بقار، محاضرات في مقياس علم الجمال، د.ط، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، د.ت، ص3.

3 ينظر، عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، د.ط، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص38.

من الأساسيات على غرار التميز والفرادة، والجمال والإبداع متضافران معا من حيث تشكلهما عائد إلى فعل التذوق الفني، فالجمال عند أرسطو لا يعدو أن يكون نظير الإبداع.

وقد جعل أرسطو التحليل الملموس للأشياء المحسوسة أساس الفن باعتباره شكلا للجمال الأدبي؛ أي أن الفن أو الجمال هو إصدار جديد لتلك الرؤية المحسوسة وراء بنيات النصوص، وهي صورة أنموذجية مثالية في الخلق الفني والجمالي [1]، فربط أرسطو الجمال بالتذوق الفني هو من أساسيات الوقوف عند معنى الجمال عنده، وهذا الذي بيناه سلفا.

فيما أرجع أرسطو الفنون في ذاتها إلى الطابع الفلسفي القائم على المحاكاة بالطبيعة باعتبارها القاسم المشترك بين الكل من أدب وموسيقى ورسم، ففي رأيه كل الفنون تستند إلى قيم موحدة في الحفاظ على البنية الجمالية لمجالاتها [2]، أي الجمال لدى أرسطو يأخذ طريق الرمزية في تشكله والتواؤم بين أفكاره وصوره ليخرج في تلك الحقيقة الموضوعية؛ فهو "خلق على خلق أو إعادة بناء العالم عبر الإنسان أو إحلال القدرة الإنسانية محل القدرة الإلهية أو أنه النشوة باكتشاف الحقيقة المكتومة" [3]، ينطوي الجمال لدى أرسطو تحت فكرة البحث عن الحقيقية الخفية والتي يصاحبها الإحساس باللذة.

ومما لا شك فيه ألبتة مدى اهتمام أرسطو بالأدب وفنيته من خلال الجمال وأشكاله؛ سواءً أكان ذلك بإرادة المبدع في حد ذاته أو بغير إرادة منه، ويتجلى هذا في حديث سهير القلماوي عن أفلاطون وأرسطو حيث تقول: "درس كل منهما حقيقة الشعر على طريقته، فظفر النقد الأدبي منذ فجره بكل ما يمكن أن تقود إليه عقلية ممتازة تبدأ بالمحسوس لترى ما خلفه من حقائق وكل ما يمكن أن تقود إليه عقلية ممتازة..." [4]، ففي هذا النقل تأكيد لما سبقه كون الأدب هو فن يتميز بالجمال؛ وبلمسات أرسطو الفلسفية حاز النقد الأدبي مسلكا يوصله إلى ترجمة الماورائيات الفنية وتفسيرها في حدود الموجودات الطبيعية استنادا في ذلك إلى المحاكاة.

1 ينظر، عدنان رشيد، دراسات في علم الجمال، د.ط، دار النهضة العربية، بيروت، 1985، ص9-10.

2 ينظر،محمد مندور، الأدب وفنونه، ط2، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص10.

3 شارل لالو، مدخل إلى علم الجمالية، ترجمة: إيليا الحاوي، د.ط، منشورات كولان، باريس، 1952، ص38.

4 سهير القلماوي، فن الأدب 1 (المحاكاة)، ط2، دار الثقافة، القاهرة، 1973، ص32.

### 1-3 مفهوم الجمال لدى (سقراط-Socrates) 469-399 ق.م:

انطلق سقراط في تفسيره وشرحه لماهية الجمال الأدبي من المنطق العقلي المعترض على فكرة استقطاب الجماهير والتأثير فيها عن طريق الوهم والخداع باسم الفن؛ أي أن البحث في ماهية الشيء أهم وأولى من ماهيته بالنظر إلى عواقبه، لهذا نجده يصف الشاعر في روايته الشعرية بالمسحور أو المُنوم مغناطيسيا، فكان بهذا مناهضا شرسا للفكر الأفلاطوني والأرسطي في تعاطيهم مع فكرة الجمال الأدبي [1]، وراح يؤسس لمسلك إيجابي في عالم الفن بغض النظر عن محتواه ماديا كان أو معنويا؛ معتبرا أن أساس الفنية يكمن في خدمة البشرية ماديا وأخلاقيا [2]؛ لأن المعنوي لديه شرط المادي، فبهذا يكون الجمال عند سقراط الهدف النبيل الذي يعود بالخير والنفع والأخلاق العالية للمجتمع الإنساني خدمة في ذلك القيم السامية من أخلاق وفضيلة لا اللذات[3].

فالجمال من منظور سقراط لابد أن يكون هادفا نافعا للمجتمع من الناحيتين المادية والأخلاقية ويتصل اتصالا بحياة الانسان والشعوب ، وكما يسمي ذلك اليونا ن Kalos pros tis وقد نقل أرتديموس عن سقراط قوله: "أو يصح أن نصف شيئا ما بالجمال ما لم يكن جميلا بالنسبة لغاية ما"[4]، وبقراءتنا لمعنى هذا القول نجد ماهية الجمال وفلسفته تغوص بعمق نحو ترسيخ الأهداف النبيلة والغايات الحميدة وجعلها شرطا في كل عمل أو إبداع فني يقدم للعامة.

نلفي المنطق السقراطي يتخذ من الأسلوب والفن الطريق الذي يساعد على تصويب الأفكار، فالإنسان بعقله يمكنه الانتقال من سلطة القوة إلى سلطة الفعل مستندا في ذلك على لمسات جمالية نفعية، ولهذا كان الجمال لدى أرسطو الجمال الموضوعي الذي يتحول بالنفس من المحسوس إلى الجوهر؛ فهو مرتبط عنده بمدى قوة الإدراك والإحساس بالجمال الأدبي والفني.

وعلى ضوء ما تم طرحه فسر سقراط الجمال الذوقي بأنه أرفع من الجمال الجسدي لأن هذا الأخير لا خيريه معه على عكس الأول فهو معراج النفس البطولة [5]، لأن الذوق يتجدد ويتطور ويصبح أكثر تميّزا وارتقاء مع مرور الزمن.

---

1 ينظر، أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، ط1، دار قباء، القاهرة، 1998، ص22.

2 ينظر، نفسه، ص23.

3 ينظر، نفسه، ص33.

4 نفسه، ص28.

5 ينظر، نفسه، ص35.

**2 – مفهوم الجمال من منظور الفلسفة الإسلامية:**

عُرف مصطلح الجمال بالتلوّن والتغير في التراث العربي، حيث أخذ مناحي مختلفة باختلاف الموارد العلمية واجتهادات أهلها، فظهر باسم "الجمالية" وأحيانا بـــ: "الإبداع الفني" وظهر في أحيان أخرى بـــ: "الفن"، وغيرها من المسمكيات المقابلة لمصطلح "الجمال".

ولقد كان من أبرز الفلاسفة العرب القدماء الذين تقصوا مسألة تقديم المفهمة اللغوية والدلالية لمصطلح "الجمال"، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: الفارابي، ابن سينا، الغزالي. متقصين في ذلك الرؤية التي انتهجها كل واحد منهم في بلورته لماهيته.

**2–1 مفهوم الجمال لدى الفارابي 260–339هـــ):**

يتجه الفارابي في مسعاه الفلسفي نحو ترسيم رؤية منطقية للجمال على أنّ النشاط الفني أو الإبداعي يرتبط ارتباطا وثيقا بفكرة القبيح أو الجميل، ويقول في هذا: "والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبة أولا ثم تُنثر معها الشعرية قليلا قليلا إلى أن تتشكل في نفس المتلقي جمالية ذوقية"[1]، يبدي الفارابي عناية بطريقة صياغة القول أو العبارة من حيث الاتساع والترتيب وتحسين الصياغة وحضور الشعرية في المنثور وذلك من أجل حصول جمالية الذوق عند المتلقي، ويبدوأن الفارابي قد تأثر بالمترع الأفلاطوني حينما تناول النظرية الجمالية بفكرة الفيض[2]، الذي هو أساس انفجار كل شيء، خاصة وأنه أوّلها

---

1 ينظر، الفارابي، كتاب الحروف، تحقيق: محسن مهدي، د.ط، دار المشرق، بيروت، 1969، ص141.

2 تحدث عن نظريه الفيض عن طريق ربط الفلسفة اليونانية بالفلسفة الإسلامية حيث آمن الفارابي بالإله وانه واحد أحد حيث يشرح الوحدانية بقوله: الله واحد فهو العاقل والمعقول والعالم والعلم والمعلوم.

وتطرق في ذلك، فكيف إذا يفسر الفارابي صدور العالم عن الله وهو واحد والعالم كثرة متغيره والله واحد لايتغير؟

لم ينكرر الفارابي اية عن هذه الحقائق و لم يسلم بتناقضتها حيث أكد أن مصدر الكل هو الله سبحانه وتعالى ولكن بطريق غير مباشر، وفي ذلك قال الفارابي: إذا كان الواحد ل اتصدر عنه الكثرة فالواحد قد يصدر عن الواحد وبالتالى فالذي صدر عن الله مباشرة هو "العقل الأول" ثم الثان فالثالث وهكذا حتى العاشر والذي تم عنه العالم السفلى الأرضي

وبالتالى فلقد ملأ الفارابي الفراغ أو العدم بهذه العقول العشرة والذي جعلها واسطة بين الله والعالم.

أما عن كيفية صدور هذه العقول عن الله فيذهب إلى أن الاشياء تصدر عنه سبحانه وتعالى بمجرد علمه لذاته وليس بإرادة منه أو قصد لهدف ما حيث نفى بذلك عن الله أنه ذو مصلحة تعالى الله عن ذلك علوا كبيراً. فعلم الله لذاته فاض عنه العقل الاول.

وبالتدرج للوصول للعقل العاشر يظهر عالم الأرض وعن طريقه تتصل العقول بعالم الغيب وتتم سعادتها وهي مترلة لاتصل إليها العقول البشرية المستفادة ويتم حصولة العقل المستفاد إما بطريق الحكمة والبحث، أو النبوة والوحي

-نظرية الفيض- تأويلا لا يتقاطع مع الإسلام عقديا؛ باعتبار كل هذا جمالا قد يفضي إلى استحسان جماليات أكبر وأوسع.

ولعل من اطلع على كتاب الموسيقى للفارابي سيجد فيه إشارات كثيرة أرساها هذا الأخير خلال معرض حديثه عن الموسيقى وكيفية تذوقها، ومدى علاقتها بنفس المتلقي، ومدى ارتباطها بالذوق واللذّة والأحاسيس، وفي ذلك إيحاء للجمال الموسيقي في النفس؛ حيث يقول: "... ومحسوسات الإنسان منها محسوسات طبيعية له، والمحسوسات الطبيعية هي التي إذا أدركها الحس، حصّل له عنها كماله الخاص به وتبعته اللذة" [1]؛ حسب هذا القول تتجلى اللمسة الجمالية في تعاطي الفارابي مع الموسيقى كنوع من أنواع الإبداع وكيف للجوارح التي تتلقفها باعتباطية أن تغوص فيها من بعد؛ لتؤتي في الأخير وقعا نفسيا يستلذ الإبداع الموسيقي لما له من جمال في نظمه وإيقاعه، "وكانت بهذا الأمر أشبه الأشياء بالراحة" [2]، ولا غرو في أن للجمال الموسيقي الأثر البالغ في شد انتباه المتلقي، والتأثير في نفسيته، وهذا ما يبين فكرة أن للجمال الموسيقي دورين بالغين، وهما: الدور الجمالي الفني، والدور التأثيري الانفعالي في المتلقي.

---

وصنف العقول تصاعديا إلى:

1-العقل بالقوة لدى الطفل عند ولادته.

2-العقل بالفعل ويحدث بالعلم والإحساس.

3-العقل المستفاد ويحدث بالبحث والتفكير والممارسة.

4- العقل الانساني.===

تلك هي بإجمال نظرية الفيض الإلهي للفارابي فبفضلها وضع العمامة على رأس أفلاطون وارسطو.

وان كان الفارابي قد أستطاع بحل مشكلة المادة عند أرسطو في شكل اكثر تناسقا عما كان فإنه من صميم هدفه لم ينجح مطلقا في التوفيق بين الفكر اليوناني والإسلامي وعاد بعد جهد جهيد إلى النقطة التي انطلق منها وحاول انكارها وهي نقطة تعارض الفكرين الاسلامي واليوناني

فطبيعة الميتافيزيقيا الإسلامية أنها مرمنة وهادفة كما رسمها القرآن والسن. أما الميتافيزيقيا اليونانية فملحدة بطبيعتها تعتقد بفساد الفرد ولاتدري من أمر البعث شيئا.

ينظر ،http://youthmoth.com/post.php?pld=524، 2019/11/5، 20:35.

1 الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق: غطاس عبد الملك خشيبة، د.ط، دار الكاتب العربي، القاهرة، د.ت، ص87.

2 نفسه، ص1186.

ويتضح ممّا سبق عرضه من أفكار وآراء أن الجمال لدى الفارابي إنما هو عبارة عن مزيج بين أحاسيس الجوارح وذوقيات الآذان واستحسان النفوس للمعزوف أو الملفوظ وإثبات القيم الخيرية في المعطى الجمال من خلال استمراره وانتظامه.

ولقد ركّز الفارابي على توظيف مبدأ التوفيق بين الشعر والموسيقى باعتبارهما صناعة تنبثق عن أقاويل تجري على خطّ التأثير في ذات المتلقي بقوله: "وقد استقصي في تلك الصنائع نفعُ التلحينات وتأليف النّغم في الأقاويل الشعرية وما جرى مجراها، وقد بيّنا نحن في كتاب صناعة الموسيقى؛ أن الصناعة الشعرية هي رئيسة الهيئة الموسيقية، وأن غاية هذه أن تُطلب لغاية تلك، فلذلك ينبغي أن تقرن بالألحان المؤلفة عن النغم فقط أقاويل، وتقرن بالأقاويل ألحان مختلفة، حتى تصير تلك الحروف التي ركبت منها تلك الأقاويل فصولا لنغم الألحان" [1]، ففي هذا القول تصريح مباشر إلى مدى ارتباط جمال الشعر بجمال النغم، فما كان قوله مليحا لا شك في أن نغمه لا يختلف عنه؛ وبالتالي يبدي المتلقي استعداده في استقبال الجمالية والتجاوب معها ، بل من خلالها يصل إلى شعرية الشعر وموسيقى النغم.

**2-2 مفهوم الجمال لدى (ابن سينا 370-427هـ):**

تطرق ابن سينا لموضوع الجمال على أنه تلك الأجزاء أو الوحدات التي تكون نواة الكينونة للشعر حيث يقول: "إن السبب المولّد للشعر في قوة الإنسان شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة...والثاني حبّ الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها"[2]؛ فمن وجهة نظر ابن سينا الفلسفية الفذة يمكن اعتبار لذة الذوق الجمالي للمحاكاة النظمية مع الإيقاعية داخل البنية الشعرية أساسا في تشكل الانطباع الجمالي العام، بل إن العلاقة بين المحاكاة مع اللذة، والألحان مع الشعر هي علاقة تواشج وتضافر.

ويردف ابن سينا رأيه الأول حول اعتباطية التشكّل الجمالي مع اللذة والمحاكاة النغمية والنظمية برأي آخر يحدّد من خلاله ملامح الشعرية التي انبثقت عن المحاكاة واللذة مع عذوبة الألحان، حيث يقول: "فمن هاتين العلتين تولّدت الشعرية، وجعلت تنمو يسيرا يسيرا تابعة

1 السابق، ص1093.

2 ابن سينا، الشفاء ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو - ترجمة: عبد الرحمان بدوي، ط 2، دار الثقافة، بيروت، د.ت، ص172.

للطباع، وأكثر تولدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشّعر طبعا، وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصته وبحسب خلقه وعادته"[1]، فمنبع الجمالية أو الشعرية لدى ابن سينا إنما كانت بالمحاكاة واللذة التي تدريجيا تطبع في نفس المتلقي أثرا يجعله مرتجلا للشعر وفق مقتضيات أحواله واستعداه الشخصي.

لقد كان لابن سينا حضور بفلسفته الجمالية في مسائل الخلق والوجود كذلك؛ إذ يرى أن "الكمال هو الجوهر العقلي؛ والنفس جوهر عقلي وروحاني يدرك المعقولات والكليات ويدرك ذاته، وجمال كل شيء يكون على ما يحب له علاوة على أنه خير مدرك فهو محبوب ومعشوق ومبدأ إدراكه إما الحسن وإما الخيال، وإما الوهم، وإما الظن، وإما العقل "[2]؛ فممعن النظر في هذا القول الحصيف يلحظ جليا أن ابن سينا يُشرك الذوق النفسي الذي هو مناط الجمال مع البنية التفكيرية التي مناطها العقل في عملية إدراك الموجودات؛ والتي بدورها تفرز لنا ردود أفعال بحسب ما اختلجت ذاتها وبالتوازي مع تلك الارتدادات النفسية النابعة إما من استحسان الجمال أو تخيله أو الهوس به أو التنبئ به وفق معطيات مسبقة.

ويرجع ابن سينا ليتحدث في موضع آخر على أن الكمال الموجود في الذات المتلقية للأحاسيس الجمالية راجع إلى تأثيرات الخير والمنفعة داخل كيانها الإدراكي حيث يقول: " كل مستلذ به؛ هو سبب كمال يحصل للمدرِك، وهو بالقياس إليه خير"[3]، وهنا تبدو العلاقة بين عملية الإدراك والتذوق علاقة تلازم، يصعب حصول أحدهما دون الآخر؛ إن لم يكن ذلك مستحيلا، فعلى هذا الأساس بنى ابن سينا تركيزه الفلسفي في تحليله لأحوال المتلقي وانفعالاته مع قضايا الجمال والإبداع الأدبي أو الشكلي، سواء تعلق الأمر بالمعنوي كتأثير الكلام، أو بالمادي كتأثير المحيطات بالإنسان من أشكال اللذات المستحسنات.

### 2-3 الجمال لدى الغزالي 450-505هـ):

انتهج الغزالي رحمه الله طريقه العلمي جامعا في ذلك بين خلفيته الصوفية العميقة ومنطقه الفلسفي، فاستطاع بذلك ترجمة الماديات إلى معنويات في كثير المحطات خاصة تلك المتعلقة

1 نفسه، ص172.

2 محمود الخوالدة ومحمد عوض الترتوري، التربية الجمالية، د.ط، مكتبة الشروق، رام الله-فلسطين، د.ت، ص105.

3 ابن سينا، الإشارات، تحقيق: دنيا سليمان، د.ط، دار المعارف، مصر، 1958، ص762.

بالجوانب الدينية نتيجة تحكمه وإحاطته بالتصوف وأحواله؛ واستطاع كذلك أن ينقل جوهر الأشياء المحسوسة إلى واقع الحياة المادي؛ على غرار إسهاماته الفلسفية في مجالات شتى أبرزها علوم اللغة وفنونها.

يرى الغزالي أنّ طريق إدراك الجمال وتجسيده إنما يرجع إلى الذات الإنسانية ومدى قدرتها على البصر والاستبصار في كُنه الأشياء والإبداعات، وكلما كان مدى الرغبة في الوصول كانت معه الحركة البصرية والاستبصارية أكثر عمقا؛ خاصة إذا ما كانت مع مُعطى جديد لم يسبق أن صادفته أو عرفت عنه، إذ يقول: " الشهوة إنما تنبعث بقوة الإحساس بالنظر واللمس، وإنما يقوى الإحساس بالأمر الغريب الجديد ، فأما المعهود الذي دام النظر إليه مدة، فإنه يضعف الحس عن تمام إدراكه والتأثر به ولا تنبعث به الشهوة" [1]، ومقصد الشهوة هنا جاء للدلالة على الرغبة في الاكتشاف أو الاكتساب، ومن حرم البصيرة فقد حُرم التلذذ بمعاني وأشكال الجمال.

خلال هذا الطرح تبين أنّ الغزالي في تمريره لفكرة الجمال وإشارته للعلاقة التي تجعله نتاج الرغبة المستبصرة في كل ما هو جديد، قد وثق الصّلة بين لذة النظر ومتعة التأمل وجمال الاستحسان لدى المتلقي حيث يقول: "كل ما كان إدراكه لذّة وراحة فهو محبوب عند المدرك"[2]، وهذا ما يجلي أن نظرة الغزالي إنما هي مردودة إلى عاملي لذة النظر ومتعة التأمل وكذا جمال الاستحسان، فالجمال عنده ما ولد لذة ومتعة، وهذا قرين معنى الإبداع مع الفلاسفة الأوائل، أي أي أن الإبداع يحمل في تضاعيفه لذة وإمتاعا واستحسانا، وهذا بدوره ما يتوافق مع معنى الجمال عند الغزالي.

وكما أنه قد فرّق الغزالي بين صور الجمال فمنها –حسبه– ما يعرف بالعين المجردة أو النظرة العادية وهذا يكون مع الظواهر الموجودة الملموسة، ومنها ما يعرف بالقلب وهذا مع كل جمال خفي مستتر وراء جودة اللفظ أو دقة التمثيل الإيقاعي أو الإشاري (كما هو حال الفنون التشكيلية)، وفي ذلك قال بأنّ الجمال وضع للصورة الظاهرة المدركة بالبصر مهما كانت ، بحيث تلائم البصر وتوافقه، ثم نقلها إلى الصورة الباطنية التي تدرك بالب صيرة؛ وهنا تكمن الوظيفية

1 الغزالي، إحياء علوم الدين، ج4، د.ط، دار الشعب، القاهرة، د.ت، ص719.

2 نفسه، ص296.

الإمعانية للأشكال والبنى الجمالية [1]، وهذا الأمر بالذات يعود مكمنه إلى المتلقي ونفسيته، في استظهارصور الجمال الباطنية والظاهرية، وهنا يتدخل دور التذوق الفني بين كل متلق ومتلق آخر في إبراز مواطن الجمال في أي عمل إبداعي كان، سواء أكان مكتوبا أو مرسوما على سبيل المثال.

ويذهب الغزالي أبعد من هذا حيث يربط الجمال بالأخلاق؛ في تأكيد منه على علاقة الظاهر بالباطن ومدى تواشجهما في تشكيل البنية الجمالية؛ فحسبه يستحيل أن يكون جمال خارجي دون أن يوازيه جمال داخلي، فيكون بذلك الجمال إذن "...جمع كل ما يليق،...من هيئة وشكل ولون..."[2]، ونخلص بعد هذا إلى أن الجمال حسب الشيخ الغزالي -رحمه الله- إنما هو حسن كل شيء في كماله الذي يليق به، وإن الجمال بنوعيه المادي والمعنوي هو من نعم الله تعالى على عباده وهبة من هباته، ولا محبوب في العالم إلا وهو منّة من الله وأثر من آثار كرمه وغرفة من بحر جوده، بل كل حسن وجمال في العالم سواء أدركته العقول أو الأبصار أو الحواس فهو ذرة من خزائن قدرته وجماله[3]، وبهذا يكون إدراك الجمال واستيعابه في القدرة على التوفيق بين الموضوع الجمالي وتلك الحاسة المتفحصة له أو المتحسسة به.

وتعد الرؤية الغزالية في معالجة الإبداعات الجمالية مسلكا توضيحيا يمكّن المتلقي من فهم ارتباط الجمال بالفنّ والأخلاق وتفاعلاتهم مع الذات المتلقية، وقد بين هذا الشأن شوقي ضيف، وذلك في قوله: "إن التأثير الجمالي في الفنون يستغرق بالإنسان في إدراك آثار الجمال من حوله إلى درجة أن يفقده فردانيته، فينسى نفسه وتذوب شخصيته، لما تأثر به في قراءة شعر أو استنطاق لوحة أو سماع نغمة، وهذا عين اللذة في ممارسة الجمال وتذوقه [4]، ولا شك في أن إشارة شوقي ضيف، ههنا، تبين جليا مدى وجوب انصهار الذات المتلقية لكل عمل إبداعي يحملحمولة جمالية فنية مؤثرة، بل إن حدوث فعل التماهي والانصهار لا يكون إراديا أحيانا، بل لاإراديا بحكم شدة التأثر بما يتلقاه المتلقي من إبداع وفن وجمال، وبالتالي تنصهر ذاته في ذلكم الكم الجمالي الآسر.

**3 – مفهوم الجمال من منظور الدارسين الغربيين:**

---

1 ينظر، الغزالي، المقصد الأسنى في شرح معاني أسماء الله الحسنى، تحقيق: بسام عبد الوهاب الجابي، د.ط، دار المشرق، لبنان، د.ت، ص126.

2 عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، ص117.

3 ينظر، محمود الخوالدة ومحمد عوض الترتوري، التربية الجمالية، ص239.

4 ينظر، شوقي ضيف، البحث الأدبي طبيعته-مناهجه-أصوله ومصادره، ط7، دار المعارف، د.ت، ص121.

امتد الاهتمام بالفلسفة الجمالية في الإبداع الأدبي ونقده على مرّ العصور، وكان مطلع القرن الثامن عشر بمثابة إعادة اعتبار للموروث الأوربي المبني على إسهامات اليونان؛ لما له من تأثير وعمق في الحضارة الأوربية، فقد برز لهذا جملة من الدارسين والمهتمين في محاولة منهم لبعث اللمسات الجمالية الفلسفية في عالم الأدب من جديد، وهو ما سنسعى من خلاله في هذا المبحث لتقريب جهود بعض أعلام هذا الاتجاه لدى الغرب.

**3-1 مفهوم الجمال لدى (فردريش شيلر- Friedrich Schiller 1759-1805م):**

انفتح الفن الألماني على إبداعات مغايرة للنسق الذي سارت عليه فيما قبل القرن السابع عشر، ومع جهود العديد من الباحثين على غرار هيجل كان شيلر قد شرع في بلورة رؤية جديدة لم يعهدها سابقيه، حيث حاول المزج بين الفلسفة الكانطية نسبة إلى kant والأدب الغوتماني نسبة إلى غوتيه geothe.

وقد عالج شيلر الجانب الفني والجمالي للذوق الفلسفي وعلاقتُه بالأدب والشعر من وجهة نظر كلاسيكية تعتمد على المزاوجة بين الجديد والقديم مرتكزا على الآليات المنطقية، وكذلك على المزاوجة بين الأدب والأحداث الجمالية والاجتماعية والسياسية آنذاك، وتجلت الكلاسيكية أكثر مع صدور أعماله النثرية وترجماته المتعددة لقصص وروايات ومسرحيات في عالم الأدب[1]، ومن يتقصى جهود شيلر في عالم الجمال وفلسفته يجدها متميزة بالتشعب نتيجة التغير الذي أصاب مراحل حياته؛ ففي الأول كان لأطروحته حول -فلسفة علم وظائف الأعضاء والخطابات الفلسفية- ومسرحيته -اللصوص- لمسة في بلورة الاتجاه العقلي والذوق الحسي المشترك بينه وبين الجمالي، كما أن نظمه لمنهجه الجدلي في التحليل على نفس منوال الفيلسوف هيجل، ثم بعدها عمله على تأكيد رأيه وتوجهه في ظل ما كان يعتريه اجتماعيا من أزمات خاصة مع تعارض الواقع الفني والأخلاقي لدى الأدباء والشعراء حينها؛ كل هذا ساهم في ترسيخ الرؤية لدى شيلر، وزاد رسوخا على مذهبه بعد بروز الأعمال الأدبيه "الجميل والجليل" وكذا رسائل في

1 ينظر، فردريش شيلر، اللصوص، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، د.ط، وزارة الإعلام الكويتية، د.ت، ص04.

التربية الجمالية للإنسان أين انتقد كانط في تناوله للجمال الأدبي وراح يؤصل للموضوعية في البحث الجمالي بعد أن قُهر –حسبه– بذاتيات التوجهات والمفكرين[1].

شرع بعد ذلك شيلر في تحليل وقراءة المنتوج الفني فأصبغ عليه طابع المحاكاة أي أن الفن إنما هو محاكاة للطبيعة وأشكالها ينطلق من الواقع الخارجي ليستقر في الذهن، وبدا جليا الأمر مع ظهور كتاب الشعر المطبوع والشعر العاطفي، ليتشكل بعد هذا الوضع ما يعرف لدى شيلر بالازدواجية الفكرية بين الشاعر والفيلسوف حيث اتضح هذا كثيرا في أعماله الأدبية الجمالية [2]، وهذا ما يدل دلالة واضحة بأن شيلر لا يفصل الفن والأدب عن الجمال بأي سبب، بل، إنه يرى أن الفن والجمال ماثلان لعملية المحاكاة بالدرجة العليا، وهذا أمر وارد جدا.

ومن يراجع مختلف كتابات شيلر يجده معتنيا –أيما اعتناء– قبثنائية الحس والإبداع وراح ينسج فلسفته على هذا المنوال متأثر في ذلك بمعاناته في الواقع، وهو ما يؤكد على أن لمسة شيلر الفلسفية إنما هي امتداد وفق ما يتماشى وواقعه المُعاش، وهذا ما أكده هيجل حينما أقر أصالة فكر شيلر وأخرجه في قالب الفنان المنتج للإبداع.

ومن جهة أخرى فإن التوازن القائم بين حسّ الشعرية والمنطق التجريدي لدى شيلر جعلاه يعمل على إحداث توازن بين الحس والعقل وفرض منطق الشمولية الإنسانية، ما جعل أقرانه حينها يقولون على لسان أحدهم: "إن لا أحد يستطيع أن يقرر ما إذا كنت الشاعر الذي يتفلسف أم أنك الفيلسوف الذي يقرض الشعر" [3]، وهو نفس الرأي الذي أكد عليه مارك جمينيز حينما قال نقلا عن يوهان بول فريدريتش ريشتر: "لن تُكتب الجمالية الحق، إلا من قبل رجل قادر على أن يكون في الوقت عينه شاعرا وفيلسوفا" [4]، وهذا من المُجَلِّيات يقينا على توجه شيلر في رحلته الجمالية في عالم الأدب.

وكان خلال تأليف شيلر لمسرحية –اللصوص– ومحاولته دبلجة أحداثها وحالات أبطالها وفق ما يعايشه المجتمع الألماني حينها، ومشيرا للناس بإلزامية التخلص من بطش الحكام واستعبادهم

---

1 ينظر، شيلر، رسائل في التربية الجمالية للإنسان، ترجمة: وفاء محمد إبراهيم، د.ط، الهيئة المصرية للكتاب، 1991، ص23-24.

2 نفسه، ص25.

3 نفسه، ص18.

4 مارك جيمينيز، مالجمالية، ترجمة: شربل داغر، ص186.

في أكثر من موضع وهو الأمر نفسه الذي ورد كثيرا في أشعاره [1]؛ ولعل بزوغ نجمه الإبداعي ما كان ليعرف هذا الانفجار الجمالي خلال عصره لولا تلك الأحوال القاهرة له.

وأراد شيلر لنفسه إرساء التميز في الفن والجمال على مذهبه الذي جمع به بين ثنائيات عديدة واقعية معاشة وفكرية قديمة وحديثة -كما سبق وأن أشرنا-، فألف كتاب رسائل في التربية الجمالية للإنسان l'éducation esthétique de L'homme -ومن باب الشيء بالشيء يذكر؛ فإننا نلمس في برامج التربية الوطنية الجزائرية هذه السمة الروحية العاملة على بعث التربية الفنية في نفوس التلاميذ، حتى أن هذا المسعى كلل بمدارس متخصصة في طور التعليم العالي تعمل في هذا الإطار- والذي هو عن مجموعة من المحاضرات تصل إلى سبع وعشرين محاضرة (27)، ودافعه لكتابتها إنما هو شكر لأحد الملوك على ما قدموه له في وعكته الصحية، وفي نفس الوقت تمرير رسائل قيمية يبرز من خلالها الجمالية الإنسانية في التعاطي مع أحداث الحياة اليومية[2].

وكما أننا نلمس معالم فلسفة الجمال لدى شيلر في رسائل كالياس التي بعث بها إلى قرينه كولر koler؛ حيث يقول: "لقد ازداد فكري عن كنه الجمال وضوحا...وأعتقد أني وصلت لمفهوم موضوعي للجمال ينبني عليه تلقائيا مبدأ التذوق الموضوعي الذي يئس كانط من الوصول إليه، وأنا اليوم انوي نظم أفكاري وترتيبها، لأنشرها في الربيع القادم على شكل حوار كالياس أو في الجمال"[3]، وهذا بدوره ما يجلي الاهتمام البالغ من شيلر بالفن والجمال والتذوق الراقي كما كان يفعل سابقه كانط، حتى وإن كان شيلر يرى أن جهود كانط لم تكن تامة في كثير من الأحايين، وهذا من جهة.

ومن جهة أخرى، فالواضح من القول السالف تقديمه من لدن شيلر والمشكل في تراكيبه رسالة إلى صديقه ورسخ مفهوما للجمال يراه -هو- نمطا جديدا في التذوق، يتميز هذا المسلك حسبه بالموضوعية في تعاطي الأحداث والوقائع أي بإخراج الذوق الشخصي من دائرة الحكم الجمالي العام، حتى لا تتأثر الصورة الجمالية حسبه بتلك الأحكام التي هي بمثابة شظايا من هنا

1 Regarder, Friedrich Schiller, les brigand, traduit, de bibliothèque nationale, paris, bureaux de la publication,1870,préface de livre.

2 ينظر، شيلر، رسائل في التربية الجمالية للإنسان، ترجمة: وفاء محمد إبراهيم، ص7.

3 نفسه، ص220-221.

وهناك، تصدر ممن لا يرقى ذوقه للمستوى المنشود، إذن، فحسب شيلر فالجمال الذوقي هو حكم عام يخضع للمحاكاة في تشكله وللموضوعية في تقبله والإحساس به.

**3-2 مفهوم الجمال لدى (جون ماري غويو-Jean marie Goyou 1854-1888م):**

انطلق جون ماري غويو في رحلته التأصيلية لمفهوم الجمال وفلسفته مركزا على استقرائهما في إطار مساقات أدبية محضة، حيث يرى غويو أن الجمال إنما هو ذوق ينتاب النفس حين تفريغها من مكبوتاتها الناتجة عن الخيال، وتنزيل رغباتها إلى أرض الواقع؛ وهو بهذا يصيغ المفهوم الفني والجمالي على أنه ذاك التعبير الصادر والفعل الناتج عن التأمل، فهو بذلك يرفع لباس التأمل عن الظاهرة الجمالية جملة وتفصيلا، حيث يقول: " وإنما يجب على الفنّ أن يشعرنا بتعاون النفوس وتواصل الضمائر، وبهذا التعاطف الجسمي الروحي الذي يدمج الحياة الفردية في الحياة الاجتماعية، لأن الفن كالخلاق؛ غايته الأخيرة أن يسمو الفرد على ذاته... فنحن لا نرى المنظر جميلا إلا لأننا نتصوره حيا، حتى نؤنسه على قدر الإمكان، يجب أن نحيي الطبيعة، وإلا لم تقل لنا الطبيعة شيئا، فكل انفعال جمالي، جوهره الاجتماع"[1]؛ فالمتجلي من خلال رأي جون ماري غويو، ههنا، هو تحديد الجمال وتصوره لديه، مبينا في الوقت نفسه تركيبته وعلاقته بالذات البشرية، ومبرزا كذلك لما يترتب عن الحدث الجمالي لدى المتذوق للفن، وتبيينه لفكرة أن الفن في تقديره كالأخلاق، أي كلما زادت مثاليتها (الأخلاق) زاد الذوق الجمالي معها؛ مما يجعل الإنسان في سمو مستمر دائما، نتيجة العلاقة القائمة الطبيعة بين الفرد ومجتمعه.

وقد ركز غويو أيضا على تعريف الجمال: "بأنه إدراك أو فعل ينعش الحياة في صورها الثلاث، العاطفة والعقل والإرادة، وما لذة الجمال إلا الشعور بهذا الانتعاش العام، فالانفعال الفني هو الذي يملك علينا كياننا كله، حتى تشتد خفقات القلب، ويسرع جريان الدم فإذا الحياة تزداد قوة وتشتد" [2]، بهذا الجلاء المفهومي للجمال يمكننا الإقرار أن غويو ذهب مؤكدا على أخلقة العمل الفني حتى يكون في قالب جمالي، مترّه عن الردود الأفعال النقدية ذات الخلفيات المعينة،

1 جون ماري غويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة: سامي الدروبي، ط 1، دار اليقظة العربية، القاهرة، 1948، ص10.

2 أفراح لطفي عبد الله، نظرية كروتشيه الجمالية، ص11.

فالجمال إذن هو اتحاد للذوق العام مع ضابط الأخلاق من أجل تشكيل الإكليل الإشعاعي على حد تعبير كروتشيه[1] وبناء الفلسفة الجمالية العامة للإبداع وفق نسج خالص.

ولقد عمل جون ماري غويو في بحثه التأصيلي لفلسفة الفن المعاصر على تفريع الجمال إلى أقسام تتماشى وأبجدياته في الواقع، وما يؤكد هذا الطرح اشتغال الدارسين المحدثين بنفس المنوال الذي ننسج عليه؛ حيث جاء في مقال علمي صدر بمجلة الدراسات الفنية واللغوية والثقافية توضح فيه الناقدة طاطة بن قرماز المرتكزات الفنية لمعالم الجمال في رؤية غويو، وقد شمل أكثر من خمسة فروع؛ نقتصر على أبرزها وفق النحو الآتي:[2]

### 3-2-1 جمال الإحساسات:

وهو في نظره –الجمال– قائم على التذوق الآتي إلى النفس من طريق حواس الجسم؛ من لذة الذوق النغمي عن طريق الأذن أو لذة الرؤية عين طريق العين وغيرها، حيث يقول في ذلك: "...أعمق وأعذب من لذة المرء حين ينتقل من هواء فاسد إلى هواء طليق ونقي، كهواء الجبال العالية فإن تنفس تنفسا عميقا، ونحس الدم يصفو ويروق بملامسة الهواء، ونشعر بجهاز الدوران كله يستعيد النشاط والقوة فتلك متعة تكاد تكون فاتنة ساحرة، ويستحيل أن نجردها من قيمتها الجمالية..."[3]، ففي هذا النص استطاع غويو تدقيق الجمال وحصر نوعه في الإحساسات النابعة من الجوارح، وهو بذلك يقوي من الطرح الذي استهل به كتابه مسائل في فلسفة الفن المعاصر؛ والذي أكد فيه على أن الجمال لا يختلف فيه اثنان ويجب أن يكون محل رضى الجميع وينال قبولهم كما سبق وأن أشرنا.

وهو الأمر نفسه الذي أشار إليه عبد القاهر الجرجاني معلقا على ظاهرة الإحساس بالمتعة أو الضرر وآثارهم لحظة وقوعهم حينما قال: "من المركوز في الطبع، أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف"[4]، وهذا المترع نفسه الذي سار بكثير من الدارسين البلاغيين العرب نحو إقرار

1 ينظر، نفسه، ص83.

2 ينظر، طاطة بن قرماز، مقال بعنوان: البعد الفلسفي لماهية الجمال لدى جون ماري غويو، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، جامعة خميس مليانة، العدد5، 2019، ص92.

3 ينظر، أفراح لطفي عبد الله، نظرية كروتشيه الجمالية، ص39.

4 ينظر، عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، د.ط، دار المعرفة، بيروت–لبنان، د.ت، ص118.

الجمالية في قالب الأحاسيس والمحسوسات؛ ونراها من وجهة نظرنا ضمانا لحق الجميع في تذوق الجمال وتحقيقا لمبدأ تكافئ الفرص بين العباد كما يعرف في عصرنا اليوم.

### 3-2-2 جمال حركات:

تتضح فكرة الجمال عند غويو حتى يصل إلى قوله بـــ: "كلّ جدي مفيد وكل واقع حيّ يمكن أن يكون جميلا إذا توافرت فيه الشروط"[1]، وفي هذا أمارات تخرج بنا من لمسات الحواس إلى ممارساتها وهمساتها في نفس القارئ أو المتلقي بصفة عامة؛ إذ يرى غويو كذلك أن الاعتماد على أراء سبنسر معتبر إلى حد ما، والقائل بأن الحركات المتعاقبة أماما وخلفا حينما تؤدى بإحكام وتناغم كما الحال في استقبالات الأمراء والرؤساء أو عزف الأناشيد الرسمية أو تقديم العروض العسكرية؛ كلها تنشئ خطوط متموجة في الإيقاع أو الوزن، والنظام والترتيب اقتصاد في القوى[2]، بهذه القراءات نستشف مقصدية غويو في تأكيداته على دور الحركة في بعث الفن وإحداث الجمال لدى الإنسان.

### 3-2-3 جمال الأصوات:

وفي هذا الشق نوه غويو إلى جمالية الصوت وأثرها في الواقع النفسي للإنسان خاصة إذا كان متجرعا لنشاز مّا؛ حيث يقول عبد القاهر الجرجاني في هذا الباب: "والصوت الذي تمجّه الأذن هو الصوت الذي يعاكس الاهتزازت الخاصة بأعصابنا السمعية" [3]؛ وهنا يكمن التواشج الجمالي بين العرب القدماء ورواد الفلسفة الجمالية لدى الغربيين، في كون الحركات الصوتية التي تستلذها الأذن إنما هو نتيجة خضوع الأعصاب لها طائعة صائغة، وهذا عين الانسياب والجمال؛ فكلما كان للصوت أثر جميل كان على الأعصاب الارتخاء أكثر وتحسس الجمال أكثر كذلك.

ويرجع هذا الإحساس حسب الدارسين إلى تراكيب الأنغام وانسجام مقاطعها اللفظية بالعبارات اللفظية ناهيك على التفاعل بين القائل والسامع والذي من خلاله ترسم اللوحة الجمالية للمقطوعة الصوتية، "فللرواحة والتباين في الوضوح السمعي بين المجهور والمهموس يؤثر في النسيج الشعري، ويلعب دورا في وضوح المقاطع التي تشكل الكلمات، لأن طول المقطع وقصره يرتبط

---

1 السابق، ص53.

2 ينظر، نفسه، ص53.

3 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، د.ط، دار المعرفة، بيروت، د.ت، ص30.

بالحالة النفسية والعواطف والمضامين التي تجسده القصيدة "[1]، وهو الدليل الذي يبرهن على صحة الطرح الذي سبقه.

**3-3 مفهوم الجمال لدى (كروتشيه-Crochet 1866-1956م):**

قَدِم كروتشيه بجهوده في مجال الدراسات الجمالية للأدب بنوع من الرغبة في تطوير ما جاء على يد اليونان محاولا في ذلك بعث النظرة الأفلاطونية مع نوع من التجديد في محتواها ووظيفتها، فبعد أن كانت الفلسفة الجمالية لدى أفلاطون ذات طبيعة شاعرية أراد كروتشيه تحيينها إلى فلسفة تختص بالروح الإنسانية؛ وبالتالي يحفظ الإطار العام للرؤية الجمالية بأن يبقيها في فلك الجمال؛ ويرسخ طرحه الذي يفضي إلى تعزيز الآلية الروحية في استقراء الإبداع بدل التركيز على الشعرية التعبيرية فقط [2]، من خلال هذا اشتغل كروتشيه في مساره الفلسفي مكاشفا لحقيقة الفن والجمال في عالم الشعرية والإبداع.

اشتغل كروتشيه في توجهه الاستقصائي حول علم الجمال ومدى علاقته بالتراث اليوناني بنوع من العمق في القراءة، حيث يرى أنّ فلسفة الفن المعروفة حديثا والتي قصد بها الجمال الذوقي والشكلي، إنما هي امتداد لفلسفة الفن القديمة بقِدم اليونان في تأصيلاتهم وتخريجاتهم للجمال وأشكاله، وسرعان ما يرجع لنفي الوجود المصطلحي الدقيق لها قديما بهذا البناء الذي نعرفه اليوم؛ مكتفيا بالبرهنة عليه؛ على أنه كان منثورا بين التعريفات ومتداخلا مع الآراء والتعليقات، ونلمس كذلك هذا العمق في القراءة؛ من خلال ما جاء به كروتشيه في قوله عن الشّعر؛ حينما صوّره على شاكلة أفلاطون يوم بيّن أن جمال الشّعر يكمن في تناسق الجمال الداخلي للشاعر مع الجمال الخارجي للعبارة، بهذا كان رأي كروتشيه حول فلسفة الفن والجمال مستقرا في أن كينونة الملامح قديمة أمّا تشكل القواعد فهو حديث[3].

ونجد كذلك كروتشيه قد تعرّض إلى أمر الجمال في أهمية الروح التي تغذي الموجود الحقيقي لذلك التكامل القائم بين الروح العضوية ونشاط النفس الباطني؛ متناولين بذلك على

1 راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، ط1، دار الحكمة، لندن، 2004، ص107.

2 ينظر، عطيات أبو السعود، فلسفة التاريخ عند فيكو، د.ط، دار منشأة المعارف، الإسكندرية-مصر، د.ت، ص61.

3 ينظر، كروتشيه، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، ط 1، دار الفكر العربي، القاهرة، 1947، ص129-130.

اللحظات الثلاثة التالية على لحظة الفن بالتفضيل [1]، الموزعة على المعرفة الحدسية التي تستقر لدى الفنانين والناس العاديين بحيث يستندون فيها إلى الحدس الإدراكي؛ والذي استطاع كروتشيه إضفاء خصائصه على الفن، فالفن الحقيقي لديه؛ ما هو إلاّ معرفة حدسية مجردة من المنفعة والأخلاق والفلسفة، فهو بالتالي متميز عن الحسي، وبهذا يؤكد كروتشيه على ترسيخ فكرة أن الفن هو عملية روحية باطنية حدسية، تحدث في الخيال لتعبر عن مشاعر وحالات نفسية وذهنية، وبالتالي فإن الفن والتعبير عنه لدى كروتشي وجهان لعملة واحدة [2]، وهو بِالكَوْدِ ما يتفق عليه جل الفلاسفة والنقاد في أن الفن والتعبير متضافران متغافصان في البناء الواحد والغاية عينها.

واصل كروتشيه في هذا تميزه الاستقرائي لفلسفة الفن من خلال تخريجاته وتأصيلاته، بحيث أعطى تعريفا للفيلسوف فيغو (FIGO) على أنه مكتشف الجمالية الفنية بصفتها علما مستقلا بذاته وأحال إلى ذلك من خلال كتابات فيغو حول الشعر وحول الطبيعة البشرية الشاعرية، "ويشير كذلك كروتشيه إلى حدسية الفن؛ فهو حسبه حدس ترتبت عليه عدّة موضوعات ومن ضمنها الانكارات التي يطرحها كروتشيه ليدلل على مدى نقاوة واستقلال الفن" [3]، وعلى هذا الأساس يكون الفن أكثر جلاء لدى كروتشيه، قائم وفق ضوابط أساسية أبرزها:

أن الفن ليس واقعة مادية [4]؛ وفي هذا الرأي أراد كروتشيه إخراج الجمال الفني من دائرة الماديات ونقله إلى عمق الروحانيات، معللا في ذلك أن تأثُّر الناس بالقصيدة يكون حسيا وليس ماديا، مشيرا في الوقت نفسه؛ أن الفن لو تميز بالمادية يتوجب حينها على القارئ أو المتأمل بصفة عامة؛ الانطلاق في عمليات إحصاء المفردات وتمييز الأشكال غير منتبهين لوقعها في النفس الإنسانية أو قربها من الحس البشري، وهنا حسبه مكمن السر في معنوية الفن الخالصة.

ولقد أسهب كروتشيه وهو يحدد فوارق ومميزات الفن في كونه عمليا أو نفعيا؛ حيث جعل هذا المسلك بعيدا كل البعد عن النفعية الغرائزية ضاربا في ذلك بمثال الارتواء للعطشان والاستجمام للقانط متحججا في الوقت نفسه على أن الفن إنما هو تذوق يختلف من نفس لأخرى ومن وضع لآخر، لا تربطه قيود النفع ولا شرط الاستفادة، فملذات –حسبه– الأكل والشرب لا

1 ينظر، أفراح لطفي عبد الله، نظرية كروتشيه الجمالية، د.ط، دار التنوير، بيروت،2011، ص150.

2 ينظر، نفسه، ص151-154-155.

3 نفسه، ص155.

4 نفسه، ص155.

تعد لذة وماهي إلا حاجات طبيعية يرتخي العقل عندها فقط، على أن تبقى تابعة للموضوع الفني بانصهارها مع العوامل الفنية داخل بنية النص أو الشكل الإبداعي [1]، ومما عُني به أيضا لدى كروتشيه وهو يؤصل لفلسفة الفن الجمالي اهتمامه بتحليل الخبرات النفسية المتجلية في الإبداعات الأدبية[2]، وهذا يجرنا إلى التأكيد على اللمسة النفسية المعنوية لدى كروتشيه في التعاطي مع المتغيرات الجمالية.

**4 – مفهوم الجمال من منظور الدارسين العرب المحدثين:**

عرف العرب الجمال والجمالية وأدركوا فلسفتهما منذ العصور الغابرة، لكن ومع انتشار البحث والتنوع الفكري بين الأطياف الاجتماعية العربية تزايدت الآراء وتنافست الأفكار، ممّا دفع الباحثين المحدثين إلى الإدلاء وجوبا بإسهاماتهم؛ تحيينا منهم للجذور وتطويرا في الوقت نفسه للأفكار تماشيا ومقتضيات الساحة الفلسفية والأدبية عموما، "فلو وجد أرسطو في شعر اليونان ما يوجد في أشعار العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي أحكام مبانيها، واقتراناتها ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم وحسن مآخذهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاؤوا لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية"[3].

ففي هذا الفلك سار العديد من الباحثين العرب المحدثين محاولين استدراك ما يمكنهم من أجل إرجاع سفينة الجمالية الحقة إلى فلكها الذي سبق وأن أشرنا إليه في مبحثنا الثاني، وعملوا على إحياء الرؤية الجمالية العربية من جديد وفق ما أقرته الدراسات النقدية والجمالية الفلسفية الحديثة، وهذا ما سنركز عليه بذكرنا لجهود أهم الأعلام العربية المحدثة في المجال.

**4–1 مفهوم الجمال لدى (زكي نجيب محمود 1905–1993):**

لقد عني زكي نجيب محمود –أيما عناية– بالفلسفة المنطقية، وسنكون من المخطئين إذا ألزمناهُ فرعا من فروعها أو حدّدنا منهجا واحدا من مناهجها، والمتتبع لإسهاماته وقراءاته المختلفة إنما يجدها ممزوجة في بنيتها متفرعة في نتائجها غير محصورة الحدود ولا مضبوطة المعالم، ولو يراد

1 ينظر، السابق، ص161–162.

2 ينظر، أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، ص42.

3 فضل حسن عباس، البلاغة المفترى عليها بين الأصالة والتبعية، ط1، دار النفائس، عمان–الأردن، 2011، ص17.

منّا تعليل هاته الحالة سيكون جوابنا على أن مخالطة التوجهات والأفكار ومقارعة النظريات والأطروحات هي سبب عدم إقرار نجيب لوجهة معينة دون أخرى، مما أبقاه في خانة الباحث الشامل لكل فروع الفلسفة المنطقية الوضعية حيث يقول: "وأما في الفلسفة فإني أتبع فيها أصحاب المدرسة التحليلية بصف عامة، والشعبة التجريبية العلمية منها بصفة خاصة" [1]، وهو بذلك يؤكد على تنوع مشاربه الفلسفية خلال تعاطيه مع الأحداث والوقائع بمختلف أنواعها.

ويعطف على ذلك مؤكدا على توجهه الفلسفي العام المنبثق من المنطق الوضعي التجريبي، فالفلسفة حسبه لا تنصب على فرع دون سواه أو منهج دون آخر إنما الإنسان هو من يخضع الآراء والتوجهات المختلفة لصالح طرحه وفكرته، فيجعل من لدن ذلك سلطان الحقيقة المنبثق عن العلاقة الواضحة بين الإنسان وسائر مراحل الحياة الثقافية والفكرية والاجتماعية خلال المرحلة المعينة[2]. ولا مراء في أن القارئ لتآليفه وسيرته يتجلى له عيانا أنه قد اعترت في حياة زكي محطات مزرية التي بالإضافة إلى فكره الفلسفي جعلته يستقر في آخر المطاف على أنّ اللغة الإنسانية هي نماذج منطقية لحالات نفسية؛ ومهما اختلفت بين الأطياف، انطلاقا من خطابها السّامي الهادف نزولا إلى الخطاب العامّي اليومي الذي ينتهج مختلف الأفراد في التعبير عن مختلجاتهم وما تقول به أنفسهم، كل هذا أراد به زكي تحديد الخطوط العريضة للجمال الفلسفي في اللغة، الذي مهما كشف عن كثرته فإنه سرعان ما يتوحد في منبع مشترك قائم على هدف أوحد[3].

ولقد لقي زكي استهجانا كبيرا وهو يحاول فرض النزعة المنطقية على الجمال كونه اقتصره في الماديات والمحسوسات مهملا بذلك كل الروحانيات ومختلف الأحاسيس؛ وهو ما ألصق به تهم إنكار اليقينيات والغيبيات وبالتالي إنكاره للدين؛ وعلى الرغم من هذه القفزة لنجيب على التراث والمسلمات وولوجه عمق الكينونات في محاولة منه لتأصيل المادي الملموس منها ودرء كل محسوس غيبي بقي كاسبا لهيبته بين المفكرين والفلاسفة [4]، ولم يكن زكي نجيب محفوظ الوحيد الذي عان الاستهجان والاستنكار عند النقاد والقراء معا، بل كان كل من يدعو في زمانه إلى ما

1 زكي نجيب محمود، قشور ولباب، ط2، دار الشروق، القاهرة، 1981، ص8.

2 ينظر، زكي نجيب محمود، حصاد السنين، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1991، ص48.

3 ينظر، نفسه، ص198.

4 ينظر، محمد البهي، الفكر الإسلامي الحديث وصلته بالاستعمار، ط6، دار الفكر، القاهرة، 1973، ص291-319.

يدعو إليه محط استهجان كبير بين القراء العرب قاطبة، وهو ما جعل من حيز انتشار أعمالهم ضيقا محصورا إلى يومنا هذا.

تحدث زكي محمود حول الجمال من المنظور الأريسطي وكذا الأفلاطوني مرجحا في الوقت نفسه رأي أفلاطون ومتحججا في ذلك على أنه الأقرب إلى المنطق الرياضي، مقارنة بأرسطو الذي كان بيولوجيا في ظاهر طرحه أي مركزا على الموجودات بعيدا عن الجذور [1]، وهنا جوهر التمايز بين المحسوس المنطقي المجرد وبين الغيبي الروحي لدى زكي "ففي عالم البناء يتخذ تعريف الإنسان مثلا صفة الدوام إلى أبد الآبدين، ولكننا إذا وقفنا عند وصف الإنسان من حيث هو أفراد تسير على الأرض وجدنا المتغيرات التاريخية" [2]، ومن القول نستشف الإشارات التي اعتمدها زكي في تدليله على فلسفة الفن، والفن ماهو إلا عبارات فريدة البنية بديعة الجمال؛ تصدر من النفس أحيانا دون أن تتكرر مما يترك لها أثر يقتضي التحليل والتعمق في الفهم، وهو ما يعرف لدى زكي محمود بالخلق الأدبي؛ كما يرى أنه مثلما تتمايز الأشياء في الطبيعة وتختلف في بنيتها وتراكيبها فينتج جمال مادي وفق أسس كونية منطقية، كذلك تتمايز العبارات والمعاني لتنج جمالا في حدود رياضية كما قال به أرسطو واتبعه في ذلك زكي بالتأكيد عليه، وهذا كله في الأخير يفضي بنا إلى تمايز قائل عن قائل وبالتالي فن عن فن وهكذا.

اعتمد زكي التفريق بين النقد الأدبي الفني والنقد الفلسفي وأرجع ذلك لعدة اعتبارات؛ حيث يقول في هذا الصدد: "الناقد الفني مفكر علمي، يأخذ الظاهرة على أنها موجودة ويبدأ في استخلاص القواعد والقوانين الأساسية التي يجب أن تكون في العمل الفني ليكون عملا فنيا، إلى هذا الحد لا يزال الناقد عالما أو حتى فنّانا مفكرا، ولكن إن حدث واتجه إلى البحث في الأسس الأولى لنشأة مبدأ التّعبير عن النفس الإنسانية بالفن فسيتحول هذا الناقد، إذ ذاك إلى فيلسوف في علم النقد" [3]، فكان زكي محمود بهذا الكلام حاسم في إشكالية الجمال وفلسفته وعلاقته بالفن والمنطق، مما يوصلنا في الأخير إلى السير على منوال القائلين أن زكي محمود جاء مجددا في التوجهات العربية بعيدا عن التقليد ومغامرا أمام كثير من الحواجز العرفية والدينية، لكن ورغم كل

1 ينظر، زكي نجيب محمود، الفلسفة والنقد الأدبي، مجلة فصول، مج: 4، أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر 1983، ص13.

2 نفسه، ص13.

3 أحمد عثمان، طريقنا إلى الحرية، ط1، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 1994، ص31.

هذا استطاع أن يرسُوَ بسفينة الفلسفة الجمالية على شاطئ يراه آمن، فجعل المنطق الرياضي أساس سلامة المنطق الفني، وكلما سارت في هذه الشاكلة ضروب البيان كلما كان أهلها أكثر فنية وجمالية.

**4-2 مفهوم الجمال لدى (جمال الدين بن الشيخ 1930-2005م):**

تمرس جمال الدين على الأدب ووصل درجة الإتقان بترجماته لعديد الأعمال الأدبية؛ خاصة تلك المتعلقة بأدونيس، سرعان ما استقر على خمريات أبي نواس وأدب المتنبي وهو يطؤ عالم النقد الأدبي، كما لم ينهاه ذلك عن ترجمتها أيضا إلى الفرنسية، فيما خص هذا المجال بدراسة مترجمة وسمها بـــ: الغنائية في الشعر العربي؛ أين أبدع في ترجمة الكثير من الأعمال العربية التي تعود إلى رموز الشعر والنقد العربيين سواء في العصر العباسي أو الفترات التي تلته، بالإضافة إلى إفراده لشق كبير من أعماله خص به قدماء البيان العربي كالجاحظ وابن رشيق وابن خلدون وغيرهم...[1].

تفرّد جمال الدين بمنهجه في استقراء جمالية الأدب من زاوية النقد وفق ما تمليه فنون الشعرية الحديثة حيث يقول عن الشعر: "أدب اللغة العربية القديمة، من العصر الجاهلي حتى بدايات القرن العشرين، هو أدب شعي أساسا" [2]، إذ يرى ابن الشيخ حسب هذا القول أن أرضية النقد وجماليات فنونه وأنواعه؛ منطلقها الأول كان الأدب، والذي في حد ذاته تأسس من الشعر وعليه؛ حتى مطلع القرن العشرين أين بزغ فجر الدراسات الأدبية والنقدية نتيجة التلاقح الفكري بين الغرب والعرب، كما يعُدّ "الثقافة العربية الإسلامية تخصّ مجالات ولغات لا تحتلّ -عادة في أوربا على سبيل المثال- مكانة داخل الأدب"[3]، وهنا يقصد انغلاق الثقافة العربية والإسلامية على نفسها ما جعل أفق دراساتها أقل انتشارا خاصة لدى الأقوام الناطقة بغير لسانها، وعلى هذا الأساس ربط الشعر بالثقافة العربية حيث يقول: "والشعر كان نتاجها الأول وكان التعبير الأكثر دلالة والأكثر

1 ينظر، عبد اللطيف الوراي، جمال الدين بن شيخ ونقد الاستشراق المغاربي، القدس العربي، 2015/08/19.

2 جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية ويحتوي في أوله على مقال حول الخطاب النقدي، ترجمة: مبارك حنون-محمد الوالي-محمد أوراغ، د.ط، دار توبقال، المغرب، 2008، ص5.

3 نفسه، ص5.

تمثيلا لأصالة عبقريتها، وكان الشعر العربي على الدوام مستودع ثقافتها وتاريخها...ولا شك أن قصائد أمير الشعراء أحمد شوقي تكشف تماما عن استمرار هذا التصور العربي للفن الشعري" [1] وبهذا يؤكد ما سبق وأن تطرقنا إليه في قضية التأكيد على تلازمية العلاقة بين الشعر والعربي وثقافة المجتمع العربي أنذاك.

واعتنى جمال الدين بفكرة الجمال وفلسفته في عالم النقد في الوقت الذي فيه بالتوازي حول أدب أدونيس؛ حيث قال في معرض تناوله للجمالية من الإبداعات الأدونيسية: "أما عن زمننا الجديد فإنّ الذي يغويه اكتشاف عمل اللغة؛ هو يتنكر لخاصية الكلام المرتبط مع اللحظة المعاشة بالتشارك، فنحن نحس بغاية هامة تقودنا إلى الإلحاح في التمني،...ولن نقدر على شكر أدونيس بشكل أفضل إلا بأن نوزع في فرنسا؛ دراسة آداب اللغة العربية والتأمل في الشّعر كما هو؛ ليس من باب التسلية ولا من باب العلم، بل من أجل أن يتنفس المجتمع أجياله المتتابعة، أي بأن يستدرك حظه الحقيقي والوحيد في البقاء" [2]، وفي هذه الأسطر استطاع جمال الدين توضيح الجمال وتحديده في شكله الأدبي النقدي، وحصره في تلك العبارات المخاطبة للمعنويات والتي من خلالها ينسج الشاعر ما يؤثر به على المتلقي الناقد أو السامع، ليخلص إلى فكرة أن جوهر الجمال طبيعي نابع من الشعر الذي هو المرآة الحرفية للحياة الاجتماعية العربية.

أسّس ابن الشيخ لعلم الجمال الأدبي وفق ضوابط تنبني عليها العبارة الشعرية من إيقاع ووزن وقافية وألفاظ وغيرها، وهو ما يرسم المسار الذي سلكه في قراءته الفلسفية للجمال في النقد الأدبي حيث يقول: "الإيقاع أساس القول الشعري، يآلف بين حركات النفس وحركات الجسم، وقد تميز الجاهليون العرب في إيقاعهم الشعري عن الشعوب الأخرى بشيء أساسي هو القافية، التي هي أصل الاهتداء إلى الوزن...فلابد في الإيقاع من موافقة المعاني في حركاتها النفسية للأوزان في حركاتها اللفظية" [3]، فالجمال الأدبي حسبه –جمال الدين بن الشيخ- تتلخص فلسفته في الامتزاج النفسي بالوضع الاجتماعي ما يحقق نوعا من التناغم في الألفاظ لتُسبك في الأخير نصوص راقية الذوق وعذبة الأثر في النفس الإنسانية. وقد كانت القصيدة الجاهلية حسبه جامعة

1 نفسه، ص5.

2 أدونيس، الشعرية العربية، ط1، دار الآداب، بيروت، 1989، ص8.

3 السابق، ص31-32.

لعقاقير الشّعر المختلفة من قوة اللفظ ونغمية الإيقاع وانسجام الألفاظ وغير ذلك...، وتتسم في القوت نفسه بالفعالية قابلة للخطاب النقدي على حد تعبير أدونيس.

نجد ابن الشيخ قد فسر الجمالية وعلل لها تماشيا وأثرها النفسي في ذوق المتلقي ما يجعلنا نؤكد على الإبداع أخذ حيزا معتبرا، فجعل له الإحصاء سبيلا أمثل لقوامته وجسد ذلك في إحصائه للحروف في قصائد أبي تمام والبحتري بالإضافة إلى كتاب الأغاني وخرج برأي مفاده ما قاله في هذا الصدد: "بالتأليفات الدلالية التي تؤول إلى القافية المتقاربة ببعضها البعض حتى تصل إلى التطابق"[1]، واصطلح على هذه الظاهرة بما يسميها الاقتراض في النقد.

جعل ابن الشيخ القافية في مقام السريّة في البيت، فمن دونها لن تبنى القصيدة وسيذهب إيقاعها مما يرفع رداء جمالها الفني وغايتها الرسالية.

يرى جمال الدين أن القافية هي نقطة الائتلاف والالتفاف بين أبيات القصيدة وبين القصيدة والذات المتلقية، وهي مناط الجمال في قول الشاعر أو المبدع؛ مستندا في ذلك على أدلة من العصر الجاهلي وكذا من إسهامات المعاصرين؛ فهي حسبه –جمال الدين– "أداة ووسيلة خاضعة لشيء آخر، فهي عامل مستقل ومحسنٌ يضاف إلى محسنات أخرى، ووظيفتها كباقي المحسنات الأخرى إلا إذا ربطناها بالمعنى"[2]، وهذه رؤية عروضية متفردة قدمها جمال الدين خلافا لما قدمه العروضيون قبله ولا بعده، فقد كانت رؤية جمال الدين للقافية تبعا لبنائها الجمالي المؤثر.

تلخص مفهوم الجمال لدى جمال الدين بن الشيخ في الإيقاع والانسجام اللفظي بالإضافة إلى القافية وتناغماتها بين الأبيات، كما كان لمكونات القصيدة الحديثة سهم من الأحقية الجمالية، بأن للأوزان الصرفية والبنيات الأسلوبية دور كذلك في إضفاء الجمال الأدبي، بالإضافة إلى الأسجاع والتكرارات وغيرها من المركبات البلاغية للقصيدة العربية[3].

**4–3 مفهوم الجمال لدى (عبد الملك مرتاض ولد في 1935):**

يشير عبد الملك مرتاض إلى الدراسات النقدية بنوع من العمق الذي لم نعهده لدى سلفه من الدارسين، فهو يرى بأن الحداثة العربية لم تكن إلى وقت قريب بذاك المستوى الذي

1 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج 1، ط3، مكتبة الخانجي، مصر، 1963، ص212.

2 جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي–محمد العمري، د.ط، دار المعرفة الأدبية، المغرب، د.ت، ص78.

3 ينظر، جمال الدين بن الشيخ، الشّعرية العربية، ص228.

وصلته اليوم؛ سواء من العمق الفكري أو النضوج المعرفي، وهو يؤكد بهذا على أن الدراسات العربية عرفت تطورا في الفهم وعمقا في التحليل لم تكن عليه في السابق[1].

وتماشيا وهذه النظرة المرتاضية الخالصة يمكن أن نعتبر "الفن والجمال مفهومان فلسفيان كبيران متلازمان لا مفهومان أدبيّان، فكلاهما يحيل على شبكة من القيم المتشبعة، وكلاهما يرمي إلى معان تتخذ سبيل تأويلها تبعا لما ركّب في المتحدّث أو الدارس أو القارئ -أي المرسل والمستقبل معا- من اكتساب معرفي وفكري لدى الأول، واستعداد فطري وقدرة على المثاقفة" [2]، وهنا نجد عبد الملك قد أصّل للجمال والفن في عالم الأدب مرتكزا على التراث تماشيا ومتغيرات المعاصرة، كما يشير إلى أنّ الفنّ بالمفهوم الأدبي عُرف قديما بأسماء أخرى؛ كالصناعة كما كان يقول بذلك أبو هلال العسكري في كتابه المشهور كتاب الصناعتين.

وجاء الفن لدى مرتاض مطابقا للجمال ومرادفا للشعرية؛ رغم أنه مصطلح اتسم بالجدة في الساحة الأدبية والنقدية بصفة عامة، فالفن كان عند العرب القدماء هو الذهاب كل مذهب في الشيء مع البراعة فيه وكذلك كان يقصد به التعدد والتنوع، وهو ما يوصل للافتتان، ولذلك قيل عن الخطيب حين يبدع في مخاطبة جمهوره؛ افتنّ الناس بحديثه وخطبته [3]، فدليل القول، هننا، أن رؤية عبد الملك مرتاض للفن تكاد تكون متفردة غير متماثلة لمن سواه بدليل ربطه الفن بالجمال والشعرية معا، وربطه أيضا بالإبداع، وهو الشائع الذائع بين أوساط النقاد، الفن إبداع. والفن شعرية وجمال.

ومما لا شك فيه ألبتة أن شعرية الفن لا تقوم إلا على علاقة نقدية ( rapport critique) بين الفن واللغة، أي لا توجد لغة لفن الرسم أو الموسيقى، إنما الإبداع وفنيته يكمنان في فعالية الخطاب الذي يثيره، ويتولد عن هذا التصور أن الأخطبة (ج.خطاب) تنقل فكرة الفن وفكرة إبداع الفن، وحسب مرتاض فإن كل فن لا يتأسس خارج الكتابة الأدبية هو في غير مصلحة الأدب، ويعلل ذلك بنقله عن جيرار دوصون مقولته التي أكد من خلالها على أن شعرية الأدب في مصلحته وليس في جمالية بنيته فقط وهو ما يخفى على كثير من الناس، وعلى هذا الأساس شايع

1 ينظر، عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص61.

2 السابق، ص61.

3 ينظر، نفسه، ص63.

مرتاض رأي جيرار جينات القائل بأن الأدب فن في حد ذاته؛ والشعريات إنما هي جزء منه -أي جزء من نظرية الفن- وبالتالي هي جزء من نظرية الجمال الأدبي، بالرغم من أن دوصون خالفه -جيرارد- في ذلك معلقا على أن هذا الوضع هو إخراج للأدب من حقل البحث وحصره في الجماليات دون غيرها[1]، فالأدب هو حقل الفن، وهو أيضا حقل الشعريات، أي أن الأدب هو الواصل بين الفن والشعريات معا، وهو ما يبينه جليا ما قدمناه سلفا.

وتتراءى للقارئ رؤية عبد الملك مرتاض إلى فلسفة الجمال أكثر خاصة حينما يعلق قائلا: "...والأديب حين يبدع عملا ما، إنما هو يتفنن في كتابته، فهو من هذه الوجهة فنان" [2]، ففي هذا القول إشارة على أن تشكل اللمسة الفنية لدى الكاتب إنما هي بمبادرة من نفسيته وأحاسيسه الفردية، وكل كتابة من طينة الشعر والنثر الجميلين هي نوع من الإبداع الذي يضاف إلى عالم الفنون الجميلة الأخرى كالموسيقى والرسم.

ونجد عبد الملك مرتاض على دين جيرارد يصون في إقراره للعلاقة بين الفن والشعريات من وجهة والفن والجماليات من وجهة أخراة حيث يقول ناقلا: "بمقابلتنا شعريات الفن بجماليات الفن لا يعني ذلك مقابلتنا حقيقة بخطأ، فليست الحقائق في حقل العلوم الإنسانية، إلا مراعاة للأحداث مع الأوضاع التاريخيات ( Historicités)، أي أن الرهانات وحدها من تتحكم في المواقف"[3]، فبهذا لا يمكن الفصل بين الفن والجمالية سواء على مستوى النوع أو الجس أو ما شابه ذلك، بل الأساس في الطابع العام الذي يترك الأثر النفسي ويحسس العالم بالجمال.

يرى عبد الملك مرتاض أن الجمال بمفهومه الفلسفي والمادي الذي يعرف باللغتين الإنجليزية والفرنسية بـــ ( Beautiful-Le Beau) هو ذلك الإحساس الذي ينتصر إلى الصورة الجسمية لدى الإنسان؛ وكما ينقل عن كانط أن الجمال هو الذي يعجب على امتداد العالم دون أن يرقى إلى مستوى مفهوم [4]؛ أي ليس بوسعنا البرهنة عليه ثقافيا أو منطقيا، ذلك لأن الجمال محسوس لا ملموس حسب مرتاض.

---

1 ينظر، نفسه، ص64-65.

2 نفسه، ص67.

3 السابق ، ص69.

4 ينظر، نفسه، ص69.

ويؤكد مرتاض على أن فلسفة الفن قائمة على التبليغ من خلال توظيف الجمال الفني أساسا[1]، أي أننا كلما أكثرنا من المحسنات اللفظية والصيغ البلاغية كان الجمال أكثر، والذي بحد ذاته يجلب نفس السامع إلى الاستماع أكثر ما يوصل في الأخير إلى تحصيل فائدة وتحقيق عملية تواصلية إبداعية؛ مبنية على مرسل ومرسل إليه برسالة من الجمال.

فالجمال حسب مرتاض مطروح في الطريق وكل فنان كيف يتلقفه ويعيد قولبته، فالأديب بشعره والعازف بسنفونيته والراقصة بحركاتها...، فليس بالضرورة أن يكون الجمال الفني بلغة مركبة من سمات لفظية، بل تكفي أن تكون ذاك التعبير الجميل من طرف أيّ فنان وهو يترجم فنه وفق قدرته.

وبهذا كله يمكننا القول عن الجمال وفلسفته في حقل دراسات عبد الملك مرتاض؛ أنه يتشكل من ألوان وأشكال، لا تحصره قواعد ولا تحدده ضوابط، يمكن أن يتشكل حسب حاجة المرسل ومدى تأثيره على المرسل إليه، وكلما تعددت طرقه وكانت قوته كان أثره أكبر في النفس الإنسانية، وبالتالي فإن الجمال في تعبير مرتاض عبد الملك هو كغصن رطيب قطع من شجرة ناضرة مورقة[2]، وبقدر الطاقة الإبداعية لدى الفنان كان أكثر تميزا وتفردا.

**خلاصة:**

إن فلسفة الجمال ظاهرة فنية اعتّدت النصوص والإبداعات بمختلف أشكالها وألوانها وطبوعها، وعرفت عبر مراحل مختلفة سواء لدى الغرب أو العرب، والشيء الذي لا يختلف فيه اثنان أنها كانت بتسميات مختلفة يرجع السبب في الاختلاف إلى الاصطلاح في حد ذاته وليس الجوهر العميق للجمال، وقد ذكرنا مراحل تشكله وتعاطي الباحثين والدارسين له في فصلنا هذا، والملاحظ من كل ذلك أن الفروقات لم تكن في وجوده أو انعدامه ولا في صحته من خطئه، بل كانت حول شكل حدوثه، وآليات تشكله، وسنورد باختصار مميزات الجمال لدى كل فئة من الفئات التي تطرقنا إليها على الترتيب (اليونان-العرب القدماء-الغرب المحدثون-العرب المحدثون):

## 1. دراسات الفلسفة اليونانية:

- اتسم مدلول الجمال لدى اليونان في كونه الحب القائم بين الشكل الأدبي ونفس المتلقي.

1 ينظر، نفسه، ص79.

2 عبد الملك مرتاض، نظرية البلاغة، ط2، دار القدس العربي، الجزائر، 2010، ص7.

- الجمال هو كل حسّ ضد القبح وضد المنع والحرمان .
- الجمال هو الانسجام والتآلف بين العبارات والنصوص وتوازنها وفق شكل متكامل فيما بينها.
- الحب والجمال عنصران متكاملان فيما بينهما خلال رحلة الجمالية.
- الحسّ هو شرط من شلوط الجمال لدى أرسطو طاليس.
- الجمال هو نتاج محاكاة النفس المبدعة لأشكال الإبداع.
- المنفعة والحقيقة أساس الجمال، ولا مجال للخيال أو الأحاسيس المعنوية.

– الجمال الذوقي أرفع من الجمال جسدي لدى سقراط.

**2. دراسات الفلسفة الإسلامية لموضوع الجمال :**

- يرتبط الجمال ارتباطا وثيقا من منظور الفلسلفة الإسلامية بفكرتي القبح و الجميل.
- الجمال مرهون باستعدادت النفس الذاتية وبمدى ذوقها و مطابقته لرغباتها و أحاسيسها.
- الجمال مزيج بين أحاسيس الجوارح وذوقيات الآذان واستحسان النفوس للمعزوف أو الملفوظ وإثبات القيم الخيرية.
- اعتبار لذة الذوق الجمالي للمحاكاة النظمية مع الإيقاعية داخل البنية الشعرية أساسا في تشكل الانطباع الجمالي العام.
- تعدّ اعتباطية التشكل الجمالي مع اللذة والمحاكاة النغمية والنظمية أهم أركان الشعرية.
- يختزل الجمال في ردود أفعال بحسب ما اختلجت النفوس في ذاتها وبالتوازي مع تلك الارتدادات النفسية النابعة إما من استحسان الجمال أو تخيله أو الهوس به أو التنبؤ به وفق معطيات مسبقة.
- تنبني العلاقة بين عملية الإدراك والتذوق الجمالي للفن علىعلاقة تلازم، يصعب قيام إحداهما دون الأخرى.
- إدراك الجمال وتجسيده إنما يرجع إلى الذات الإنسانية ومدى قدرتها على البصر والاستبصار في كنه الأشياء والإبداعات.
- كل ما يتم إدراكه باللذّة والراحة والاستئناس إليه فهو محبوب عند المدرك.

- ينبعث الجمال من سلطة الأخلاق بحيث يستحيل أن يكون جمال خارجي دون أن يوازيه جمال داخلي.
- ارتباط الجمال بالفن والأخلاق وتفاعلاتهم مع الذات المتلقية.

**3. الدراسات الغربية لماهية الجمال:**

- يعرف الجمال في الدراسة الغربية بأنه محاكاة أي أن الفنّ إنما هو محاكاة للطبيعة وأشكالها ينطلق من الواقع الخارجي ليستقر في الذهن.
- يتصل الجمال بالإنسانية في تعاطيها مع أحداث الحياة اليومية.
- يتشكل الجمال بعامل الموضوعية من خلال تعاطي الأحداث والوقائع أي بإخراج الذوق الشخصي من دائرة الحكم الجمالي العام، حتى لا تتأثر الصورة الجمالية العامة.
- الجمال إنما هو ذوق ينتاب النفس حين تفريغها من مكبوتاتها الناتجة عن الخيال، وتنزيل رغباتها إلى أرض الواقع.
- الفن في تقديره كالأخلاق، أي كلما زادت مثاليتها (الأخلاق) زاد الذوق الجمالي معها.
- العاطفة والعقل والإرادة، من منظور جون ماري جويو محور لذة الجمال للشعور بهذا الانتعاش العام.
- الجمال إذن هو اتحاد للذوق العام مع ضابط الأخلاق من أجل تشكيل الإكليل الإشعاعي من منظور فلسلفة الفن لجون ماري جويو.
- الجمال لا يختلف فيه اثنان ويجب أن يكون محل استحسان الجميع وينال قبولهم.
- الأحاسيس و المحسوسات؛ نراها من وجهة نظرنا ضمانا لحق الجميع في تذوق الجمال وتحقيقا لمبدأ تكافئ الفرص بين الناس كما يعرف في عصرنا اليوم.
- حسب رأي كروتشيه فإن فلسفة الفن المعروفة حديثا والتي قصد بها الجمال الذوقي والشكلي، إنما هي امتداد لفلسفة الفن القديمة بقِدم اليونان في تأصيلاتهم وتخريجاتهم للجمال وأشكاله.
- تكمن قيمة الجمال في أهمية الروح التي تغذّي الموجود الحقيقي لذلك التكامل القائم بين الروح العضوية ونشاط النفس الباطني.

**4. فلسلفة الجمال في ضوء الدراسات العربية المحدثة:**

- إن اللغة الإنسانية هي نماذج منطقية وعينات ملموسة لاختلاف أحوال النفس.
- الفنّ ماهو إلا عبارات فريدة البنية بديعة الجمال؛ تصدر عن النفس أحيانا دون أن تتكرر مما يترك لها أثر يقتضي التحليل والتعمّق في الفهم.
- زكي محمود جاء مجددا في التوجهات العربية بعيدا عن التقليد ومغامرا أمام كثير من الحواجز العرفية والدينية.
- إنّ أرضية النقد وجماليات فنونه وأنواعه؛ منطلقها الأول كان الأدب، والذي في حدّ ذاته تأسس من الشعر وعليه.
- الجمال هو تلك العبارات المخاطبة للمعنويات والتي من خلالها ينسج الشاعر ما يؤثر به على المتلقي الناقد أو السامع.
- القافية هي نقطة الائتلاف والالتفاف بين أبيات القصيدة وبين القصيدة والذات المتلقية، وهي مناط الجمال في قول الشاعر أو المبدع بالنظر إلى أثر تنغيمه الموسيقي الذي يرتسم في النفس .
- عرُف الفنّ بالمفهوم الأدبي قديما بأسماء أخرى؛ كالصناعة كما كان يقول بذلك ،ابن سلام الجمحي في كتاب طبقات الشعراء من خلال طرحه الدال على أن كلّ من الشعر والنقد صناعة كباقي الصناعات تحتاج إلى كفاءة وخبرة الممارسة ، وكذا أبو هلال العسكري في كتابه المشهور كتاب الصناعتين.
- شعرية الفنّ لا تقوم إلا على علاقة نقدية ( rapport critique) بين الفن واللغة ، حيث يدرس الفن بلغة ناقدة فتنسأ بينهما وظيفة تكامل يترع الواحد منهما إلى الآخر.
- تشكل اللمسة الفنية لدى المؤلف انطلاقا من تداعيات نفسيته وأحاسيسه الفردية، وكل كتابة تصدر عن هذه التداعيات تتوج بالجمال الفنّي وتعدّ نوعا من أنواع الإبداع الذي يضاف إلى عالم الفنون الجميلة الأخرى كالموسيقى والرسم.

# الفصل الثاني

## المبحث الأول: المنطلقات الفلسفية لنظرية الجمال لدى حازم القرطاجني.

## المبحث الثاني: معالم فلسفة الجمال عند حازم القرطاجني ولدى الفلاسفة المسلمين.

## المبحث الثالث: مميزات التفك ير النقدي لدى حازم القرطاجني.

## خـــــــلاصـــة

## 2- الفصل الثاني: تجليات التفكير الفلسفي في منهج حازم القرطاجني (تـــ684هـــ):

### 2-1 المنطلقات الفلسفية لنظرية الجمال لدى حازم القرطاجني:

كان لحازم القرطاجني فضل تداول مسائل الفن والجمال في كتاب المنهاج ظهر ذلك جليا في منهج تفكيره سواء على مستوى الصّناعة الشعرية أو بما تعلق بالذات المبدعة؛ فالشعرية – حسب رأيه البلاغي – هي مكمن الجمال ومستودع الإبداع وأساس الذوق، وحالها يكاد لا يختلف عن حال النظم عند عبد القاهر الجرجاني –في تخريجه له–، فكما أن النظم لا يكتمل إلا بجودة السبك وحسن اللفظ؛ كذلك الجمالية لا تكتمل إلا بحس الذوق و لطافة المترع، وبراعة الإبداع، مشكِّلة بذلك لوحة شعرية شاعرية ، مؤثرة.

إن المتمعن لمجهودات حازم القرطاجني النقدية والبلاغية و الجمالية على مستوى التنظير، يجدها تتجلى في مواطن عديدة من كتاب المنهاج، وعلى سبيل المثال لا الحصر؛ رؤيته النقدية للشعر كمفهوم لماهيته التي أرهص من خلالها لنشأة نظرية الشعر لدية.

تبلورت شخصية حازم القرطاجني الأدبية بالموازاة مع ظروفه السياسية المحيطة وفي ظل حالة الركود المتبوع بانحطاط الدولة الأندلسية ، فقد استفاد من تلك الظروف التي ساعدته على الكتابة والإبداع في عرض الإبداع الأدبي العربي الذي تمثّل في فنّ الشّعر، وقد لمس هذا عديد الدارسين، بل أكدوا على أن نزوع حازم إلى التنظير في الشعر والبيان كان بدافع قومي أساسه نخوته العربية وذوقه الأصيل وذوده عن حمى الفصاحة والبيان، العربيين ، حيث جاء في تاريخ النقد عند العرب أنه "لم يكن غريبا على حازم الذي فقد وطنه أن يحس بالضياع وأن ينعكس إحساسه هذا على حال الشعر والنقد في عصره"[1]، توضّح المقولة دور الظروف المحيطة بحازم في شحذ همته النقدية ، والشعرية معا فكانت الأسباب القاهرة تلك سببا في تكوين شخصيته الإبداعية ، العربية القومية، قبل فكره وحسه النقدي والبلاغي.

لقد كانت ثقافة حازم القرطاجني قوية متينة مستمدة من أصل الثقافة العربية من جهة ومستوحاة من اطلاعه الواسع على حضارات الشعوب الأخرى، خاصة القديمة منها وهذا لا يخف على المتمرس في دراسة فنون الإبداع والجمال، لا شك في أن حازما تأثرت ثقافته خلال تنظيره للشعر بثقافة ابن سينا في قراءاته لمبادئ الجمالية ، فبدت تلك الثقافة مهيمنة على إبداعاته الفكرية،

1 إحسان عباس، تاريخ النقد عند العرب، د.ط، دار الثقافة، بيروت، 1983، ص539.

بل تجلت في كثير من آرائه النقدية والبلاغية، حيث تعاطي صناعة الشعر ؛ فقد أحكم هذه الصنعة فتنوعت قصائده وفق الأغراض الشعرية ؛ فمنها ما قيلت في موضوع الصوفية وبعض الأشعار جاءت بأسلوب هزلي والبعض الآخر منها جاء وصفيا، إلا أن ميزتها الأساسية المُغلفة لبنيتها العامة من حيث الشكل والمعنى فجاءت لمسة حازم القرطاجني الشعرية في غاية البلاغية والجدية في البنية التعبيرية[1]، تنمّ براعة حازم القرطاجني الشعرية عن دلالة التّلاقح الثقافي والفكري لديه، بل إنه أحد المميزات الفنية التي عكست صورة التنوع الإبداعي مستجيبة لروح المغامرة الشعرية في بؤرها المكتنزة[2].

في خضم هذا الامتزاج الحضاري الذي عايشه حازم القرطاجني تنامت روح المبادرة لديه نحو الإصلاح في مجال فنّ الشعر؛ باعتباره نمطا خطابيا مختلفا عن الخطاب النثري من حيث الشكل ومن حيث الوظيفة[3]، يتخذ الشعر ببنيته البلاغية والأسلوبية شكلا تعبيريا متميزا خاصة في بنيتة الإيقاعية ، ولأجل ذلك اقترح حازم منوالا يحوي نسيجا من الضوابط الفنية التي تحمي بدورها الصناعة الشعرية من الابتذال ولعل أبرزها؛ نظرياته في الإبداع الشعري ذات الطابع الجمالي والذي يترع دوما بالنفس المتلقية إلى أصالة البلاغية العربية ويلامس بها إبداعات التنظير في أدب الفلاسفة المسلمين وفلاسفة اليونان، بالإضافة إلى أنّ حازما شديد الحرص في رؤيته الإصلاحية في الشعر خاصة مع معاصريه ممن تركوا الرواية والتعلم، وأهملوا الصناعة الشعرية الحقيقية[4]؛ كان لحازم الفضل في التنبه إلى معالجة أسباب الصناعة الشعرية ، و بناء على الحافز من وراء نزعة الإصلاح الشعري لديه التي تكونت بفعل ظروف خارجية عايشها في زمانه ومكانه، والتي أراد بها إصلاح الصناعة الشعرية ب من خلال بعث الروح الحقيقية للشعر وتقريب أساليبه

1 ينظر، حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، ط 2، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان، 1981، ص70.

2 ينظر، محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، د.ط، دار عالم الكتب الحديث-جدارا للكتاب العالمي، إربد-عمان، الأردن، 2008، ص147.

3 ينظر، حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية-الحضور والغياب دراسة-، ط 1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص147.

4 ينظر، السعيد أخي، نظرية الشعر، بين فلسفة ابن رشد وبلاغة القرطاجني، د.ط، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 2014، ص387.

الجمالية، أكثر إلى الأمة العربية حينها،تأتي هذه الصحوة الفنّية بعد شيوع الركود وانتشار الجمود الإبداعي الناتج عن انحطاط في الابداع حلّ بالمتمرسين به وبرموز الأمة في كل مجالاتها.

لا يكاد يختلف معنى الذوق الجمالي لدى القرطاجني في كنهه عن معنى البلاغة الجوهري الأصيل، فهو يرى بأن الجمال الشعري لا يتأتي إلا بتوافر أسباب الإبداع الفطري بعيدا عن ما يضره من الشوائب اللفظية أو السقطات الفنية وهي في نظره المواصفات الصحيحة التي تسمو بالشعر من قيد الوزن والقافية والتكلّف نحو أفق الطبع وتحقيق الإبداع الذي يؤثر في المتلقي غاية التأثير، إذ يقول في ذلك: "فإننا نجد الحريص على أن يكون من أهل الأدب المتصرفين في صوغ قافية أو فقرة من أهل زماننا يرى وصمة على نفسه أن يحتاج مع طبعه إلى تعليم معلّم أو تبصير مبصّر، فإذا تأتّى له تأليف كلام مقفى وموزون وله الغث القليل منه بالكثير من الصعوبة بأي وسم، وظن أنه قد سامى الفحول وشاركهم رعونة منه وجهلا، من حيث ظنّ أن كل كلام مقفى وموزون هو شعر"[1]، يستبعد حازم القرطاجني من أن كون الشعر لا يتشكل إلا من القافية والوزن بل يحتاج الشاعر إلى أن يستمد الوزن والقافية والعروض من طبعه من منطلق السليقة لا التصنّع و من افتقر إلى هذه المزايا فقد وصمه الجهل بحقيقة الصنعة.

**2-1-1 فلسفة الشعر في تفكير حازم القرطاجني:**

لقد وطّن حازم القرطاجني مفهوم الشعر، حيث يمكن اعتباره إرهاصا تنظيريا لنظرية الشعر حيث يقول: "الشعر كلام مخيّل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها الدراية بماهية الشعر غير التخييل"[2]، يعطي حازم القرطاجني بعدا دلاليا لمفهوم الشعر ،حيث ضبط ماهيته خلافا للتعريف السائد قبله، وحسب تقديرنا نرجّح بأن هذا الإقدام الحديث يرجع إلى احتكاكه على الحضارات الفكرية بمختلف مشاربها، وثقافاتها وإلى صلابة موقفه النقدي الذي كان مؤسسا وفق مزيج من المسلمات المنطقية والحسية، أي لا غلو ولا تشبث بالشكل ولا غلو في المعاني، وإنما الشأن في إقامة الوزن الشعري ونظام تقفيته واستدعاء الخيال الذي يزيد من فنّية الشعر.

1 حازم القرطاجني، منهاج لبلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ص1777.

2 نفسه، ص89.

فقد تقال أشعار بضوابط الشعرية من وزن وقافية لكنها تعدم عنصر التخييل وتخلو من والإحساسات صادقة ، فتغدو أشعارا باردة لا تثير وعي القارئ ولا تحرّك انفعالاته تجاهها، أما وإن جاءت الأشعار هادفة في رسالتها الفنية محكمة المعايير نسجا ووزنا وتصويرا، ترقى إلى مصاف الشعرية اللغوية والأدبية في تجلياتها .

وبناء على ما سلف ذكره يمكننا الوقوف على طرح نقدي جاء ضمنيا في خطاب حازم القرطاجني، مفاده أن الحسّ أغلب على اللفظ المُقعّد، والعبرة لديه تكمن فيما جادت به المشاعر وليس فقط ما سمعته الآذان، بمعنى أن القول الشعري لا يهم صدقه ولا كذبه –تخييلا طبعا– بقدر ما يكون أساس الصنعة الشعرية قائمة على عنصر التصوير للوقائع في بنية تنحو إلى شرف المعنى منسجمة المبنى، تثير انتباه نفس المتلقي ممثلة للجمالية ، مدللة عليها، حيث يقول: "فمحصول ما عدا الأقاويل الشعرية إيقاع تعريف أو تصديق بما لا تشتد علقته بالأغراض أو لا تكون علقته بالجملة، أو مغالطة السامع وإيهامه أنّ ذلك واقع، ومحصول الأقاويل الشعرية تحصيل الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان، من حسن أو قبح أو حقيقة"[1]؛ فههنا يتجلى طرح حازم القرطاجني المؤكد على أهمية التخييل في التصوير بغض النظر عن صدقه.، ويعطي حازم الأولوية الفنية لعنصر الإيهام الذي يصاحب العملية الشعرية وبدرجة تصوير الموجودات وربطها بأذهان السامعين بغض الطرف عن حقيقتها أو عدمها.

يشير حازم –في معرض حديثه عن الشعر– أن اللغة الجمالية و التخييل هما من أساسيات بناء لغة الشعر لحظة انبعاثه من المبدع ووقوعه في نفس متلق توّاق ، ذوّاق، فهما إذن مصدرا الإمساك بذهن القارئ،كل هذه الترتيبات الأدبية تستلزم في أساسها غاية شعرية تُبعث في نص شعري نعتبره السبيل الأمثل في ترجمة المختلجات إلى عبارات حسّية ، أو بتعبير آخر أكثر دقة؛ "إن الشعر كلام، وهو عندما ينهض ويأخذ في التشكّل يظلّ مندرجا في دائرة الكلام، ولكنه يعلن عن نفسه كنوع من الكلام له خصوصيّاته المميّزة" [2]؛ أي أن الشعر ينطلق في بداية تكوينه في دائرة الذات الشاعرة في شكل انفعالات و سرعان ما يغدو كلاما شاعريا في عباراته وتراكيبه، فينتقل من واقع التأثير في القائل –قبل أن يلفظه– إلى مؤثر في المتلقي بعد أن يتلقفه هذا الأخير.

1 السابق، ص120.

2 محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، د.ط، الدار العربية للكتاب، القاهرة،1992، ص273.

نُرجع هذا الحال الأدبي الذي نلمسه لدى كثير من الأدباء باختلاف فترات عيشهم إلى الأصل الدلالي لمفهوم للشعر لدى ابن منظور( 711هـــ)، والذي نعتقد أن حازم القرطاجني و لم يخالفه، الرأي بل كان محتذيا في بعض الأركان لماهية الشعر قائلا:"الشعر منظوم القول، غلب عليه شرفه بالوزن والقافية"[1]، ففي تعريف ابن منظور للشعر توضيح لمفهوم الشعر الذي يحتاج إلى ثنائية الوزن والقافية، كما أن حازم القرطاجني انطلق من مسلمات تراثية ممزوجة في أساسها بين ما جادت به خزائن الفكر العرب واليونان وحاول نقل ذلك في قالب جديد عمل من خلاله على تطوير الواقع الشعري بإضافة بعض الموارد التي اقتضتها المتغيرات العصر الحضارية والثقافية، فكان منهجه ممزوجا بالأصل والعراقة المتماشية مع متطلبات عصره .

وكان ابن خلدون ( 749هـــ) من بين الدارسين المنقبين عن ماهية، الشعر فعرفه على أنه "الكلام البليغ المبني على الاستعارة، والأوصاف المفصلة بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وما بعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به"[2]،يأتي رأي ابن خلدون بإضافة لما سبقوه عن تعريف الشعر من خلال ما جاء به من أركان الشعر المتجلية في بنائه على عنصر الاستعارة ، حيث لم يبتعد كثيرا عن ما أراده حازم القرطاجني في منهاجه، وتتجلى نقاط التقاطع بين الفكرتين في أن كلاهما (حازم-ابن خلدون) تناولا الشعر من باب عنصر التأثير مع الحفاظ على القالب الفني للشعر ، مع بعض التفاوت في تركيز ابن خلدون على عملية ترصيص مضمون القصيدة المتوج بالاستعارة والأوصاف أو التشبيهات واتفاق أجزاء الوزن وحرف الروي ، لكن الجوهر التأثيري الجمالي للشعر يبقى قائما في كلا التعريفين من حيث جودة التعبير وقوة التأثير في المتلقي .

يحمل ابن خلدون في رأيه السابق المتعلق بتعريفه للشعر إشارة إلى أن التنميقات اللفظية التي يستخدمها الشاعر في استلاب عقل السامع وإمتاعه لها علاقة بتعزيز المعنى والدلالة على حد سواء، وهذا هو المرتكز الذي تقوم عليه البلاغة على حد تعريف عبد الملك مرتاض ، حين قال: "فإن البلاغة مجالها المزخرف المؤتنقُ من الكلام، وحقلها الجميل الحسن من القول"[3]، ويدلّ وصف عبد الملك مرتاض للبلاغة قائما على الزخرفة اللفظية التي تشد انتباه المتلقي وهذا الرأي قد

1 ابن منظور، لسان العرب، المجلد1، د.ط، دار صادر، بيروت،د.ت، مادة قفوا.

2 ابن خلدون، المقدمة، المجلد02، ط02، دار الكتاب البياني، بيروت-لبنان، 1979، ص506.

3 عبد الملك مرتاض، نظرية البلاغة، ص43.

يعزز من فكرة مفهوم الشعر الذي يحتاج إلى إجادة الشكل والمضمون وهو ما تضمنه طرح كل من حازم وابن خلدون، والأمر الذي تقاطعا فيه معظم البلاغيين في تعريف الشعر هو الطابع الجمالي للعبارة ودوره في تحقيق البلاغة من خلال الأسلوب الفني الراقي.

**2-1-2 قراءة في نظرية الشعر لدى حازم القرطاجني:**

عُرف عن رواد البلاغة وأعلام البيان اهتمامهم بالجمال وأشكاله، والفن وألوانه، وتجلت معالم الشعرية العربية مع هذا الحرص لتكون محط الدراسات ولب الاهتمامات الأدبية، خاصة مع انتشار الترجمات ودخول التراث اليوناني حيز الاستعمال لدى العرب، فاغتدى من الصعب الوقوف على رأي واحد في مجال معين، أو طرح فريد دون غيره، لما آل إليه راهن الدراسات أنذاك.

تبعا للسياق السابق نجد المفكرين العرب والأدباء منهم قد عرّجوا على الخطب والقصائد بالدراسة بنوع من التجديد في المناهج والآليات، فبعدما كانت -على سبيل المثال لا الحصر- القصيدة العربية تتطابق مفهوميا لدى الشاعر بتلك الضوابط الشكلية والوزنية الإيقاعية التي سنّها الشاعر العربي بسليقته الحسية دون التصريح بذلك، أصبحت تعرف تطورا وتنوعا في الرؤى من حيث شكلها-لغتها-دراسة أثرها، وهنا بدأت إفرازات النمط التفكيري لكل دارس وذلك بالنظر إلى توجهه طبعا، وبدل من أن تبقى الساحة النقدية على مذهب الفكرة والطرح الواحد، صار لازم على رواد الفكر النقدي انتهاج مبدأ المفاضلة بين الآراء نتيجة الاختلافات الإبداعية الحاصلة، وبالتالي كل ونظرته للشعر، وكل ومعينه الذي يُسقى منه، فهناك من كانت "نظرتهم إلى الشعر على أنه فرع من فروع المنطق يعد نقطة البدء في تحديد هذا النسق، حيث يحدد بداية مهَمَّة الشعر المعرفية التي تؤهله لها...، إن حضور التصور الأرسطي في بناء النظرية الشعرية عند الفلاسفة المسلمين؛ أمر لا يمكن أن ننفيه، فكل قراءة في هذا الاتجاه سوف لا تحيد عن المنحى العلمي الذي يرومه الباحث الترويه، لأن التلازم المنطقي بين الفلسفة الأرسطية والفلسفة العربية الإسلامية بيّنٌ وظاهرا"[1]، والقول هنا يحمل إشارة مباشرة إلى أن المشارب الفلسفية اليونانية كان لها أثر في بعث رؤية جديدة على مستوى تفكير النقاد والبلاغيين المسلمين، في الوقت نفسه كان أنصار المنطق في

1 ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر بين فلسفة ابن رشد وبلاغة القرطاجني، د.ط، دار التنوير، بيروت-لبنان، 2007، ص142.

قضايا الإبداع على مسلك واحد رغم اتساع الفوارق العقدية والاجتماعية بينهما، والحجة في ذلك أن المنطق بمسلماته هو نقطة التقاطع بينهما، والقاسم المشترك بين تراتبية الأفكار العربية واليونانية مما أنتج انسجاما وتآلفا بين رواد المجال.

هذا التوجه قابله توجه آخر؛ توجه اللامنطق في الإبداع وكان بمثابة مساحة الحرية التي يذهب إليها كل متأزم من ضوابط التقعيد وخناقات المنطق؛ ففيه كانوا أكثر تحررا وحاولوا السير على منوال الانفراج الإبداعي وتجاوز المألوف.

وهذان التوجهان إذا ما استقرأناهما بنوع من العمق في التحليل نلفي حضورهما في الساحة الأدبية والنقدية عموما إلى يومنا هذا ، وكان لحازم القرطاجني هذا الفيض الفكري والعلمي نصيب، حيث أخذ بالكثير وتأثر في الوقت نفسه كذلك بكثير من الأفكار، ما جعله ينحو منحى مغاير يزاوج فيه بين ضوابط المنطق وحاجات النفس للحرية الإبداعية، وفي الوقت نفسه يحرك ركود الساحة البلاغية ، ويبعث النشاط الشعري من جديد، فيحفظ للأمة تراثها، ويرسي كذلك توجهه النقدي والبلاغي على أسس متينة.

### 2-1-3 الإرهاصات والملامح الجمالية في التراث النقدي والبلاغي:

كان لاجتهادات حازم صدى واقعي ملموس تمثل في دراسة الشعرية بأفق أكثر جدية وبأفضل دقة مما تم تداولها قبله ، واعتبر بذلك مدرسة في عالمي البلاغة والنقد، خاصة نظرياته وتطبيقاته على الشعر، والتي نعتبرها انفجارا بلاغيا مبهرا قطعت معه الساحة الأدبية شوطا مهما في التنوع والتطور.

عكف الدارسون والفلاسفة على تجديد الدراسات الفنية في مجال الأدب تماشيا ومتغيرات الساحة النقدية؛ وبذلك بدأت الطروحات الجديدة تؤكد على أن الجمالية نتاج الشّعرية، وهذه الأخيرة؛ إنما هي حالة شعورية تصاحب النفس المرسلة والمستقبلة خلال العملية التواصلية في آن واحد، وقد جاء عن محمد لطفي يوسف أنه قال: "يتفق الفلاسفة فيما يتعلق بدراسة هذا الإشكال، وتأتي منجزاتهم متجانسة أيضا، إذْ أنهم يعتبرون الشعرية صفة للكلام تلحق به وتتولد عنه في ذات اللحظة، وتأتي عملية التوليد تلك كصدى لقانون كبير حاضن للعملية ذاتها، وهو ما يمكن أن نصطلح عليه الفعل في اللغة، وهو كذلك ما يعبّر عنه الفارابي حين يشير إلى أنّ الشاعر يجعل من الكلام متّصفا بصفة الشّعر، من خلال التصرف في اللغة، فإمّا أن يزيد في الأقاويل وإمّا

أن يدرج الكلام"[1]، فالقول هنا يقوي طرحنا ويؤكده في أن اللغة التي هي أساس الإرسال والتلقي تخفي وراءها أحوالا نفسية شعورية سواء وهي في حالة انبعاث أو في حالة استقرار، فتحدث بهذا كله أثرا هو الشعرية أو الجمالية بذاتها وروحها، ولعل تلك الحرية التي يتمتع بها الباث حين تقليب الكلام والمعاني؛ إنما أراد اليوسفي –نقلا عن الفارابي– أن يترجمها ويضبطها في طرح فكري يجعل من اللغة الإبداعية مجالا ثريا للاستثمار الجمالي من خلال تطوير أبنيته وسياقاته البلاغية، بنوع من الجدة في اللمسات التعبيرية.

لم يكن الفارابي وحده من سار على هذا المنوال بل نجد الكثير من الفلاسفة المسلمين قد حذوا حذو هذا الطرح، إذ "يذهب ابن سينا وابن رشد إلى أن الشعرية لا تتحقق إلا بالفعل في اللغة وإجبارها على التشكل وفق متطلبات الحدث الشعري، وذلك لأن القول الشعري كلام مؤلف، وبالتالي فالشعرية كامنة في الصياغة متولدة عن كيفيات إخراج القول، فيقول الأول أن القول الشعري قول صادق حُرّف عن العادة، ويجزم الثاني بأن القول الشعري هو القول المغيّر مؤكدا ذلك بقوله القول الحقيقي سمّي شعرا أو قولا شعريا، ووجد له فعل الشّعر" [2]، تكاد تتفق وجهات النظر في الطرح بين الفارابي وابن رشد وابن سينا في أن الجمالية تتحقق بتفاعلات لغوية تتزاوج فيها دقة الصياغة مع تأنق الأسلوب البياني المنتهج في إحداث انفجار إبداعي ، يشد السامع ويؤثر فيه ويجعله متذوقا للجمال، كما يزدان البيان الجمالي وتتمتن قوته مع تلك التمايلات اللفظية حينما تتراقص من سياق إلى سياق آخر في قالب انزياحي بديع، معلنة عن روح الشعر التي نصطلح عليها بالجمال أو الجمالية.

يتهيأ الجمال الشعري لدى ابن سينا كونه شاكل في أنموذجه الشاعري طرح الفارابي من خلال التأكيد على التدرج وفق قوالبه وقوانينه، "وواضح أنّ هذا القانون الحاضن للشعرية والمولّد لها ليس خاصا بالشعر فقط، فالنثر أيضا يمكن أن يعتمده وينبني عليه، بل إن النثر كثيرا ما يأتي كذلك؛ وقد وظّفه توظيفا تامّا أو يكاد، كما يظهر ذلك في النّص القرآني نفسه، وهذا ما جعل إجادتهم ترِدُ كما بيّنا منشغلة بالشعر ومهتمة بالنثر كذلك، كل ذلك من أجل محاصرة الشعرية

1 محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص251.

2 السابق، ص252.

وعزل الشعر وحدِّه عنها، وبالتالي تُحاصر الثوابت التي تنهض عليها الشعرية وتكتفي بالإشارة إلى خصوصيات الشعر"[1]؛ في هذا القول أفكار مركزة يمكن تفكيكها على نحو متفرق.

إذ نرى بأن الهدف من إبعاد الخصوصية عن الشعر في صناعة الجمالية الشعرية وصياغة تركيبها يرجع إلى أمرين نحسبهما أساسيين:

**الأول:** توسيع حقل الإبداع وفتح أفقه إلى مجالات أوسع من قيود الشعر وقافيته ووزنه ويتمثل هذا في قولهم: ...ليس خاصا بالشعر بل يتعدى إلى النثر كذلك...

**الثاني:** تخليص الشعرية مما قد يعيق عملها وديناميكيتها الجمالية، وذلك بجعلها أرض خصبة للإبداع ككل وبكل طبوعه وأنواعه دون الاقتصار بها على فن واحد دون آخر، فتقل بذلك فعاليتها وتغيب روحها، ويتجلى ذلك في قولهم: ...تحاصر الثوابت التي تنهض عليها الشعرية....

بهذا نستطيع القول: إن الجمالية متأصلة في طرح حازم القرطاجني البلاغي أساسا، إذ لاحت في بلاغته ونقده الأدبيين منذ بعثه لمفهوم الشعر، وهو بذلك لا يحيد عن السكة التي رسمها أبرز الفلاسفة المسلمين في تناولهم للجمال وأشكاله، وتأكد هذا المترع بالمكاشفات البحثية والتي أثبتت التقاطعات التوافقية في مجال الجمالية بين حازم القرطاجني والفلاسفة المسلمين وصولا إلى فلاسفة اليونان.

**2-2 تجليات الفلسفة الجمالية لدى حازم القرطاجني ولدى الفلاسفة المسلمين:**

اغتدى حازم القرطاجني بآرائه النقدية والبلاغية فيلسوفا وأديبا في عصره وعلى ممرّ العصور ، إذ استطاع بذلك بلورة طرح متكامل يجمع فيه بين موارد القدماء وجهود المحدثين من الآراء النقدية بمختلف مشاربها، ولعل مما تبلور بشكل أوضح مع جهود حازم مسألة الجمالية في الإبداع الأدبي، وهذه الأخيرة إنما مبعثها الواسع -نظريا- غربي يوناني، فهي -أي الجمالية- لا تكاد تفارق فحوى معنى الشعرية كما سبق وأن أشرنا، إذ تُعدّ "مصطلحا قديما وحديثا في الوقت ذاته، ويعود أصل المصطلح في أول انبثاقه إلى أرسطو، أما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرّغم من أنّه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع"[2]، بهذا القول يمكن اعتبار حازم إنما أراد تحديد الواقع الأدبي الإبداعي في محاولة لتنويع

1 السابق، ص252.

2 حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط01، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص11.

مشاربه من أجل تطوير مآربه، لأننا لو استقرأنا استقدام حازم القرطاجني للجمالية من التراث الفلسفي اليوناني وبثّها في ثنايا الدراسات العربية النقدية سنجده متفطنا وسبقا لزمانه، كيف لا وحتى نهاية القرن التاسع عشر ومزال العالم العربي لم يعرف معنى عالمية الأدب والنقد، هذا الطرح يبدو حسب رأينا أن حازم قد لامس روحه وكاشف كنهه ورأى ضرورته في الواقع من أجل التقدم بحركية الأدب والنقد داخل الحركة الإبداعية الجمالية العربية.

وقد عُدَّ أرسطو (ARISTOTE-322ق.م) مرتكز الانبعاث الفني الجمالي في الأدب والإبداع عموما، خاصة حينما أكّد على أنّ موضوع صناعة الشعر يقوم على المادة الأدبية والمحاكاة ووسائل المحاكاة[1]، أي أن الشعر حسب رأيه النقدي هو امتداد لظروف قوله وسياقات وروده والتي يمكننا اعتبارها محاكاة معنوية للشاعر في حد ذاته، فأساس الفنية —حسب أرسطو- ينطلق من الروح المبدعة وصولا إلى ظروف المحاكاة التي تصنع الفنية الإبداعية، لأنّ "الفنّ تبعا لها يسمو على الطبيعة الظاهرة والمحسوسة، فهو يتجاوز ما فيها من نقص —أي الطبيعة- ليُعبِّر عن ما ينبغي أن يكون وليس ما هو كائن، ودراسة أرسطو لفنّ الشّعر؛ هذه النظرية التي يرى فيها أنّ الشعر لا ينبغي أن يروي ما قد حدث فعلا، وإنما يروي ما هو محتمل الحدوث بطريقة مقنعة" [2]، هنا في هذا القول يتدعم طرحنا أكثر فأكثر ويمكننا تحديد الجمالية بمفهوم أوضح حسب أرسطو، الذي أكد على أن مبعثها أحيانا واقعي منطقي محسوس ملموس مُعاش، وأحيانا أخرى تصدر الجمالية في قالب شاعري قائم على المتوقع وفق حدود العقل البشري؛ ويبدو هنا أن أرسطو قد أشار إلى فكرة مليحة في عالم الجمالية والشعرية، يمكن أن نسميها بلامحدودية الإبداع ولا محدودية للجمال في الفن، أي انفتاح المخيال على ما يريد ليحاكي به ما يعايش ليصدر في الأخير عن هذه الحركة الروحية الداخلية جمالية فنية تكون بين المتوقع واللامتوقع.

خلال العملية الإبداعية يرى حازم أن البعد النفسي له أثر جلّيا في تحريك مختلجات المرسل وفي جلب انتباه السامع باستطابة في الأذن المتلقية؛ لما تلفظ به المبدع تحت أي شكل من أشكال الإبداع كان، "فهو بذلك —حازم- يشترط مراعاة الجو النفسي لأجل التشبيه الفني وأن

1 ينظر، أرسطو طاليس، فن الشعر، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، د.ط، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،1953، ص85.
2 أميرة حلمي، علم الجمال وفلسفة الفن، ص25.

يحاكى به الشيء المقصود من أجل إمالة النفس إليه" [1]، وهنا إشارة ممزوجة في ثناياها بين ذوق مرهف لحازم وبين إجادة نقدية في تناول الظواهر الفنية لدى حازم[2]، هذه الأخيرة وغيرها ستبعث بأحاسيس لدى المتعاطي مع نتاج الإبداع الأدبي وهو ما يبعث بألفة قوية بين الفنان والمفتن ما يوصل في الأخير إلى قبول فني تمتزج فيه الإعجابات باللذة مع متعة التذوق، "ولما كانت المحاكاة في نظره —حازم– داخلة في هذا الباب الكبير الذي عني به العرب –ومن بينهم الفلاسفة– عناية فائقة ونعني به التشبيه، فإنه من الطبيعي أن نجده يشير إلى أن محصولها تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه تمويها وإيهاما" [3]، وهنا تتجلى أكثر المقصدية النقدية لحازم القرطاجني في تعاطيه مع الإبداع الأدبي، وبالضبط في توضيح العلاقة بين أركان الإبداع سواء كانت استعارة أو تشبيها أو غير ذلك، وهنا "يحصل الكشف عمّا بين الأشياء من علاقات خفية"[4]؛ التي بها يُعمق التأثير في نفس المتلقي.

هذه التمظهرات النقدية التي جاد بها تفكير حازم البلاغي كان المبعث فيها ذوقيا حسيا تأمليا بلورته الوقائع والأحداث والبنيات اللفظية، وهنا يجدر بنا الأمر إلى الإشارة إلى دور التخييل باعتباره ركنا أساسيا في بعث الذوق الفني، وهو ما يضفي جمالية على العمل الأدبي سواء كان شعرا أو غيره، هذه القيمة التي اكتسبها التخييل في حقل الإبداع ، ساعدت الإبداع على التحرّر والتوسّع .

لما كان للتخييل أثر بالغ في لدى الفلاسفة استقر في أذهانكم استقرارا مركزيا، فجعلوه محورا رئيسا في عالم الجمالية والجماليات وفي ذلك قال ابن سينا "إن التخييل إذعان والتصديق إذعان، لكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول، والتصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه، فالتخييل يفعله القول لما هو عليه، والتصديق يفعله القول بما المقول فيه عليه، أي يلتفت فيه إلى جانب حال المقول فيه"[5]، وهنا يضمر هذا القول جوهرا مفهوميا للجمال النابع من

1 ينظر، سعد عبد العزيز مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ط 2، دار عالم الكتب، القاهرة، 2015، ص112.

2 ينظر، نفسه، ص112.

3 ينظر، حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص120.

4 محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص332.

5 ابن سينا، فن الشعر، من كتاب الشفاء، ص162.

التخييل ألا وهو أنه قاهر للذوق ويكون عنوة على المتلقي ودونما طلب منه لذلك قال -إذعان- أي ركوع المتلقي روحيا إلى الجمال الذوقي بعد تعاطي إبداع المرسل، وعليه يمكننا القول أنه كلما اتسع تخييل المبدع كلما كانت إمكانية حدوث التلامس الروحي بينه وبين الواقعة الجمالية، والتي يمكننا ترجمتها رياضيا على النحو الآتي:

الواقعة الجمالية = مرسل ومتلقي + إبداع في الصناعة الأدبية

وقد نجد هذا التخريج أقرب مسالك الفهم الجمالي عند الفلاسفة المسلمين وكيفية استقرائهم له من رواد الجمال والجمالية.

وما الإشارة إلى أهمية التخييل ثم عطف التصديق عليه إلا للتأكيد على جوهر آخر من مقومات الجمالية هو اللامتوقع واللامألوف، اللذان عادة ما يكونان خارج سنن النواميس وفوق قواعد المنطق وضوابطه، لكن النفس تترع إليهما فتقبلهم على غرابتهم وتفيض عليهم تذوقا وفنية.

ولم يتوقف الحد عند ابن سينا ورؤيته الفلسفية للجمالية بل نجد آخرين كابن رشد مثلا على نفس النمط من التفكير والقراءة للواقعة الجمالية، سوى أنه زاد على أهمية التخييل بعض المحاكاة فحسبه "أن الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بعضا بالأفعال مثل محاكاة بعضهم بعضا بالألوان والأشكال والأصوات -وذلك إما بصناعة وملكة توجد للمحاكين، وإما من قبل عادة تقدمت لهم في ذلك- وكذلك توجد لهم المحاكاة بالأقاويل بالطبع والتخييل" [1]، وهنا كان التخييل مهما لدى ابن رشد لكن إضافة المحاكاة له كانت اهم، إذ بها يقرب المعنى ويتجلى الإبداع في صورته الجمالية المتكاملة التي تمزج بين التخييل والمحاكاة كون الأول ميدان إبداع والثاني طريقٌ لتقريب معالم الإبداع إلى ذهن المتلقي.

جاءت رؤية حازم القرطاجني غير بعيدة أو مخالفة لتفكير الفلاسفة المسلمين، ونجدها متآلفة معهم في كثير من المحطات، بيدا أنه —كما سبق وأن أشرنا- تميز حازم بتداخلات فكرية أضفت به في الأخير إلى بلوغ مرتبة من الجدة في الطرح، فنجده استمد من ابن سينا جانب الأثر النفسي في قوله: "فالنفوس مجبولة على الالتذاذ بها، والانفعال بها حتى إنها لتطيع التخييل وتنبذ

1 السعيد أخي، نظرية الشعر بين فلسفة ابن رشد وبلاغة القرطاجني، د.ط، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 2014، ص220.

التصديق"[1]، وهنا تتأكد قراءتنا أكثر وينجلي المترع النفسي عند حازم من طريق ابن سينا بأكثر وضوح، بل ونجده يؤكد على نفسانية التخييل ومدى تأثيرها في المتلقي، إذ يقول: "فالعملية التخييلية تبنى على أساس نفساني محض، وتقوم فيها المدركات والصور الشعرية بدور أساسي، من خلالها يذعن المتلقي دون فكر أو رويّة للمتخيلات التي تهجم بحسنها على السامع من شدة تناغمها، فالتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانية أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخييلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[2]، نجد القرطاجني واضحا في تحديد معالم التخييل وعلاقته بالنفس المتلقية له والمنشئة له كذلك، وقد كان تشبيهه لذاك الجمال الفني الراقي لحظة انهماره على ذات المتلقي بالهجوم؛ دليل يؤكد من خلاله البعد النفسي وإشارة يبين بها تلك الهزة التأثيرية فعادة ما نعرف أن الهجوم إنما يكون على غفلة وبغير توقع، أو بمخادعة من المهاجم في حد ذاته؛ وكذلك حال المُخيل المبدع مع المادة الإبداعية وكيفية التسلل بها إلى إطراب الذوق الجمالي الفني لدى من يتلقف ذاك الإبداع بإمعان، وعلى حد تعبير حازم في موضوع الشعر حينما قال: "والشعر لا يعد شعرا من حيث هو كذب بل من حيث هو مخيل" [3]، لأن حازم في كتاب المنهاج كان تناوله للتخييل متفاوت التحليل نظرا لقيمته الفنية التي تسهم في صناعة الشعري باعتباره ركنا أساسيا يعمل على بثّ الجمالية .

وهنا يمكننا القول : إن الشعر الذي هو مادة إبداعية كانت عذبة على الأذهان لأن مبعثها تخييلي وتأثيرها نفسي، ما جعل صبغة الإمتاع ترتبط بهذا الحدث الجمالي، والتخييل إنما "يحمل في مفهومه دلالة على ذاته، فهو إنتاج للرؤية البيانية التي تقبع في الماوراء؛ من كيفيات قراءة العرب للحدث الشعري، إنه بمعنى آخر نتاج لتعريف الشعر بالنظر في فعله وهو نتاج الانشغال بالشعرية صفة للشعر"[4]، من هذا الأخير نضيف إلى لمسة التخييل ذوق الجمال، إذ به يكتمل، وبه ينهمر المُخيِّل الشاعر بشعره على متلقيه، وبه يحصل الهجوم على حد تعبير حازم القرطاجني.

---

1 عبد الباسط الكراري، دينامية الخيال-مفاهيم وآليات الاشتغال-، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، 2004، ص90.

2 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص89.

3 نفسه، ص63.

4 محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص339.

لقد "تم الاعتناء بالتخييل كلحظة عاتية يحياها الشاعر آن مثوله في حضرة الشعر في كتابات الجرجاني خاصة، لقد ذهب إلى أن الشاعر يقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا تراه وأشار مؤكدا ما ذهب إليه بأن الشعر نشاط ينبني على تجاوز العقل والمعقول؛ إنه يقوم على إثبات ما ينفيه العقل ويأباه" [1]، فانطلاقا من هذا الرأي يتعزز الرأي القائل أن التخييل المخادع للواقع والمغاير له بلمسة غير حقيقية هو الذي يصنع جمالية الشعر وشاعرية الشاعر، وبالتالي يصير التخييل عند الذات المبدعة نوعا من النظر العميق وندرك أيضا أن المبدع عموما أو الشاعر على وجه الخصوص الذي استطاع التسلل إلى ذلك التناسق الجميل المتخفي خلف رداء العبارات هو شخص فوق العادة، لأنه استطاع تعرية خبايا الواقع ويوسع أبعاد الذات المدركة باستمالتها إلى عوالم يعسر الوصول إليها، لأنها ببساطة –تلك العوامل– خارجة عن المعقول من جهة، ولأنها عبارة عن واقع من الجمال منسجم يستتر وراء الحقيقة اللفظية المتنافرة من جهة أخرى[2].

يمكننا نعت وظيفة التخييل بأنها مبعث تحقيق الجمالية في الأدب شعرا كان أو نثرا أو غير ذلك، وهذا الذي ذهب إليه الفارابي حين علّل حال الخطباء فقال أن جلهم يقولون النثر إلى أن الناس تتأثر بخطبهم فتنعتها بالخطب البليغة، والحقيقة أن الخطب كانت نثرية بآثار شعرية على نفس المتلقين لها، أي أنها اتصفت بأوصاف الفعل الشعري في النفس الإنسانية، وهذا عين الجمالية وسرها، وهذا بحد ذاته راجع إلى قوة الخطيب في تخريجاته التخييلية لوقائع الخطبة ما جعل السامح يستلذها ويخضع لجمالها وتفعل فيه فعلة الشعر بالذوق[3].

وممن أكدوا هذا الطرح وأخذوا بهذا المترع؛ ابن سينا حينما قال: قد تكون أقاويل منثورة مخيلة بنفس ما أكده وألح عليه ابن رشد فقط بطريقة غير مباشرة، فالخطيب حسبهم يكثر من الاستشهاد بالقرآن من منطلق تخييلي؛ يقارب فيه لب الرسالة (الخطبة) بمضمون الآية فيمزجهم في بنية تعبيرية راقية تهز كيان السامع وتقربه إلى مبتغى الخطيب، ليحصل في الأخير تآلف بين المرسل والمرسل إليه، عن طريق تأثير نفسي بالاستناد إلى التخييل كما سبق وأشرنا[4].

1 السابق، ص341.

2 ينظر، نفسه، ص342.

3 ينظر، نفسه، ص268.

4 ينظر، نفسه، ص268.

لقد أخذ حازم موضوع الجمالية بنوع من الجد في إرساء مفهومها وتدليل كينونتها، وذهب إلى أبعد مما ذكر سابقا، فلم يكتف بالمادة الإبداعية وقالبها الجمالي فحسب، و لم يستقر على الشعرية كمفهوم وأثر نفسي فحسب، بل راح يقف على المتلقي وكيفية تلقيه للجمالية، وكيف يمكنها أن تكون أكثر تأثيرا فيه وعليه، حيث يقول: "وكانت تحصل للنفس بالاستمرار والنقلة من بعضها إلى بعض وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وهيئة تسمى الأسلوب، وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ" [1]، وحسب هذا الرأي يمكننا القول: إن حازم يرجع اكتمال الجمالية ونضجها بشكل صحيح إلى اكتمال الأسلوب واستيفاء ضوابطه (نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ)، و المقص هنا هو استهداف المتلقي ومدى التأثير فيه بشاعرية وإنجاح عملية التلقي، "فإذا كانت عملية الإنشاء تقتضي وجود منشئ وأثرا أدبيا يُظهر ما في نفس صاحبه من أفكار ويعكس شخصيته الإنسانية فإنه لابد من متلق يستقبل النص الأدبي، فالمتلقي يمثل البعد الثالث في عملية الإبلاغية، ودور المتلقي مهم ومؤثر فكما لا يوجد نص بلا منشئ، كذلك ليس ثمة إفهام أو تأثير أو توصيل بلا قارئ، فهو الحاكم على الجودة أو الرداءة، وهو الفيصل في قبول النّص أو رفضه"[2]، وبهذا يمكننا اعتبار المتلقي نواة مركزية مساهمة في بناء أسس الشعرية و الجمالية، إذ لا يمكن تجاوزه بشكل أو بآخر، وما يربطه بالمادة الإبداعية هو أسلوب عرضها أو تقديمها، كونه على حد ما جاء في القول أعلاه الحاكم الفعلي على جودة أو رداءة النص.

إن القارئ حسب رأي حازم القرطاجني البلاغي له دور هام في إنتاج الجمالية فكلما توسع اطلاعه الثقافي تحسن حسه الذوقي، فزيادة الذوق زيادة في إضفاء الجمالية وحدوث الشعرية، وزيادة كذلك في تخريج النص بشكل أبهى سواء بتقويمه أو نقده، أو بتذوقه وتعرية جماليته، فعادة "نميز في كل قارئ ثلاثة أطراف أساسية أو ثلاث جهات، فهناك الطرف القارئ الذي يمسك بالكتاب أثناء المطالعة ويحافظ على العلاقة مع الوسط المحيط به، وهناك الطرف اللاواعي في القارئ والذي ينفعل ببنى النص الوهمية ويستجيب إلى مؤثراته، وهناك أخيرا الطرف

1 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص363.

2 فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، د.ط، مكتبة الآداب علي حسن، القاهرة، 2004، ص22.

الناقد الذي يصرف عنايته إلى إدراك تعقد النص" [1]، يوضح هذا القول وظيفة المتلقى من خلال عملية التلقي التي تختص ببناء أسس الجمال الشعري العام عند حازم، أي أن المتلقي مهم وثقافته أهمّ ، إضافة إلى ذوقه (الحسي والفني) والذي يجب أن يكون رصينا وجميلا، فالمبدع حين يوظّف تخييله فلاشك أنه أراد التعبير عن شيء ما عجز عن توصيله بأسلوب مباشر ، وبالتالي فالمتلقي كلما اهتم بما يحيط بمقومات الإبداع كان موضوعيا في استقراء الجمال وتذوقه.

إنّ الحديث عن القارئ أو المتلقي يستلزم الإشارة للقراءة باعتبارها خطوة هامة للمرور إلى ماهية النص وفهم جوهره ومكاشفة أعماقه، "فإذا كان القارئ حرا ومقيدا في آن واحد خلال عملية القراءة الأدبية، فذلك لأن تلقي النص يتحقق حول قطبين أو محورين، أحدهما ثابت واضح ويقيني، والآخر قلق مضطرب وظني، وأما القطب الأول فهو الأماكن الصريحة في النص والمقاطع الواضحة فيه والإحالات البينة به، واستنادا إليها نتبين معنى النص العام، وأما قطب التلقي الثاني فهو المقاطع الغامضة والإشارات الملتبسة والتي تقتضي مساهمة القارئ لتأويلها" [2]، من هنا يمكننا القول: إن وظيفة التلقي نوعان، الأولى تسلط الضوء على دراسة عناصر النص الواضحة دون الحاجة إلى إمعان أو تمحيص ، وهذا الأمر لا يكلف المتلقي عناء يذكر يكون لأنه يشمل الإبداع الجلي في مبناه، وهناك الوظيفة الثانية للتلقي توكل إلى متلق نبيه ، عميق النظر والتأويل ،يكون في وضع رحلة مكاشفة جمالية النص ومكنوناته الخفية أو الغامضة فتستلزم منه عناء التأويل فتصح عملية التلقي عملية شاقة نوعا ما، فهو ينظر في النص وفي قائلة وفي الجو الذي قيل فيه وفي ثقافته وفي حقيبة معارفه ليلفظ الرأي النقدي –موافقة أو مخالفة- ويعبر عن الجمالية التي يجب أن تصل للناس، بلغة أوضح، يعمل هذا الصنف من القراء على فك شفرات النص أو المادة الإبداعية وفق خوارزميات نفسية فكرية ثقافية، تنتج عنهم معارف جمالية وأساليب شاعرية في عملية التلقي.

يرتبط النص الإبداعي عادة بالرمزية وغالبا ما يكون مؤلفه يروم إلى أشياء مضمرة تقع خلف السطور غير ظاهرة للعامة، ولا يقف عليها إلا من كان له كفاءة نقدية خالصة ولمسة تلقي شاعرية، تستطيع تمييز الحال من المقال، وتستطيع التفريق بين رسالة النص الجمالية وعباراته اللفظية، بعيدا عن السطحية في التعاطي مع النص، وهذا "هو الهدف المختار بوعي من طرف

1 حسن مصطفى سحلول، نظرية القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص50.

2 فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص63.

المؤلف، لأن الإجراء الأسلوبي مؤلف بطريقة لا يمكن معها القارئ لأن يمر بجانبه ولا يقرأه أيضا دون أن يسوقه إلى ما هو جوهري"[1]، ومهمة القارئ في الدرس الأسلوبي أكثر عمقا لأن القارئ يتولى مهام إزاحة ستار الإبهام وإخراج النص في شكل جمالي بما يضفيه من معاني تغني النص .

وعليه يمكننا القول : إن القارئ (المتلقي) والنص (المادة الإبداعية) يشكلون حلقة وظيفية تسعى إلى تحقيق الجمالية إذا استمر العمل بين هذه الأطراف بطريقة منسجمة، بواسطة تناغم أسلوبي يتيح لمسة شعرية في ذهن المتلقي، وبالتالي يصبح النص إما منهمرا بجمالياته على المتلقي أو مستجلبا لانتباه القارئ فيعمل على التأثير فيه بجمالية العبارة ليتأثر النص بجمالية الذوق بعد ذلك، وفي ذلك تكمل رؤية حازم القرطاجني حينما جعل الجمالية أسيرة التأثير والتأثر بين المرسل والمرسل إليه.

يذهب حازم إلى تفصيل طرحه الذي يتميز عن غيره بأن جعل للمتلقين أساليب مختلفة، بحيث كلما اختلف أسلوب التلقي كان الاختلاف معه في الإدراك والإمتاع، فحسب رأي حازم فأن أنواع الأسلوب بعضها تخر له الأذواق وبعضها خشن سمج الطباع وبعضها بين بين [2]، ويمكن القول : إن مرد هذا التباين راجع إلى اختلاف أحوال صانع الإبداع أو مرسل الخطاب، وله صلة وثيقة كذلك بأحوال المتلقين؛ فمن كان يائسا بائسا لابد له من أسلوب مليح فسيح، ومن كان متمردا غير منضبط صلُح له الأسلوب الغليظ، ومن كان حيران تائها كان معه الأسلوب الممزوج بين البينين أنسب وهكذا، وبالتالي فإن النفسية هي حضن الأسلوب ولا يمكن للحضن أن يكون لغير محبوب، أي كلما ارتاحت النفس إلى الأسلوب كلما كان التلقي أكثر تأثيرا والمعنى أكثر إبلاغا.

وحتى يستقيم الأسلوب في شكله الكامل ويكون المتلقي على رغبة في تلقيه، يستلزم الأمر استقامة نفسية المتلقي، وتماشي ما تتقبله مع أحوالها المتابينة بل "يجب اعتمادها في تحسين موقع الأسلوب من النفوس، فذكر أفضل الأحوال الطيبة والسارة وأجدرها بأن ترق لها النفوس، وذكر أدعى الأحوال الفاجعة إلى الإشفاق والجزع، حيث يقصد قصد ذلك" [3]، وهذا من تمام

1 ميكائيل ريفاتير، معايير التحليل الأسلوبي، ترجمة: حميد الحمداني، ط 1، منشورات دراسات سال، المغرب، 1993، ص35.

2 ينظر، حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص355.

3 نفسه، ص357.

الاهتمام بالنفسية أثناء التلقي، فإما متلقي مطمئن النفس طيب التفاعل، أو نافرا الحال جراء عدم التوافق بين داخله النفسي وأسلوب التلقي.

يرى حازم القرطاجني أن الأسلوب ونفسية المتلقي يقومان على التوازن فيما بين المعنى والمبنى، وفيما بين الحال ومقتضى الحال حيث يقول: "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينهما وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[1]، لهذا يمكننا القول : إن أساليب المبدعين إنما تؤثر لتوافق بينها وبين المتلقين لها، فالشاعر الفذّ هو الذي يستطيع أن ينفذ إلى عمق النفوس بعبارات تستلذها الأنفس، وكذلك الرسام والفنان في مختلف المجالات، وعادة ما كان بناء الإبداع الشعري قائما على هذا الحال، خاصة "إن التركيز على المتلقي في بناء القصيدة الشعرية معنى ومبنى، هو صلب العملية الشعرية عموما، وعلى الشاعر أن يعتمد في تحسين أسلوبه على الأحوال المستطابة التي تكون فيها المدركات منعمة والتي عليها مدار الشعر من ذلك هي مدركات الحسّ"[2]، فكلما حرص الشاعر على مراعاة حالة المتلقي؛ كلما ازدان شعره وحسن أسلوبه، وابتعد عن التعقيد الذي يتمخض عنه نفور القارئ من النص.

**2-3 مميزات التفكير النقدي لدى حازم القرطاجني:**

إن الخوض في الحديث عن مميزات التفكير النقدي لدى حازم القرطاجني، يجده تفكيرا متشابكا بين العصور ومتداخلا بين النظريات والعلوم، فلم يقتصر حازم على عرض أو الاستفادة من آراء الدارسين العرب فحسب، أو على ما يقتصر على ما شاع في زمانه، بل غرف من جذور الفلسفة اليونانية مرورا بالفلسفة الإسلامية، متوقفا عند أبرز الأعلام في المرحلتين وكان يستقرئ في الوقت نفسه أهم الآراء، معبرا عنها بحس نقدي جديد، خال من التقليد، يضمن الأساس الفني والجمالي والأدبي، ويفتح أفق التفكير الفلسفي الجمالي من جديد.

ولعل من تلك النماذج بحث حازم القرطاجني في موضوع الجمالية الشعرية وفلسفتها انطلاقا من الفلسفة اليونانية واستقرارا في التفكير العربي الفني، ومن الأعمال التي حظيت باهتمام حازم الشعر

1 السابق، ص100.

2 السعيد أخي، نظرية الشعر بين فلسفة ابن رشد وبلاغة القرطاجني، ص387.

وصناعته وفلسفته الجمالية، فجعل لذلك قراءات نقدية فلسفية محّص من خلالها أراء الفلاسفة العرب وأراء اليونايين أهل المنطق والفلسفة ويزداد التأكيد على أن روافد الفلسفة اليونانية حاضرة بشكل كبير في نقد حازم، وهو ما سنحاول عرضه.

**2-3-1 ضوابط وآليات الصناعة الشعرية عند حازم القرطاجني:**

يرى حازم إلى أن الشعر أرض خصبة لترجمة الأحاسيس ونقلها إلى عمق النفوس، وقد عدَّ عند العرب مقوما أصيلا من مقومات بناء اللغة وتفسير مفرداتها، ما جعلهم يصطلحون له قواعد وضوابط؛ تبدأ من تتبع آثار الشعراء القدامى وتنتهي إلى جهود المحدثين في عصره، و لم يكن الشعر مجرد مادة تعبيرية أو مقوما عربيا فحسب بل كان مجالا لترجمة فلسفة العرب إلى أفكار نقدية في عالم الجمالية والشعرية، وكان أنسب مجال لهذا التوجه؛ مجال الشعر.

فنجد أن فلاسفة العرب قد ساروا على منوال أرسطو حين ميزوا بين المصطلحات الثلاثة التي هي الإحساس و التخييل والعقل، لكنهم خالفوه في أن جعلوا بينهما ترابطا وثيقا، بحيث لا ينفصل أحدهما عن الآخر في عملية الإدراك والتلقي وفي عملية التذوق والتفكير أو التأمل، رغم أنه قد فرق بينهما أرسطو تفريقا حاسما، فجعل التفكير العقلي نوع من الإدراك الحسي النفسي، في حين نجد العرب قد وحدوا بذلك بين إدراك الحس وحكم العقل، خلافا لأرسطو الذي يدلل على تفريقه هذا بقوله: إن أحدهما —يعني الإحساس- يشترك في جميع المخلوقات، والآخر يعني - العقل- يشترك فيه قلة من المخلوقات ممثلة في الإنسان[1]، هذا الذي سبق يحدد التوافق بين الفلاسفة المسلمين وأرسطو حينما اتفقوا على وجود إدراك حسي وإدراك عقلي وكلاهم له آثاره الجمالية في الذات، ويحدد جزئية الاختلاف بينهما بحيث أن العرب يرون الإدراك والقبول والتفاعل فعل مجمل يأتي كاملا، ويرى عكس ذلك أرسطو بحجة أن التذوق يكون لغير العاقل أيضا وبالتالي لا يمكن أن ينال ميزة الإدراك العقلي.

يذهب حازم القرطاجني في هذا الباب مذهب المخالف لسابقيه من البلاغيين، إذ يرى أن التخييل نفسي مرتبط بالإحساس ولا يكتمل إلا بمقابل واقعي من خلاله يكون المكبوت واضحا جليا، فهو يرى بأنّ "الإحساس دائم وليس التخييل كذلك" [2]؛ أي أن الإحساس يكون مع كل

1 ينظر، سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص127.

2 نفسه، ص98.

لفظ أو حال ومع كل شكل فني جمالي، على عكس التخييل الذي يكون مبعثه نفسه ومستقره نفسي والعلاقة التي تربط فيه بين المرسل والمرسل إليه هي علاقة نفسية خالصة.

طرح حازم القرطاجني رأيه النقدي من خلال كشف علة التفريق بين التخييل والإحساس فيقول: "إن الأشياء منها ما يدرك بالحس، ومنها ما ليس إدراكه بالحس والذي يدركه الإنسان بالحس هو الذي تتخيله نفسه، لأن التخييل تابع للحس، وكل ما أدركته بغير الحس إنما يرام تخييله بما يكون دليلا على حاله" [1]، يتبين لنا مما سبق أن حازم قد جعل الحس الإنساني مرتبط بما يصله من تخييلات جمالية تعبيرية سواء كان في لغة الشعر أو غيرها، فالتخييل تابع ولا شك أن التابع هو نتاج المتبوع، في حين أن ما لا يمكن إدراكه بالحس هو ما يحتاج إلى أشياء ملموسة ومادية لتمثله حتى تتقبله النفس وتجاريه.

**2-3-2 الصورة الجمالية في لغة الشعر:**

تتجلى الصورة الفنية الجمالية بتآلف عدة عوامل لغوية وغير لغوية في بنية القصيدة الشعرية أو الإبداع على أي نحو كان، فهو يراها كل متكامل لا تحصل نهايته إلا بتحقيق بدايته "فالعالم الموضوعي يقبع أمامنا في صورة مفككة ومتناثرة لا جامع لها، ونحن من يقوم باكتشافه وبعث الظواهر في نفسنا وبعيدا عن تأثيرات الذات بكشف مجموعة علاقات تشكل بنية إحدى صور العالم، إنها عملية إدراك لما هو موجود مسبقا، غير أن العالم الموضوعي يظل قابلا لعملية تركيبية أخرى أكثر حرية وأكثر ثراء هي التخييل، وفيها لا تنفصل الذات عن الموضوع وإنما تشكل رؤيتها، وزاوية هذه الرؤية تثمل صدى لانبثاق مجموعة من العلاقات المبدعة، تشكل صورة لا تنتمي إلى الواقع الموضوعي قدر انتمائها إلى الذات المتخيلة، وتتجلى أصفى صور التخييل في الصورة الشعرية وصياغتها" [2]، نفهم من القول أن الصورة الفنية أو الجمالية التعبيرية العامة التي تنبثق عن عملية الإبداع والتلقي هي في الأصل كتلة واحدة تفككت بفعل المتغيرات النفسية، فتفككت بين مستويات الذهن والإدراك، سرعان ما يعاد تشكيلها على النحو المراد إذا ما اكتمل مستوى الإدراك وحدث التلقي الصحيح بعد التأثير الصحيح من الشاعر أو المبدع بصفة عامة.

1 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص98.

2 علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط2، مكتبة دار العلوم، القاهرة، 1979، ص78.

يمكننا أن نرجع هذا التداخل والتفكك وإعادة اللملمة من جديد إلى فعل التخييل وآثاره الجمالية على الصورة الشعرية العامة، فالمبدع إنما هو شخص حذق وظّف ذوقه في جمع المعاني المفكّكة ليربطها بقوة التخييل وبعثها في قالب تأثيري نفسي خالص؛ ينتج عنه في الأخير جمالية شعرية وبنية لفظية وتلقي شاعري.

إن الصورة الفنية الجمالية في الشعر أو غيره "هي قدرة عجيبة على البوح والإيحاء، يتقاصر لديها خطو التعبير المجرد، وذلك لأنه من الثابت أن العبارة الحسية أغنى بقوة رمزها وما يرقد تحتها من احتمالات أو ما تستدعي من إحساسات وخواطر من العبارة المجردة التي لا تملك عادة غير محمولها المحدد"[1]، أي أن الصورة الشعرية الجمالية العامة هي مبعث الفن والذوق الحساس الذي يحمل في طياته جملة التأثيرات والتخييلات، فيعبر بها إلى الذات النفسية والعقلية للمتلقي.

لقد كانت القصيدة العربية بما تضمنته من إبداعات تمثل صورة شعرية راقية تنطوي تحتها نظريات نقدية جمّة، بل إن التخييل الذي يعد من أركانها لا يعتد أكثر من جزء لا يكتمل من دون علاقات تربط تلك المتغيرات الجمالية الفنية سواء ما تعلق باللفظ أو التركيب "و لم تعد للصورة الشعرية علاقات بين الأشياء التي يحكمها منطق عقلي، بل صارت رؤية جديدة لأشياء العالم وموضوعاته، فهي وحدت بين أشياء الوجود وإعادة التركيب وبهذا المفهوم لم تبق الصورة الشعرية مجرد تشكيل فحسب، ولا منهجا في بناء القصيدة وإنما أسلوب تفكير وتعبير" [2]، بهذا يمكننا الاصطلاح على الصورة الفنية أو الشعرية أو الجمالية كونها تتضمن دلالة مشابهة أنها مصدرا رئيسا في صناعة الشعر وبناء القصيدة ورسم الجمالية، بعد إعادة صياغتها من الواقع المحسوس، وإضافة ما يمكن إضافته من قيم تشكيلية تصويرا وتركيبا.

يتبوأ القارئ عند تلقيه للنص الشعري مكانة الحكم، ولا تتاح له هذه المنزلة إلا بجملة من المستويات الذهنية والنفسية التي يكتسبها حتى يتأهل لمرتبة الحكم، وذاك هو السبيل الوحيد، ويوازيه في الوقت نفسه قوة البيان ورونق الصورة الجمالية؛ بل "إن الدافع الفني والجمالي هو الذي يمارس الدور الأكبر من ضغوط صنع المفارقة فكل ممنوع عند القارئ مرغوب والأبعد هو الأجمل والغامض هو ما يسعى القارئ إلى اكتشافه ومن هنا يُعمل القارئ عمله في جدار البنية اللغوية بحثا

1 عبد العزيز خلوفة، تلقي النص الشعري القديم لدى محمود مندور بين الإدماج والتعارض، مجلة جذور، سبتمبر 2012، ص236.

2 نوري جعفر، بين العلم والفن بما فيه الشعر، مجلة الأقلام العراقية، العدد11، 11آب1976، ص13.

عن كتر المعنى، ولا شك في أن فرحته لا توصف حينما يفك شيفرة البنية المفارقة" [1]، لا تتحقق الجمالية ولا تكتمل الصورة الشعرية إلا بمتلق يتقن فهم مكونات النص الشعري فيستطيع فكّ الغامض منه.

**2-3-3 المعايير الجمالية في الشعر عند حازم القرطاجني:**

إن الشعر كمادة إبداعية ينضوي على تواشجات معرفية وتراكيب فنية لغوية ومعنوية، يتراوح فيه الكلام الشعري بين الصدق والكذب، ويعتبر هذان الأخيرين مناط التخييل والمحاكاة، ومبعث التأليف الشعري، حيث نقل عن حازم القرطاجني في حديثه عن هذا الارتباط أنه قال: "إن الأقاويل الشعرية منها ما هو صدق محض، ومنها ما هو كذب محض، ومنها ما يجتمع فيه الصدق والكذب معا" [2]، يشير طرح حازم النقدي إلى مسألة معايير الجمال الشعري، فهو يرى أن الصناعة الشعرية لا تقتصر على حال من الأحوال، بل تارة تكون مكونة من أسلوب الصدق وتارة أخرى من أسلوب كذب وفي كليهما ذوق وجمالية يعايشهما المتلقي، ويشكلهما المبدع عن طريق التخييل والمحاكاة.

وأحيانا يحتاج المتلقي إلى أساليب قوية غير مألوفة لإثارة انتباهه وتفاعله لذلك "كثير ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقا، وربما كان المتيقن كذبه مخيلا، وإن كانت محاكاة الشيء لغيره تحرك النفس وهو كاذب فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه تحرك النفس وهو صادق، بل ذلك أوجب، لكن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها" [3]، يؤكد حازم في رؤيته النقدية أن الناس أميل إلى الكذب في الشعر منهم للتصديق، ونعتقد أن مردّ ذلك راجع إلى سببين؛ **الأول:** هو أن الشعر بالاستناد إلى الكذب يكون فيه التخييل واسعا وهلاميا قابلا للتمطيط المعنوي يصعب الظفر بمعانيه ، بحيث يكون فيه الشاعر فوق كل شيء غير معترف بالحدود والقواعد وهنا تصبح الجمالية تلوّح بنفسها في أفق العبارات والتركيبات، أما **الثاني:** فهو بسبب أن النفس ميالة بطبعها إلى الممنوع و إلى الغريب وإلى التمرد على النظام المألوف فلذلك تستلذ شعر الكذب.

1 نوال بن صالح، جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر، ط1، دار المملكة الأردنية الهاشمية، 2016، ص49.

2 نفسه، ص76.

3 نفسه، ص86.

إن الخيال على سعته وتنوعه؛ يعد معيارا جماليا في عالم الشعر، سواء كان مليحا أو قبيحا، بل هو ملاذ الشعراء كلما أرادوا مباغتة النفوس وإمتاعها، وكسر المألوف لديها، يقول في ذلك شوقي ضيف: "والخيال في جماله وقبحه يتوقف على ذوق صاحبه ورهافة حسه ودقة تصوره فإذا كانت الصورة تامة التكوين متينة النسيج محكمة السبك منسجمة انسجاما بالغا، كان الخيال بديعا ممتعا، وإذا نقصها شيء من السبك أو من الانسجام كانت قبيحة مشوهة، والإنسان ينفر بطبعه من الصور المبتورة ويحس براحة ولذة في الصورة المنسقة المنسجمة الكاملة" [1]، قد لا تنصاع الذات إلى الخيال غير المحكم، فحتى استحضار الخيار يكون بشروط يرتضيها المتلقي، من خلال ما وصفه شوقي ضيف بمقومات التخييل المتجسدة في: رهافة الحس ودقة التصوير.

لذلك يأتي رأي شوقي ضيف منسجمها مع رأي حازم القرطاجني إذ أن الناس ميالة لكل ما يتصل بقوة الحسّ، وكل ما يدقق من تصوير في الظواهر الفنية ببراعة ؛كي يجيد الشاعر العبارة ويحسن نظم الكلام ليستميل القارئ أو المتلقي بنوع من الإمتاع حتى لا يقع في تشويه اللفظ والمعنى فيطغى القبح على عمله وينفّر المتلقي من عمله الشعري.

يرى حازم أنه لا ضير من استعمال الكذب في تليين الكلام الشعري وزخرفته بتخييلات مؤثرة، فالكلمات والمعاني التي يلفظها الشاعر بتخييلاته قد "تتبين لها حقائق موجودة في الأعيان ولها صور موجودة في الأذهان، ولها من جهة ما يدل على تلك الصور من الألفاظ وجودة الأفهام"[2]، وبالتالي لا غرابة أن نجد بعض الخيال الشعري حقيقة مهما ادعى الناس فيه الكذب، لكننا قد نجد أحيانا موقفين لمؤلفين اثنين في فلسفة الصدق؛ هما: **جرين وهوزبارز**...والكل يعلم المناقشات التي دارت حول كتابيهما في الصدق ومدى تحقيقه للغرض الذي يرمي إليه الكاتب...فيقول: جرين إن الفن له وظيفة المعرفة مثل العلم والفلسفة، والفنان يفسر تجربة الإنسان تفسيرا صادقا، لأن الفن يكمل العلم ويمضي، ويقول في موضع آخر: إن العمل الفني قد يكون صادقا أو كاذبا مثل القضية العلمية[3]، وهنا نجد أن الصدق والكذب تعديا ظاهرة الشعر والإبداع وخرج من الفنية والجمالية إلى العلمية، فهم يرون أن الكذب الفني في الصناعة الشعرية أمر طبيعي كونه ظاهرة عادية وتقع حتى في العلوم التي من المفترض أنها قطعية ويقينية، وبالتالي نلفي هذا

1 شوقي ضيف، في الأدب والنقد، د.ط، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص22.

2 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص18.

3 ينظر، مصطفى ناصف، دراسات الأدب العربي، ط3، دار الأندلس، بيروت، 1983، ص347.

الرأي النقدي قد تجاوز أبعاد الفلسفة الجمالية والإبداع، وجعل مسألة التخييل فيهم سواء بالصدق أو الكذب أمر عادي، بل لا يختلف عن ما يجري في العلوم التجريبية في شيء، ومما نقل عن حازم القرطاجني في هذا الصدد؛ أنه قال: "فالشعر إذن قد تكون مقدماته يقينية ومشهورة ومظنونة ويفارق البرهان والجدل والخطابة بما فيه من التخييل والمحاكاة، ويختص بالمقدمات المموهة الكذب، فيكون شعرا أيضا، وهذه صفته باعتبار ما فيه من المحاكاة والتخييل، فهو من جهة ما هو كاذب، كما لم يكن شعرا من جهة ما هو صادق، بل بما كان فيه أيضا من التخييل فاختصاص الشعر باستعمال المحاكاة في المقدمات الكاذبة ما يقصر على النسبة إليه كل كلام مخيل مقدماته كاذبة، فيقال كلام شعري إذ هو المختص باستعمال المقدمات الكاذبة، من حيث يخيل فيها أو بها لا من حيث هي كاذبة، وإن شارك جميع الصنائع فيما اختصت به؛ وكان له أن يخيل في جميع ذلك، فالتخييل هو المعتبر في صناعته، لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة"[1]، يركز هذا الرأي على جنوح الشعر إلى توظيف عنصر الخيال باعتباره جزءا مشكلا للصورة الشعرية بعيدا عن عمليتي الكذب والصدق.

**2-3-4 فلسفة القصيدة الشعرية لدى حازم القرطاجني:**

عرفت القصيدة الشعرية في بنائها قوالب محدودة لا يسمح بتجاوزها، وهذا حماية للنص الشعري من التداخل مع غيره؛ كي لا تتفكك قوته البلاغية ويصاب باهتراء في بنيته.

ناهيك على أن استخلاص الانفعال بالقيم الشعرية أنتج ثراء وزخما في دلالة لغة الشعر، وأعطى انفتاحا على استيعاب مختلف النزوعات الجمالية التي تختص بها النفس الإنسانية، بل إن استقراء التجارب الشعرية في تحقيق انسجاماتها الإيقاعية مرتكزة على تحسين اللسان الفصاحي للموازنات اللسانية التي هي بمثابة سداة الوزن [2]، وهذا ما يفضي في الأخير إلى تماسك قوي في بنية القصيدة الشعرية، ويضبط حركيتها أوزانها وتناغماتها الإيقاعية، وبعث لهفة لدى المتلقي.

من جملة ما سنقف عليه فيما تعلق بركائز بنية القصيدة والذي احتوى لمسة فلسفية ونقدية مغايرة لما تعارف عليه الميدان الشعري؛ القافية والأسلوب الشعري، على النحو الآتي:

1 محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص346.

2 ينظر، العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، د.ط، دار الأديب، الجزائر، 2005، ص165.

**أولا القافية:**

تعدّ القافية من أساسيات القصيدة الشعرية العربية سواء عند النقاد القدماء أو المحدثين، فكلاهما يراها مما يحمي بنية الشعر ويضبط وزنه وحركية النغم داخل عباراته ومعانيه، ولا يمكن أن تكتمل القصيدة دونها.

انطلاقا من هذه الرؤية كان موقف بعض النقاد المعاصرين أشد صرامة في قضية القافية، فمنهم من جعلها هي الشعر بعينه؛ وحصر اكتمال الجمالية في أنغامها، ومن الذين كانوا على هذا النهج ألفت الروبي حين قالت: "لا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس مقفى" [1]، وفي هذا القول إشارة واضحة أن الشعر إنما يقوم على القافية، فإن اهتز نظامها داخل القصيدة سقطت دلالة الشعر.

ونجد نفر من الدارسين العرب الفلاسفة ممن خالفوا هذا الموقف وذهبوا مذهبا آخر، فالفارابي مثلا نظر إلى القافية على غير ما عُرف عنها، إذ لا يشترط فيها أن تكون بنفس الحرف أو على نفس الحركة ، واكتفى فقط بأن جعلها تكون في آخر البيت حيث نقل عنه ألفت الروبي قوله: "إن نهايات الأبيات تكون محدودة، إما بحروف بأعينها أو بحروف متساوية في زمان النطق بها"[2]، نلفي الفارابي قد خلع عن القافية قاعدة التساوي في الحرف والنطق، وتركها مفتوحة يحدد وقعها الإيقاع الحسي وفقط، دونما إعارة أي اهتمام للمبنى الحرفي.

ولو عدنا إلى معنى القافية الأول لدى الفراهيدي ( 170هـــ)، نجدهم نقلوا عنه تعريفا مختصرا ومركزا لها، حيث قال: "القافية هي الساكنان الأخيران من البيت وما بينه مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما" [3]، ومعناه هنا لا يشترط تطابق الحرف بقدر ما يشترط تطابق الحركة الوزنية للمفردة أو الحروف؛ فمثلا: نعتبر أن كلمة "يَنْتَسِبْ" آخر ما جاء في عجز البيت الشعري (....وإلى العروبة ينتسب)، فهنا تكون القافية كالتالي: ينتسب بعد الكتابة العروضية وتحديد الحركات /0//0 – ثم في آخر العجز الموالي للعجز السابق من نفس القديمة نجد القافية تبدأ من قاف مفردة فقد إلى النهاية؛ (....أو قال مات فقد كذب)، فتصبح "قدكذب" هي القافية

1 ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص258.

2 نفسه، ص258.

3 مصطفى حركات، نظرية الوزن، د.ط، دار الآفاق، الجزائر، 2005، ص208.

أي/0//0، لم تكن الحروف سواء ينتسب --- قد كذب، لكن اللفظتين هما قافية للقصيدة على مذهب الفراهيدي وعلته في ذلك تطابق التوزيع العروضي الإيقاعي /0//0.

يرى حازم القرطاجني أن القافية هي جزء من القصيدة الشعرية عامة إذ لا يمكن دراستها بمعزل عن البقيه، فهي جزء من كل، وبالتالي؛ دراسة الكل نقديا تقتضي تمحيصه بشمولية وإصدار حكم عام يدرس البنيات الداخلية للقصيدة وتأثيراتها وشكلها العام، ومدى ترابط عناصر القصيدة ومعانيها فيما بينها، ونقد النص الشعري لدى حازم القرطاجني يكون عبر ثلاثة مستويات:

**الأول:** يكون من حيث اللفظ والعبارة كونهم جوهر البناء الشعري، وهما السبيل لمكاشفة الأبعاد الإدراكية للنص الشعري وعلاقته بالواقع المحسوس، وكذا علاقة المنتج للنص الشعري بالإنتاج الشعري في حد ذاته، وعن العلاقة التأثيرية التي تربط النص بالمتلقي[1].

**الثاني:** يؤكد كذلك حازم على أن نقد النص الشعري يستلزم دراسة المعاني العميقة التي يراد إيصالها للمتلقي عبر التأثير عليه أو استمالته نفسيا[2].

**الثالث:** الظروف المحيطة بكتابة النص الشعري، والتي كلما استندنا إليها عن طريق الدراية بها، سهل الوصول إلى تلقي سليم الأركان، وحصل في النفوس المتلقية ما أرادته النفوس الشاعرة[3].

وبالتالي يتجلى لنا مما سبق أن القافية عند حازم القرطاجني ليست مركزا شعريا كما نظر لها غيره، ولا يمكن محاكمة القصيدة الشعرية بالجمالية أو دونها بناء على القافية وفقط، إنما القافية جزء يندرج ضمن مقومات متكاملة في بناء الفكرة الشاعرية ذات الآثار الجمالية، وعليه نرى أن فلسفة حازم النقدية فلسفة حديثة لم تهمل الأصل المتمثل في النص الشعري ولكن تعاطت معه بنوع من الجدة في النقد.

إن تركيز العرب حسب اعتقادنا على القوافي في النصوص الشعرية مرده إلى أن المجتمع العربي كان مجتمعا سماعيا، ولأن القافية المتطابقة في مبناها تحدث جرسا ونغما إيقاعيا مميزا، استمالت بذلك أذواق العرب، فذهبوا معها مذهب الإعجاب والاهتمام، باعتبارها مبعث الذوق في النفس، ومدار اهتمامات المتلقين.

---

1 ينظر، مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، د.ط، مؤسسة الطباعة للجيش، الجزائر، 2007، ص21.

2 ينظر، نفسه، ص22.

3 ينظر، نفسه، ص22.

**ثانيا الوزن الشعري:**

سبق وأن تعرضنا إلى مقومات النص الشعري في الفلسفة النقدية لحازم القرطاجني، والتي باغت بها الآراء النقدية خاصة فيما تعلق بموضوع القافية، ولعل ما يؤكد خاصية التميز والتفرد النقدي لدى حازم تناوله لقضية الوزن الشعري، فنجده قد جدد في هذه النقطة بما لم يسبقه إليه أحد من قبل، إذ حدد أهمية المنطوق الشعري في إحداث عملية الشد الجمالي للمتلقي، وحسبه الجمالية الفنية معقودة على فاه النّاص وأذن السامع، وبالتأثير والتأثُّر فيما بينهما يتفجّ الجمال، وهذه العملية الفنية إنما تقوم على مقوم معنوي أساسي في بناء القصيدة، ألا وهو الوزن الشعري، ونظم القصيدة إذا خلى من انسجام العبارة ضاع عنه التأثير، أما إذا خلى من نظام وزني فإن القصيدة تفقد اهتمام المتلقي والسبب أن الآذان تنفر من القول غير المتناغم الخالي من إيقاعي حسي جمالي، يقول حازم القرطاجني في هذا الباب: "إذا كانت القسمة تقتضي هذا الوضع اقتضاء ضروريا، وإذا كان تركيب الأجزاء من الأسباب والأوتاد لا يخلو من أن يكون بضم سبب إلى وتد، فيكون الجزء من ذلك خماسيا، أو بضم سببين إلى وتد فيكون الجزء من ذلك خماسيا، أو بضم سببين إلى وتد فيكون الجزء بذلك سباعيا، أو بضم سبب إلى وتدين فيكون الجزء في ذلك تساعيا، وباستقصاء هذه القسمة تهتدي إلى وضع عروض الخبب"[1]، يعطي حازم القرطاجني صورا لمختلف الأوزان وكيفية تعاضدها فيما بينها لتشكل ذاك النغم الإيقاعي؛ حتى تحدث في الأخير هزا للمتلقي يجعله أسير تلك العبارات ومتذوقا لها.

ركز حازم القرطاجني على الوزن كثيرا، إلا أن رأيه يكون غير منسجم مع ما نعيشه اليوم، أو ما وقع بعد القرن الثامن عشر، بل إننا نرى الرأي الحازمي لا يتوافق إلا مع الحال العربي الأول حينما كان المعين أصيلا والثقافة الاجتماعية واضحة مطرّزة في الأذهان، ينطق عنها الشاعر ألفاظا فتُنسج في نفوس المتلقين فنا جميلا وتحدث في الحياة جمالية فنية، هذا الطرح ذهب إليه نقاد معاصرون ولعلي أجد رأي أستاذنا العربي عميش نفحا طيبا يكفي للإجابة على هذا الموضوع، فهو يعد مسألة الوزن مُهمَّة زمكانيا خلال وقت مضى، لكنها لا تغدو أن تصير خطوة جامدة إن أردنا توظيفها في زماننا، حيث يقول: "ونظرا لاستقرار أوزان الشعر المتوارثة عن تجارب الشعراء العرب القدامى، فقد بات من المستعسر على شعراء اليوم إمكان الانفعال ضمن تلك القوالب

1 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص206.

الوزنية الجاهزة التي لا تسمح للنفس بالانفعال، وماذا عسى شاعر اليوم أن يضفي عليها من الجدة، بعد أن تفاوتت الأسباب الحضارية التي كانت قديما تقف وراء استدعائها وبين المتغيرات الحضارية المتسارعة اليوم"[1]، يرجع رأي العربي عميش إلى سبب جوهري هام، هو البحث عن وظيفية الإبداع والعمل على صقل اللسان والذوق من خلال معايشة ما وراء العبارة وما وراء المعنى، فإن كان الزمان قد قتر على أهل الفصاحة وجعل أصالة اللسان تضمحل وتنكمش، فإن مثل هذا الموقف النقدي يفتح أفق إعادة بعث النص الشعري من جديد.

وعليه يمكننا القبض على خيوط الاتساق بين طرح حازم القرطاجني ورأي العربي عميش في موضوع الوزن الشعري بقولنا: أن أصالة الوزن تبقى قائمة لكنها تنفتح قليلا للمعاصرين حتى لا يصاب الإنتاج الشعري بخمول ونجد أنفسنا إما في حالة اجترار المجتر، أو في حالة التفلت من الأصل.

عطفا على ما سبق نجد حازم القرطاجني يشير إلى أن ركوب العرب في صناعاتهم الشعرية للأوزان فيه من الإشارات التي تؤكد على أن الوزن الشعري كان ثقافة الشعر أنذاك وليس قاعدته الأساسية، كون فطرة الفصاحة كانت سليمة، واللسان كان قويما، والذوق كان متناغما منسجما وفي ذلك يقول: "وإنما استعملت العرب من جميع ذلك ما خفّ وتناسب وليس يوجد أصلا في ضروب التركيبات والوضع الذي للحركات والسكنات والأجزاء المؤتلفة من ذلك أفضل مما وضعته العرب من الأوزان، إذا تصفحت ما قلته في ترتيب الحركات والسكنات والمسموعات المستطابة من ضروب ترتيباتها" [2]، يوضح حازم اللبس الذي طغى على الدراسات الجمالية خاصة فيما تعلق بالشعر، إذ أن البلاغيين ألصقوا به قواعد يراها من سوء التقدير للتناسب والتناغم القائم بين تركيبات الشعراء في شعرهم؛ بعيدا عن قهر الأوزان، ونفهم من حازم أنه يخالف من سبق من النقاد في ترسيمهم لضوابط التناغم الجمالي و الوزني في القصيدة الشعرية.

إن التناغم الجمالي والأسلوبي الذي يطغى على القصيدة الشعرية وفق رأي حازم القرطاجني مرده إلى حسّ بلاغي لساني، وليس إلى قواعد العروض الجافة، فما العروض حسبه إلى ترجمة لتلك الموسيقى الفنية التي كانت تختلج روح الشاعر العربي، ومن ثمَّ أخرجت من ديار

1 العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، ص44.

2 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص208.

النفوس إلى قواعد اللفظ، وبالتالي هو —أي حازم- يراها كما النحو في كونه استقراء لكلام العرب والتأصيل على حسب تلفظهم وتعبيرهم؛ كذلك الأمر للتوزين الشعري أي أنه كان استقراء لأشعار العرب التي كانت متناغمة وموزونة بالسليقة تماما كما النحو، ثم تدوين ما استطاعوا ملامسته حسا وذوقا في شكل أوزان شعرية، وحسب حازم فإن من يتناولون هذه الأوزان بمعزل عن البلاغة الأصيل والذي في حقيقته علم لساني محض؛ هؤلاء حسب حازم سيظلون جاهلين بحقيقة النغم والتناسب الشعري الموسيقي، ولن يمكنهم بأي حال فهم الوزن الشعري وجماليته الموسيقى عن حق[1].

إن الوزن الشعري أو الإيقاع الشعري أو التناسب النغمي كلهم ينتهون إلى منطقة واحدة هي النفس المتلقية للإبداع، قصيدة كان أو نثرا، هذا الحال لم يكن ليأخذ قسطه من العدل في التنظير، بل كان دوما أسير الجبروت النقدية القديمة التي لم تترك للمبدع نفس الانفتاح على ما يعين الإبداع على تميزه وما يجعل الشاعر —على سبيل المثال- شخصا فوق الواقع يحس بما لا يحس الناس ويقول ما يحاكي هموم الناس وأفراحهم باختلاف ألوانهم؛ فإذا كان الجاحظ قال الشعر لا يترجم أي لا يمكن تفسيره على معنى واحد وتخريجه على رأي واحد، بل إن الشعر يخرّج على حسب التلقي وعلى مدى تأثيره في المتلقي، وعلى مدى قوته الحسية في بعث العبارة ونسج النغم الموسيقي.

إن ما نجده في بعض الدراسات النقدية حول ضرورة ردّ كل إبداع إلى أصل المبعث الشعري العربي الأول فيه من الظلم كثيرا، فهناك العديد من النصوص مما يستحق رفعها إلى مرتبة الشعرية والجمالية؛ حتى ولو لم يوافق وزنها قانون الخليل ابن أحمد الفراهيدي، حيث "تخبرنا كتب القدماء التي حاولت تجذر الظاهر الشعرية لدى قدامى العرب أن الخليل بن أحمد الفراهيدي لم يستوعب كل التجارب الوزنية الإيقاعية التي حاول تشريح خصائصها الإيقاعية، فاكتفي بتقييد ما كان قابلا للتعليل، متحاشيا كل ما بني من تلك التجارب على ما بني على اللبس والإشكال" [2]، نلفي هذا الرأي أقرب إلى ما قال به حازم القرطاجني في تنظيراته لمسائل الوزن الشعري، فهو لا يعتد بالوزن كونه قاعدة من قواعد الشعر، بل الوزن على أنه نغم متناسب بين نفسية المتلقي التي

1 ينظر، حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص118.

2 العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، ص45.

تتحسس الإبداع، وبين نفسية الشاعر التي تستنطق الجمال فتفجره أشكالا وألوانا تعبيرية قادرة على التأثير فيمن تلقاها بحس فني جمالي مرهف.

يمكننا القول: إن تكريس النظام الوزني في الشعر هو أوسع مما عرفناه فيما سبق من نظريات ودراسات، والوزن إنما هو ذوق نغمي أكثر منه قواعد من الأسباب والأوتاد، "فيتضح لنا من خلال تأمل هذه المعطيات أن الشعر العربي كان مبدأه منفتحا على تنوع التجارب، وهو ما يستشف من تفلت كثير من النماذج من تصنيفات الخليل، فالتجربة مبتورة، وربما الذي غاب منها أكثر غناء مما حصله الاستقراء، ونرى من الضروري والمنهجي بمكان أن تتوافر الأسباب الموضوعية التي أثارت فيه روح التنوع والتجريب، فالتنوع عادة ما يبنى على التجريب أكثر من انبنائه على التنميط والتكريس"[1]، وعليه فإن الراهن يحتم إعادة النظر جذريا في مسائل الوزن الشعري حفاظا على الذوق من الجمود، أو الذهاب في متاهات الحداثة.

**خلاصة:**

نخلص في ختام هذا الفصل إلى أن التفكير الفلسفي النقدي لدى حازم القرطاجني كان على غير ما اعتاده الدارسون والمهتمون بمجال النقد، إذ نجده أعطى رؤية نقدية جديد، لامست في حدودها وامتداداتها؛ الفكر اليوناني ومرّت بما جاد به فلاسفة المسلمين وصولا إلى عصره وكيف عالج قضايا البلاغة العربية حينها.

اهتدى حازم في منهجه النقدي إلى دعائم فلسفية ومنطقية، بالإضافة إلى آليات فنية، ليجعل من رأيه النقدي بعيدا عن الغلو أو التفريط، ويجعل موقفه النقدي والأدبي وظيفيا أكثر، وعاملا في الوقت نفسه على بعث الحياة الأدبية من جديد.

وإننا نرى بأن حازم القرطاجني قد مُكن له ببعد النظر الفهم الجيد لمعضلة الأمة العربية والركود الأدبي الذي أصابها، وصمم لذلك مخرجا يكمن في دعوى التجديد، ودعوى الانفتاح، و لم يترك هذين الأخيرين محل اجتهاد مفتوح الأفق بل استمسك في منهجه التجديدي بالأصل وتقولب مع مقتضيات العصر.

ومن جملة ما نستخلصه من مميزات الفكر الفلسفي النقدي لدى حازم القرطاجني ما يلي:

1 السابق، ص45.

- اهتمام حازم القرطاجني بالصناعة الشعرية، كونها أساس الجمالية الفنية، ومبعث كل إحساس أدبي.
- تركيزه على الشعر والفصاحة لدواعي قومية ورغبة منه في إعادة إحياء الخط الأدبي الأصيل.
- كان توجه حازم القرطاجني متلاقحا فيما بين أركانه بين الفكر الفلسفي الجمالي اليوناني والتراث البلاغي العربي.
- تركيزه على الإصلاح الشعري كان نتيجة رغبة في إعادة القاطرة البلاغية إلى مجدها الأول.
- البلاغة والجمالية سواء في تفكير حازم، فهما لا ينفكان عن بعضهم بعض، والعلاقة بينهما علاقة تداخل وتكامل وتأثير وتأثر.
- الشعر هو الوزن والقافية بشرط الذوق النابع من التخييل.
- الجمالية نتاج الشّعرية، وهذه الأخيرة؛ إنما هي حالة شعورية تصاحب النفس المرسلة والمستقبلة خلال العملية التواصلية في آن واحد
- يرجع حازم اكتمال الجمالية وقوامتها بشكل صحيح إلى اكتمال الأسلوب واستيفاء ضوابطه (نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ)، وبالطبع الهدف هو المتلقي ومدى شاعرية عملية التلقي، فإذا كانت عملية الإنشاء تقتضي وجود منشئ وأثرا أدبيا يُظهر ما في نفس صاحبه من أفكار ويعكس شخصيته الإنسانية فإنه لابد من متلق يستقبل النص الأدبي.
- يستقيم الأسلوب لدى حسب حازم في شكله الكامل ويكون المتلقي على راحة وبينة في تلقيه، إذ وفقط إذا استقام في نفسية المتلقي بالتوازي.
- الصورة الشعرية الجمالية العامة هي مبعث الفن والذوق الحساس الذي يحمل في طياته جملة التأثيرات والتخييلات، فيعبر بها إلى الذات النفسية والعقلية للمتلقي.
- يكون القارئ عند تلقيه للنص الشعري مكان الحكم، ولا تتاح له هذه المنزلة إلا بجملة من المستويات الذهنية والنفسية التي يكتسبها حتى يتأهل لمرتبة الحكم، وذاك هو السبيل الوحيد، ويوازيه في الوقت نفسه قوة البيان ورونق الصورة الجمالية، وهكذا تتحقق

الجمالية وتكتمل الصورة الشعرية ويكون المتلقي في راحة حينما تلقيه للإبداع عموما أو للنص الشعري.

- الصناعة الشعرية لا تقتصر على حال من الأحوال، بل تارة تكون بالصدق وتارة بالكذب وفي كليهما ذوق وجمالية يعايشهما المتلقي، ويشكلهما المبدع عن طريق التخييل والمحاكاة.
- القافية هي جزء من القصيدة الشعرية عامة إذ لا يمكن دراستها بمعزل عن البقيه، فهي جزء من كل، وبالتالي؛ دراسة الكل نقديا تقتضي تمحيصه بشمولية وإصدار حكم عام يدرس البنيات الداخلية للقصيدة وتأثيراتها وشكلها العام، ومدى ترابط عناصر القصيدة ومعانيها فيما بينها.

# الفصل الثّالث

## المبحث الأول: معالم الشعرية عند حازم القرطاجني

## المبحث الثاني: جمالية الأسلبة الشعرية لدى حازم القرطاجني

## المبحث الثالث: جمالية التلقي لدى حازم القرطاجني

## خلاصـــــــــــة

## 4-الفصل الثّالث: معالم الفلسفة الجمالية عند حازم القرطاجني من خلال كتاب المنهاج

يعدّ النقد الأدبي عملية تفسير للصور الفنية والتركيبية واللغوية والإيقاعية والدلالية التي جاءت في مضامين الإبداعات الأدبية، لأجل بثّ روح البحث والتأويل في القارئ والمتلقي لفهم وتذوق الصورة الفنية للعمل الأدبي ، وعلى إبراز ما فيها من قيم فنية حفية ، والمساهمة في إمداد التفسير الذي يؤديه الناقد في وظيفته تحليل ودراسة طبيعة العمل الأدبي؛ سواء من حيث مادته أو العناصر المكونة له وفي طريقة بنائه [1]، وهذا ما ميز حال غالبية الدارسين والنقاد خاصة في تناولهم للظواهر الشعرية، ونجد حازم القرطاجني متميزا في نقده بعيدا عن نقاد عصره، وقد اشتغلوا به وخصّوه بكثير من التأليفات، كون حازم القرطاجني لم يقف على مكونات الجمالية التعبيرية فحسب بل سلك مسلكا فريدا يتجاوز الظواهر الجمالية ليطرق خفايا الصنعة الشعرية وأسرارها، وإن كان قد وقف عندها بقدر صلة هذه الألوان بالفن الأدبي ومدى تأثيرها فيه، كما أنه أخذ بمذهب الاعتدال في اللجوء إليها وعدم إغراق النتاج الأدبي فيها وإثقاله بما يخفي جلال المعنى ويطمس معالمه[2]، بهذا يكون حازم قد خرج عن المألوف وجدد في الدراسات النقدية الجمالية بما يتماشى وحاجة الزمان والمكان آنذاك، وقد نعزو هذا التجديد إلى الحس النقدي العميق الذي تمتع به حازم في دعوته إلى تجديد البلاغة العربية، وتحيين معالم الجمالية فيها.

كانت جهود حازم القرطاجني موزعة على عدّة أركان من أركان الجمالية الفنية في البلاغة العربية، حيث نظّر لها برؤية مغايرة استحقت أن تكون موردا نقديا طارئا وإضافة جديدة إلى ساحة الدراسات البلاغية، وسنحاول التطرق لأهمها، مع التركيز والاقتصار على ما تسمح به الدراسة:

### 4-1 النظرية الشعرية عند حازم القرطاجني:

تبلور مفهوم الشعر لدى حازم بنوع من الفنية ونوع من الجدّية كما سبق وأن أشرنا، بل نجد حازم قد اعتمد وصفا مميزا يعود لصاحبه خليل بن أحمد الفراهدي يصف فسه الشعراء بناء على مفهومه للشعر وانطلاقا من رأيه الذي خالف به من سبقه، والقائل : "الشّعراء أمراء الكلام يصرّفونه أنّى شاؤوا ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومدّ المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته والتّفريق بين صفاته واستخراج ما

1 ينظر، السعيد الورقى، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د.ط، دار المعرفة الجامعية، القاهرة ،2009، ص5.

2 ينظر، رشا غانم، مقاييس الجمال في مرآة النقد العربي، د.ط، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،2016، ص42.

كلّت الألسن عن وصفه ونعته"[1]، يبدوأن حازم القرطاجني يساند رأي الخليل بما يتضمنه القول من توضيح للقارئ بمدلول معنى الشاعر وكينونته داخل الحيّز الأدبي، فلا يمكن حسب حازم اعتبار الأدباء شعراء ما لم تكتمل شخصيتهم الشعرية بلمسة يصنعون من خلالها جمالية اللفظ، وقوة المعنى، وشبّههم بالأمراء في صنعتهم، أي هم المتصرفون في صناعة الشعر كيفما شاؤو، فالشاعر له صلاحية تحوير اللفظ وتدويره وإنزاله منزلا جميلا حتى ولو خالف به المألوف، بل ذلك عين الجمال لدى حازم.

يرى حازم أن قوة الشعر مستمدة من قوة الشاعر اللّفظية،أولا فإذا ما وجدنا الشاعر متحكّما في تركيب العبارة وإجادتها، حتما سيكون شعره مؤثرا وجميلا، ثم في قوة المعنى ، فقوة التأثير في المتلقي إنما مردها إلى قوة المعنى.

تعد المعاني أركانا هامة في بناء لغة الشعر فهي لا تنفك عن مقاصد الشاعر و بها يجذب المتلقي ويأسره ويجعله يعايش التخييل الشاعري الجمالي معه، وفي هذا السياق قال حازم القرطاجني: "...المعاني وإن كانت أكثر مقاصد الكلام ومواطن القول تقتضي الإعراب عنها والتّصريح عن مفهوماتها، فقد يقصد في كثير من المواضع إغماضها وإغلاق أبواب الكلام دونها، وكذلك أيضا قد نقصد تأدية المعنى في عبارتين إحداهما واضحة الدلالة عليه، والأخرى غير واضحة الدلالة لضروب من المقاصد، فالدلالة على المعاني إذن على ثلاثة أضرب؛ دلالة إيضاح ودلالة إبهام ودلالة إيضاح وإبهام معا"[2].

يشير حازم القرطاجني في هذا الطرح إلى دور المعاني في توجيه انتباه القارئ أو الناقد، ويؤكد على ضرورة الإفصاح عنها قصد تحديد الدّلالة المراد إيضاحها، وهنا نلمس جزئية نقدية هامة أيصبو إلى ترسيخها حازم القرطاجني ، فهو على الرغم من التّوسيع والتّنفيس الذي منحه للشاعر حرص بالموازات مع ذلك على تفادي الغموض المشتت والمعتّم للمعنى، والسبب في اعتقادنا يرجع إلى الحفاظ على مقصدية النص الشعري.الدلالية

وفي ذات السياق نجد حازم القرطاجني يفصّل في أنواع الدلالة حتى لا يكون الشاعر مقيدا بمنهج إبداعي أحاديّ، وهو بذلك يفتح المجال له لأن تكون المعاني في إطار دلالة إيضاح أي أن يوضح من خلالها مراده بلفظ صريح، أو بدلالة إبهام كأن يشير إلى مراده بلفظ مشفّر أو بلفظ به إيماء،

1 حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص143.

2 نفسه، ص172.

وهناك دلالة إيضاح وإبهام معا ونعتقد أنه أراد بها أن يكون الشاعر في مرتبة بين ما سبق؛ أي يوضح في مواطن ويُبهم في مواطن. إذ يروم حازم إلى أن الشاعر ستوخى الاعتدال في الأسلوب بين إغماض ووضوح ولا يقصد بالابهام التعتيم أو تعقيد المعنى وإنما غاية حازم تتجلى في أن كلما كانت المعاني مستعصية الفهم كان البحث عنها ألذ وأمتع وهو يسلك رأي البلاغيين الأوائل من أمثال ابن طباطبا وعبد القاهر الجرجاني والذين ركزّوا على ضرورة سعي القارئ وارء الظفر بالمعنى .

يُبقى حازم المعنى في دائرة حسية ويؤكد على ذلك بقوله: "...كل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذّهن تتطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبّر به هيئة تلك الصورة الذهنية في إفهام السّامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالته للألفاظ" [1]، يصبح مركز المعنى في نظر حازم هو الواقع المعيش ، فالإنسان يجهل المعاني والمفاهيم ما لم يخالطها ممارسة أو يلامسها إحساسا، وبمجرد استيعاب الأشياء الخارجية تحصل لها مقابلات معنوية في الذهن تترجمها، فيصبح اللفظ متطابقا مع صورته في الواقع وبهذا تكتمل الدلالة. التي يقتنصها القارئ من واقع الحياة أو من المحسوسات .

لا يبتعد كثيرا حازم عن موضوع الدلالة ليشير إلى جوهر مهم وهو جودة اللفظ المعبر به عن المكنون المعنوي، فكلما كان التعبير راق كان التأثير قويا، ويكون اللّفظ حسب حازم على ثلاث مراتب، إذ يقول: "...فيكون في ثلاث منازل، فإنّ أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقا عذبا، وفخما سهلا، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا، وقريبا معروفا، أمّا عند الخاصّة إن كنت للخاصّة قصدت، وأمّا عند العامّة إن كنت للعامة أردت، والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني العامّة"[2].

يروم حازم القرطاجني بهذا الطرح النقدي إلى دعوة المؤلف على توخي جودة اللفظ؛ من حيث العذوبة والرقة وفي هاته الجودة يكون التمايز بين أشكالها بحسب المقام وبحسب تباين الانفعال ورغبة التأثير، فاللفظ يتشكل تماشيا ومستوى المقامات وأقدار المتلقين، وليس كلام العامة ككلام الخاصة.

1 حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص18.

2 نفسه، ص95.

إنّ جودة اللفظ ترتبط ارتباطا وثيقا بالمعنى؛ ويكون اللفظ خادما للمعنى إذ أنها القالب الذي تتساوق فيه الأحاسيس في بنيات تعبيرية متسقة ؛ "وجملة الأمر أن أشكال المعاني وغموضها من جهة ما يرجع إليها أو إلى عباراتها يكون إلى أمور راجعة إلى مواد المعنى أو مواد العبارة أو إلى ما يكون عليه إجراؤها" [1]، أي أن غموض المعنى يكون مرده إلى غموض مواد التعبيرأو وسائل الافصاح اللغوية وعدم استقرار اللفظ على منوال متناغم التراكيب، لذلك يكون نشاز اللفظ مؤثرا في انسيابية المعنى ومدى تأثيره في ذات المتلقي.

أشار حازم إلى المعنى باعتباره الغاية ومناط الجمالية التي يصبو إلى تحقيقها المتكلم، وهو ما قال به الجاحظ كذلك،: "المعاني قائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم، والمختلجة في نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم، مستورة خفية، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنى ومعدومة، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليله"[2].

يدعو الجاحظ إلى التحلي بشعرية الشعر انطلاقا من المتلقي وتناغمها مع أحوال الشاعر، فالعبارة الشعرية إما أنها حركات ترافق القول أو ملامح تظهر على تقاسيم الحواس من شدّة وليونة مع الصوت تنغيما في الآداء الشعري؛ ولا يمكن أن يدركها المستمع ولا فهمها ما لم يتذوق أو يتفاعل مع حال الشاعر المنفعلة بدرجات متفاوتة ،كون تلك المعاني الحسية قابعة في دواخل الشاعر النفسية.

**علاقة المحاكاة بالإبداع:**

يسهم عنصر المحاكاة في صياغة القول الشعري إبداعا، إذ نجد أن "عالم الخيال عند أرسطو طاليس والذي قيّم المحاكاة على أنها استجابة لدافع نفسي تتحقق من خلالها عملية التطهير الفني، لذلك هي ضرب من ضروب الإبداع، فالمحاكاة هي تكوين عالم رمزيّ ومن خلاله يؤدي الفن وظيفته"[3]، نستجلي من هذا القول أن المحاكاة الأرسطية تتطابق في فحواها الدلالي مع ما ذهب إليه الجاحظ في حديثه عن شعرية الشعر وذلك من خلال أن؛ كلاهما قائم على ذات الشاعر المبدعة وكلاهما ينبع من مخيال الذات، وكلاهما كذلك يترجم المعنى فيهم حسيا دون اللفظ؛ فالشاعر

1 السابق، ص176.

2 الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، ج1، ط1، دار ابن سينا، د.ت، ص55.

3 عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، د.ط، اتحاد الكتاب العرب، د.ت، ص60.

الذي يتفنن بحركاته وتمظهراته البادية على جوارحه لا يختلف عمن يحاكي مخياله لينسج إبداعا فنيا يوظفه للسيطرة على مشاعر وأحاسيس المتلقي.

وبهذا نجد كل من الجاحظ وأرسطو برأيهما النقدي يجعلان المعاني أحاسيس مبثوثة في صدور المتلقين، إلى أن إثارتها لا تحدث إلا بتغير المزاج أو الحال النفسية للمتلقي، فحينما تعتريه، أي المتلقي، الإساءات تتحرك في خاطره معاني الحزن والأسى، وإذا فكّر في أمر ما كانت أماراته، أي ذاك الأمر، بادية على معاني وملفوظات المبدع أو الكاتب أو الشّاعر.

يتصل هذا التلاحم الفني بين المعنى والمبنى اللفظي"وإدراك الفروق في أساليب التغيير والاستماع"[1]، بحالة الشاعر ونفسيته ومدى تفاعليته مع داخله، فلا ننتظر من لين الأحاسيس أن ينسج الأدب الثوري ولا من خشين الطباع أن يقول في الرقائق، وكل هذا التمايز الظاهري له بعده الباطني في ذات المبدع، "ويعد هذا من اللذة الفنية التي يمنحها التذوق الحساس متعة روحية"[2]، فيغدو بذلك الشاعر مؤثرا بالطرق والأساليب التي يعتمدها في الصياغة والتصوير ليصل إلى مرتبة الإبداع من خلال ما تركه في المتلقي من انطباع جمالي .

يمكننا الإشارة في هذا الصّدد إلى نقطة التناسب اللفظي بين الملفوظات وما يشاكلها من الوقائع وهذا الأمر بمثابة نقطة محورية في الحركة الجمالية والشعرية، فهي لا تنفك عن النّسيج الشعري، ومن خلالها ترخي الجمالية سدولها على النص الشعري، "فمعرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها شيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي في ذلك، وهو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع" [3].يلحظ الدارس أن حازما ينعت البلاغة بالعلم الكلي. إذ تعتبر البلاغة في نظره الفلسفي علما لسانيا شاملا كليا .

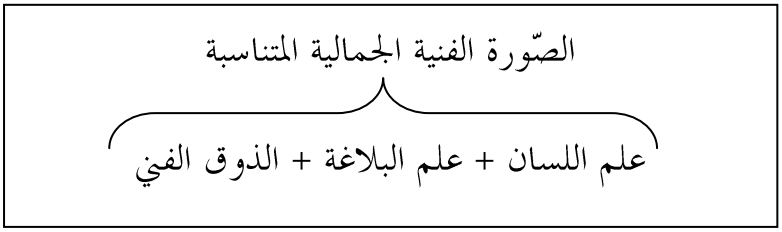
نجد حازما يولي أهمية بالغة للدرس البلاغي في البناء الجمالي للقصيدة الشّعرية أو الإبداع ككل في حدّ ذاته، ويجعل من تناسب الكلام مع مقتضى قوله ضرورة لاكتمال الصّورة الفنّية الجمالية، هذا التّناسب لدى حازم تساهم في تركيبه جملة من العوامل تتلخص حسب الشكل الموضّح أسفله:

---

1 محمد الدغومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ط 1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء المغرب، 1990، ص174.

2 محمد الدغومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص174.

3 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص202.




وبالدراسة والتحليل للشكل نجد أن الجمالية الفنية تختبئ خلف بنية الشّعر القوي في شعريته، أين يكون مرتبطا ارتباطا وثوقيّا بالبلاغة، وإن قلنا أن البلاغة في حقيقة أمرها أنّها تطابق الحال اللفظي مع مقتضاه الواقعي، فهي كذلك تكامل اللفظ التعبيري مع ضوابطه النحوية واللسانية، ما يجعل البلاغة حسب رأينا المهد الحاضن للجماليات القول بمختلف أشكالها، تعبيرية حسية، إضافة إلى أنّها أي البلاغة ملتقى العلوم الآلية كالنّحو والدلالة التي تربط وبناء المعاني.

يكتمل المعنى الشعري الجمالي بما يوازيه في الواقع، "فالمعاني لها حقائق موجودة في الأعيان ولها صور موجودة في الأذهان، ولها من جهة ما يدلّ على تلك الصّور من الألفاظ وجود في الأفهام، ولها وجود من جهة ما يدّل على تلك الألفاظ من الخطّ الذي يقيمُ صورة الألفاظ وصور ما دلّت عليه في الأفهام والأذهان"[1].تتصل الأفهام بما يتخلل الأذهان من خواطر وتصورات متصلة بالواقع يفهمها المتلقي ويربط العلاقة بين مايقع في الذهن وبينما يوجد حسيا أو يستشعر حسيا .

حيث أراد حازم برأيه الحفاظ على بنية النص الشعرية بإبعادها عن فوضى الكلام وتنزيه الجمالية التّعبيرية عن تلك التّصرّفات الشّعرية الخالية من الذوق الفنّي، وهذا باعتماد التناسب كما سبق وأن أشرنا إضافة إلى توافق المعنى الشّعري بالواقع المادي المحسوس، ونعتقد أن مردّ ذلك التصور يهدف إلى تجنب الإنشائية الجوفاء المخلّة بالابداع.

يمكن القول: إن واقعنا الأدبي والفني اليوم بحاجة ماسة إلى تفعيل مكتنزات حازم النقدية التي فعلا إن هي وظفت بجدية، ستعود بالنفع على الجمالية الأدبية واللغة العربية على حدّ سواء. قلنا بهذا الطّرح كون الواقع أصبح مشحونا بالخواء الأدبي الذي في ظاهره التعبير ومن بين يده سوء التركيب وتنافر السّبك، واهتراء المعاني، وشتات التذوق وانعدام أواصر التواصل بين المبدع والمتلقي.

1 السابق، ص17.

نلفي حازم في معرض حديثه عن معايير الصناعة الشعرية قد أشار إلى تمايزات الشعراء و فروقاتهم الفنية ويمكن أن نعزو ذلك إلى تبدّل اللمسات الفنية والشعرية نتيجة التنوع في الأذواق والأحاسيس، وهذه الأخيرات "تتنوّع بحسب مسالك الشعراء في كلّ طريقة من طرق الشّعر، وبحسب تصعيد النفوس فيها من الجزالة أو الخشونة أو تصويبها إلى سهولة الرّقة أو سلوكها مذهبا وسطا، أو تبقى بين ما لان وما خشن من ذلك، فإن الكلام ما يكن موافقا لأغراض النفوس الضّعيفة الكثيرة لإشفاق ما ينبهها أو ينبه غيرها، ومنه ما يكون موافقا لأغراض النّفس الخشنة القليلة على ما يبسط أنسها" [1]، فمرد التمايز لدى الشعراء في تحقيق الشعرية إذن حسب حازم راجع إلى مذاهبهم الشعرية ومدى تأثر نفوسهم وانفعالها مع الأحداث ، والذي بناء عليهما تصدر القصيدة عن حسّ إبداعي فيتحقق الإبداع الفنّي بمختلف أشكاله، وكذلك للطبع البشري حضور في تشكيل صورة الشاعر وجمالية النّص، فالغلظة أو الليونة أنماط طباعية داخلية تصدر في شكل كلمات، لذلك نجد الشعر يتطبع بطباع قائله، والأمر نفسه على الإبداع بكل ألوانه، ويمكننا الاصطلاح على الظاهرة أيضا؛ في كونها تصوير للأحاسيس عبر نسجها تأثرها في كلمات، أو رسومات أو أشكال، أو انفعالات.

يعدّ الشعر نوعا من أنواع التواصل الأدبي وفي إطاره العام وظيفة لغوية، وعندما يتآلف كل من الباث والمتلقي في إفهام وتفهم العمل الأدبي من خلال جعل اللغة سبيلا للتواصل الفني الشاعري، تصبح وظيفة اللغة وطابعها العام نقل معلومات وإيصال أخبار بواسطة شكل لغوي متّفق على معناه بين الطرفين ومتعارف لديهما، دون تصرّف ذاتي أو شخصي من أحدهما، فالنّظام الذي يقوم عليه هذا الشّكل: صوتا ونحوا ودلالة، حين يتّخذ الإنسان من اللّغة سبيلا له، فإنّ اللغة تجعل من التواصل هدفا لها، ويكون الكلام بذلك جوهر العملية التّواصلية [2]، فنلمس روحا إبداعية وجمالية فنية لدى الشاعر. بواسطة لغته وطريقة تصرفه في الكلام إنشاء وتركيبا وتصويرا وإخراجا.

1 السابق، ص355.

2 ينظر، منذر عيّاشي، الأسلوبية، د.ط، مركز الإنماء الحضاري، الجزائر، 2009، ص57-58.

**دور الخيال في تشكيل الصورة الشعرية:**

تتشكل الصورة الفنية في الغالب من "الأقاويل الشعرية ترَكب من أشياء شأنها أنّ تخيّل الأمر الذي فيه المخاطبة خيالا ما أو شيئا أفضل أو أحسن وذلك إمّا جمالا أو قبحا" [1]، أي أن للتخييل دور محوري حينما ينوي المبدع بناء لفظ فني أو رسم إحساس لدى المتلقي، وبحسب ذاك التخييل بحب ما كانت نتيجة التأثير، فالقبح في التخييل يستلزم بالضرورة قبحا في التأثير.

يسهم الخيال في تشكيل الصورة الشعرية وذلك من خلال نقل الشاعر الواقع وتصييره إلى لوحة فنية فيحتاج الشاعر إلى محاكاة الواقع ثم نقله نقلا مغايرا غير مطابق .

تعدّ وظيفة التأثير لدى الشعر أو الأدب عموما غاية منشودة تحقق الترابط والتداخل والتكامل، فهي ليست بالجديدة، وحتى الاهتمام الخاص والعناية الكبيرة بهذا الترابط لم يكن جديدا، فمنذ أن دراسة الجانب التأثيري للأدب، صار لا يتحقق معنى الفنية أو الأدبية أو الجمالية باعتبارهم مؤثرات نفسية للأثر المعنوي؛ وبالتالي فإن الأدب وظيفته التأثير لفم يتجسد له وجود إلا بتأثيراته في نفوس المتلقين [2]، وحتى المتفحص لواقعنا الفني اليوم، سيجد أن المجتمعات لا تتأثر بأي أدب كان، ولو نتعمق ونتابع الأمر أكثر، سنجد أن تأثّرهم بالنّصوص الأدبية أو الأشكال الفنية المختلفة راجع قوة تلك الإبداعات الفنية التي جمعت بين متانة بنائها وقوة تأثيرها وعذوبة انسجام تراكيبها ولاسيما المستمدة من الخيال أو التي تجنح إلى توظيف الخيال لأنه يخرج العقل عن المألوف فيسعى إلى الظفر بكل ماهو غريب جميل .

إنّ كل فنّ من الفنون يستلزم بالضرورة أن يشيّد موضوعه في العالم الخارجي على صورة شيء متحقق يأخذ مكانه في الضوء أو في المحيط المعيش ، وهو ما يعرف بالمقابل المادي للبناء التعبيري المعنوي الذي سبق أن صدر من الشاعر أو الفنّان بأيّ شكل كان، وسواء كان ذلك الفن مشكّلا في لوحة تشكيلية، أو في مقطوعة موسيقية، أو في قصيدة غنائية، فإن في ذلك كله، إنّما يقدم لنا موضوعا جماليا فنيا مكتملا مضبوط الوصف محكم السبك والتنسيق بناء على عملية اختيار واعية وغير واعية يكون مصدر تخيرها بناء على اختيار نفسي تتطلبه عملية الملاءمة للموضوع ، بل إن بنية الجمال الفني والأدبي يمكن أن نقول عنها:إنها هي الفن والفنان والعمل

1 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د.ط، دار المعارف، القاهرة،1973، ص397.

2 ينظر، محمد مبارك، استقبال النّص عند العرب، ط1، المؤسّسة العربية، بيروت-لبنان، د.ت، ص35.

الفني في آن واحد، وكل هؤلاء يتآلفون في وقت واحد [1]، وبهذا التركيب يحدث الجمال وتتجلى فلسفته بشكل أوضح.

إنّ ما سبق تناوله في مقومات تشكّل الجمالية، يحيلنا إلى جزئية هامة في تركيب الجمال وانبعاثه، ألا وهو المعنى، فالجمال لا يمكنه أن يتجلى دونما معاني واضحة يستوي فيها، وقد قال في ذلك ابن طباطبا؛ "وأعدّ للمعنى ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، وينبغي أن تكون الألفاظ عنده من نمط واحد في غير مخلجة، ولا مختلطة ولا متفاوتة"[2].

أراد ابن طباطبا بهذا القول أن يؤسس إطارا فنيا أو معيارا للمعنى، من خلال أن يكون المعنى واللفظ مستمدان من أرض الواقع، فإذا ما تلقفهم المتلقي كان أيسر عليه إسقاط اللفظ في سياقه فيعرف بذلك مكمن الجمال وغاياته، كما أشار إلى ضرورة السبك الجيد للمفردات أو الأشكال أو الأنغام وهو بذلك يعارض الغرابة في الفن، ويشترط الوضوح، وهذا حسب رأينا راجع إلى كون أن ابن طباطبا يرى الفن ذوقا يحمل رسالة من الأحاسيس، فلذلك يجب أن يكون ساميا في مبناه ومعناه على حد سواء، وبما أن الفن لدى ابن طباطبا كان جديرا بالرسالية خلال تأديته أو إظهاره، كان لزاما على الإبداع الأدبي والنّص الشعري حينها أن يتضمن معاني مفيدة، تستطيع تهذيب النفس وتأديبها، وهذا حتّى يؤثر تأثير ما يفيد صانع الإبداع وقائل الشّعر[3].

وبهذا يمكننا القول : إن الشعر أو الفن بصفة عامة من اللازم عليه أن يسير في ضابط حمي شكله اللفظي ورسمه الواقعي وصوته المسموع، وأن يكون قيمة مضافة تؤثر في المتلقي وتتأثر بواقع المتلقي.

إن الجمالية وإن استلزمت في بعض الأحيان بعض صور الإغراب، فإنّ ذلك مما تستدعيه النفس وتستلذه، لأنّ إغراب اللّذة غير إغراب الهدَر، "فالنّفوس لها تحرّك شديد للمحكيات المستغربة، لأنّ النفس إذا خيّل لها في الشّيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله، وجدت من استغراب ما خيّل لها ممّا لم تعهده في شيء ما، لمستطرف لرؤية ما لم يكون أبصره"[4]

1 ينظر، السابق، ص 44-45.

2 ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: زغلول سلامة، د.ط، شركة الجلال للطباعة، د.ت، ص30.

3 ينظر،نفسه، ص28.

4 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص955.

فمن هنا وحتى لا نقع في التناقض داخل بنية البحث، يمكننا القول : إن الإغراب الذي يعكر من صفو الفنية هو ذاك الإغراب المتعمّد المتكلّف الثقيل على الأنفس بتعقيداته فيصعب استيعابه ويستحيل فهمه وتقبله، وينعدم مقابله في الواقع، على عكس إغراب التخييل الذي ينبعث من كيان فني داخل ذات المبدع ونفسيته، فيلقيه في شكل سرديات أو معزوفات أو أي شكل من أشكال الفن، فيكون كنافورة تفجرت منها ينابيع المياه، فعلى رغم غرابة الشكل إلا أنا الرائي يتذوق جمال تلك النافورة المتشكلة، وكذلك أمر الإغراب الفني والتخييل لدى حازم القرطاجني.

نجد مصطلحا متداولا بين البلاغيين يسمى بالاحتذاء، وقد جاء هذا المصطلح لتحديد العمل الأصلي من العمل الذي تم تقليده فيه ، وقد شكّل غموض الدى الدارسين للنّص الأدبي، وقد سبق وتناوله كبار البلاغيين العرب؛ حيث قال عنه عبد القاهر الجرجاني: "واعلم أنّ الاحتذاء عند الشّعراء وأهل العلم بالشّعر وتقديره وتمييزه أن يبتدأ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا، والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره، فيشّبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال: قد احتذى على مثاله"[1].

أراد عبد القاهر الجرجاني أن يبين أشكال جمالية النصّ الخفية التي تأخذ المتلقي من عالم التقبل إلى عالم المبادرة، فالشخص الذي يمارس الاحتذاء إنما في أصله هو شخص يعدم الذوق وروح الابداع والحس الشعري الفنيّ، وقد يكون الاحتذاء مستحبا إذا تم فيه تقليد المعاني لأنها مستمدة من واقع اجتماعي مشترك أما وأن يكون الاحتذاء على مستوى اللفظ فهو سلخ وسرقة وتقليد تخلّ بأصل الجمال يعدم فيها التأثير في الطرف الآخر أو المرسل إليه، وإنما يغتدي الجمال ظاهرة أدبية جلية تستدعي اعتبارها لصالح الفنّان الأول الذي كان مبدعا وصانعا للإبداع في ذات غيره.

تعدُّ ثنائية الاحتذاء والمعاني بالنظر لما سبق وأن أشرنا إليه نقطتين أساسيتين إذ نجد بينهما تداخلا حسيا ذوقيا، إذ كلّما اشتدت قوة المعاني داخل بنية النص كلّما استمالت تلك المعاني المتلقي القارئ الذواق للجمال، واستمرار هذا التسلسل النغمي الفني على حواس المتلقي، يدفعه لأن يكون شخصا منتجا كذلك للجمال والفن، "فكل النّاس على دراية بهذه المعاني التي تقع في

1 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، د.ط، دار المعرفة، بيروت لبنان، 1981، ص469.

ذهنها، وإنّما المعضلة الكبرى هي في كيفية النّسج الشعري، فالتفاوت بين الشعراء في صقله لغة وتركيبا وتصويرا هو الذي يحدّدُ مستوى الشعرية في أشعارهم، وقد كان الجاحظ يعيب على العلماء الذين يتعصّبون للمعنى في الشّعر، فلم يكن يلتفت إليهم لأنّ الشعرية، لأنّ الشعرية من منظور الجاحظ لم تكن تكمن فيما يشتمل عليه الشّعر من معاني، وإنما في شكله ومضمونه"[1]. إذن تبقى المعاني مشتركة بين جميع المبدعين وإنما التفاوت يكون في طريقة صياغة الأفكار والمعاني التي تخضع إلى عوامل ذاتية ونفسية وموضوعية الثقافة وسعة الاطلاع .

نجد عبد الملك مرتاض قد أكّد على أن المعنى وإن أتيح لكل الناس فهو غير يسير عليهم إيصاله أو نسجه بالوجه الذي يليق، فكل النّاس قد تقول المفردات وتضمها إلى بعضها، لكنها غير قادرة على سبكها بما يقع على النفس موقعا جماليا وشعريا، هذا الرأي مما يوجب اعتماده في الحياة الأدبية بصفة عامة، بما فيها الواقع الأدبي اليوم، والذي ما إن اطلعت على محتواه تجد أن المعاني في الكلام مصطنعة حدّ التكلف في نظمها، ومثقلة حد السوء في سياق عرضها، ومع ذلك لا هي أثرت في ناس فصاروا لها متلقفين وبها معجبين، ولا هي أحدث قرعا في نفوس المتلقين تجعلهم يهتزّون لمعاني الآداب والفنون، وبالتالي سبب هذا هو سوء تقدير المعاني وسوء نظم الكلام، وقبلهم سوء الطبع وفساد الذوق الفني الجمالي.

**4-2 جمالية الأسلبة الشعرية لدى حازم القرطاجني:**

تتجلّى الجمالية في صور فنية متعددة ومختلفة في الأدب واللغة والرسم والموسيقى والخطابة والتمثيل وغيرها من الأشكال والمجالات التي تعد أرضا خصبة للإبداع.

هذه الجمالية بالعودة إلى البحث في مكنونها المكتنز بين شكل الإبداع فيها؛ نجد سرها الجمالي قائم في طريقة نسج الجمال داخلها؛ وهو ما يعرف بالأسلوب؛ و لم نتتبع مراحل البناء الأسلوبي داخل البنية الجمالية حيث كانت، سنجد أن الجمال في الأسلوب هو من أضفى جمالية على تلك الإبداعات، وقد كان لحازم الحظ في تفكيك خيوط الأسلبة الجمالية بما يزيد القارئ فهما بالمتغيرات الفنية في صناعة الجمال، فتناول على سبيل المثال لا الحصر مسائل أسلوبية جمّة منها تناسب الكلام وحسن تركيب الأساليب الاستعارة والتضاد والاعتدال في القول مع الإيجاز في الكلام وغيرها، هذا الطرح لدى حازم جعل مسألة أهمية الأسلبة في بناء الجمالية محورية وهامة.

1 عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريات، ط1، دار القدس العربي، وهران-الجزائر، 2009، ص24.

يكتمل الإبداع ويفيض شعرية إذا استوفى أسلوبه على ما يجب أن يكون، ومن جملة ما يجب أن يكون؛ أن تكون الألفاظ جزلة مذهوب بها مذهب الفخامة في المواضع الذي يصلح بها ذلك، وأن يكون نظمه متينا، وأن تكون فيه مع ذلك عذوبة [1]، فكلما كان الأسلوب في عملية الإبداع منظوما على نسق متكامل الأركان كلما حسن بذلك وقعه على نفس المتلقي، وصار لنفسه أطرب ومع حاله متناسقا ومنسجما.

ويرجع السر في تأثر الأسلوب وجماليته إلى بنية المعاني ومدى شاعريتها وفنية التصوير من خلالها، إذ "ينبغي أن تعرف أقدار المعاني فتوازن بينها وبين أوزان المستمعين، وبين أقدار الحالات، فتجعل لكل طبقة كلاما، ولكل حال مقاما، حتى تقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[2]

يتبين مما سبق أن المعنى في روحه مرتبط مع اللفظ في شكله، وهذا الارتباط قائم على انتقاء المعاني، فكلما جاد المبدع في الانتقاء وأحسن التوظيف والتسييق لمراده، كلّما كان جمال الأسلوب أكثر فنّية وعذوبة.

وعلى مذهب شارل بالي رائد الأسلوبية التعبيرية فإن جودة هذه الأساليب وجودة معانيها تندرج ضمن اهتمامات الدرس الأسلوبي الذي في أساسه قائم على دراسة جمالية النّص الأدبي والإبداع بمختلف أشكاله، "فالأسلوبية تدرس الصيغ التعبيرية في لغة الأثر –النّص– استنادا إلى مضمونها المؤثر، أي أنها تدرسها بالنظر إلى الإعراب عن الإحساس بوساطة اللغة وبالنّظر إلى تأثير اللغة بالإحساس"[3].

وهذا المذهب الذي نراه أكثر تقاربا مع طرح حازم القرطاجني حين تأكيده على أنّ جودة المعنى من جودة الأسلوب، وما الجمالية إلاّ ترجمان لقوة الأسلوب في التصوير والتمثيل المعنويين.

يرى حازم في نفس السياق أنّ حسن توصيف الأمثلة والأشكال والألوان والأنغام، هو السبيل الأمثل لاستقرار الحالة النفسية عند المتلقي، "فالكلام إذا خفّ واعتدل حسن موقعه من النّفس وإذا طال وثقل اشتدّت كراهة النّفس له" [4]، وبهذا نجد أنّ الكلام المقصود إنّما هو الكلام

1 ينظر، ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، تحقيق محمود شاكر، د.ط، المؤسسة السعودية، القاهرة –مصر، د.ت، ص55.

2 فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، ط1، دار الفكر، دمش، 2003، ص333.

3 نفسه، ص33.

4 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص65.

الفنّي الأدبي، الذي من خلاله يلحظ المتلقي من خلاله مراد المرسل أو الباث على حدّ تعبير اللسانيين، فكلما استوى البناء التعبيري في أسلوبه وجودة سبكه ونظمه كلما استطربه المتلقي واستحسنه نفسيا، ما يولد في الأخير وقعا فنّيا لدى النفوس الذواقة بأحاسيسها جرّاء قوة تأثير جمال الأسلوب.

إنّ الدّارس لجمالية الأسلبة لدى حازم القرطاجنّي سيجد أن تقديراته النّقدية حول فنية الأسلوب مردها إلى الارتباط الوثيق الذي يترجمه في الجمالية الأسلوبية بلغة المحدثين، وإن كان قد سبقهم إليها بغير لفظهم المصطلح على تلك الفنية، وليس وحده من ذهب هذا المذهب، إذ نجد الجاحظ قد أرسى لهذا الرأي قولا كذلك، حيث يقول: "ومن ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر، وإن كانت مجموعة في بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض الاستكراه" [1]، إنّ رأي الجاحظ لم يؤكد على ما ذهب إليه حازم ومن بعده، والذي نستشف من خلاله أنّ جودة الألفاظ ليست كل شيء، فالشّاعر أحيانا يرصّ الكلمات إلى بعضها محافظا على وزنها وإيقاعها لكنها تخلو من فنية الأحاسيس وجمال الأثر النفسي لدى المتلقي، وهذا بحد ذاته رأي يؤكد على أن للأسلوب أيضا لمسة فلا تكفي الكلمات الجميلة وحدها إذا خلت من أسلوب جميل والعكس صحيح، وإنّنا نؤكد بعد كل هذا أنّ الجمالية كل الجمالية في ذاك الامتزاج بين قوة الأسلوب وفنيته في نسج المعاني، وبين ذاك النّظم التعبيري الرّاقي، الذي يتلحفُ جودة السبك مع حسن التصوير ليجعل منهما غطاء يضفيه على النصوص الإبداعية ومختلف الفنون، حتى يحدث بذلك تأثيرا في المتلقي.

تتلون الأشكال الفنية والأنماط التّعبيرية حسب صنوف القول وأحوال المقام "ولكل شكل تسمية تليق به كما في ذكر أهل الصناعة وأول هذه التسميات المساواة، وهي ضرب من ضروب الإيجاز، فالإيجاز والمساواة في الشعر؛ هي أن لا يزيد اللفظ عن معناه ولا معناه عن لفظه شيئا"[2]، نجد في هذا القول تصريحا بالفروقات التعبيرية النابعة من فروقات في الأسلوب، فبغضّ النظر عن الإيجاز والمساواة نجد أنّ الأسلوب يتطابق مع السياق من خلال توازي شكل التعبير مع الواقع التعبيري.

فلا يمكن أن نجد أسلوبا حارّا يفرز لنا معاني باردة وكذلك العكس، وبالتالي فالسّياق الذي يمثل الظروف المحيطة هو على ارتباط بالأسلوب، ويمكننا اعتبار السياق أو الظروف المحيطة بمثابة قوة

1 الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: محمود شاكر، ص48.

2 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ط5، دار الجيل، بيروت، 1981، ص256.

دفع للأسلوب حتى يكون بشكل فنّي فتحصل بذلك الجمالية، أو أن يكون السياق عكرا مملا فيولد بذلك الأسلوب ميتا باردا وهو ما يُحدثُ برودة في التعبير ولا يكون أي أثر فني جمالي لدى المتلقي، ومحاولة منا نختصر هذا الرأي في مخطط يلخص مجرياته.

**جمالية الأسلبة لدى حازم القرطاجني**

**ظروف سياقية محفزة + أسلوب تعبيري راقي + جودة فنية في تصوير المعاني**

**=**

**التأثير في الذات المتلقية والسيطرة على أحاسيسها**

استنادا إلى ما سبق فإن الجمالية الأسلوبية أو الأسلبة الجمالية على حد وصفنا لها في مطلع المبحث، تتجلى بوضوح استنادا إلى تفاعلات تعبيرية وحسية، وهي مرتبطة بجودة المعنى والملفوض على حد سواء، وهذا لا يعني أن يكون الكلام مقبولا بمجرد جودة لفظه فقط، إذ "ليس يحمد في الكلام أيضا أنّ يكون من الخفّة بحيث يوجد فيه طيش ولا من القصر بحيث يوجد فيه انبتار، لكن المحمود من ذلك ما له حظّ من الرصانة لا تبلغ به إلى الاستثقال، وقسط من الكمال لا يبلغ به إلى السُّؤم والإضجار، فإن الكلام المتقطع الأجزاء المنبتر التراكيب غير ملذوذ ولا مستحلي وهو شبه الرشفات المتقطعة التي لا تروي غليلا، والكلام المتناهي في الطول يشبه استقصاء الجرع المؤدي إلى الغصيص، فلا شفاء مع التقطيع المخل ولا راحة مع التطويل الممل ولكن خير الأمور أوساطها"[1].

يتبين أن الكلام في مفهوم حازم حينما يربطه بجمالية الأسلوب لا يكون هلاميا في انبعاثه بل يخضع إلى ضوابط تشكله وتستصيغه للمتلقي فلا يعمد القائل –والقائل هنا تحمل عدة معاني منها الشاعر والفنان والرسام والموسيقار وغيرها من أرباب الفنون الذين يمكنهم الإفصاح عن رسائل فنية– للتطويل أو الخلط أو الإثقال أو الاختصار القاتل لروح الرسالة المراد إيصالها، بل نجد حازم يؤكد على أن كل شيء في العملية الجمالية يكون بقدر مضبوط يضطلع من خلال تلك العملية المرسل

1 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص65.

بمهمّة التعبير الجمالي الفني، فيبعث روحا حسية إلى الأنفس الشغوفة، ليقبضها على أركان القول فتصير بذلك متلقفة للمعاني والتصويرات ومستلذة للآداء الأسلوبي الفني.

يرجع هذا الشغف بالأسلوب لدى المتلقي باعتبار أنّ "الأسلوب هو الطريقة التي يتكلم بها كل شخص لذلك هنالك من الأساليب بقدر ما هنالك من الأشخاص، والأسلوب يكون واضحا ونقيّا وحيّا وسلسا وممتعا وصحيحا وملائما لموضوعه"[1].

لعلّ هذا المفهوم للأسلوب من أقوى المفاهيم وأكثرها إيضاحا بالنظر إلى قائله كونه من أعلام الدرس الأسلوبي بدرجة أولى، وكونه فصّل فيه بالقدر الذي يتماشى وموضوع البحث بدرجة ثانية، ويمكن الجمع بين هذا الطرح وما جاء به حازم في كون الأسلوب ترجمان لذات الشخص وتنوع الإبداعات بالضرورة هو تنوع للأشخاص، الذين بحد ذاتهم يتنوعون في أساليبهم التعبيرية الحاملة للبنى الجمالية وهذا ما سمّاه حازم بالرصانة والكمال في التعبير باعتبارهم أوسط الأحوال وكذلك هو ما أشار له مولينيه بقوله: الملائم والواضح والسلس.

فكل من الحالتين ترتكزين على جوهر الإنسابية في الآداء والتعبير بغية حصول إيقاع فني جمالي لدى الذات المتلقية.

تتضح البنى الجمالية في طريقة الأساليب وتراكيباها، وفي نظم المعاني ونسجها، فمن المبدعين من يعمد إلى الهزل فيصيب به معنى أبلغ ويصور به جمالا أرفع، ومنهم من يعمدون إلى الجد في التعبير حتى كأن العبارات نسجت على جدران صخر ومع ذلك يصيب به معنى أبلغ، والسر حسبنا في هذا الحال راجع إلى ذات المتلقية، فالناس كيمياء وكل كيمياء تنزع إلى أصلها، ولكل طريقة في التفاعل مع ما يلفضه المبدع أو يصنعه، وعلى سبيل المثال نجد أنّ الشعراء ينزعون إلى الجدّ في قصائدهم ذات النزعة الحربية والاندفاعية، وهذا ما يرتبط ارتباطا وثيقا بنفسية القائل كون أن الجدّ "مذهب في الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مروءة وعقل بنزاع الهمّة والهوى إلى ذلك"[2].

نستشف من القول أن نفسية المؤسلب لإيقاعات الجمال لها دور في الصناعة الجمالية، ولعل القول حمل مثالا يؤكد ذلك، فارتباط الجد بالقول النّابع من المروءة والقيم يتجلى في صورة فرسان الحروب الذين كانوا ينظمون الأشعار بين رماح وسيوف وكر وفر.

1 جورج مولينيه، الأسلوبية، ترجمة بسام بركة، ط2، المؤسسة الجامعية للنشر والدراسات، 2006، ص106.

2 حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص277.

على عكس الهزل الذي في حقيقته أيضا ينبني عن أسلوب رخو يميل إلى الانبساط، ونجده في الغالب نابعا من مجالس اللهو، إذ أن "طريقة الهزل مذهب في الكلام تصدر فيه الأقاويل عن مجون وسخف نزاع الهمّة والهوى إلى ذلك" [1]، وهنا يتضح أنّ الهزل أيضا له أسلوبه الخاص ومحركاته الخاصة داخل نفس المرسل، وحتى المتتبع للإبداعات بمختلف أشكالها يجد أن الهزل صاحب غالبا المطربين والفكاهيين وهو ما يعكس تلك الصورة الهزلية عن الحدث المقام والذي فيه ينشأ الإبداع.

هذا الحال يحيلنا إلى نقطة هامة هي أهمية الحالة الشعورية لمؤلف الجمالية سواء كان فنانا أو أديبا، وتلك الحالة الشعورية تتجلى في أسلوب القول ومعاني التعبير وبعدهما يحصل الجمال من عدمه، وحينها تتضح مدى جمالية الأسلبة لدى المرسل والمرسل إليه.

ذهب ابن سينا في مسألة الشّعر من خلال تعليقه على كتاب فن الشّعر لأرسطو طاليس هذا المذهب الفني، إذ يعتبر أن الشعر كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة ومتساوية لدى اليونان ولدى العرب مقفاة، ويرى أن الكلام المخيل تذعن له النّفوس فتنبسط وتنقبض وتنفعل له انفعالا نفسيا سواء كان القول مصدوقا في الواقع أو غير ذلك[2].

يعدُّ تخريج ابن سينا للحدث الجمالي في الشّعر وبالضبط في كلامه القائم على المحاكاة تخريجا يرتكز في مضمره على مدى قوة الأسلوب في ممارسة المحاكاة، فكلما كان أسلوب المحاكي راقيا كان الكلام أكثر تأثير في النفوس ما يجعلها له مذعنة صاغرة متلذذة.

وبالتالي فإن البُنى الجمالية مرتبطة بما يقدمه المبدعون في صناعاتهم من تناغم وتناسق بين إيقاع أسلوب الكلام وإيقاع التأثير في النفوس [3]، ولهذا دائما يتأكد لدينا أن الأسلوب والجمال والمتلقي تربط بينهما علاقة تكامل وتفاعل.

إن جمالية الأسلوب قائمة في كثير من البنى الإبداعية ذات التأثير النفسي، ونرتكز على سبيل المثال في شخصية الشّاعر فإننا سنجده "بعد أن تنسكب عواطف الشّاعر داخليا يسقطها

1 السّابق، ص277.

2 ينظر، السّعيد الورقى، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د.ط، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، مصر،2009، ص98.

3 ينظر، صابر عبد الدّايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1993، ص355.

على العالم الخارجي في شكل لوحات وصفية، أو يولي موضوعا بعينه اهتمامه، ونظرا إلى الطابع الذاتي ينصرف لهذا الاهتمام، وإنّه ينتحل لنفسه الحق في أن يبدأ وينتهي حيثما وكيفما يحلو له"[1] يريد الفيلسوف هيغل في القول أن يقول أن يبين حالة الشّاعر التي يكون فيها سلطان التعبير، وما سلطانه ذاك إلا ترجمان لحالته النفسية التي جاشت في داخله حتى لفظ تلك التعبيرات اللغوية بذاك الأسلوب الجمالي.

يصور هيغل الشاعر في صورة الغضروف الذي كلما أحكمت عليه اللفة جيدا وضرب بالقبضة المركزة كلما تفاعل دورانه وطالت أنغام حركته واستمر سر الإعجاب والافتنان بحركاته، وكذلك الشّاعر كلما أثرت فيه الظروف الخارجية وحركت في نفسه الأحاسيس كلما انهمر لفظه بأسلوب مؤثر ليحدث بذلك سيلا من التأثيرات في الذات المتلقية، وهنا يمكن القول أنه كلما استحكمت القبضة المحيطة بالشاعر على مشاعره كلما حصل الجمال في الأسلوب وكان التأثير حليف هذه العملية الجمالية الفنية.

ليس ببعيد على الشعر نجد أن الخطابة لا تختلف تأثيرا ولا تخفى أسلوبا، فهي كانت ولا زالت بمثابة التمرينات التحضيرية للرياضي، فكلما استعد جيدا كان آداؤه رائعا، وكذلك الحرف الخطابي كلما كان مؤثرا كلما كان وقعه راقيا وجميلا وكلما ازدان معه الواقع الخطابي، فقد جاء عن الجاحظ قوله في تأثير الخطبة: "ومن الخطباء الشعراء من يؤلف الكلام الجيد ويصنع المناقلات الحسان ويؤلف الشعر والقصائد الشريفة مع بيان عجيب وروايات كثيرة وحسن دلّ وإشارة"[2] يشير الجاحظ في هذا القول إلى أن الخطيب هو شخص شاعر وبالتالي فالشعر لديه قد خرج من القافية وقيود الوزن إلى مدى التأثير وجودة التعبير، وهو بذلك يأخذنا إلى أسلوب القول الذي يعد قاسما مشتركا بين الشعر والخطابة، لأن الإيقاع التعبيري قائم في كل كلام العرب الجميل وبالتالي تبقى نقطة التأثير هي ما يمكن أن يكون مشتركا بين الخطابة والفصاحة، ومرد التأثير نراه الأسلوب باعتباره آلية فاعلة في حركية العملية التواصلية أثناء رسم الجمالية والفنية وتذوقها.

وأحيانا يستلزم الأمر بالشاعر أو الفنان في شتى الألوان التملص من معنى إلى معنى آخر بواسطة رابطة تكون على ارتباط بالمعاني الواردة في الصناعة الفنية وفي ما يقابلها على أرض الواقع من سياقات متقاطعة فتأخذ تلك المعاني ببعضها البعض لتفسح المجال إلى المؤسلب للبنيات الجمالية

1 هيغل، فن الشّعر، ترجمة جورج طرابيشي، ط1، دار الطليعة للطباعة والنّشر، بيروت، 1981، ص235.

2 الجاحظ، البيان والتبيين، ترجمة محمود شاكر، ص40.

حسن التملص مما ساءه الخوض فيه[1]، أي أننا أحيانا قد نجد الحاجة التعبيرية أخذت بالمرسل مأخذ تغيير اللفظ حماية للمعنى من أن يكون عرضة لسفهاء الفهم، فلا هو أفسد المعنى ولكن غير المبنى، والسر في هذا التملص الفني هو بقاء الأسلوب التأثيري على نفس النسق من الجمال والفاعلية، وبالتالي بأي اللفظ تحدث الفنان كانت الجمالية قائمة.

يتناول حازم القرطاجني بعض مظاهر قوة الأسلوب في تجميل القول من خلال حديثه عن المراوحة التي في أساسها آلية أسلوبية تعبيرية، يستند إليها كل فنان في بناء سلسة معانيه التعبيرية، فيأخذ مثالا عن المتنبي وطريقة مراوحته في شعره، حيث يقول: "وكان أبو الطّيب المتنبي يعتمد المراوحة بين معانيه ويضع مخيلاتها أحسن وضع، فيتمم الفصول بها أحسن تتمة، ويقسّم الكلام في ذلك أحسن قسمة ويجب أن يؤتمّ به في ذلك، فإنّ مسلكه فيها أوضح المسالك"[2]

أراد حازم أن يبين نقطة فنية فيما تعلق بالأسلوب وهي تغيير شكله لأجل تأثير أكثر فالمراوحة هنا مرتبطة بالأسلوب الآدائي للمتنبي، ويعرف هذا المجال أيضا عند المنشدين لمختلف الأنغام بمقامات الإيقاع والآداء، هذه المقامات النغمية تعكس روح المعنى المراد إيصاله، وإننا نرى المراوحة في شعر المتنبي التي قصدها حازم تتماشى والحديث عن جمالية الأسلبة الشعرية، وبالتالي المراوحة في الشعر إنما تستلزم بالضرورة مراوحة في الأسلوب وبينهما يحصل الجمال ويفتن المتلقي.

يتلون الشّعر في بنائه الفني بحسب غاياته، ومرد ذلك محاولة الشاعر استنطاق الجمال في صور تشد السامع وتبعد عن المتلقي مرارة الملل، وبحسب الانفعال الشاعري يكون الشّر فنيا، وبالضرورة يتوازى في ذلك شروط أسلوبية تحمي كيان المعاني من الشرود والشذوذ، ويقول في ذلك حازم: "اعلم أنّ خير الشّعر ما صدر عن فكر وولع بالفن والغرض، ويكون القول فيه مرتاحا للجهة والمنحى الذي وجه إليه كلامه، لإقباله بكليّة على ما يقوله وتوفير نشاط الخاطر وحدّته، بالانصباب معه في شعبه والميل معه حيث مال به هواه"[3]

يكون حازم بهذا الرأي قد طارح موضوع الجودة الشعرية التي تستلزم بالضرورة الجودة الفنية ومعهما يمكن القول بأنّ النص الشعري لابدّ أن يكون فيه المتلقّي على راحة والمرسل على راحة وهذا شرط الانسيابية في التفاعل بينهما، حتى إذا ما أراد القائل جمالا كان حصوله طيبا على ذات

1 ينظر، حبيب مونسي، نظرية الكتابة في النقد العربي القديم، ط1، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2001، ص126.

2 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص361.

3 السابق، ص341.

المتلقي من جهة، ومن جهة أخرى فإن المتلقي يتحسس الفنية ويتذوق العبارة وتحصل لديه الفائدة بوصول الرسالة وانجلاء المعنى، وبذلك يكون أسيرا للشاعر والعبارة على حدّ سواء.

يتآلف النّص الشعري الجمالي بأسلوبه في صور كثيرة منها تلك التي تأخذ بالسامع مأخذ الإعجاب والفرح أو الكدَر والغضب، "ومن الأبيات التي تخلص بقائليها إلى المعاني التي يريدوها من مدح أو هجاء أو افتخار أو غير ذلك، ولطّفوا في صلة ما بعدها فصارت غير منقطعة عنها وما أبدعه الشعراء المحدثون دون من تقدمهم، لأن مذهب الأوائل في ذلك واحد، وهو قولهم عند وصف الفيافي وقطعها بسير النوق وحكاية ما عانوا في أسفارهم"[1]

نجد في القول دلالة على أنّ الأسلوب ومعاني القصائد والأبيات الشعرية لهم قوة على إحداث تأثير في نفس السامع، من مثال ذلك الغزل والمدح والهجاء فهم أفصح دليل على أن النفوس ترتبط أكثر بالأسلوب إذا ما كانت آلية نسج المعاني سليمة سلسة، ويمكننا حصر هذه الآلية في جودة العبارة وحسن تصوير المعاني.

في نفس السياق نجد الجاحظ يشير إلى مسألة التناسب بين المعنى وطريقة تقديمه، والطريقة إنما هي الأسلوب، حيث يقول: "ومن أراد معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما، فمن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف،...وإنما مدار الشّرف على الصّواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال، وكذلك اللفظ العامّي والخاص فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك وبلاغة قلمك ولطف مداخلك واقتدار على نفسك إلى أن تفهم العامة معاني الخاصّة"[2]

أراد الجاحظ من خلال قوله ربط الأسلوب بطبيعة الرسالة المراد تبليغها وبقدر قيمة الرسالة بقدر ما يكون النفع وبقدرهما ما يكون الجمال، فالقول المليح على النّفس سواء بغاية نفعها أو إطرابها يستلزم أسلوبا مليحا كذلك، مع إشارته إلى أن مسألة التبليغ تعسر كلما قلّ الذوق الفني والجمالي لدى المتلقي وذلك بقوله فإن أمكنك إفهام عامة الناس معاني الخاصّة، أي أنّ العامة لن تتذوق بسهولة ولن تعرف أقدار الفن بسهولة، وهنا إمّا أنها تجحف أو تظلم، وبالتالي إبعاد القول عن سقم الفهم، أو التمكن لتذييل الجمال وتمريره لنفوس العامة.

يرتبط التأثير الجمالي لدى حازم القرطاجني بمدى الاستجابة النفسية للأسلوب الفني المعتمد في الإبلاغ، حيث يقول: "ولّما كانت النّفوس تحب الافتتان في مذاهب الكلام وترتاح

1 ابن طباطبا العلوي، عيّار الشعر، ص149.

2 الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق محمود شاكر، ج1، ص95.

للنقلة من بعض ذلك إلى بعض ليتجدد نشاطها بتجدد الكلام عليها، ولما كانت معاونة الشيء على تحصيل الغاية المقصودة به، بما يجدي في ذلك جدواه أدعى إلى تحصيلها من ترك المعاونة، كانت المراوحة بين المعاني الشّعرية والمعاني الخطابية أعود براحة النّفس وأعون على تحصيل الغرض المقصود، فيجب أن يكون الشعر المراوح بين معانيه أفضل من الشّعر الذي لا مراوحة فيه، وأن تكون الخطبة التي وقعت المراوحة بين معانيها أفضل من التي لا مراوحة فيها"[1]

نلمس في قول حازم أن استلذاذ المتلقي بالجمالية الشعرية قائم في أسلوب الإرسال، فكلما قوي الأسلوب على جذب انتباه الأحاسيس وفتنته لها كانت عملية الإبداع ذات وقع أجمل، وبالتالي فإن المراوحة بين أشكال التعبير تصبح أكثر من هامة لدى الشاعر أو الخطيب إذا ما أراد تعليق النفوس والتأثير فيها بما يسمح للمتلقي تذوق الفني ومعايشته بمختلف أشكاله.

**4-3 الوظيفة الجمالية للتلقي عند حازم القرطاجني:**

لم يكن التلقي لدى حازم القرطاجني بذاك المفهوم المعتمد في اللسانيات والمقتصر على حالة من الآلية في عملية التواصل، بل تعدى ذلك إلى أفقٍ معنوية تترجم الجمالية في صورة حسية في إطار علاقة تفاعلية تجعل من المتلقي ركنا في العملية الأدبية والفنية على حدّ سواء، وتجعل من ظاهرة التلقي حدثا أسلوبيا وبلاغيا له من الاهتمام ما يؤهله لأن يكون ضمن الدراسات الجمالية والبلاغية في عالم النقد، ويمكننا اعتبار حازم أكثر البلاغيين تناولا لمسألة التلقي لما لهذا الأخير من أهمية في إحداث قراءة سليمة للنّص الفنّي.

بالعودة إلى التراث اليوناني الفلسفي في عالم الجمال نجد أن المنطق الأرسطي قد تناول ظاهرة التلقي بنوع من الأدبية، إذ يقول "أحد الدارسين ربما كان أرسطو في تاريخ الحركة النقدية من أبرز رواد الفكر اليوناني اهتماما بفلسفة التلقي أو مفهوم الجمال في استقبال النّص، ففي رصيده الفكري والنّقدي يتمثل لنا اهتمامه بهذه المسألة وكأنّها محور هام يستقطب تفكيره ويستجمع فلسفته في الحديث عن أجناس الأدب"[2]

يحمل القول في طياته إشارة إلى أن لنظرية التلقي فلسفة تختلف عن ما يراه علماء الآلة على غرار اللسانيين والنحويين الذين جعلوا من المتلقي آلة استقبال وفقط، ولعل هذا الاختلاف

1 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص361.

2 محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط 1، دار عالم الكتاب الحديث، الأردن، 2011، ص343.

راجع إلى فلسفة التلقي التي نبتت بين يدي المعلم أرسطو لتكبر وتتهذب ألوانها وأشكالها وتصبح في شكلها الأدبي الفني على يد من اهتموا بالفن التعبيري والجمالية بصفة عامة من بعده، وفي القول كذلك إشارة إلى أن نظرية التلقي أخذها أرسطو باهتمام وتركيز أراد من خلاله تبيين مسألة هامة هي تلقي النّص، ولكون تلقي النصوص مناط حصول فائدتها كان هذا الاهتمام الكبير بها من طرف أرسطو.

ضمن نفس المنوال نجد آراء دارسين محدثين على نفس المنهج، ولعل عبد الملك مرتاض ممن يرى بما ذهب إليه أرسطو، فهو يعتبر التلقي ركنا هاما في تحصيل الفائدة، حيث يقول: "إن جهود العلماء كثيرة ما تتوقف لدى بلاغة الإرسال دون التوقف لدى بلاغة التلقي التي هي ضرورية لاستيعاب الرسالة المبثوثة وفهمها وتذوقها معا"[1].

نجد مرتاض في هذا القول يربط حصول المنفعة بمدى فعالية التلقي أثناء عملية التواصل سواء كان تواصلا عاديا بين مرسل ومتلقي ضمن التعاملات اللغوية، أو تواصلا فنيا قائم على في أساسه على الجمالية والإبداع.

لقد كان لقدماء العرب من الدارسين إسهام كذلك في مكاشفة فلسفة التلقي وتبيين ركائزها وآلياتها والغاية من وراء فعل التلقي، بل إنّ مطارحتهم لفلسفة التّلقي كانت ذات لمسة تحمل في عمقها روح فلسفة اليونان، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر، عبد القاهر الجرجاني حيث يقول: "من المركوز في الطّبع أن الشّيء إذا نيل بعد الطّلب له والاشتياق ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالمزيّة أولى، فكان موقعه من النّفس أجل وألطف"[2].

نجد عبد القاهر يشير مباشرة إلى أن عملية التلقي تقوم في أساسها على رغبة المتلقي في مكاشفة المخبوء واستيضاح المستور، وهذا بدافع وقوة ورغبة جامحة، حتى إذا حصل المراد وتلقاه كان لذلك أثر جليل في نفسه.

هذا التلقي الناتج بعد حرص وشغف حسب عبد القاهر الجرجاني يجعل لِما اكتُشف أثره أو لُمست روح معانيه قيمة كونه ارتبط في عملية تحصيله برغبة واشتياق وحنين، وهذا ما يردنا إلى فلسفة التلقي، أي أن التلقي في جوهره جموح ورغبة ثم اهتمام وشغف وحرص، ليكون في الأخير جمالية وفنية تلقفتها أفئدة المتذوقين الحذقين.

---

1 عبد الملك مرتاض، نظرية البلاغة، ط2، دار القدس العربي، الجزائر، 2010، ص11.

2 عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص29.

أمام هذا الوضوح الوظيفي فيما تعلق بالتلقي نجد بأنّ رائد نظرية التلقي الألماني روبرت ياوس ROBERT JAUS نقلا عن روبرت هولب ROBERT HOLUB أنه يرى بأن "كثيرا من رواد نظرية التّلقي كانت همومهم في الأساس فلسفية أو نفسية أو اجتماعية...وأن اهتمام ياوس JAUS بمسائل التلقي مرده إلى اشتغاله بالعلاقة بين الأدب وهو غالبا ما يركز على السّمعة السيئة التي أصابت تاريخ الأدب وعلى وجوه العلاج لهذا الوضع"[1]

يتجلى لنا ممّا سبق أن التلقي منذ ظهور فكرته عند أرسطو لم يتغير جوهره سواء عند عند الألمان باعتبارهم المدرسة الحديثة أو عند المعلم الأول أرسطو طاليس، وبالتالي فإن السند الرّابط بين الحقبتين والذي حفظ أساس نظرية التلقي قد كان على نهج ثابت، لذلك نجد الرأيين يرتكزان على أن التلقي أكثر من كونه حدث بل هو كونه آلية كشف عن مكنونات النّص الأدبي والعلاقة القائمة بين بنياته بالإضافة إلى ذات المتلقي والبيئة المحيطة بهما.

يعد التلقي مرتبطا بفعل القراءة فكلما كانت القراءة رصينة وسليمة كان التلقي كشّافا لبنى الجمال في النصوص ومتلقّفا لرسالة المرسل في صورة انسيابية إضافة إلى التأثير الذي تحمله عبارات النّصوص، وفي العادة هذا التلقي الجمالي لا يكون على نفس النسق أو بنفس المستوى، حيث "يقول ميشال بيكار MICHEL BIKER في كتابه القراءة كلعبة بضرورة أن نميز في كل قارئ ثلاثة أطراف أساسية أو ثلاث جهات، فهناك الطّرف القارئ الذي يمسك بالكتاب أثناء المطالعة ويحافظ على العلاقة مع الوسط المحيط به، وهناك الطرف اللاواعي في القارئ والذي ينفعل ببنى النّص الوهمية ويستجيب إلى مؤثراته، وهناك أخيرا الطّرف النّاقد الذي يصرف عنايته إلى إدراك تعقّد النّص، وعليه فإن القراءة في نظام بيكار تبدو على أنّها علاقة معقّدة بين ثلاث مستويات متباينة"[2]

يتضح من القول ما سبق الإشارة إليه، أي أن عملية التلقي مرتبطة بالقراءة وتختلف تلك العملية باختلاف طبيعة القراءة وباختلاف طبيعة القارئ في حد ذاته، فهناك من يتلقف الإبداع بروح واقعه فإن هو تفنن في التذوق كان الجمال على حسب ما يعيش ووفق ما يرى، وإن هو تذوق العمل الإبداعي بروحه وغاص في التأمل فإنه كذلك سيكون تلقّيا فوق الواقع خارج عن

1 روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة: عز الدين إسماعيل، ط1، دار المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000، ص97.

2 حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، د.ط، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001، ص50.

ضوابطه فيتأثر على حسب نسبة التعمق في تذوق النص، وقد يصل به الحال إلى الإغماء، وفي هذا تحضرني تلك الأحوال التي تعتري أهل المديح فتراهم يطربون بالحديث حتى ينسجمون مع إيقاعه بحركات تزداد حدتها بازدياد نسبة التذوق والتأثر إلى أن يغيب البعض مغشيا عليه، وهذا أراه من التلقي النفسي العميق الخارج عن سلطة الواقع وضوابط العقل.

هناك نوع آخر ثالث يتلقّى الإبداع بروح وحس نقديتين لا تعرف للمستحيل وجود، فتراهم يبحثون في نقاط تعقيد النصوص وفي أشكال الفنون وفي أنغام الإيقاعات، فيخرجون منها الجميل والقبيح، ويحددون نقاط التّأثير وأسرار الانفعال، وهذا غالبا ما يكون مع النّقاد والدارسين المتخصصين، كونهم أكثر النّاس ابتعادا على الهوى، وإن هم تذوقوا الجمالية وتلقوها في عمل ما بادروا إلى تناول الظاهرة من زوايا منطقية منضبطة.

يمكننا أن نقول عن جمالية التلقي بعدما سبق ذكره أنها ظاهرة فنية تقع موقعا جميلا باختلاف سياقات حدوثها، فيكون بذلك التلقي إما خاضعا للذوق والأحاسيس أحيانا وإما للمعيارية أحيانا أخرى.

لا شك في أن جمالية التلقي لا تغدو أن تكون حسية محض أو معيارية فقط، بل هي نابعة من مدى فاعلية المعاني التعبيرية في حالة المتلقي ونفسيته، وتلك المعاني من تؤثر في الملتقي لتجعل من التلقي معه أحد الصّنوف المذكورة سابقا، ولو أخذنا الشعر على سبيل المثال سنجد أن عباراته حينما يتلقفها المتلقي تترع به لنوعية التأثُّر، فإما أنه يذهب متأملا للقصيدة مستطربا بإيقاعها، أو ينثني عليها ناقدا ومحلّلا متلذّذا ببنياتها الجمالية، ويرجع السر في هذا إلى معاني الأشعار، فهي سبيل المتلقي في تحديد مذهبه المتبع، كما "يجب على من أراد جودة التصرف في المعاني وحسن المذهب في اجتلابها والحذق بتأليف بعضها إلى بعض، أن يعرف أنّ للشّعراء أغراض أولى هي الباعثة على قول الشّعر وهي أمور تحدث عنها تأثيرات وانفعالات للنّفوس، لكون تلك الأمور مما يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها، أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين، فالأمر قد يبسط النّفس ويؤنسها بالمسرة والرجاء، ويقبضها بالكآبة والخوف"[1].

نلفي حازم القرطاجني يبعث قوله هذا إلى المتلقي بغرض التوجيه في تحديد شكل التلقي وأنماطه، ويحدد له متكآت التلقي التي يستند إليها في تناول النّصوص الشعرية، إذ يعدّ التأثير الشعري مُهما في ذات المتلقي، وإنّنا إذ نعتبر اللفظ الشعري أساس التلقي، فلا يمكن للفظ شعري حار أن يتلقاه

1 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص11.

القارئ ببرودة والعكس، كما لا يمكن لمتلقي حصيف نبيه أن يتحرك ذوقه تجاه أي نص، لأن ذاته وأحاسيسه إنما تنجذب لحالة الشاعر في قوله وعباراته على حد سواء، وبالتالي يصيب مباشرة في عملية تلقيه للنصوص حالة الشاعر التي كانت مبعث الإبداع وهو ما أشار إليه حازم.

يذهب ابن سينا على نفس المنحى إذ يعتبر جمالية التلقي قائمة على الانفعال مع الأحداث الإبداعية دون استمرار مطلق، فالتلقي حسبه: "انفعال من تعجّب أو تعظيم أو غمّ أو نشاط من غير أن يكون الغرض بالمقول اعتقاد البتة"[1]

نجد مقولة ابن سينا تحمل في طياتها معنى خفي حول التلقي، فهو يحصر التلقي في الانفعالات الصّادرة بعد إنتاج الإبداع وبذلك هنا يكون المرسل خارج الحيز الجمالي في عملية التلقي حسب ابن سينا، وتبقى جمالية التلقي قائمة على شخص واحد هو المستقبل للعمل الإبداعي أو المتذوق له.

غير بعيد عن أحادية عنصر الجمالي في التلقي نجد ابن سينا يسهب في الفكرة أكثر ويوضح جمالية التلقي في كونها أنّها "تمثل للسامعين ألفاظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، فتقوم في خيالهم صورة ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية"[2].

يريد ابن سينا في قوله ربط التخييل الشاعري الذي يعايشه الشاعر المبدع بأحاسيس المتلقي كونه مناط عملية التلقي ومركز فاعليتها، فالتلقي حسبه -إضافة إلى ما سبق- متعلق كذلك بالتخييل القائم في ذات الشاعر المبدع وبما انجر عنه من تأثُّر في نفسية القارئ.

عطفا على ما سبق فإن ما يكشف لنا جوهر التلقي وعلاقته بالتخييل هو إلحاح أرسطو أثناء كلامه عن موضوع المحاكاة وعناصرها على البعد النّفسي المتمثل في عنصر الإثارة والمفاجئة إذ نجده يعتبر المحاكاة ليست لعمل كامل فحسب بل قد تكون لأمور تحدث الخوف والشفقة وأحسن ما يكون ذلك حين تأتي هذه الأمور على غير توقع وتكون مع ذلك مسببة بعضها عن بعض روعة أكثر مما تحدثه لو وقعت من تلقاء نفسها أو بمحض الاتّفاق، وبالرجوع إلى القول نجد أن المعلم أرسطو يحمل إصرار كبيرا على استمالة المتلقي نحو المحاكاة باعتبارها آلية الانتقال من الواقع الملموس إلى الحس التأثيري النفسي، ولا يقف أرسطو عند هذا المستوى من التأثير فحسب بل

1 ابن سينا، عيون الحكمة، تحقيق عبد الرحمان بدوي، د.ط، منشورات المعهد العلمي الفرنسي، القاهرة،1954، ص38.
2 نفسه، ص89.

يتعداه، بحيث نجده ينشد مستويات أسمى حين يشير لأسلوب التفضيل بقوله وأحسن ما يكون ذلك ليشير إلى مجال المحاكاة المفضل لديه ألا وهو الأمور غير المتوقعة[1].

يتّضح مما سبق أن التلقي لم يتغير في فلسفته ولا في جماليته فقد حافظ على نفس المنوال منذ عهد اليونان مرورا بالألمان والفلاسفة المسلمين وصولا إلى حازم القرطاجني، غير أن طبيعة التلقي نسبية ومتمايزة بحسب الظروف والمحيط الذي حصل فيه التلقي، فلا يمكن أن نعتبر تلقي الشّعر كقوله ولا قول الشعر كعزف الموسيقى رغم أن كل هذا يندرج ضمن فنية الإبداع، والسر في عدم تطابق نوعية التلقي سواء كان التلقي حسيا معنويا تأثريا انفعاليا أو تلقيا نقديا معياريا قائم على الدراسة والتحليل، فمرد هذا التمايز فيصله اختلاف طبيعة الذوات المتلقي واختلاف طبيعة المحاكاة التي ساهمت في نسج النّص الفني.

**خلاصة:**

في ختام الفصل يمكننا أن نجمل بعض النتائج المحققة فيما يتعلق بالتشاكل الوظيفي بين النظرية الجمالية والتفكير النقدي عند حازم القرطاجني، وإننا إذ نعتبر النظرية الجمالية التي تبناها حازم في توجهه النقدي والبلاغي كانت من مهد الفكر اليوناني، وقد انطلق في تلقيها من خلال قراءات نقدية للمُخرجات البلاغية خلال عصره وما عايشه رواد الفلسفة الإسلامية من قبله خصوصا تناولهم للظواهر البلاغية والأدبية.

من هذا كله نجد حازم قد بنى رؤيته النقدية في دراسة الجمالية الفنية والبلاغية للموروث العربي وفق منهج استقصائي تقابلي، تعامل فيه من الأحداث النقدية بنوع من التتبع التفكيكي لمكنونات النقاد وآرائهم، ومقابلا لها مع ما كان لدى الحضارات والشعوب الأخرى من قبلهم، وهذه أهم النتائج المحققة خلال هذا الفصل:

- يؤكد حازم على أن اعتبار الأدباء شعراء إذا اكتملت شخصيتهم الشعرية بلمسة يصنعون من خلالها جمالية اللفظ وجودة المعنى ، مع قوة في التعبير، وشبّههم بالأمراء في صنعتهم هاته إذ يراها الطريق الأوحد لتحديد معدن الأديب إن كان شاعرا أو ناثرا أو شعرورا على حد تعبير النقاد المعاصرين.

1 ينظر، محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص344.

- تعد المعاني أركانا هامة حسب حازم في بناء لغة الشعر فهي لا تنفك عن مقاصد الشاعر وبها يجذب المتلقي ويأسره ويجعله يعايش التخييل الشاعري الجمالي معه، ويمكننا اعتبار الشعر في مفهوم حازم أنه هو المعنى في نفس المتلقي.
- المعاني حسب حازم مقترنة بالأحاسيس، فكلما قابل المعنى الملفوظ مسوس في الواقع كان وقعه أبلغ.
- ضرورة توضيح المعاني كونها مركز الجذب عند المتلقي، ولا يمكن بأي حال من الأحوال الانسياق وراء التعبيرات المنمقة ذات المعاني الجوفاء العصيبة على أفهام المتلقين.
- دلالة المعاني حسب حازم إمّا أن تكون المعاني فيها في سياق دلالة وضوح أو دلالة إبهام أو دلالة وضوح وإبهام معا.
- اللفظ والمعنى متطابقان من حيث الجودة ومن حيث التأثير، فكلما كان اللفظ جيدا استلزم ذلك بالضرورة حصول المعنى الجيد في نفسية المتلقي.
- المعاني لدى حازم مناط الجمال ومركز التأثير والتّأثر.
- مخيال الشاعر يجب أن يسير في فلك نهايته التأثير في المتلقي والحفاظ على انتباهه.
- الصورة الفنية الجمالية هي ما اشتملت على علم اللسان وعلم البلاغة والذوق الفني.
- التناسب اللفظي بين المخيال والواقع شرط مهم من شروط حصول الجمالية الفنية في التعبير.
- الإغراب في القول محطة جمالية تحسب للشاعر أو الفنان إذا ما أحسن التسييق لها.
- الجمالية مرتبطة بالأسلوب، فكلما كان المؤسلب قويا في لفظه وتخييله كلما كان الأثر الجمالي قويا في نفس المتلقي.
- تتلخص جمالية الأسلبة الشعرية لدى حازم في كونها تنبني على ظروف سياقية محفزة إضافة إلى أسلوب تعبيري راقي مع جودة فنية في تصوير المعاني.
- الأسلبة الجمالية على حد وصفنا لها في مطلع المبحث، تتجلى بوضوح استنادا إلى تفاعلات تعبيرية وحسية، وهي مرتبطة بجودة المعنى والملفوض على حد سواء.

- جمالية الأسلوب قائمة في البنى الإبداعية ذات التأثير النفسي على المتلقي.
- يتولد الشّعر في بنائه الفني بحسب غاياته، ومرد ذلك محاولة الشاعر استنطاق الجمال في صور تشد السامع وتبعد عن المتلقي مرارة الملل.
- التناسب بين المعنى وطريقة تقديمه يكمن في الأسلوب.
- لنظرية التلقي فلسفة تختلف عن ما يراه علماء الآلة على غرار اللسانيين والنحويين الذين جعلوا من المتلقي آلة استقبال وفقط.
- عملية التلقي مرتبطة بالقراءة وتختلف تلك العملية باختلاف طبيعة القراءة وباختلاف طبيعة القارئ في حد ذاته، فهناك من يتلقف الإبداع بروح واقعه فإن هو تفنن في التذوق كان الجمال على حسب ما يعيش ووفق ما يرى، وإن هو تذوق العمل الإبداعي بروحه وغاص في التأمل فإنه كذلك سيكون تلقّيا فوق الواقع خارج عن ضوابطه فيتأثر على حسب نسبة التعمق في تذوق النص.

# الخاتمة

سعت هذه دراسة : أثر رافد فلسفة الجمال في تفكير حازم القرطاجني البلاغي إلى الإلمام بقدر المستطاع بمجمل ما حملته عناوين الفصول الثلاثة لموضوع دراستنا هذه، والموسومة بـــ: "أثر رافد فلسفة الجمال في تفكير حازم القرطاجني البلاغي"، وقد كان مدار الدراسة منصبًّا على وجهة ناقد بلاغي كبير، كانت تآليفه البلاغية وعلى رأسها "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" نبراسا يهتدى به من لدن القراء والباحثين في تاريخ البلاغة العربية وكذا مختلف النظريات المستجدة في ثناياها، وكان من أبرز النقاط التي خلصنا إليها في دراستنا هذه:

- لم تقتصر فلسفة الجمال من حيث هي ظاهرة فنية على الغرب دونما العرب، أو العكس، وإنما هي ظاهرة فنية اعتدت النصوص والإبداعات بمختلف أشكالها وألوانها وطبوعها، وقد عرفت عبر مراحل مختلفة متباينة.
- يراد بمصطلح الجمال في الدراسات اليونانية الانسجام والتآلف بين العبارات والنصوص وتوازنها وفق شكل متكامل فيما بينها، والجمال هو نتاج محاكاة النفس المبدعة لأشكال الإبداع.
- إن المقصود بالجمال في الدراسات الفلسفية الإسلامية ذلكم المزيج فيما بين أحاسيس الجوارح وذوقيات الآذان واستحسان النفوس للمعزوف أو الملفوظ وإثبات القيم الخيرية، وإنه الجمال يرتبط ارتباطا وثيقا من منظور الفلسفة الإسلامية بفكرتي القبح والجمال، وهو مرهون باستعدادات النفس الذاتية، وبمدى ذوقها ومطابقته (أي الجمال) لرغباتها وأحاسيسها.
- إن العلاقة الرابطة فيما بين عملية الإدراك والتذوق الجمالي للفن علاقة تلازمية يصعب قيام أحدهما دون الأخرى.
- يعرف الجمال في الدراسات الغربية بأنه محاكاة أي أن الفن إنما هو محاكاة للطبيعة وأشكالها تنطلق من الواقع الخارجي لتسقر في الذهن، والجمال ما هو إلا ذوق ينتاب النفس حين تفريغها من مكبوتاتها الناتجة عن الخيال، وكذا حين تزيل رغباتها إلى أرض الواقع.
- يتشكل الفن من تلكم العبارات الفريدة البديعة الجمالية، التي تصدر عن النفس أحيانا دون أن تتكرر مما يترك لها أثرا يقتضي التحليل والتعمق في الفهم.

- إن للفن شعرية وإنها لا تقوم إلا على علاقة نقدية Rapport Critique بين الفن واللغة، حيث يدرس الفن بلغة ناقدة فتنشأ بينهما وظيفة تكامل يترع الواحد منهما إلى الآخر.
- إن اللمسة الفنية لدى المؤلف تشكل انطلاقا من تداعيات نفسيته وأحاسيسه الفردية، وكل كتابة تصدر عن هذه التداعيات تتوج بالجمال الفني، وتعد نوعا من أنواع الإبداع الذي يضاف إلى عالم الفنون الجميلة الأخرى كالموسيقى والرسم.
- كان اهتمام حازم القرطاجني باديا بالصناعة الشعرية، وما ذلك إلا لكونها أساس الجمالية الفنية، ومبعث كل إحساس أدبي.
- إن البلاغة والجمالية صنوان في تفكير حازم القرطاجني البلاغي، فهما لا ينفكان عن بعضهما بعضا، والعلاقة بينهما علاقة تداخل، وتأثير وتأثر.
- لقد كان توجه حازم القرطاجني متلاقحا متضافرا فيما بين أركانه بين الفكر الفلسفي الجمالي اليوناني، والتراث البلاغي العربي.
- يرجع حازم القرطاجني اكتمال الجمالية وقوامتها بشكل صحيح إلى اكتمال الأسلوب واستيفاء ضوابطه (نسبة الأسلوب إلى المعاني ونسبة النظم إلى الألفاظ)، وبالطبع الهدف هو المتلقي ومدى شاعرية عملية التلقي، فإذا كانت عملية الإنشاء تقتضي وجود منشئ وأثرا أدبيا يظهر ما في نفس صاحبه من أفكار ويعكس شخصيته الإنسانية، فإنه لابد من متلق يستقبل النص الأدبي.
- تعد المعاني ركنا مهما حسب حازم القرطاجني في بناء لغة الشعر فهي لا تنفك عن مقاصد الشاعر، وبها يجذب المتلقي ويأسره، ويجعله يعايش التخييل الشاعري الجمالي معه، ويمكننا اعتبار الشعر في مفهوم حازم أنه هو المعنى في نفس المتلقي.
- إن المعاني وفق رؤية حازم القرطاجني البلاغية الفذة إنما هي مناط الجمال، وهي مركز التأثير والتأثر.
- الصورة الفنية الجمالية هي ما اشتملت على علم اللسان وعلم البلاغة والذوق الفني.
- التناسب اللفظي بين المخيال والواقع شرط مهم من شروط حصول الجمالية الفنية في التعبير.

- إن الشعر يتولد في بنائه الفني بحسب غاياته، ومرد ذلك محاولة الشاعر استنطاق الجمال في صور تشد السامع، وتبعد عن المتلقي مرارة الملل.
- الجمالية ترتبط ارتباطا وثيقا بالأسلوب، فكلما كان الأسلوب قويا في لفظه وتخييله كلما كان الأثر الجمالي قويا في نفس المتلقي.
- تتلخص جمالية الأسلبة الشعرية لدى حازم القرطاجني في كونها تنبني على ظروف سياقية محفزة، إضافة إلى أسلوب تعبيري راقي مع جودة فنية في تصوير المعاني.
- ترتبط عملية التلقي بفعل القراءة، وتختلف تلك العملية باختلاف طبيعة القراءة، واختلاف طبيعة القارئ في حد ذاته كذلك، فهناك من يتلقف الإبداع بروح واقعه، فإن هو تفنن في التذوق كان الجمال حسب ما يعيش ووفق ما يرى، وإن هو تذوق العمل الإبداعي بروحه، وغاص في التأمل فإنه كذلك سيكون تلقيا فوق الواقع خارجا عن ضوابطه، فيتأثر على حسب نسبة التعمق في تذوق النص.

## قائمة المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم**


1. ابن خلدون، المقدمة، المجلد02، دار الكتاب البياني، بيروت–لبنان، ط02، 1979.
2. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، مكتبة الخانجي، مصر، ط3، 1963.
3. ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، تحقيق محمود شاكر، د.ط، المؤسسة السعودية، القاهرة –مصر، د.ت.
4. ابن سينا، الإشارات والتنبيه ، تح: دنيا سليمان، دار المعارف، مصر، د.ط، 1958.
5. ابن سينا، الشفاء ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو – ترجمة: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، د.ت.
6. ابن سينا، عيون الحكمة، تحقيق عبد الرحمان بدوي، د.ط، منشورات المعهد العلمي الفرنسي، القاهرة، 1954.
7. ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: زغلول سلامة، د.ط، شركة الجلال للطباعة، د.ت.
8. ابن منظور، لسان العرب، المجلد1، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، مادة قفوا.
9. إحسان عباس، تاريخ النقد عند العرب، دار الثقافة، بيروت، د.ط، 1983.
10. أحمد المتوكل، اللِّسانيات الوظيفيَّة مدخلٌ نظريٌّ، دار الكتاب الجديد المُتَّحدة، بيروت، ط2، 2010.
11. أحمد بقار، محاضرات في مقياس علم الجمال، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، د.ط، د.ت.
12. أحمد عثمان، طريقنا إلى الحرية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 1994.
13. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989.
14. أرسطو طاليس، فن الشعر، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ط، 1953.

15. أفراح لطفي عبد الله، نظرية كروتشيه الجمالية، دار التنوير، بيروت، د.ط، 2011.

16. أفلاطون، المأدبة "فلسفة الحب"، ترجمة: وليم الميري، دار المعارف، مصر، د.ط، 1970.

17. ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر بين فلسفة ابن رشد وبلاغة القرطاجني، دار التنوير، بيروت–لبنان، د.ط، 2007.

18. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، دار قباء، القاهرة، ط1، 1998.

19. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د.ط، دار المعارف، القاهرة، 1973.

20. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، ج 1، ط1، دار ابن سينا، د.ت.

21. جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية ويحتوي في أوله على مقال حول الخطاب النقدي، ترجمة: مبارك حنون–محمد الوالي–محمد أوراغ، دار توبقال، المغرب، د.ط، 2008.

22. جورج مولينيه، الأسلوبية، ترجمة بسام بركة، ط 2، المؤسسة الجامعية للنشر والدراسات، 2006.

23. جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي–محمد العمري، دار المعرفة الأدبية، المغرب، د.ط، د.ت.

24. جون ماري غويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، القاهرة، ط1، 1948.

25. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت–لبنان، ط2، 1981.

26. حبيب مونسي، نظرية الكتابة في النقد العربي القديم، ط 1، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2001.

27. حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، د.ط، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001.

28. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1994.

29. حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية-الحضور والغياب دراسة-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2001.

30. راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري ، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004.

31. رشا غانم، مقاييس الجمال في مرآة النقد العربي، د.ط، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2016.

32. روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة: عز الدين إسماعيل، ط 1، دار المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000.

33. رولان بارت، س/ز S/Z، ترجمة: محمد بن الرافه البكري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2016.

34. زكرياء إبراهيم، مشكلة الحب، مكتبة مصر، القاهرة، د.ط، 1984.

35. زكي نجيب محمود، الفلسفة والنقد الأدبي، مجلة فصول، مج: 4، أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر 1983.

36. زكي نجيب محمود، حصاد السنين، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991.

37. زكي نجيب محمود، قشور ولباب، دار الشروق، القاهرة، ط2، 1981.

38. سعد عبد العزيز مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، دار عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2015.

39. سعد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة-عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1973.

40. السعيد أخي، نظرية الشعر بين فلسفة ابن رشد وبلاغة القرطاجني، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، د.ط، 2014.

41. السّعيد الورقى، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د.ط، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، مصر، 2009.
42. سهير القلماوي، فن الأدب 1 (المحاكاة)، دار الثقافة، القاهرة، ط2، 1973.
43. شارل لالو، مدخل إلى علم الجمالية، ترجمة: إيليا الحاوي، منشورات كولان، باريس، د.ط، 1952.
44. شوقي ضيف، البحث الأدبي طبيعته-مناهجه-أصوله ومصادره، ط 7، دار المعارف، د.ت.
45. شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ط 14، دار المعارف، القاهرة، مصر العربية، د.ت.
46. شوقي ضيف، في الأدب والنقد، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت.
47. شيلر، رسائل في التربية الجمالية للإنسان، ترجمة: وفاء محمد إبراهيم، الهيئة المصرية للكتاب، د.ط، 1991.
48. صابر عبد الدّايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط 3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1993.
49. الطّاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، المجلد 6، د.ط، دار سحنون، تونس، د.ت.
50. عبد الباسط الكراري، دينامية الخيال-مفاهيم وآليات الاشتغال-، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط1، 2004.
51. عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، د.ط، اتحاد الكتاب العرب، د.ت.
52. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار المعرفة، بيروت-لبنان، د.ط، د.ت.
53. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، د.ط، دار المعرفة، بيروت لبنان، 1981.
54. عبد الله محمد الغذاميّ، الخطيئة والتّكفير مِن البنيويّة إلى التّشريحيّة قراءةٌ نقديّةٌ لنموذجٍ معاصرٍ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، ط4، 1998.

55. عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، د.ط، دار هومة، الجزائر، 2010.
56. عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريات، ط 1، دار القدس العربي، وهران-الجزائر، 2009.
57. عبد الملك مرتاض، نظرية البلاغة، ط2، دار القدس العربي، الجزائر، 2010.
58. عدنان رشيد، دراسات في علم الجمال، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1985.
59. العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، دار الأديب، الجزائر، د.ط، 2005.
60. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1992.
61. عطيات أبو السعود، فلسفة التاريخ عند فيكو، دار منشأة المعارف، الإسكندرية-مصر، د.ط، د.ت.
62. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، القاهرة، ط2، 1979.
63. الغزالي، إحياء علوم الدين، ج4، دار الشعب، القاهرة، د.ط، د.ت.
64. الغزالي، المقصد الأسنى في شرح معاني أسماء الله الحسنى، تحقيق: بسام عبد الوهاب الجابي، دار المشرق، لبنان، د.ط، د.ت.
65. الفارابي، كتاب الحروف، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، د.ط، 1969.
66. الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق: غطاس عبد الملك خشيبة، دار الكاتب العربي، القاهرة، د.ط، د.ت.
67. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب علي حسن، القاهرة، د.ط، 2004.
68. فردريش شيلر، اللصوص، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، وزارة الإعلام الكويتية، د.ط، د.ت.

69. فضل حسن عباس، البلاغة المفترى عليها بين الأصالة والتبعية، دار النفائس، عمان-الأردن، ط1، 2011.

70. فيلي ساندريس، نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة: خالد محمود جمعة، ط 1، دار الفكر، دمش، 2003.

71. كروتشيه، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1947.

72. مارك جيمينيز، ما الجمالية، ترجمة: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2009.

73. مجموعة من الباحثين والاكاديميين العرب، مؤانسات في الجماليات (نظريات-تجارب-رهانات)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015.

74. محمد البهي، الفكر الإسلامي الحديث وصلته بالاستعمار، دار الفكر، القاهرة، ط6، 1973.

75. محمد الدغومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ط 1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء المغرب، 1990.

76. محمد بنلحسن بن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط1، دار عالم الكتاب الحديث، الأردن، 2011.

77. محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار عالم الكتب الحديث-جدارا للكتاب العالمي، إربد-عمان، الأردن، د.ط، 2008.

78. محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، القاهرة، د.ط، 1992.

79. محمد مبارك، استقبال النّص عند العرب، ط 1، المؤسّسة العربية، بيروت-لبنان، د.ت.

80. محمد محمد أبو موسى، تقريب منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، ط2، دار وهبة، القاهرة، 2008.

81. محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، القاهرة، ط2، د.ت.

82. محمود الخوالدة ومحمد عوض الترتوري ، التربية الجمالية، مكتبة الشروق، رام الله– فلسطين، د.ط، د.ت، ص105.

83. المرعي فؤاد، محاضرات في علم الجمال، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب–سوريا، د.ط، 2004.

84. مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، مؤسسة الطباعة للجيش، الجزائر، د.ط، 2007.

85. مصطفى حركات، نظرية الوزن، دار الآفاق، الجزائر، د.ط، 2005.

86. مصطفى ناصف، دراسات الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983.

87. منذر عيّاشي، الأسلوبية، د.ط، مركز الإنماء الحضاري، الجزائر، 2009.

88. ميكائيل ريفاتير، معايير التحليل الأسلوبي، ترجمة: حميد الحمداني، منشورات دراسات سال، المغرب، ط1، 1993.

89. نوال بن صالح، جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر، دار المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2016.

90. هيغل، فن الشّعر، ترجمة جورج طرابيشي، ط 1، دار الطليعة للطباعة والنّشر، بيروت، 1981.

91. يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم، بيروت، د.ط، د.ت.

**المصادر والمراجع باللغة الأجنبية:**

1. Regarder, Friedrich Schiller, les brigand, traduit, de bibliothèque nationale, paris, bureaux de la publication,1870,préface de livre.

**الدوريات والمجلات العلمية:**

1. طاطة بن قرماز، البعد الفلسفي لماهية الجمال لدى جون ماري غويو، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، جامعة خميس مليانة، العدد5، 2019.

2. عبد العزيز خلوفة، تلقي النص الشعري القديم لدى محمود مندور بين الإدماج والتعارض، مجلة جذور، سبتمبر 2012.

3. عبد اللطيف الوراي، جمال الدين بن شيخ ونقد الاستشراق المغاربي، القدس العربي، 2015/08/19.

4. نوري جعفر، بين العلم والفن بما فيه الشعر، مجلة الأقلام العراقية، العدد 11، 11آب1976.

**المواقع الإلكترونية:**

1. http://youthmoth.com/post.php?pId=524, 2019/11/5;20:35 .

**فهرس الموضوعات**


| الموضوعات | الصفحة |
|---|---|
| إهداء | 03 |
| شكر وعرفان | 04 |
| المقدمة | 05 |
| مدخل: منطلقات تطور الفكر البلاغي لدى حازم القرطاجني | 12 |
| البلاغة في العصر العباسي | 13 |
| بلاغة الجاحظ | 15 |
| بلاغة ابن طباطبا العلوي | 16 |
| عيار الشعر لابن طباطبا | 17 |
| حازم القرطاجني مجددا للفكر النقدي والبلاغي العربيين | 20 |
| الفصل الأول: فلسفة الجمال في النقد الأدبي | 31 |
| مفهوم الجمال لدى أفلاطون | 34 |
| مفهوم الجمال لدى أرسطو | 36 |
| مفهوم الجمال لدى سقراط | 37 |
| مفهوم الجمال من منظور الفلسفة الإسلامية | 38 |
| مفهوم الجمال لدى الفارابي | 39 |
| مفهوم الجمال لدى ابن سينا | 41 |
| مفهوم الجمال لدى أبو حامد الغزالي | 42 |
| مفهوم الجمال لدى شيلير | 44 |
| مفهوم الجمال لدى جون ماري غويو | 47 |
| جمالية الإحساسات | 48 |
| جمالية الحركات | 49 |
| جمالية الأصوات | 49 |
| مفهوم الجمال لدى كروتشيه | 50 |
| مفهوم الجمال لدى زكي نجيب محمود | 52 |

**فهرس الموضوعات**


| الموضوعات | الصفحة |
|---|---|
| مفهوم الجمال لدى جمال الدين بن شيخ | 55 |
| مفهوم الجمال لدى عبد الملك مرتاض | 57 |
| خلاصة الفصل الأول | 60 |
| الفصل الثاني: تجليات التفكير الفلسفي في منهج حازم القرطاجني | 65 |
| فلسفة الشعر في تفكير حازم القرطاجني | 67 |
| قراءة في نظرية الشعر لدى حازم القرطاجني | 70 |
| الإرهاصات الجمالية في التراث النقدي البلاغي | 71 |
| تجليات الفلسفة الجمالية عند حازم القرطاجني والفلاسفة المسلمين | 73 |
| مميزات التفكير النقدي لدى حازم القرطاجني | 82 |
| ضوابط وآليات الصناعة الشعرية عند حازم القرطاجني | 83 |
| الصورة الجمالية في لغة الشعر | 84 |
| المعايير الجمالية في الشعر عند حازم القرطاجني | 86 |
| فلسفة القصيدة الشعرية عند حازم القرطاجني | 88 |
| خلاصة الفصل الثاني | 94 |
| الفصل الثالث: معالم الفلسفة الجمالية لدى حازم من خلال كتاب المنهاج | 100 |
| علاقة المحاكاة بالإبداع | 103 |
| دور الخيال في تشكيل الصورة الشعرية | 108 |
| جمالية الأسلبة الشعرية لدى حازم القرطاجني | 110 |
| الوظيفة الجمالية للتلقي | 119 |
| خلاصة الفصل الثالث | 124 |
| الخاتمة | 128 |
| قائمة المصادر والمراجع | 131 |
| الفهرس | 139 |
| ملخصات باللغة العربية واللغات الأجنبية | |

**ملخص الأطروحة:**

عرف الدرس البلاغي والنقدي على حدّ سواء تغيرات جذرية في طرحه باختلاف الأزمنة، وكان لكل حقبة توجّه يعكس حجم دراية واجتهادات الأعلام الناقدة والبحّاثة، وللناقد العربي الأندلسي حازم القرطاجني دور بارز في الدرس النقدي وعلاقته بالدرس البلاغي، إذ يعدّ مجددا فذا في طرحه، والذي استطاع من خلال طرحه إخراج البلاغة العربية في حلّة جديدة من حيث الكم الإبداعي، والشكل الوظيفي في الوسط الأدبي، فمن كون البلاغة فنّا نحويا معجميا محض مرتبط في جوهره بجودة النظم؛ إلى علم قائم على الشمول والكمال بين العلوم، وبهذا استطاع حازم القرطاجني مزج الدوافع الذاتية والحوافز النّفسية وتقريب المُنى المبثوثة خلف ستار الإبداع وصقلها لتكون في ثوب علم جديد –من حيث الشكل طبعا– على الأمة العربية، التي قبعت لسنين طويلة متعلقة بأستار القديم الذي كان لزاما عليه التّجدّد وفق رهانات الحياة وظروف الإنسان بصفة عامة.

لقد سعينا في بحثنا إلى الوقوف على أهم الروافد التي ألّفت فكر حازم القرطاجني وصقلت توجهه لأن يصير مجددا في زمانه، وكان وقوفنا مرتكزا أساسا على الروافد الفلسفية التي طغت على توجه حازم في بعثه لمساره البلاغي، أين نجده استلهم من جهود وأفكار الفلاسفة اليونان مرورا بأعلام فلاسفة المسلمين واستقرارا منه على منهجه الجديد في تعاطي الدرس البلاغي ومكاشفة خبايا الإبداع الفني.

بني بحثنا على إشكالية مفادها، ماهي التكاملات الوظيفية التي تلتقي عليها جميع الفنون ، من حيث المبدأ والوظيفة والغاية، وكيف يمكننا الكشف عن الثوابت والمتحولات في النظرية البلاغية العربية لحازم القرطاجني ، وماهي الخلفيات الفكرية والمرجعيات الفلسفية الجمالية التي ساهمت في بلورة الرؤية البلاغية عند حازم القرطاجني؟ وما هي الدعائم المنهجية التي اتّكأ عليها في تأليفاته؟ خلال الإجابة على هذه الإشكالية تطرقنا إلى أهم الآراء الفلسفية التي قيلت في باب الإبداع الفني وعلاقتها بالذوق البلاغي والحسي، إضافة إلى إبراز جهود حازم القرطاجني في القراءات الفنية والبلاغية للنظرية الشعرية والنظرية الأسلوبية في الأدب العربي ومختلف الفنون، وأشرنا في نفس الصدد إلى ما يربط الأذواق الفنية بأصلها الحسي النابع من قوة المبدع وصولا إلى نباهة المتلقي.

**Thesis Summary:**

Over decades both the rhetorical and critical lessons witnessed radical changes and each era has its specific orientation that reflects the amount of knowledge and the jurispurdence of researchers and critics . therefore the Andalussian Arab Critic Hazem El Cartagini plays a pivital role in the critical lesson and its relation with rhetorical lesson who was able from his investigation to bring out the Arabic rhetoric in a way i terms of creative quantity and functional forms in the literary milieu . From the fact that rhetoric is purely lexical grammatical art linked in essence to the quality of the system to a science based on comprehensiveness and perfectio between the sciences . With this the Cartagian was able to mix interensic and psychological motives and bring creativity closer ,to being all in the guise of new science in terms of the shape of the Arab nation which remaind hidden behind the old curtain and yet renwed according to human conditions . In our research we sought to find the most important tributaries that have drawn and redefined the approach of Hazim el Cartzgini , we have concentrated on the philosophical streams that dominated his approach in his resurrection of his path . He was inspired by Greek philosophers ,passing by Muslim settling on his new approach to discover the rhetorical lesson .

Our research is based upon the follow problematic what are the functional integration in which all the arts meet in terms of function , principle and purpose ? And how can we uncover the constants and variables in the Arab Rhetorical theory of Hazem ? And what are the intellectual backgrounds and the aesthetic philosophical association that contributed in crystallizing the rhetorical vision of Hazem el Cartagini ? What are the methodological foundations that he relied on while writing ? In the process of answering the given problematic . We touched upon the most important philosophical opinions that was said in the topic of artistic and sansual creativity . In addition highlight resolute efforts in artistics and rhetorical reading of poetic theory and stylistic theory in Arabic literature and various arts ,in the same vein we reffered to what links artistics testes to their sansual origin . Stemming from the strength of the creator down to the receiver intelligence

**Résumé :**

le cours rhétorique et critique a connue une modification radicale dans sa vision selon l'époque concerné, et chaque période reflète le volume d'effort des savants rhétorique et chercheurs, pour le rhétorique d'andalous carthaginois à un rôle important dans le cours critique et sa relation avec le cours rhétorique, il est l'innovateur exceptionnel dans sa vision, dont il a pu a travers sa vision de mettre rhétorique arabe dans un nouveau uniforme du point de vue la quantité créative, et la forme fonctionnelle dans le milieu littérature, du fait que rhétorique est un art purement grammaticale et dictionnaire lié dans sont fond par la qualité du système au science basé sur la globalité et la complémentarité entre les sciences, et a travers ces étapes que Hazem carthaginois a mixé les Motivation intrinsèque et des incitations psychologiques ont rapprochant les ambitions derrière le rideau de création afin devenir dans un nouveau uniforme -du point de vue forme bien sure- au profit du la nation arabe, qui a préféré de rester et pour de longues années s'attacher au rideau de l'ancien ce qui à imposé la régénération selon les enjeux de la vie et les conséquence en générale.

Ont n'a fait des efforts dans notre recherche pour voir les différente ressources qui ont formé l'esprit du Hazem carthaginois et pour qu'il soit le rénovateur de sont époque, et notre effort a été basé surtout sur les sources philosophique qui ont dominés l'orientation de Hazem dans son lancement de sa carrière rhétorique, dans lequel il a inspiré d'efforts et d'esprits des philosophes grecque en se passant par les philosophes musulmans et enfin pour qui'il ce stabilise sur sa nouvelle méthode qui la caractérise dans sa façon de traité le cours rhétorique et découvrir les secrets de la créativité artistique.

Notre recherche a été basé sur une problématique qui consiste sur, quel est les complémentarités fonctionnelles qui réuni tous les arts, et comment peut on découvrir les constantes et les mutations dans la théorie rhétorique arabe de Hazem carthaginois, et quels sont les antécédents Intellectuels et références philosophiques artistiques qui ont contribué dans l'élaboration de la vision rhétorique de Hazem carthaginois, et quels sont ces fondements méthodologie qui ont été références sans ces écritures.

Au cours de la réponse sur cette problématique ont n'a entamer les principaux idées philosophique qui ont été entamer dans le domaine de la créativité artistique et sa relation avec le sens rhétorique et sensuel, en plus de mettre en evidence les efforts de Hazem carthaginois dans ces lectures artistiques poétique rhétorique qui concerne les  théories de poème et la théorie du style arabe et différents arts, et ont n'a indiqué dans le même contexte ce qui lié les gouts artistiques par son origine sensationnel qui a comme source la force de l'auteur en arrivant au réflexion du lecteur.