وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف
كلية الآداب والفنون
قسم الأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه

الشعبة : دراسات نقدية
التخصص : نقد ومناهج

العنوان

المرتكزات الفنية لنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني ونظرية الجمال عند كروتشه ـ دراسة نقدية مقارنة

من إعداد
قورين العربي

المناقشة بتاريخ **2021/10/28** من طرف اللجنة المكونة من:

العربي عميش	أستاذ تعليم عالي	جامعة حسيبة بن بوعلي	رئيسا
توزان عبد القادر	أستاذ تعليم عالي	جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف	مقررا ومشرفا
أحمد بن عجمية	أستاذ تعليم عالي	جامعة حسيبة بن بوعلي	ممتحنا
صليحة بردي	أستاذ محاضر أ	جامعة خميس مليانة	ممتحنا
هارون مجيد	أستاذ تعليم عالي	جامعة حسيبة بن بوعلي	ممتحنا
عبد القادر قدار	أستاذ محاضر أ	جامعة خميس مليانة	ممتحنا

2022 - 2021

قال الله تعالى:

[وَقُلْ رَب زِدْنِي عِلْمًا] طه الآية 114.

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:

(اللهمّ انفعني بما علّمتني وعلّمني ما ينفعني وزدني علماً)

و قال علي بن أبي طالب:

«..محبة العلم دين يُدان به ، يُكسب الإنسان الطاعة في حياته وجميل الأحدوثة بعد وفاته ، والعلم حاكم والمال محكوم عليه...مات خُزّان المال وهم أحياء ، والعلماء باقون ما بقي الدهر ، أعيانهم مفقودة وأمثالهم في القلوب موجودة..»

من وصية الإمام علي بن أبي طالب لكميل النخعي

كلمة شكر وتقدير

نحمد الله عزّ وجل الذي منَّ عليّناَ بفضله وأعاننا على إتمام هذا البحث ، ونسأله الهداية والتوفيق في أعمالنا مستقبلا.

نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف الأستاذ **توزان عبد القادر** على رحابة صدره ، وعلى ما أولاه لنا من عناية ونصح وإرشاد ، وتقويم متواصل لهذا العمل.

كما أود أن أشكر مدير مخبر نظرية اللغة الوظيفية الأستاذ العربي عميش لحرصه على صقل جهود الطلبة وتوجيههم، وإلى كل أعضاء المخبر.

كما نتوجه بالشكر الجزيل إلى كل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث ، من قريب أو من بعيد .

كما لا ننسى أن نشكر كل الأساتذة والزملاء ممن قدم لنا يد المساعدة.

كما نتقدم بالشكر الجزيل لأعضاء اللجنة الذين قبلوا مناقشة هذا البحث ، وإلى كل من يسر لنا الطريق لإتمام هذا العمل المتواضع.

وشكراً جزيلاً

الإهداء

ليس من يقطع طرقا بطلا إنما من يتق الله البطل
اطلب العلم ولا تكسل فما أبعد الخير على أهل الكسل
في ازدياد العلم إرغام العدى وجمال العلم إصلاح العمل

أهدي ثمرة هذا الجهد المضني إلى الوالدين العزيزين اللذين لم يبخلا بالغالي ولا النفيس في سبيل تحقيق مرادي أطال الله في عمرهما، وزوجتي وأولادي دعاء ملاك وأويس وآدم.

إلى كل العائلة والأهل والأقارب.

إلى كل زملائي وزميلاتي وكل طلبة جامعة حسيبة بن بوعلي كما أتمنى النجاح والخير إلى كل مسلم ومسلمة .

إلى كل جزائري يسهم بعمله و فكره في تحقيق التقدم والازدهار للجزائر.

مـــقدمـــة

مقدمة:

الإنسان بطبعه وفطرته الصافية دوما ميال إلى الجميل نافرا من القبيح متمسكا بالقيم الجمالية التي تملأ مجمل ظروف حياته، فاتخذ من الفن سبيلا لثورته على ما أفسده القبح والإحساس بما هو جميل، فحاول الإحاطة بمظاهره رغم تعددّ مفاهيمه نظرا لتباين المعارف والمنطلقات الفلسفية والعلمية، فأصبح الجمال معضلة متجذرة في وعي الإنسان منذ الأزل.

فقد بحث القدامى والمحدثون باختلاف أجناسهم وعقائدهم في أصول الجمال والفن، فمنهم من يرى أن سرّ الجمال وفلسفته الفنية إنما ترجع إلى روعة الشيء نفسه وما يمتاز به من خصائص كالشكل الهندسي واللون والتناسب والتناسق ووحدة التجانس فيه، فيما يوعز فريق آخر أمر الجمال إلى أبعاد نفسية بدليل أنّ الشيء الجميل قد يراه البعض عكس ذلك، كما أنّ الجميل قد يفقد قيمته مع مرور الزمن، فنجد أنفسنا إزاء فكرة نهجها الباحثون في ضرورة الحواس كالسّمع والبصر لتذوق الجمال وادراكه من الناحية الخارجية. فأمّا من الناحية الداخلية والنفسية وما يتجلّى أمام العقل من صور خيالية وعاطفية فالأمر فيه خذلان إذ لم يعر المتخصصون لذلك دراسات وأبحاث معمقة تتجاوب مع أطروحات الفلسفات الغربية.

والذي زاد موضوع الجمال تشعبا واتساعا تباين الرؤى حول طبيعة الحكم عليه باعتبار الحق والخير والنفع والسرور مع اختلاف درجات إدراكه وماله من علاقة بالمزاج واختلاف الطبائع التي يكون فيها، فكلّ هذه الحالات لها أثر في تذوق الجمال واستيعابنا لكينونته المرتبطة في جملتها بالنظريات المختلفة للجمال من نظريات أنصار الفكر وأنصار العاطفة والماديين.

وفيها ندرك الجمال عن طريق اللغة وعباراتها فتكون هذه الأخيرة بمثابة المثير للخيال والعاطفة والكاشف عن الصور العقلية التي تحملها الألفاظ وما تحتضنه اللغة في عمقها البنائي من أسرار توحي باستواء نظامها وتأسسها على منهج قويم، ولذا يطمح البلاغيون والنقاد إلى تفتيق اللغة بغية فرز والتماس المعاني الجمالية الكامنة فيها، ولعلّ المستوى الذي بات مثار جدل بين المتخصصين هو المستوى التركيبي الذي يعد جزءا من أوجه اللغة، إذ سار بعض الدارسين لتتبع المظاهر النحوية وتفسيرها تفسيرا جماليا داخل النصوص الأدبية، في حين تمسك البعض الآخر بقدسية النص ومعياريته، فنأوا عنه كل ملمح جمالي أو رؤية ابداعية مستبعدين كل تفسير ذاتي أو رؤية فنية تسهم في تغيير الرؤى اتجاه علم وصف بأنه أعقد العلوم اللغوية وأشدها اعتياصا على الباحثين، فالتصورات الفنية الجمالية تحتاج إلى تحليل فلسفي أكثر منه إلى تحليل أدبي.

تعددت مفاهيم الجمال بتعدد المنطلقات الفلسفية والنقدية والابداعية منذ أول وجود لمدركات جمالية مبكرة إلى دلالاتها المعاصرة مرورا بمحطات تاريخية مهمة كرست فيها قضايا الجمالية من تصورات ونظريات باعتبارها إشعاع الحقيقة في الكشف عن الأسرار الجمالية والقيم المتعلقة بالآثار الفنية، وحينها اشتدَّ التعالق والتنافر في الإبداع الفني بين التراث البلاغي العربي والبلاغة الغربية الحداثية في فعل التشاكل بين المرجعيتين السابقتين في ميدان زاخر بالتوافقات والتناقضات نحو تقدم ونكود، وبين تجديد وتشبه بالقدماء دون أي قصد في طرد خطر العودة إلى الوراء، أو في انتقاد قاس يتجاوز التراث البلاغي العربي بتراكماته، بل في عرض مشكلة من منظور عميق ومتأني في البحث عن آليات وأدوات ابستيمية تتسم بقدر المعقول من الأمان والثبات نستعين بها لبناء رؤى جديدة تنسجم مع المتغيرات والظروف الجديدة، ليشكل ذلك جسرا وسيطا عن مكمن روعة الابداع الفني والجمالي للخطابات البلاغية الناتجة عن منهج مقارن.

وبهذه المواقف الفنية والفلسفية التي تتفق أحيانا وتختلف أحيانا أخرى مع القيم الخلقية العربية التي نكشف من خلالها عن المتعة الجمالية من الأعمال الأدبية والنقدية، فمن الراجح أن لا ينحصر الناقد العربي في مذهب واحد أو ايديولوجية معينة غربية كانت أو شرقية، ولكن علينا الاستفادة من توجيهات أحدث النظريات الفنّية والجماليّة، وذلك بالرجوع إلى التاريخ لمعرفة بيئة الأعمال الأدبية والسيكولوجية لفهم عميق لنوازع الشخوص، ومن مذهب فني وماله من تركيز على روح النص وموسيقاه وأصالته، وفي هذا الصدد يرى بندتو كروتشه Benedetto Croce أن الفن يحكمه الخيال فهو حدس وتعبير، كما أن الجمال الفنّي يكمن في عمل تصور الفكرة وليس في إظهارها فقط، لأن التصور يحدث قبل الإخراج التركيبي الذي تحكمه آليات العقل والتجربة، وبذلك يفضل كروتشه الفن على الميتافيزيقا والعلم، لأن العلم يقدم للإنسانية الفوائد بخلاف ما يقدمه الفن من جمال، فالدراسة الجماليّة أخذت قسطها الوافر في فلسفته العامة من خلال كتاباته.

وسنحاول في هذا البحث اقتفاء الأثر الجمالي في نظرية النظم والتي عدّت من كبريات النظريات اللغوية التي ترتكز على مقومات فنّية وجمالية، كما نسعى إلى الوقوف على الانعكاسات التي خلفتها نظرية النظم في المعطى اللغوي بشكل عام والمعطى البلاغي بشكل خاص.

لا شك أن البحث في أي موضوع تكون وراءه أسباب معينة تدفع الباحث للدراسة والتعمق في ذلك الموضوع، ومن الأسباب التي جعلتنا نهتم بهذا الموضوع الموسوم بالمرتكزات الفنية لنظرية النظم عند عبد القادر الجرجاني ونظرية الجمال عند كروتشه: دراسة نقدية مقارنة نذكر مايلي:

- محاولة تجسير المسافات بين المذاهب البلاغية والآراء الفلسفية التي اهتمت بدراسة القضايا الفنية وتقديم التفاسير الجمالية، وهذا للإفراج عن فكرة كونية القوانين المؤطرة للمبعث الجمالي على اختلاف اللغات وتغاير الطبائع بين الأجناس البشرية.
- ابتداع المقاربات النقدية في شقها اللغوي وبنائها الفني بين رائد الجماليات الغربي بيندتو كروتشه وباعث الدرس البلاغي العربي عبد القاهر الجرجاني وذلك لإجلاء الفوارق والفواصل المنهجية والبحث عن الشمائل والنظائر بينهما.
- البحث عن الأسئلة السديدة التي بإمكانها مباشرة الموضوع الجمالي بمزيد من الاشكالات حول منافعه وسبل تجليه والمغزى من تبنيه في الدرس البلاغي العربي دون غيره من العلوم والمعارف اللغوية الأخرى.
- توصيف السرديات الغربية والكشف عن ظروف اهتمامها المبكر بالمواضيع الجمالية وطرحها للأسس الضامنة لالتفات الفن بالنوازع الأخلاقية والبنى الشعورية العميقة.

وتبعا لذلك آثرنا طرح الاشكالية التالية:

ماهي أهم المرتكزات الفنية لكل من نظريتي النظم عند الجرجاني والجمال لدى كروتشه وما تحمله من توافقات وتناقضات؟

وتسهيلا للدراسة فقد عمدنا إلى تجزئة هذا الإشكال إلى مجموعة من الأسئلة الفرعية المتمثلة في:

- هل ثمة تنظير أو ابداع يمكنه استيعاب ما تواردناه عن الغرب من دراسات فلسفية ولغوية تهتم بضبط المعامل الجمالي في النصوص والخطابات الأدبية، وهل تعدّ نظرية النظم مؤشرا دالا على رجاجة العقل العربي البلاغي باحتوائه للجمالي واللغوي في نسق معرفي موحد؟
- ماهي المسارات العلمية والفلسفية الضامنة لتحقيق رؤى تكاملية تفضي إلى ابراز الدفين الجمالي في نظرية النظم التي بإمكانها مجاراة الأسئلة المتداولة حول كيفية بناء النص على أسس جمالية ترتكز على الاتساق والانسجام؟

ومن أهداف البحث محاولة طرح الموروث البلاغي في لغة جديدة لا تفرغه من جوهره وإنما تكسبه شرعية الوجود في الدراسات المعاصرة، كما تهدف إلى رصد أهم القضايا البلاغية والنقدية والتعالقات المشتركة بين البلاغة العربية والمناهج النقدية والبلاغية الحداثية.

بالإضافة إلى تفتيق مكونات وأبعاد بعض المسائل البلاغية بغرض استشراف آفاقها في التراث العربي والوافد الأجنبي.

كما نهدف من خلال هذا البحث إلى دراسة جدية للفن، لأن الفن الحقيق هو نقد للحياة من جميع مجالاتها، فدراسة اللغة هي تعبير عن الفن والجمال في الحياة، كما نهدف إلى دراسة موقف كروتشه في فلسفته من الوجود والتاريخ والواقع من خلال التعريف بنظريته الجمالية.

وتظهر أهمية في رصد أهم القضايا البلاغية والنقدية المشتركة بين المناهج النقدية والبلاغية الحداثية وبين البلاغة العربية لدراستها وتحليل مكوناتها وأبعادها واستشراف آفاقها في التراث العربي والوافد الأجنبي.

لكل بحث منهج يسير عليه لدراسة المشكلة، فمنهج البحث هو طريق يتبعها الباحث لدراسة ظاهرة من الظواهر، بقصد تشخيصها وتحديد أبعادها ومعرفة أسبابها وطرائق علاجها وتتطلب دراستنا الاستعانة ببعض المناهج المناسبة والضرورية لمثل هذه المواضيع هي:

-**الدراسة التاريخية:** نستخدم الدراسة التاريخية باعتبارها تبحث في الأحداث التاريخية الماضية وتصف الظواهر والحقائق لغرض الوصول إلى معرفة الظروف التي أحاط بشأنها موضوع الدراسة عبر مختلف المراحل الزمنية وهذا ما يسهل علينا تتبع المسار التاريخي للفن والجمال والعوامل التي أحاطت بتطورهما خلال فترات زمنية متعاقبة، كما أنها تساعدنا على الاستقصاء والتطور لنظرية النظم وتسهل جمع المعلومات للمقارنة بين التراثية والحداثية للجمال، إلى جانب ذلك أنها تساعدنا على التعرف على الأدبيات السابقة.

- **المنهج الوصفي:** القائم على التحليل كونه المناسب لدراسة الظواهر اللغوية التركيبية للجملة، حيث يساعد على عرض المعلومات وفق التسلسل التاريخي والمراحل التي مرت بها الجمالية، فيقف على أدنى جزيئاتها وتفاصيلها كما وكيفا حيث ينقل الصورة من خلال الألفاظ والعبارات والتشابيه ويذكر خصائص ما هو كائن ويحدد الظروف والعلاقات التي أوجدت نظرية النظم وتطورها في الفكر الحداثي.

- **المنهج الاستقرائي:** من خلاله سنقوم بملاحظة الجمالية بنظرة شمولية مستهدفين تسجيل خصائص وسمات ومؤشرات الجمال على نحو يهيئ لنا الوقوف على الجمالية في الفكر العربي والفكر الغربي الذي يسهل علينا المقارنة بين الجمالية عند الجرجاني وكروتشه، من خلال السير من الخاص إلى العام، وهو يدل على حركة العقل للوصول إلى تفاصيل وتحليل تعريف الجمال والفن وتطور الاهتمام به في المكتبات العربية

والغربية، ومن خلال المنهج الاستقرائي يتم التركيز على دراسة حالات أو جزئيات محددة فهو يساعدنا للتركيز على نظرية النظم عند الجرجاني ونظرية الجمال عند كروتشه.

ونظرا للصعوبات التي تكتنف مثل هذا الموضوع لما يشهد له بالتركيب والتعقيد، فقد تحملنا عناء هذه المشقة في مغامرة فكرية أحسبها من المغامرات التي يجنيها البحّار من عمق المحيطات للمقارنة بين بيئة تراثية وأخرى حداثية ما فتئت تتطور في كنف أفكار جمالية معينة، في إشارة إلى اتساع محددات البحث، إذ نحاول تقصي أفقه ورهاننا أن نكشف دروبا لدعمه، ويبقى في الفكر حراك وديمومة طالما أن المسائل تولد من رحم الممكنات والافتراضات، وما مسألة الفهم إلا تيها في أعماق هذا التوتر المولد للحيرة بأي معنى نفهم أنفسنا والآخرين؟ هل من خلال نظرتنا الشاملة وحكمنا بجمالهم؟ أم من خلال تفاصيل العقل من تخيله وتركيبه حيث تكشف كل هذه اللحظات الفكرية عن المعنى من جهة المشكل والمفهوم.

كما واجهنا صعوبات في إيجاد آليات للمزج بين إبداعين أحدهما تراثي والآخر حداثي غربي في الابداع الفني، وكذلك تحديد الأدوات العلمية والابستيمية التي تسمح بالوصول إلى المعارف التي نستعين بها في بناء رؤى جديدة تكشف عن روعة الابداع الفني والجمالي للنصوص الأدبية في دراسة مقابلة ومقارنة، لما له من تجاور شديد في هذا التناقض في الحركة النقدية الواسعة.

وتم تقسيم البحث إلى **مدخل مفهوماتي** تطرقنا فيه إلى الفن والجمال مكاشفة معجمية واصطلاحية مع تتبعهم عبر محطات تاريخية لتطور المفهومين، حيث سنتطرق في **الفصل الأول** إلى نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني من خلال الإرهاصات والأسس الفكرية والمرتكزات الفنية، وذلك بتقديم مفهوم لنظرية النظم بين المعطى النحوي والمعطى البلاغي في المبحث الأول، فأما المبحث الثاني تطرقنا إلى المرتكزات الفنية والجمالية

وتأثيرها في دراسة الصورة البيانية والتراكيب النحوية مع دراسة العلاقة الوشائجية بين نظرية النظم بالأسلوب والجمال، فأما المبحث الثالث تقديم نماذج تطبيقية لنظرية النظم في مدونات شعرية تراثية، فأما في **الفصل الثاني** نتطرق إلى نظرية الجمال عند كروتشه وذلك من خلال المصوغات الفلسفية والفنية لنظرية الجمال عند كروتشه، فأما **الفصل الثالث** تطرقنا إلى التعالقات الوظيفية الجمالية بين نظرية النظم ونظرية الجمال عند كروتشه من خلال نماذج تطبيقية.

فأما عن الدراسات السابقة التي استعنا بها في موضع بحثنا نذكر كتاب عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، حيث حاول فيه الباحث معاينة المعارف الجمالية في الثقافتين العربية والغربية، وكذا كتاب كلود عبيد جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والفن، وذلك لمعرفة الخصائص المشتركة بين الشاعر والنحَّات والرسام وهذا لتشابه المرجعية الفنية وتكامل المنطلقات الجمالية، وعمل عطية راضية المعنون بماهية الفن عند كروتشه إذ رامت فيه إلى تسريد الحياة الفكرية والفلسفية لرائد الجماليات بنيدتو كروتشه وما شابها من متغيرات مفصلية أفرجت عن نظريته الجمالية.

مدخل مفهوماتي للفن والجمال

أولا: الفن والجمال مكاشفة معجماتية:

في ضوء العلاقة الشائكة التي تجمع مفهومي الجمال والفن أضحت الحاجة ملحة لارتياد المعاجم العربية والغربية التي تناولت المفهومين من مدخل لغوي بحت للكشف عن مواطن التآلف والتخالف في المعاجم، حيث تعددت تعريفات الفن والجمال بسبب ارتباط الكلمتان بالعديد من فروع المعرفة الأخرى؛ كالفلسفة، وعلم النفس، والتاريخ، والأدب وذلك باعتبار أن الفن والجمال يرتبطان بمختلف الأنشطة الإنسانية.

1- مفهوم الفن لغة:

أ- الفن في المعاجم العربية:

جاء في لسان العرب أن مادة فنن تعني الفن: واحد الفنون، وهي الأنواع والفن الحال، والفن، الضرب من الشيء، والجمع أفنان وفنون وهو الأفنون، والرجل يفنن الكلام أي يشتق في فن بعد فن والتفنن فعلك، رجل مفنّ يأتي: بالعجائب؛[1]فالفن إذن يعنى إتيان غريب الكلام واشتقاق الأساليب الرائدة في صناعة الخطب والرسائل.

أما في أساس البلاغة فجذر (ف-ن-ن تعني)" أخذ أفانين الكلام، وافتن في الحديث وتفنن فيه، وجرى الفرس أفانين من الجري وافتن في جريه، ورجل وفرس مفنِّن، وفنن فلان رأيه: لوَنه ولم يستقم على واحد، والخيل يتقن فنان السيب أفانينه وهي خصاله، ورجل فينان الشعر وغض فينان كثير الأفنان، وهو في ظل عيش فينان".[2]

فالفن هو فن الحديث والكلام، ولكنه بطريقة التفنين والإجادة ، فالفن في الحال والضرب من الشيء أي التنويع والاختلاف.

---

[1] ابن منظور ، **لسان العرب**، مادة فنن، بيروت: دار صادر، 1990، ص326.

[2] الزمخشري، **أساس البلاغة** ، تح: محمد باسل عيون السود، ج2، مادة فنن، بيروت: دار الكتب العلمية، 1998، ص38.

فَنٌّ في المعجم الوسيط:

فلانٌ . فَنًّا: كثر تفنّنه في الأمور، فهو مِفنّ، وفنّان. و. الرَّجُلَ ُ فَنَّا: أتعبه. و. مطله. و. فلاناً: في البيع: غبنه. و. الشيء: زيّنه .(أفنَت) الشجرةُ: كانت ذات أفنان.(فَنَّنَ) الثوبُ: نُسِج نسجاً مختلفاً رقّ بعضه وكثف بعضه. و. بلي فاختلف رقّة وكثافة. و. الشيءَ: جعله فنوناً وأنواعاً. ويقال: فنّن الكلام. و. الرأيَ: تقلّب فيه ولم يثبت.(افتَنّ) في القول: سلك به أفانين وأنواعاً. و. في الخصومة: توسّع فيها وشقّقَها. و. الحمار الوحشيّ بأتنه: اشتدّ في سوقها ووجهها وجهات مختلفة.(تَفَنَّ) الشيءُ: تنوعت فنونه. و. في القول: افتنّ فيه. و. في الأمر: مهر فيه. و. في السير: اضطرب وتمايل.(اسْتَفَنّ) فرسَه:حمله على فنون من المشي .(الأُفْنُون): العُصن الملتفّ. و. النَّوْع من الفنّ. (ج) أفانين .وأفانين الكلام: أساليبه وطرقه.(الفَنّ): هو التطبيق العملي للنظريات العلمية بالوسائل التي تحققها، ويكتسب بالدراسة والمِرَانة. و. جملة القواعد الخاصّة بحرفة أو صناعة. و. جملة الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة المشاعر والعواطف وبخاصة عاطفة الجمال، كالتصوير والموسيقى والشعر .و. مهارة يحكمها الذوق والمواهب (ج) فنون.(الفِنّ): يقال: فلان فِنّ عُلُوم: يحسن تحصيلها والقيام عليها.(الفَنَن): الغُصْن المستقيم من الشجرة. أفنان. وفي التنزيل العزيز: {ذواتا أفنان}.(الفَنَّاء):شجرة فنّاء: ذات أفنان.(الفَنَّان): صاحب الموهبة الفنية، كالشاعر والكاتب، والموسيقي والمصور والممثّل؛ وهو مبالغة من فنّ. و. الحمار الوحشيّ لتفنّنه في العَدْو.(الفَنِّيّ): الحاذق في حرفته.(الفَيْنَان :(ذو الأفنان: يقال: شجر فينان، وشَعر فينان: طويل حسن.(المِفَنّ)المكان يمارس فيه الفنّان عمله.(المِفَنّ): الفنان[1].

[1] إبراهيم أنس وآخرون، **المعجم الوسيط**، مصر: مجمع اللغة العربية مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004،ص709.

ب- الفن في المعاجم الغربية:

الظاهر أن معنى الفن في الدراسات المعجمية الحديثة قد توسع ليشمل المجالات العلمية واللغوية والفلسفية،فقد ورد في معجم أكسفورد الفن (Art) على أنه تعبير الفرد عن مهارة الإبداع في صورة مرئية؛ مثل النحت، والرسم، أو هو مصطلح يعبر عن الفنون الإبداعية بمختلف أشكالها؛ كالشعر، والموسيقى، والرقص وغيرها[1]. و بشكل عام فإن الفن هو كل ما يعبر عن مهارة أو قدرة ما يمكن تنميتها بالممارسة والدراسة.

2- مفهوم الجمال لغة:

أ- الجمال في المعاجم العربية:

لقد جاء في لسان العرب أن الجمال مصدر الجميل، والفعل جمل أي حسن، أي الجمال (هو الحسن)[2].

جمل الشيء إذا جمعه بعد تفرق.

أجمل: اعتدل واستقام.

يضفي معجم لسان العرب لمفهوم الجمال بنية لغوية تعميمية بحيث يترادف مع الحسن أي هو الآخر ينطوي على معاني شمولية قد ترهق الباحث.

الجمال: الحسن يكون في الفعل والخلق كما جاء في قوله تعالى: { وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ} القرآن الكريم، **سورة النحل**، الآية06.

[1] **قاموس أكسفورد المحيط**، الطبعة الإنجليزية، بيروت: أكاديمية أنترناشيونال، 2003، ص66.

[2] ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**،مادة ج.م.ل، ج1، بيروت: دار الجيل، المجلد الأول، 1988، ص503.

نفهم من سياق الآية أن الله ضرب في الدواب آيات برهانية لوحدانية خلقه، ثم إن هذه الآيات لا تتبدى للرائي إلا إذا ترفهت عيناه بالضروب الجمالية والهندسة الفنية للدواب والأنعام.

ويقال :جامَلت فلاناً مجاملة :إذا لم تُصْفِ له المودّة والإخاءَ، وماسحته بالجميل، والمجاملة : المعاملة بالجميل، ويقال :أجملت في الطّلب :رفقت، ويقال للشّحم المذاب جميل.[1]

قال ابن الأثير الجمال يقع على الصور والمعاني، فما يصبو إليه ابن الأثير هو نقل الجمال من معناه المادي الذي انطبعت عليه البيئة العربية إلى معنى مجرد يرى في الأثار اللغوية والتحف النصية البديعة.

وامرأة جملاء وجميلة وقيل: هو أحد ما جاء من فعلاء لا أفعل لها.

وقال الشاعر:

فَهْيَ جَمْلاءُ كَبَدْرٍ طالعٍ بَذَّتِ الخَلْقَ جميعاً بالجمالْ

وتجمَّل الرجل: تزين.[2]

والجُمَّال بالضم والتشديد أجمل من الجميل، وجمله أي زينه.

والتجميل تكلف الجميل، أي أن للجمال مرجعية فطرية وهذا اقتداءا بالحكمة العربية إذ غاب الجمال لم ينفع التجمل، فالتجمل تصنع وتكلف وإخلال بالموازين التي جبل عليها الانسان.

ويوضح لنا أبو هلال العسكري (920م-1005م) في كتابه "الفروق في اللغة" الفرق بين كلمتي الحسن والجمال فيقول" الحسن في الأصل في الصورة ثم استعمل في الأفعال والأخلاق،

[1] ينظر :ابن منظور .**لسان العرب**، بيروت: دار صادر، د .ت، ج 11 ، ص 126 ، ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، **معجم مقاييس اللّغة**، بيروت، 1420 هـ، ج1 ، ص481

[2] محمد مرتضي الزبيدي ، **تاج العروس من جواهر القاموس**، دار مكتبة مادة، ج7، ص ص 264263.

والجمال في الأصل للأفعال والأخلاق والأحوال الظاهرة ثم استعمل في الصورة[1]، اتخذ أبو هلال منحى خلافيا في تفسيره للجمال وهذا للتفرقة بينه وبين الحسن الذي يجاور معاني الأخلاق الرشيدة والسلوكيات الناضجة المعاينة في الواقع الحسي، أما الجمال فيربط بالصورة وأشكال انتظامها.

قال سيبويه الجميل البلبل لا يتكلم به إلا مصغرا فإذا جمعوا قالوا جملان.[2]

والحسن :الجمال، وكلّ مبهج مرغوب فيه يقال :حسن حسناً :جمل، فهو حسن وهي حسناء جمعه حسان للمذكّر والمؤنّث، وأحسنَ :فعل ما هو حسن، قال تعالى { خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ بِالْحَقِّ وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ ۖ وَإِلَيْهِ الْمَصِيرُ} **سورة غافر**، الآية 64، وحسنَ الشّيء :زيّنه، والأحسن :الأفضل، قال تعالى{ الَّذِينَ يَسْتَمِعُونَ الْقَوْلَ فَيَتَّبِعُونَ أَحْسَنَهُ} **سورة الزمر**، الآية 18، والحسنى مؤنث الأحسن.

ب– الجمال في المعاجم الغربية:

جاء في موسوعة أندريه لالاند André Lalande (1876-1963) أن جمال: صفة.

فهو ما يتعلق بالجمال بنحو خاص يطلق عليه انفعال جمالي على حالة فريدة مماثلة للسرور والمتعة للشعور الأخلاقي لكنها لا تندمج مع أي منها ويكون تحليلها موضوعا للجماليات[3]، الواضح من تفسير **لالاند** أن القيمة الجمالية هي بالأساس بنية انفعالية تهتم بالغبطة والنشاط والنشوة وأشكال استثارتها.

1 أبو الهلال العسكري، **الفروق في اللغة**، تر: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، دت، ص163.

2 ابن منظور، **لسان العرب**، ج1، بيروت: دار الجيل، 1988، ص685.

3 اندريه لالاند، **موسوعة لالاند الفلسفية**، المجلد الأول، تر: خليل أحمد خليل، بيروت: منشورات عويدات،ط2، 2001، ص367.

كما يعرف الجمال في قاموس وبستر بأنه المجال الذي يتعامل مع وصف الظواهر الفنية والخبرة الجمالية وتفسيرها[1]، يكاد ينتظم الجمال من منظور موسوعة ويستر في هيئة معرفية مختصة تضطلع بتوصيف الظواهر الفنية ودراسة الخبرات الجمالية بالاستعانة بالأبحاث العلمية والفرضيات الفلسفية المتطورة، فتجمع بذلك المعاجم على أن الجمال مصدر يدل على الحسن والزينة والبهاء.

ثانيا: مراحل تبلور النظرية الجمالية

لم يعد الحديث عن الجمال المطلق المثالي المتعالي كما عند أفلاطون بل أضحت تشغل الجمالية المعاصرة بواسطة الفن الذي يحمل خصوصية ثقافية وحضارية تعكس رؤية كل مجتمع للعالم في لحظة تاريخية بعينها. فلا يعقل تواجد إجماع أحكام ذوقي شامل، وذلك يفسر التخلي عن تطور زمني في نظريات الجمالية.

1- مفهوم النظرية في حدها الفلسفي واللغوي

إن المكانة التي تحتلها النظرية بشكل عام في النسق المعرفي العلمي لتفسير أي ظاهرة أخذت تتنامى وتزداد أهمية ، خاصة مع وجود العديد من الاختلافات وعدم الاتساق في التعامل مع المصطلح Theory لدى العديد من العلماء .

أ- مفهوم النظرية في حدها اللغوي: لازال مصطلح النظرية يشوبه الكثير من الغموض والالتباس حتى الآن ويرجع ذلك إلى التنوع الواسع في تصميم المصطلحات وتحديد المفاهيم مما أدى إلى حدوث نقص في اكتشاف جوهر الأشياء ، وبالتالي فقدان المصطلح الكثير من قوته.

[1] Porteous.**Environmental Aesthetics ideas**, Politics and Planning London .Rautledge.1996.P2

إن تطور النظرية وعمق التنظير يشكلان العنصر المفتاح للوصول إلى العلم، لأن النظرية تزودنا بطرق لترتيب الحقائق وتحويلها إلى معلومات وبيانات وتقوم النظرية بعد ذلك بانتقاء المعلومة المهمة والمفيدة من بين المعلومات المتاحة، وتستفيد منها في عمليات الوصف والتصنيف والتحليل والتفسير والتنبؤ.

ب–النظرية في حدها الفلسفي: اتخذت العلوم الاجتماعية من نظيرتها الطبيعية نموذجا يحتذى بها، طمعا في بلوغ ما بلغتها من الدقة، وبهذا المعنى يمكن الحديث عن تبعيتها للأخيرة، تلك التبعية التي تجلت في اقتباس المناهج والتصورات، والتي تجلت أيضا في كون جميع المحاولات التي كانت تهدف إلى إقامة علوم إنسانية بالمعنى الصحيح، استوحت بصورة أو بأخرى من العلوم الطبيعية.[1]

يرى "إبراهيم البشير عثمان" إن "النظرية جهد عقلي تركيبي يعنى بالارتباط الموضوعي بين الحقائق البديهية والمسلمات الجزئية، ونسجها على منوال موحد .. ولما كانت المحدودية هي إحدى خصائص الإدراك البشري فان النظرية تشترك مع القوانين العلمية في كونها نسبية وتقريبية، إلا إنها في الوقت نفسه اقل تأكدا من القوانين، لذا ينظر إليها على إنها فرض من الدرجة الثانية. ويزداد يقين العلماء بالنظريات كلما أيدتها التجارب من ناحية، وكلما فسرت أكبر عدد من الظواهر والقوانين من ناحية"[2] أخرى، إذن فإن النظرية هي تركيب تصوري رمزي يستوعب سلسلة من المقدمات الضرورية التي تسهم في الوصول إلى التفسير واستبصار مستقبل الظاهرة المدروسة.

يعرِّف كل من "جيمس دورتي" James dorty و"روبرت بالستغراف" Robert Balistigraf النظرية بأنها "عبارة عن اختيار مجموعة من الظواهر المحددة وتفسيرها تفسيرا عاما".. أو "إنها تنظيم المعلومات بشكل يمكن معه تقديم أجوبة سليمة لأسئلة تثيرها الظاهرة

[1] سالم يفوت، **فلسفة العلم المعاصرة ومفهومها للواقع**، بيروت: دار الطليعة، 1986، ص218.

[2] إبراهيم البشير عثمان، **العلاقات الدولية المعاصرة**، الرياض: دار العلوم، 1990، ص13.

موضوع الدراسة[1]، فالنظرية هي طرائق اقتصادية تضمن الجودة العلمية والسلاسة في إصابة الهدف الإجرائي من البحث.

تتعدد الخصائص التي تميز النظريات المختلفة حيثُ تكتسب النظرية أهميتها النسبية في ضوء مدى توفر هذه الخصائص ، ومن بين هذه الخصائص :

1- منظور الظاهرة الذي تحاول النظرية شرحه أو تفسيره فهناك النظريات الكلية التي يتسع منظورها ليشمل شرح أو تفسير أنماط متنوعة ومتعددة من السلوك أو التعلم وهناك النظريات الجزئية التي يقتصر منظورها على عدد محدد من هذه الأنماط .

2- التركيب البنائي للنظرية: وتشير إلى العلاقات المنطقية القائمة بين متغيراتها وفروضها والتي ترقى بها إلى مستوى النظرية ، أي الترتيب والمنطقية عند بناء النظرية .

3- معنى النظرية ومبناها: أي مدى ارتباط النظرية بالواقع الحياتي، ومدى إمكانية التحقق من صحتها من خلال الموقف والأحداث الواقعية الحياتية.

4- بساطة النظرية في تفسيرها للظاهرة ، أي اقتصادها في تفسير الظاهرة السلوكية ، فالنظرية التي تفسر الظاهرة السلوكية بعدد أقل من الفروض هي الأفضل .

5- طبيعية الفروض التي تقوم عليها النظرية فكلما كانت هذه الفروض أكثر قابلية للاختبار والقياس ، كلما كانت النظرية أيسر على الفهم وابسط في تقبل الناس لها .

[1] جيمس دورتي، روبرت بالستغراف، **النظريات المتضاربة**، تر: وليد عبد الحي، بيروت: المؤسسة الجامعية للنشر،1985، ص ص 25،26.

2- قراءة في الجهود العربية والغربية للنظرية الجمالية

مال علماء العرب في البدء إلى منهج الملكات الإبداعية ورصد أقسامها الوظيفية في شكل ثلاثة أقطاب: ملكة منتجة تتجلّى في الشعراء والكتّاب والأدباء والخطباء، وملكة ناقدة تستطيع أن تتبين مواضع الجمال في الأعمال الأدبية ، وملكة متذوّقة تُدرِكُ بنفسها أو بواسطة النّاقد ما في النّصوص الأدبيّة من حسْن وجمال ، وبذلك تقدّر قيمة النّصّ الجماليّة، وهي مبتغى القارئ، المتلقّي في كلّ زمان ومكان " وعلى طول تاريخ البشريّة لم تستغن أيّةُ أمّة عن القيم الجماليّة ،بل بقيت تسعى إلى تحصيلها والقبض عليها في أيّ مجال فنيّ أو أدبيّ ، وما الآثار الأدبيّة الباقية للأمم إلاّ خير دليل، .فلليونان الإلياذة والأوديسة، وللعرب المعلقات .. ولم تكن هذه الأمة لتحتفظ بها في ذاكرتها و تخلّدها لولا احتواؤها على قيم جمالية معيّنة ، وبذلك تصبح القيمة الجمالية مطلبَ متلقٍ شغوف بملامسة شغاف الجمال من جهة، وشرطَ خلود ودوام لكلّ شيء حملها – القيمة الجمالية- في ذاته متْنه، حيث " الجمالية تمثّل رؤيا خاصّة للفنّ وطريقةً لملامسة شغاف الجميل في النّصّ لأجل تذوّقٍ فنيٍّ يكشف حقيقةَ تلك النّصوص، وأثرها على الفرد الباحث أو الأفراد الآخرين المتذوقين لهذه النّصوص، كما أنّ " الجمالية علم غرضه صياغة الأحكام التقديريّة من حيث كونها قابلة للتّمييز بين الجميل والقبيح وذلك عند مواجهة الأعمال الفنية عموما والأعمال الأدبية خصوصا[1].

1 – الإرهاصات الأولى لتأسيس فلسفة علم الجمال:

عرف العصر اليوناني الذهبي ظهور مصطلحات فلسفية وشعرية شتى منها المحاكاة وثنائية القبح والجمال والخير والشر ، حيث ربط البعض الجمال بالمنفعة واللذة وهذا ما عبر عنه

1 – محمد الصالح خرفي، **بين الضفتين**، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2005، ص20.

سقراط في أن الشيء يكون جيدا ورائعا إذا كان كل هذا الشيء قد صنع بشكل جديد ليؤدي الفائدة المتوخاة[1].

ينافح سقراط بشدة عن مبدأ توالف الجمال بالخير بحيث تغدو القيم الإنسانية السامية التي تثيرها سلوكات الإنسان بناء على تواصله مع الغير مؤشرات تضبط الفعل الجمالي، ولذلك يبدي سقراط محاورة فلسفية تجنح نحو ربط القيم الجمالية بالقيم الأخلاقية بغية تحقيق أقصى حد من المعرفة، ولا يتم ذلك إلا بالتجرد من الأفكار السلبية الكامنة في الذات ومحاولة التمسك بالخصال الحميدة كالخير والعدالة.

أفلاطون والمثل العليا في تسويغ المنزع الجمالي : Plato (42 ق.م – 347 ق.م)

إنَّ التغيير والتلون الذي يعرفه الجمال من شأنه أن يجعل تعريف الجمال محور اهتمام ومركز اختلاف، حيث أن أفلاطون يؤسس نظريته الجمالية على اتجاه أخلاقي مثالي يجمع فيها بين الجمال والخير، راسما في اعتقاده "أن الخير هو أول وأسمى جمال رافضا الشعر لأنه في نظره خان الحقيقة معلل ذلك بسببين: أولها أخلاقي لأنه لا يساعد على نشر الفضيلة، وثانيهما ميتافيزيقي لأنه يسند إلى باطل وكل منهما لا يؤدي إلى المثل الأعلى الذي ينشده المواطنون في الجمهورية".[2]

الجميل شقيق الخير باعتبار أنه يدخل في عملية التكيف بالخير، وبصفته إعداد لعلم الأخلاق، فالجمال هو أحد المثل العليا أما الأشياء الكائنة بعالمنا فصورة ناقصة لا تعبر عن الجمال المطلق، لذلك الجمال المطلق وكلما اقترب الشيء من مثله الأعلى ازداد حظه من الجمال وبقدر ما يبتعد عنه يزداد بشاعة.

[1] نيكون أوفيا، **موجز تاريخ النظريات الجمالية**، تر:باسم السقا، دار الفرابي، ط2، 1979، ص17.

[2] راوية عبد المنعم عباس، **تاريخ الفن وفلسفة الوعي الجمالي**، القاهرة: دار مصر للطباعة، 1996،ص13.

الجمال عند أفلاطون Plato *ظاهرة* موضوعية لها وجودها، سواء يشعر بها الإنسان أم لم يشعر، فهو مجموعة خصائص إذا توفرت في الجميل عد جميلا وإذا امتنعت عن الشيء، يحسب مدى اشتراكه في مثال الجمال الخالد.[1]

إن النظرة الأفلاطونية تعتبر الجمال حقيقة علوية ميتافيزيقية تدركها الروح لا الحواس في حين أن الفن يمكنه أن يكمل النقص الموجود في الطبيعة أو يخلق الجديد خاصة إذا تمتع الفنان بروح شفافة تجعله يحسن محاكاة الطبيعة وبالتالي يقترب من إدراك الجمال المطلق.[2]

يعرف أفلاطون الجمال في محاورة هيباس الأكبر على لسان سقراط بقوله:" أن الجمال ليس صفة خاصة بمائة أو ألف شيء فلا شك في أن الناس والجياد والملابس والعذراء والقيتارة كلها أشياء جميلة غير أنه يوجد فوقها جميعا الجمال نفسه".[3]

من هذا يمكن أن نستنتج أن أفلاطون يربط عالم الواقع بعالم المثل حيث يخضع الفن للمثالية ويبعده عن العقل، وهنا يختلف مع تلميذه أرسطو الذي جعل العقل مقياسا للجمال ويجعل الجمال مبدءا منظما في الفن.

لقد كان اكتشاف أفلاطون للجمال الكلي أو مثل الجمال العليا إضافة جديدة لنظرته للجمال، حيث قام يتأمل الجمال الموزع والمتفرق على الموجودات الحسية وكذلك الأفراد وبعد ذلك أخذ يعلو بالتدريج من هذا الموضوع الجزئي المحدود المحسوس حتى يبلغ العلة الأولى أو

[1] عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، القاهرة: دار الفكر العربي، 1974،ص37.

[2] دنيس هوسيمان، **علم الجمال (الاستطيقا)**، تر: أميرة حلمي مطر، القاهرة: دار إحياء الكتب المصرية، ص41.

[3] **المرجع نفسه**، ص 113.

الأصل المتسامي له في مثال الجمال بالذات الذي يشارك فيه الجمال المحسوس ثم ربط بينه وبين القيم المطلقة الحق والخير.[1]

والجمال درجات عند أفلاطون فأسفل درجات الجمال عنده هو جمال الجسم، وأسمى منه جمال النفس أو الأخلاق ويعلوه درجة جمال العقل وفي القمة يقع الجمال المطلق[2]؛ ويبلغ الإنسان الجمال المطلق عند أفلاطون ببلوغه موضوع الحب الذي يتجه إلى جمال الذات وهو ما ينطبق على الخير بالذات، فالجمال المطلق يتحدد بالخير المطلق وهو الجمال الأبدي غير الخاضع للكون الفاسد، والزيادة والنقصان.

رفض أفلاطون الرأي القائل أن الجمال يوجد في الأشياء الحسية في الأعيان والأشخاص، وقال أن الجمال المطلق المحض هو الذي يمنحها جمالها؛ فالجمال عنده يتجسد في الفن الذي هو إلهام ينبعث من ربات الفنون التي تمثل إشارات رمزية وأسطورية في محاوراته، حيث درس الفن والجمال منفصلين (درس الجمال في محاورة "المأدبة" ودرس الفن في محاورة " الجمهورية").[3]

لقد كان انغماس أفلاطون في فلسفته المثالية واهتمامه بالجمال سببا في تصوره للجانب الموضوعي المثالي للجمال فقد تصور أن مقدار عمق الجمال وصدقه إنما يأتي من مقدار مشاركة الفنان في مثال الجمال بالذات وهذا يعني أن الفنان يصدر في فنه عن مصدر موضوعي عقلي[4].

---

[1] أبو ملحم علي، **في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن**، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،1990،ص 11.

[2] **المرجع نفسه** ، ص12.

[3] ميخائيل أنوود، **معجم مصطلحات هيجل**، تر: عبد الفتاح إمام، المركز المصري العربي، 2000، ص88.

[4] علي عبد المعطي محمد، راوية عبد المنعم عباس، **الحس الجمالي**، دار المعرفة الجامعية، 2005، ص29.

أرسطو وأثر المتخيل في تجويد القيمة الجمالية

ظهرت لأرسطو اهتمامات فنية واسعة أبرزت شغفه بالجماليات والفنون منها " بحث الجماليات" حيث تصور الجمال أنه التنسيق والعظمة، فقد تمثله في معنى التحديد والتمثال والوحدة، والجمال عنده هو تناسق التكوين لعالم يظهر في أسمى وأجمل مظهر له.

كما يرى أرسطو *Aristotle* (384ق.م - 322 ق.م) أن الكائن الحي العاقل الذي يضيف شيئا إلى الطبيعة أو يحاكي مثالا موجودا يرقى إلى الجمال، وذلك ما عبر عليه في قوله:" كل شيء في الوجود هو محاكاة لمثال لا تقع عليه العين، وكل عمل فني هو محاكاة لعمل جميل موجود أو متصور تقع عليه العين أو يجلوه له الفكر أو يصوره له خياله، وليس جمال الحياة قائما على جمال الموضوع، فالجميل والقبيح من مظاهر الطبيعة والحياة يمكن أن تمد أهل الفن بموضوعاتهم، حتى يكون هناك جمال الجمال أو جمال القبح فيغدو الجميل أجمل مما هو، والقبيح أشد إثارة واشمئزاز".[1]

قسم أرسطو المعارف البشرية إلى ثلاث وهي : المعرفة النظرية والعلمية، والفنية، التي موضوعها هذه الأخيرة إنما هو ما يمكن أن يكون على غير ما هو عليه، أي يتوقف على الإرادة لحد كبير، فالفن ليس للتعبير عن الجمال المثالي ولكنه التعبير الجميل عن أي موضوع حتى لو لم يكن من الموضوعات الجميلة لأن الإنسان يستمد من المحاكاة لذة لذاتها.[2]

الجمال هو محاكاة لمثال موجود حسب أرسطو، إلا أن هذه المحاكاة لا تعني النقل الحرفي بل الفنان يتجاوز ويتمم النقص الموجود في الطبيعة بفضل أفكاره وخياله وعبقريته.

---

[1] جوزيف الهاشم وآخرون، **المفيد في الأدب العربي**، بيروت: المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر،ج1، 1966،ص11.

[2] أميرة حلمي مطر، **فلسفة الجمال**، دار المعارف ، ص37.

كما يعرف أرسطو الجمال " بأنه التناسق التكويني وأن العالم يتبدى في أحلى مظاهره فهو لا يفي برؤية الناس كما هم في الواقع، بل كما يجب أن يكونوا عليه".[1]

هنا يظهر اختلاف أرسطو عن أستاذه أفلاطون حين يعطي فرصة للفنان حتى يبدع، أن الجمال لا يكون في المحتوى ولكن في طريقة العلاج[2]، حيث يعتبر أرسطو أن الفن الجميل هو الفن النافع، لأن هذه المنفعة تحقق فعلين أساسيين في آن واحد: التطهير بالنسبة إلى الإنسان وردم الهوة الناقصة بينه وبين الطبيعة.[3]

يهتم أرسطو بالجمال الموجود في عنصري النظام والعظمة فينصب اهتمامه على جمال المظهر المحسوس وبالجزئي المتناهي، فالأسلوب الأرسطي ينصب على دراسة الواقع في شخصه وماديته وما يتعلق به من تحديد وتجزئ.[4]

شجع أرسطو إلى المحاكاة وجعلها اتجاه للمعرفة والى التمييز بين الأصل والصورة ومن ثم تصبح المعرفة النظرية أسمى من الممارسة العلمية لأن المحاكاة هي إفساح لخلق الذات وإبداعها، والمحاكاة عنده تهتم بالعمل المتصل بالناس فهي نافعة لأنها تؤدي إلى العلم والمعرفة لذلك فإنها تقابل حب المعرفة والاستنارة ، واستخدمها أرسطو ليحدد بها الفنون الجميلة ويميز بينها وبين سائر الفنون الصناعية الأخرى.[5]

ويجعل فيثاغورث *Pythagoras* (570ق م495 ق م)ـ من الجمال معادلا موضوعيا لانسجام الأعداد وتقابلها مع استحالة وجود نفور بين الأعداد في الصيغة الرياضية الذي طبع

[1] دنيس هويسمان، **مرجع سابق**، ص24.

[2] عز الدين إسماعيل، **مرجع سابق**، ص36.

[3] محمد غيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، بيروت: دار العودة، 1973، ص58.

[4] علي عبد المعطي محمد، راوية عبد المنعم عباس، **مرجع سابق**، ص48.

[5] أميرة حلمي مطر، **مرجع سابق**، ص37.

عليه فيثاغورث حتمت عليه تطويع تصوراته الجمالية من منظور رياضي في قوله" أعتقد أن العالم مشكل من أعداد، والعدد يقابله شيء في الواقع، معيار الجمال عندما يكون الانسجام أي تنسجم الأعداد التي تشكل الأشياء ولا يوجد جمال عند نفور الأعداد"[1]، وفي السياق ذاته يحيل غائية الجمال إلى وظيفة بسيكولوجية، فالشعر والمسرح والقصص فنون أدبية تساهم في انعتاق الإنسان من ربقة بعض الأحاسيس والانفعالات الداخلية كموجات الغضب والحزن والخوف والكآبة[2].

2 – الجهود العربية في توصيف نظرية الجمال

لا شك أن الازدهار الحضاري مقرون بالازدهار العلمي والإنتاج المعرفي على كافة الأصعدة الذي لا يتوقف عند حدود معرفية ما أو تخصص علمي بعينه، وهذا ديدن العرب فقد اتجهوا إلى مدارسة علوم الفرس وفلسفة الإغريق وأدب الهند سالكين منهج التكييف والتعديل، وقد برزت المباحث الجمالية في صلب اهتماماتهم بحيث راهن ابن رشد والفرابي والغزالي على منح الفن قيمة إسلامية أصيلة تتجاوب مع الزخم الثقافي والفلسفي العربي وتكثيف الجهود الرامية إلى تعديد أوجه الجمال في البيئة العربية وتوصيف أداءاتها المتقلبة والبحث عن القوانين الظاهرة التي تضمن تقييد القيمة الجمالية.

- **ابن رشد والقيمة الجمالية المحايثة :**

يكمن الإنجاز الفني وفق فلسفة ابن رشد من خلال المزج بين ما هو نفعي وجميل، لذلك فالقصدية حاضرة فيه بفعل.[3]

---

[1] ينظر: إنوكس ، **النظريات الجمالية كانط هيجل، شوبنهاور**، تر: محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، 1985

[2] غادة المقدم عدرة ، **فلسفة النظريات الجمالية**، طرابلي: جروس باريس، 1996، ص ص40.41.

[3] _ينظر كل من : ابن رشد، **تلخيص كتاب الشعر** ، تحقيق تشارلس بثروت واحمد عبد المجيد هويدي ، القاهرة:الهيئة العامة المصرية للكتاب ،1987،ص57 . اوفسيانيكوف ، م و سمير نوفا . **موجز تاريخ النظريات الجمالية** ،تر :باسم السقا ، بيروت : دار الفارابي ،1979،ص5.

ويتضح أيضا أن (ابن رشد) يدعو ضمنياً إلى ضرورة إيضاح المقصود (نفعية رسالة المنجز) بالشكل الذي يقضي إلى تخفيف الفوارق الفردية ، بحيث كلما ازدادت الرسالة وضوحا أصبح التلقي سهلا بين المرسل والمرسل إليه.

لقد ربط ابن رشد الجميل بالفضائل ما يعدو توجها أخلاقيا بامتياز يرنو إلى تعزيز العلاقات الخيرة واظهار ما هو سام ومتعالي، فالجميل :" هو الذي يختار من أجل نفسه، وهو ممدوح وخير، ولذيذ من جهة انه خير. وإذا كان الجميل هو هذا فبيّنٌ أن الفضيلة جميلة لا محالة لأنها خير وهي ممدوحة ". [1]

وتؤول النفعية من منظور ابن رشد إلى مؤشر ضروري في الحكم الجمالي، فهي تظهر ضمن الشروط الجمالية بحيث تحتوي على سيرورة البقاء في كل مشيد نصي مع الحفاظ على غاية الأساليب التشكيلية ووضوح مقصدها الخطابي دون أن نرفض المعايير الجمالية الأخرى خاصة الأخلاقية لكونها تتيح توسيع القوانين الجمالية الضابطة للمحتوى.

- **الفرابي* والجهود التوفيقية في سن القيمة الجمالية :**

ارتبطت جهود الفرابي في سن الإضافات الجمالية في الثقافة العربية بتحقيق المزاوجات عبر التوفيق بين الدين والفلسفة واعتبارهما من مشكاة واحدة والإقرار بأن الجميل هو المشيمة التي تربطهما وتحدد مراميهما وتظهر تطلعاتهما، حيث يقول الفارابي في هذا السياق :" الجمال والبهاء والزينة في كل وجود هو أن يوجد وجوده الأفضل ويبلغ استكماله الأخير"[2]، وفي هذا يقترب الفارابي من تعريف ابن سينا إلى حد المطابقة، حيث يتصور الفارابي أن الكمال من أسباب الجمال وأهم عناصره، فيذكر أن الموجودات متى اكتملت لها خواصها وعناصرها وبلغت غاية

[1] ابن رشد، **تلخيص الخطابة** ، تحقيق : عبد الرحمن بدوي ، الكويت : وكالة المطبوعات ، بيروت: دار القلم ، 1959،ص72.

* الفارابي : هو أبو النصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي ، ولد في واسج في مقاطعة فاراب بتركستان ، من أب يقال انه كان قائدا عسكريا في بلاط السامانيين . درس في بغداد اولا على يد معلم مسيحي هو يوحنا بن حيلان ، ودرس بعد ذلك المنطق و الفلسفة و النحو و الصرف و العلوم و الرياضيات و الموسيقى ، ورحل إلى حلب في 330هـ ،947م ، واستقر في مجلس سيف الدولة ، ثم قام بعدة إسفار وصولا الى القاهرة ، وتوفي في دمشق ، لقب بالمعلم الثاني (وأرسطو المعلم الاول) [انظر : جورج طرابيشي : معجم الفلاسفة ، ط3 ، دار الطليعة ، بيروت ، 2006 ، ص 449]

[2] الفرابي، **السياسة المدنية**، تحقيق فوزي النجار، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ص46.

الاكتمال كانت في غاية الجمال والبهاء والزينة ويتوافق هذا المعنى مع حديث الرسول عليه الصلاة والسلام:" إن الله جميل يحب الجمال"، فالجمال الإلهي منبعه الإشراق الروحي المتأتي من نوازع الإنسان الوجداني الخالص الذي يتصور الموجودات في إطار مجموعة من الصور المكتملة التي لا يشوبها نقص ولا يعتورها زلل.

ولعل من أهم مميزات فلسفة الفرابي الجمالية تتمظهر في:

1. التوفيق بين الدين و الفلسفة فهما من مصدر واحد هو العقل الفعال .

2. التوفيق بين رأي الحكيمين (أفلاطون و أرسطو) ، وفي محاولة الجمع بينهما تأثر كثيرا بفلسفتهم و هذه التأثيرات ظهرت في فلسفته من حيث مزج الصوفية التي تحمل في طياتها الروح الشرقية الإسلامية و المادة المجسدة بالجسم .

فقد قال في الموسيقى أنه علم ذو فائدة من حيث أنه يرفع توازن التفكير لذلك الذي فقده، ويجعل الذين يبلغون الكمال أكثر كمالا ويحافظ على التوازن العقلي، وهو مفيد لصحة الإنسان ، فعندما يمرض الجسم تتأثر الروح وعندما يتعرض الجسم إلى تقلقل فان الروح كذلك ، لذلك فان المحافظة على سلامة الجسم يجب أن توافقها بالتالي سلامة الروح.

3. أهمية الحس في تكون المعرفة و لكن بشكل إدراك الحواس للجزيئات ومن الجزيئات تحصل الكليات والكليات هي التجارب على الحقيقة ومجموع هذه التجارب تكون المعرفة ، و الأشياء المادية تدرك بعد أن تتحول إلى معقولات فتحصل في العقل صورة تحتاج إلى تراكم قوى عقلية عليها لتدرك عقليا .

4. المعرفة الإشراقية هي تتجلى من العقل الفعال واهب الصور والتحسس بالفيض؛ إنها إشرا قات تنزل من العقل الفعال على من استطاع أن يعتكف على حياة التأمل و التحرر من قيود المادة فيصبح الإنسان هنا نقي غير محتاج إلى المادة (الجزئية ، الجسم)في قوامه فيرتفع بالنفس إلى مرتبة الكائنات العلوية ، ويتحقق لها الاتصال بالعالم الأصلي وتتم لها السعادة بإدراكها ما وراء الطبيعة ان هذه المعرفة هي نوع من ضروب الوحي . إذن الفيض يكون من الكمال و الامتلاء كما يفيض النور عن الشمس و الحرارة عن النار .. هكذا انبثق العالم عن الله بسلسلة من المبادئ و الفيض و الفيض هنا لا يغير في الله .

5. العقول عنده ثلاثة أنواع العقل بالقوة (هيولاني) وهو مادة مستعدة لقبول المعقولات كصفحة بيضاء، وعقل بالفعل وهذا يتكون إذا انطبعت هذه المعقولات، وعقل مستفاد وهو العقل الذي يدرك المعقولات المجردة عن موادها وهنا يتكون الحدس (الإلهام) وعملية الإدراك هذه وتطور العقل من بالقوة والفعل إلى المستفاد تحتاج العقل الفعال وهو الله فيحول العقل إلى مستفاد عن طريق الفيض .

6. الجمال هو تحقيق القيم الخبرة في الأشياء الجمالية من خلال بقائها و ترتيبها .

7. أكد على الحس والمحسوس فقد اعتبر الفن صفة حسية أساسها التجريب وهذا التجريب يتصف بالتصوف الذي نراه عند أفلاطون ولكنه لينقل الماديات إلى مستوى العقل الفعال لاستحصال المعرفة الإشراقية المتخيلة بطريقة الفيض من العقل الفعال .

8. الفنان عنده هو ذلك الإنسان الذي ارتبط بالمحسوسات بشكل وصفي رافض الجزئيات المادية مدركا الكليات بتصوفه و مستوى إدراكه المحقق للمعرفة الاشراقية فهو يستطيع التقرب إلى العقل الفعال عن طريق تمسكه وتنقية نفسه من الشوائب أي الماديات وبذلك يميل تقريبا إلى أرسطو .

9. العملية الإبداعية قال إنها عملية إنسانية بفعل بناء الفنان الشخصي و إمكانياته الفكرية، وهي إنتاج خلاق يمكن أن يضفي على جماليات الطبيعة جمالا أكثر و ذلك بفعل فيض العقل الفعال بالمعرفة الإشراقية[1] .

- **الغزالي وشمولية القيمة الجمالية:**

تضمنت تصانيف الغزالي الفلسفية قضايا جمالية متفرعة تناولت مقاصد الفرد المسلم وماهي المسالك التي يشقها سواء كانت روحية أم حسية جسدية للظفر بالمؤونة الجمالية واستتباعها بطاقة معرفية وأفق حضاري متسع يضمن الالتزام بالمبادئ الرفيعة والقيم الفضلى، إذ يقول الغزالي في هذا

[1] ـ ابن رشد، تلخيص الخطابة، **مرجع سابق، ص** ص26- 27.

الصدد :" إن الجمال ينقسم إلى جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس، وجمال الصورة الباطنة المدركة بقلب العين ونور البصيرة"[1].

فالواضح أن الغزالي في تعريفة للجمال يقصد كلّ شيء في جماله وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به الممكن له، فإذا كان جميع كمالاته الممكنة حاضرةً فهو في غاية الجمال، وإن كان الحاضر بعضها فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر، فالفرس الحسن هو الذي جمع كلَّ ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن عدو وتيسر كرّ وفرّ عليه، والخطّ الحسن كلّ ما جمع كلّ ما يليق بالخطّ من تناسب الحروف وتوازيها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها، ولكلّ شيء كمال يليق به، وقد يليق بغير ضدّ، فحسن كلّ شيء في كماله الَّذي يليق به فلا يحسن الإنسان بما يحسن به الفرس، ولا يحسن الخطّ بما يحسن به الصَّوت، ولا تحسن الأواني بما تحسن به الثياب، وكذلك سائر الأشياء[2].

حيث قسم الغزالي الجمال إلى قطاعين متسعين هما الجمال الظاهر والجمال الباطن، فالجمال الظاهر هو الجمال المحسوس الملموس الذي يتم إدراكه بالحواس، وتتحدد خصائصه في جميع الأشكال والصور والأشياء المرئية بالعين، والظاهرة للعين، أما جمال الباطن فهو أكثر اتساعا وعمقا فهذا النوع من الجمال يتم إدراكه من خلال البصيرة التي يتميز أصحابها بالفكر العميق والإحساس السليم، والقلب المدرك الذي يدرك أبعادا عميقة ويستوعبها ولا يقف عند ظواهر الأمور.

ويصنف الغزالي أنواع الجمال الذي لا يدرك بالحواس فيذكر الخلق الحسن والعلم والسيرة والأخلاق الجميلة التي يقصد بها " العلم والعقل والعفة والشجاعة والتقوى والكرم والمروءة وسائر خلال الخير التي تدرك بنور البصيرة الباطنية.[3]

ميز الغزالي بين الجمال المدرك بعين الرأس وهو الجمال الظاهر وبين الجمال المدرك بعين القلب وهو الجمال الباطن، إلا إنه لا يستبعد تمازج جمال الظاهر والباطن عندما يؤكد دور الحواس

[1] أبو حامد الغزالي، **إحياء علوم الدين**، ج3، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، د ت، ص316.

[2] أبو حامد الغزالي، **إحياء علوم الدين**، ج4، مرجع سابق، ص299.

[3] أبو حامد الغزالي، **احياء علوم الدين**، ج3، ص317.

في إدراك الجمال الظاهر والتي بقبولها لما تدركه تمهد الطريق للبصيرة إدراك الجمال الباطني للظواهر، فالجميل "في الأصل وضع للصورة الظاهرة المدركة بالبصر، مهما كانت بحيث تلاءم البصر وتوافقه ،ثم نقل إلى الصورة الباطنية التي تدرك بالبصائر".[1]

فيقول الغزالي عن أسباب الصفات الجميلة، " أنها ترجع إلى العلم والقدرة إذا علم الانسان حقائق الأمور الجميلة وقدر على حمل نفسه عليها بقهر شهواته فجميع خلال الخير يتشعب على هذين الوصفين، وهما غير مدركين بالحس ومحلهما من جملة البدن جزء لا يتجزأ فهو محبوب بالحقيقة وليس للجزء الذي لا يتجزأ صورة وشكل ولون يظهر للبصر حيث يكون محبوبا لأجله، إذا الجمال موجود في السير ولو صدره السيرة الجميلة من علم وبصيرة لم يوجب ذلك حبا، فالمحبوب مصدر السير الجميلة وهي الأخلاق الحميدة والفضائل الشريفة وترجع جملته إلى كمال العلم والقدرة وهو محبوب بالطبع، وغير مدرك بالحواس".[2]

فيذكر الغزالي في بيان معنى الحسن والجمال أعلم أن المحبوس في مضيق الخيالات والمحسوسات ربما يظن أنه لا معنى للحسن والجمال إلا بتناسب الخلقة والشكل وحسن اللون، وكون البياض مشربا بالحمرة وامتداد القامة إلى غير ذلك مما يوصف من جمال شخص الإنسان فإن الحسن الأغلب على الخلق حسن الإبصار وأكثر التفاتهم إلى صور الأشخاص فيظن إلى أن ما ليس مبصرا ولا متخيلا ولا متشكلا ولا ملونا، فلا يتصور حسنه وإذا لم يتصور حسنه لم يكن في إدراكه لذة فلم يكن محبوبا فهذا خطأ ظاهر فإن الحسن ليس مقصورا على مدركات البصر ولا على تناسب الخلقة وامتزاج البياض بالحمرة".[3]

من ذلك يتحدد الإدراك الجمالي وفق قدرة توفير متعة الشعور بالرضا لدى مدرك الجمال عبر الملائمة والتوافق بين الموضوع والحاسة المدركة له، بما يحقق شعوراً بنوع من اللذة وفقا لنوع الحاسة، بحيث تكون لذة العين في إبصار الصور الجميلة بينما تكون لذة أعضاء اللمس الجسدية

[1] الغزالي، **المقصد السني في شرح معاني أسماء الله الحسنى** ، تحقيق : فضلة شحاذة ، لبنان: دار المشرق، د.ت ، ص126.

[2] أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ج3، **مرجع سابق**، ص317.

[3] **المرجع نفسه**، ص321.

في اللين والنعومة، بينما لذة الشهوة تقترن بالنظر واللمس ويتعزز الإحساس الجمالي بما هو جديد بينما يقل الإحساس بما هو معهود، إذ يقول (الغزالي) "إن 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] وبذلك يكون قدر ربط الغزالي فيما بين اللذة و المتعة وبين الاستحسان " كل ما إدراكه لذة وراحة فهو محبوب عند المدرك"[2].

كما يؤكد الغزالي على الممازجة بين (الأخلاق والجمال) وعدم افتراقهما ، ذلك أن الجمال لا يقتصر مثلاً على شكل الجسد الظاهري بل ويشمل السلوك الأخلاقي له، وأي قصور في تكشف احدهما ينتقص من مستوى التكشف الجمالي الكلي، وهو بذلك لا يقف ضد الجمال بل يقرن الجمال الشكلي الظاهري بالجمال الباطني .

والموضوع الجمالي وفق رأي الغزالي لابد أن يتمتع بما ويتفق ومتطلبات ظهوره المؤثر فلا يقتصر جمال الشيء بما يمتلكه من مضمون جمالي بل لابد أن يمتلك مظهراً حسياً تتوفر فيه كل المتطلبات الحسية اللائقة لإظهاره بشكل حسن ،ف "... الحسن هو الذي جمع كل ما يليق .. من هيئة وشكل ولون..."[(3)]

ويتسع محور دائرة الجمال عند الغزالي إلى أبعد مدى، فقد يستدل بأدلة ملموسة لتأكيد فكرته في عدم اقتصار الجمال على مدركات البصر فقط فيذكره:" إنا نقول هذا خط حسن، وهذا صوت حسن، وهذا فرس حسن، بل نقول هذا ثوب حسن وهذا إناء حسن، فأي معنى لحسن الصوت والخط وسائر الأشياء إن لم يكن الحسن إلا في الصورة".[4]

فالجمال هو حسن كل شيء في كماله الذي يليق به وان الجمال بنوعيه المادي والمعنوي هو من نعم الله تعالى علينا وهبة من هباته ، ولا محبوب في العالم إلا هو حسنة من حسنات الله واثر

---

[1] الغزالي ، **إحياء علوم الدين** ، ج4 ، القاهرة : دار الشعب ، د.ت، ص 719 .

[2] **المرجع نفسه** ، ص296.

[3] عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، ط3، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986، ص 137.

[4] أبو حامد الغزالي،ج4، **مرجع سابق**، ص316.

من آثار كرمه وغرفة من بحر جوده بل كل حسن وجمال في العالم سواء إدراكه بالعقول والإبصار أو بالحواس فهو ذرة من خزائن قدرته وجماله .[1]

فالجمال يتوحد في المعنى العام ويتنوع في أشكال عناصره ومظاهره، يقول الغزالي :" ولكل شيء كما يليق به، وقد يليق بغيره ضده فحسن كل شيء في كماله الذي يليق به، فلا يحسن الإنسان بما يحسن به الفرس ولا يحسن الخط بما يحسن به الصوت، ولا تحسن الأواني بما تحسن به الثياب وكذلك سائر الأشياء".[2]

إن العرب قبل الإسلام كانت معرفتهم بالجمال معرفة ساذجة غير واعية وانفعاله كان ضمن المفهوم الحسي والمادي المحصور بالصور الحسية كجمال المرأة و الخيل والصحراء ... إلخ ، إذن العرب اتسموا بنزعة حسية في تذوق الجمال وهذه النزعة لم تكن في العصور الجاهلية فقط بل امتدت إلى العصور التي تلتها ، إذن العرب اتسموا بتلك النزعة الحسية الفطرية البعيدة عن العمق الجدلي الإغريقي .(3) لكنهم ترفعوا بعد ذلك عن تلك الرؤى الضحلة بعد اتصالهم بالحضارات الكبرى كفارس والهند وما أعقبه من تحولات اجتماعية صميمية مست البنية الفكرية الكبرى.

وعندما جاء الإسلام فقد قدر الجمال والجميل لأنه ينطلق من الحديث النبوي الشريف الذي يذكر بان " الله جميل ويحب الجمال "، وهنا عندنا جمال الباطن وجمال الظاهر، فالظاهر هنا هو أن يُرى أثر النعمة على العبد في ملبسه، في بيته، في محله، في مظهره العام، إما جمال الباطن هنا هو الشكر على النعمة المتجلية بالجمال الظاهر وقول الله عز وجل فيما أنزل على عباده لباساً و زينة تجمل ظواهرهم، وأمرنا بالتقوى كي تجمل بواطننا، قال تعالى :﴿ يَا بَنِي آَدَمَ قَدْ أَنْزَلْنَا عَلَيْكُمْ لِبَاساً يُوَارِي سَوْآَتِكُمْ وَرِيشاً وَلِبَاسُ التَّقْوَى ذَلِكَ خَيْرٌ﴾[سورة الأعراف : الآية 26]

---

[1] محمود الخوالدة ، محمد عوض الترتوري، **التربية الجمالية** ، رام الله : مكتبة الشروق ، 2006، ص 239.

[2] أبو حامد الغزالي ، **مرجع سابق** ، ص316.

[3] إسماعيل عز الدين، **الأسس الجمالية في النقد العربي ، عرض و تفسير ومقارنة** ، القاهرة : دار الفكر العربي، ط3 ، 1974، ص 131-135 .

فالجمال ليس قيمة سلبية لمجرد الزينة، ولكنه بالمعنى الصحيح حقيقة مركبة في مداخلها، وعناصرها، وتأثيراتها المادية، والروحية و موجاته الظاهرة و الخفية، وفي انعكاساته على الكائن الحي ذلك لأن أثره يخالط الروح، والنفس، والعقل فتنطلق ردود أفعال متباينة، بعضها يبدو جليا، و بعضها الأخر يفعل فعله داخليا ، لكن محصلة ذلك كله ما يتحقق للإنسان من سعادة ومتعة، وما ينبثق عن ذلك من منفعة ".[1]

فأصبح الجمال في مفهومه الإسلامي تجريداً يقترب من الله ويبتعد من الماديات المجسمة، ف " الفنون العربية – في جملتها– لا تقوم على المحاكاة ، لأنها ترتبط بتصور العربي للمكان بيئيا وروحيا، حيث ينظر العربي إلى الأشياء نظرة تمسها مباشرة مما يهز الوجدان، ولا يبتعد عن هذه الأشياء بالتحليل الذي هو من وظائف العقل المنطقي الصرف، انه ينظر إلى الوجود يغمره إحساس بوجود الباطن وعدم الاكتفاء بظواهر الأشياء، ومن ثم كان الطابع المميز للفن العربي ، هو التجريد المطلق وصولا الى عناصر ليست لها أشباه" [(2)] ، أي تجريد المحسوسات والابتعاد عن الماديات وعن الجزيئات كونها فانية والاقتراب من الكليات كونها خالدة كما ورد ذلك عند الكثير من الفرق الإسلامية مثل المتصوفة ، لذا نجد أن الفكر العربي الإسلامي كان يبحث عن الحقيقة المطلقة ، من خلال التأويل الذي يتطلب نوعا من تأملات الفكر ، فالمتصوفة قد انكبوا على دراسة البواطن أكثر من غيرهم ، إلى أن عدّ العرفان الصوفي في نظر بعض المهتمين ، منهجاً تأويلياً ، فمع هذا العرفان يتصالح الرمزي مع الواقعي والظاهر مع الباطن مع المرئي مع اللامرئي.[3]

[1] نجيب الكيلاني ، **مدخل إلى الأدب الإسلامي**، بيروت : مؤسسة الرسالة ، ط2، 1987 ، ص 3 .

[2] إيناس حسني، **اثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة** ، لبنان : دار الجيل ، ط1، 2005، ص 63.

[3] علي حرب، **التأويل والحقيقة** ، بيروت : دار التنوير للطباعة والنشر، ط1 ، 1985 ، ص 14 .

3 – الجهود الغربية التأسيسية لفلسفة الفن والجمال:

أمست الحاجة ضرورية لتحقيق المتعة الجمالية باعتبارها ركيزة متجذلة في قوام الفلسفات الغربية، ذلك أن تحقيق النهضات الفكرية متصل بإصلاح جذري للإنسان وترهيف ذائقته بواسطة رزم من المتغيرات الجمالية والانطباعات الفنية.

ويُقصد بالجمال العلم المتعلق بالإحساسات طبقًا للفظ Aesthesi ، الفيلسوف بول فاليري قال: علم الجمال علم الحساسية وفي الوقت الحالي اصطلح البعض على تسميته كل تفكير فلسفي بالفن، فالاستطيقا فرع خاص بدراسة الحس والوجدان .ينطلق بومجارتن من المماثلة التالية: كما أنّه قد وقع نحت عبارة منطق، أي علم ما هو بيّن أو المنطق، من لفظة (logikos) أي ما هو بيّن أو المنطقي، كذلك يمكن نحت عبارة(Aesthetic) ، أي العلم بالمحسوس من لفظة (aisthètos)أي ما هو محسوس، ولذلك فإنّ المعنى الحرفي أو الأوّلي للفظة استاطيقا، Aestheticsهو مرادف لما تعنيه لفظة sentio في اللاتيني أي الإحساس.

- **كانط والمواضعة الجمالية**:(1724 - 1804) Immanuel *Kant*

يرتكز كانط في البحث عن ماهية الجمال انطلاقا من إشكالية بسيطة مفادها هل الذائقة في مجال الفن هي نفسها في سائر الأبحاث والمجالات الأخرى، أم تنطوي على صيغة مخالفة، ليتوصل إلى نتيجة تباين الذائقة الفردية مع الذائقة التي تحرص أن تكون شائعة في مجتمع معين، بحيث تتفاضل هذه الأخيرة عن الأولى وذلك أن عازف السنفونية أو راسم اللوحات الفنية إنما أنتج هذه الآثار الفنية طلبا لتلبية رغبات وأذواق جمهوره، وعليه يرى كانط أن الحكم على الجمالية يجب أن ينأى بنفسه عن الأحكام الفردية المفعمة بالذاتية.

أشار كانط إلى الجمال على أنه " يمتع دون غاية ليرد على الحسيين ويمتع دون مفهومات ليرد على الفكريين وكان يفرق بين نوعين من الجمال: الجمال الحر والجمال بالتبعية".[1]

لقد تناول كانط أشكال الحكم الأربعة (الكيف، الكم، الإضافة، الجهة) وهي التي تقود إلى تعريف الجميل منها: الجميل هو موضوع لرضا مرتفع " الجميل هو ما نقر بأنه موضوع ارتياح حتمي دونما مفهوم.[2]

وبالتالي التأكيد على أن التجربة الحسية هي منطلق أي معرفة إنسانية، أي اتصال حواسنا بالأشياء التي لن نعرف منها إلا ظاهرها. وهو يؤكد بذلك على أن التجربة الحسية وحدها غير كافية، لأن الإحساسات التي نتحصل عليها من التجربة لا يكون لها معنى إلا من خلال قدرات قبلية في العقل، هي أولا الحدوس الحسية القبلية التي تضع الإحساسات القادمة من التجربة في سياق بشري متصور، ثم تنتقل هذه الإحساسات المتصورة في سياق زمني ومكاني إلى الفهم أو العقل الفعال المكون من مقولات الكم والكيف والعلاقة والجهة التي تعطينا القدرة على صياغة الأحكام.

فقد حاول إيمانويل كانط أن يبلور نموذجا نقديا متميزا من خلال دراسة وتحليل النماذج السابقة، "وقد تمثلت الخطوة العظيمة لكانط مقارنة بالسابقين عليه أو المعاصرين له في أنه ذهب إلى ما وراء التحليل الإمبيريقي للإحساس الجمالي متجها نحو التحديد الخاص لعلم الجمال باعتباره مجالا خاصا للخبرة الإنسانية يماثل في أهميته وتكامله المجالين الخاصين بالعقل النظري والعقل العملي (أي المجال المعرفي والمجال الأخلاقي)[3].

---

[1] عز الدين إسماعيل، **مرجع سابق**، ص55.

[2] ينظر: جون لاكوست، **فلسفة الفن**، تر: ريم الأمين، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، 2001، ص35.38.

[3] شاكر عبد الحميد، **التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)**، عالم المعرفة، العدد 267، مارس 2001م، ص93.

طرح كانط أسئلة جوهرية حول طبيعة الفن. وأنكر أن الفن يقع ضمن مفاهيم الضرورة أو الحرية، وأنكر كذلك أن الفن هو شكل من أشكال الفهم العقلي أو السلوك الأخلاقي[1].

حيث وضع كانط الاستطيقا بين فكرة الغائية وعالم الحرية الروحية وذلك في كتابه " نقد الحكم" ، بقوله أن فكرة الغائية التي تحكم عالم الحرية الروحية وتتطور عنده بعد ذلك إلى مرحلة الانسجام الكلي، وفي هاته المرحلة تتحدد الرؤية الكانطية للجمال، حيث تفرض الغائية باستمرار وسطا فعالا ومؤكدا بين عالم الطبيعة وعالم الروح.[2]

حدد كانط أربعة شروط يراها أساسية في حكمنا على الجميل حيث تتمثل في:

1– الجميل موضوع يرضي الذوق بغير أن يرتبط بتحقيق فائدة عملية أو لذة حسية.

2– للجميل سمة الكلية .

3– للجميل سمة الضرورة ومعنى هذا أننا لا نملك إزاء الجميل أن نختلف فيه كل حسب ذوقه الخاص أو ميولاته الشخصية.

4– الجميل إيحاء بغاية معينة يخدم غاية محدودة خارجية.

وعلى هذا فإن ظاهرة الجمال عند كانط تثير إعجابنا لأنها تعبر عن انسجام أو اتساق أو نظام، وهذا هو قوام الجمال ومناطق تقديرنا وإعجابنا بالشيء الجميل في مجال الطبيعة، أما في مجال اللامتناهي فان إعجابنا يرجع إلى الشعور بالجلال.

وبالتالي إضافة حجة قوية على تفرد الفن واستقلاليته، من خلال نفيه أن الحكم الجمالي والذوق الجمالي من الأمور المتسمة بالموضوعية. ورغم إقراره بأن الأحكام على الجمال أحكام ذاتية، فإنها في رأيه أيضا أحكام عامة يشارك فيها كل فرد يمتلك ذوقا جيدا. ولذلك اقترح كانط

[1] **المرجع نفسه**، ص 94..

[2] بدوي عبد الرحمن، **مرجع سابق**، ص117.

فيما يتعلق بالجمال ميدانا للذوق لا تتحكم فيه المفاهيم العقلية. اقترح كانط وقدم أيضا نظرية حول "الجليل" حيث يتجلى "اللانهائي" الذي يتجاوز المفاهيم العقلية المحددة في الفن، ومن خلال "العبقرية" تلك القدرة على الإنتاج بمعزل عن القواعد والقوانين[1]، وعليه تقوم هذه النظرية على تجاوز القوانين التي تستخدم الملاحظة والمعاينة المباشرة، فالفن قيمة روحية ذات مبدأ لا نهائي بحث يستعصى على العقل والإدراك مسايرة حقيقته والتعرف على هويته، فهو لا يخضع لمنطق ثبوتي.

لقد قرر كانط بأنه ليس من الممكن وضع قاعدة بموجبها يستطيع المرء أن يعرف جمال شيء ما ولهذا فان الحكم على الجمال حكم ذاتي وهو يتغير من شخص لآخر؛ فالحكم المتعلق بالذوق لا يمكن أن يدعي الموضوعية ولا الكلية، ورغم ذلك فإنه لما كانت الشروط الذاتية لملكة الحكم واحدة عند كل الناس فان من الممكن مع ذلك أن تتصف أحكام الذوق بصفة الكلية، فمن هذا المنطلق عرف كانط الجمال بأنه قانون بدون قانون[2]، نفهم من ذلك أن الفن مفهوم متفلت لا يلتزم بقانون مستقر كون محتوياته دائمة التغير.

لقد دعا كانط إلى الجمال الابتدائي والجمال المتسامي، فالأول مرتبط بالحواس والثاني مرتبط بالعقل، وذلك لافتراضه وجود المنظومة القبلية في العقل المجرد من دون النظر إلى معطيات الحواس، فقد أرجع الابداع الفني إلى قوانين وشروط أولية سابقة على التجربة، ولكنها ليست مشتقة من عالم مثالي يجاوز التجربة الإنسانية بل مشتقة من قوانا الإدراكية للعقل[3]؛ ومن هذا المنطلق فالجمال الابتدائي يتعلق بالذاتية والمتسامية يتعلق بالموضوعية لارتباط هذا الأخير بملكة الحكم، فالفن الجميل عن كانط هو الفن الدي يقترب من الطبيعة"[4] لا نستطيع وصف الجميل إلا نحن

1 – شاكر عبد الحميد، **مرجع سابق**، ص95.

[2] بدوي عبد الرحمن، **فلسفة الجمال الفني عن هيجل**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1996، ص08.

[3] عبده مصطفى، **فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني**، القاهرة: مكتبة مدبولي، 1999،ص 57.

[4] إمانويل كانط، **نقد ملكة الحكم**، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2005، ص231.

نعني أنه فن ويظهر لنا مع ذلك وكأنه طبيعة"، ولعل هذا ما نجد فيه تفسير للمبدأ الترانستندالي كغاية طبيعية لملكة الحكم.

فمفهوم الجمال عند كانط هو ما يتعلق بتحقيق ضرب من السعادة التي تأتي من التوافق والانسجام بين مخيلتنا وعقلنا، وهذا التوافق هو ما يكفي لتعريف الجمال، أما فيما يخص التسامي الذي عرف به كانط وناشده هو أيضا قيمة حقيقية رغم ما في ذلك من تناقض لأن الخيال والعقل في صراع دائم.

- **ديكارت** René Descartes (31 مارس 1596 - 11 فبراير 1650)

يرى ديكارت أن الإحساس بجمال الذات يتوقف على نسبة المشاهدين مما أعطى لدراسة الشخصية أهمية في التقدير الجمالي من خلال الاهتمام بمجال قياس الإحساسات والعواطف والأمزجة في ميدان الفنون[1]، وبهذا يهتم ديكارت بمسألة الإحساس والذوق الفردي حتى يتسنى معرفة موضوعات الجمال بصورة نسبية باعتبارها تحدث بتوافر عنصري الحس والعقل الذي يبعث شعور ملائم ومنسجم.

فاللذة الفنية عند ديكارت وسط بين إفراط في إثارة الحس والقصور عن إثارته، فمثلا تحصيل لذة السماع لا تكون بالصوت المرتفع ولا الصوت الخافت[2].

رغم عرض ديكارت لتفسير ظاهرة الجمال ولاسيما في رسالته عن الموسيقى إلا أنه لم يشر بصراحة إلى علم أو بحث مستقل خاص بدراسة الجمال.

إن ولادة الاستطيقا تعتبر من خلال هذا المنظور مرتبطة بفلسفة الذات، التي انطلقت مع ديكارت بتأسيس مفهوم الذاتية حيث تصبح الذات هي المسئولة عن إصلاح نفسها، واتخاذ

[1] علي عبد المعطي محمد، راوية عبد المنعم عباس، **مرجع سابق**، ص74.

[2] أبو ريان محمد علي، **فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة**، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1994، ص26.

القرار في أن لا تقبل من الأفكار إلا ما كان واضحا" وهنا تبتدئ الحداثة في هذه اللحظة التي تحرر فيها الإنسان ليعود إلى ذاته من حيث هو ذلك الكائن الذي يتمثل نفسه برده كل الأشياء نحو ذاته كحكم أعلى[1]، فالفن وقتئذ أشبه بشعاع متدفق مصدره كل ذات متأهبة ولوعة بمظاهر الجمال بحيث تقتفي آثاره في أنحاء شتى من الكون.

- **بومجارتن والمعطى العقلي في فلسفة الاحتواء الجمالي** Alexander Gottlieb Baumgarten (17يوليو1714- 27مايو 1762):

يعتبر بومجارتن أول من استخدم لفظ استطيقا الدالة على هذا العلم وذلك من خلال كتابه التأملات الفلسفية الصادر سنة 1735، وقد تنازل فيه مسائل الذوق الفني ومكوناته؛ ولكن قبل التحويل الدلالي كان لفظ استطيقا حاضرا من خلال المعجم اليوناني في بعض النصوص، حيث أن أصل اللفظ يرجع إلى الكلمة اليونانية استيطقوس ومعناها الإدراك الحسي، ويفيد معناها الاشتقاقي نظرية الإحساس كما تعني في نفس السياق المظهر المحسوس لإدراكنا والصورة الأولية لحساسيتنا.[2]

توصل بومجارتن بواسطة الفكر إلى أن هناك نوعا خاصا من النظام والإتقان لا يخضع بشكل كلي للإدراك العقلي. فإذا كان العقل يدرك ويفسر الموجودات تفسيرا منطقيا ومجردا، فهناك في المقابل ظواهر أخرى مؤثرة في النفس البشرية يصعب تفسيرها، لكنها مع ذلك تستحق اهتمام

[1] عبد السلام بن عبد العالي، **أسس الفكر الفلسفي المعاصر مجاوزة الميتافيزيقا**، الدار البيضاء: دار توبقال ، 1988، ص108.

[2] حيرار برا، **هيجل والفن**، تر: منصورة القاضي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1994، ص16

وتقدير الفلاسفة. فإدراك الجمال يعتمد على الأحاسيس الفردية والذاتية التي يصعب أن نصوغ حولها أحكاما عامة ومتفق عليها، لكنها مع ذلك تستحق أن تتم دراستها في فرع أو تخصص فلسفي ''علم'' يهتم بدراسة الطرائق التي نرتبط بها بالواقع بواسطة الحواس على غرار ارتباطنا به منطقيا من خلال العقل.

وباستعمال بوجارتن لفظة استطيقا للدلالة على الحساسية، أي على علم الجمال إلا أن هذه الحساسية تهيمن عليها أفكار بسيطة لا هي غامضة ولا هي واضحة، وإنما يحس بها في مضمونها ونتائجها، إذ أنها تقدم معارف حسية انفعالية منسقة تنسيقا أي بهيجة وجميلة.

لقد جاء علم الاستطيقا نتيجة لأزمة معرفية عرفها الأدب والشعر خاصة على مستوى المفاهيم النقدية وذلك بأن هذه المفاهيم والتصورات عجزت عن تحولات الكينونة الإبداعية التي خرقت أبعاد العالم القديم. ومن ثم أقام بوجارتن حدا فاصلا بين المعرفة الحسية الغامضة والاستطيقا، والمعرفة العقلية الواضحة. فالحقيقة المنطقية تختلف عن الاستطيقا في أن الحقيقة الميتافيزيقية أو الموضوعية، تتمثل حينا في العقل، عندما تكون حقيقة منطقية بالمعنى الضيق وحينا فيما يشبه العقل وملكات الإدراك البسيطة عندما تكون استطيقا[1].

وإن أهم ما في تعريف بوجارتن هو حضور الذات بوصفها مستقبلا لمادة الجمال وعنصرا تقويميا لا غنى عنه، وهنا أيضا تجاوز للميتافيزيقا التي تعتبر الجمال مبدأ علويا فعالا بجانب الحق والخير، وهو ما يعني خضوع الذات وانقيادها لهذا المبدأ العلوي، في حين إن مفهوم الجمال في النظرة الاستطيقية خاضع لتقييم الذات. فالذات المستقبلة للموضوع لها دور أساسي في التقويم الجمالي، فظهور الجمال أو الكمال الواضح للذوق بمعناه الضيق هو الجمال والنقص المقابل هو القبح" ومن ثم فإن الجمال بهذه المثابة يمتع الناظر والقبح بهذا الشكل يبعث الضيق[2]، ويمكن هنا

[1] عز الدين إسماعيل: **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الفكر العربي ، ط3 ، 1974 ، ص16.

[2] **المرجع نفسه**، ص54.

أن نصل إلى الأساس الفلسفي لهذا للتصور الذي يعد الاستطيقا الأساس الذي يحيل إلى الأنا المفكرة بوصفها كينونة من أجل الذات، منفصلة عن الموضوع بواسطة الوعي الذي حررها من التطابق التام مع الأشياء، أي من حالة الكينونة في الذات.

هذه هي طريقة بومجارتن، عندما اعتبر أن الملكة الجمالية تنتسب إلى نظام المعارف، وهي ملكة متدنية من المعارف، وهو ما أطلق عليه هذا التعريف :ملكة منطقية متدنية من الإدراك المعرفي، إنها فلسفة الجمالات والحوريات، ولا تقوى على منافسة العقل، غير أنها توفر معرفة مماثلة لمعرفة العقل، إنها علم المعارف والتمثيل الحسيين، ما يتعين من الآن وصاعدا تحت تسمية :الجمالية[1]".

لكن ولع بومجارتن بالشعر خاصة والفنون عامة جعله يعيد تعريف حدود هذا الموضوع على أنه «نظرية الفنون العملية أو علم المعرفة الحسية [2]، وقد سار على هذا الدرب لأنه كان يعتقد أن اكتمال الوعي الحسي يمكن أن يوجد في أنقى حالاته خلال الإدراك الفائق للجمال.

- **كروتشه وأثر الحدس في المعرفة الجمالية** - *Benedetto* Croce (1866 -1956) تعتبر نظرة كروتشه للجمال حدسا أو إدراكا فطريا أو إحساسا فطريا بالطبيعة ولكته معرف كذلك، تنبع من العقل والخيال معا، ويتم إدراك مكنوناتها بملكة تتفاوت درجتها وقوة إدراكها بين بني البشر[3]، فيقول كروتشه أن أي إنسان يصف منظرا بأنه جميل، حيث تنعم العين برؤية الحشائش الخضراء، وحيث يتحرك في نشاط، وتغطي الشمس الدفيئة الأطراف وتمسها مسا حنونا، فإنه لا يتكلم في شيء من الاستطيقا"4،

[1] مارك جيمينيز، **ما الجمالية؟**، ترجمة د. شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت–لبنان، ط1،، 2009،ص30.

[2] شاكر عبد الحميد، **التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)**، عالم المعرفة العدد 267، مارس 2001م، ص15.

[3] بندتو كروتشه، **علم الجمال**، تر: نزيه الحكيم، المطبعة الهاشمية، 1963، ص156.

[4] عز الدين اسماعيل، **مرجع سابق**، ص14.

فالحواس قنوات اتصال أساسية تضمن استقبال المثيرات الجمالية فيما يضمن الحدس تأويلا ما تبعا لأفقه وميولاته الروحية والفكرية.

ومن هنا تبدأ معالم الاستيطيقا في الوضوح باعتبارها علم المعرفة الحسية غايتها كمال المعرفة الحسية ونقص المعرفة الحسية هو القبح والأشياء بهذا المعنى يمكن التفكير فيها بطريقة جميلة، وأيضا الأشياء الجميلة يمكن التفكير بها بصورة قبيحة، ومن خلال ذلك يمكن بناء الأساس الذي يحيل إلى الأنا المفكرة بوصفها كينونة من أجل الذات منفصلة عن الموضوع بواسطة الوعي الذي حررها من التطابق التام للأشياء، أي من حالة الكينونة في الذات وقاعدة هذا الأساس تتمثل في الكوجيطو الديكارتي أنا أفكر، ومن هذا المنظور نلاحظ أن ميلاد الاستطيقا مرتبط بفلسفة الذات التي انطلقت مع ديكارت بتأسيس مفهوم الذاتية، وهو ما يعني أن هذه الذات ستصبح سيدة اللعبة، وهي وحدها المسؤولة عن إصلاح نفسها واتخاذ القرار في أن لا تقبل من الأفكار إلا ما كان واضحا، وهنا تبتدئ الحداثة في هذه اللحظة التي تحرر فيها الإنسان ليعود إلى ذاته من حيث هو ذلك الكائن الذي يتمثل نفسه برده كل الأشياء نحو ذاته كحكم أعلى على حد تعبير هدغر.

وتأسيسا على ما قيل نستنتج أن ثنائية الجمال والفن من أكثر المزاوجات جدلا بين الفلاسفة والمفكرين، حيث نجد عديد المرجعيات الفكرية للفن والجمال في الثقافتين العربية والغربية مما يظهر عدم توافق القوانين الكونية الضابطة للمنحى الجمالي والسلوك الفني، وهذا للخصوصيات المحلية والفروقات البيئية التي ساهمت في تقلب المفاهيم وعدم انضباطها.

الفصل الأول

نظرية النظم في الأصول والروافد والمرتكزات

الفصل الأول: نظرية النظم في الأصول والروافد والمرتكزات

درج الشُّعراء والخطباء على التواصي بنظرية عبد القاهر الجرجاني وإتباع سبلها كونها الأليق على ضمان جودة تعبيرية تضفي على العملية التواصلية سحنتها الجمالية وفرادتها الأسلوبية عدا أنها تمثل نمطا تخاطبيًّا نموذجيا تكفل صون النصوص الإبداعية من عوارض الإطناب المخلِّ باعتدالية المعنى وشناعة اللَّحن المخلِّ باستقامة المبنى .

1- نظرية النظم محدداتها اللغوية وأصولها الفكرية والبلاغية:

لم يؤسس عبد القاهر الجرجاني نظريته النظمية من فراغ وإنما هي نتاج تراكمات علمية وتجارب تفسيرية ارتضت معرفة الخبيء في آي القران واستظهار المعجز منه وتوصيف قوانينه المختزنة القمينة بتشخيص الفوارق النصية بينه وبين خطاب بشري آخر يعوز لتلك الإضافات اللسانية والمقتدرات البلاغية التي خولت للنص القرآني لأن يتعالى على غيره من حيث القدرة على التسريد البياني الإدهاشي في وحداته البانية القادرة على الهيمنة على وعي المتلقي.

1-1 أثر الإعجاز القرآني في تفتيق فكرة النظم

بعد أن استتبت الأوضاع في أرض الخلافة الإسلامية واجتاحت الرسالة المحمدية أطرافا ودويلات ركن جمهرة من العلماء إلى مدارسة الخطاب القرآني مدارسة لغوية محايثة ترنو إلى التغور في بناه المركزية لاجتراح استقراءات تفاضلية تنشد تطويق المعجز والمثير وقد عاجلت تلك الجهود البلاغية في قيام نظرية النظم التي اكتملت جاهزيتها على يد عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري .

1-1-1 جدلية الإعجاز بين التفسير المحايث والقول بالصرفة

يرى الرافعي في كتابه إعجاز القرآن أن "الجعد بن درهم"[1] أول من عني بتأويل آي القران وهذا رغبة منه في إماطة اللبس عن بعض القضايا البلاغية والفلسفية المسكوت عنها المصاونة لسردياته

[1] - الجعد بن درهم أصله من الحران قيل أنه من موالي بني مروان سكن دمشق، هو أول من قال بخلق القرآن، قتله خالد بن عبد الله القسري يوم عيد الأضحى بالكوفى، أنظر ابن كثير، **البداية والنهاية**، دار بن الهيثم، ط1،2006، ص ص 276-277.

القصصيَّة إلا أنَّه أذعن لتقلباته النفسية وأهوائه المذهبية _كان زنديقا فاحش الرأي واللسان –، فافترى على الخطاب الإلهي برمَّته ونفى الإعجاز عن مبانيه البلاغية وأساليبه البيانية ليكون أوَّل من صرح بالإنكار على القرآن والردِّ عليه،وجحد أشياء ممَّا فيه وأضاف إلى القول بخلقه أنَّ فصاحة القرآن غير معجزة، وأنَّ النَّاس يقدرون على أحسن منها"[1].

وقد سبق الجعد بالقول بخلق القرآن لبيد ابن الأعصم وطالوت ابن أخته وبنان بن سمعان ومن بعد هؤلاء جاء النظّام[2] وذهب أن الإعجاز كان بالصرفة، ومعناها أن الله صرف العرب عن معارضة القرآن مع قدرتهم عليها فأصبح هذا الصرف بذلك هو المعجزة لا القرآن أما الجانب الآخر من رأيه فهو أن الإعجاز يتمثل في أخبار القرآن عن بعض جوانبه الغيبية، أما المرتضى[3] (من علماء الشيعة) فله رأي آخر في الصرفة مفاده أن الله سلب البشر العلوم التي يحتاج إليها في المعارضة.

ويرى الرافعي إن القول بالصرفة جنى على البلاغة العربية جناية عظمى، حيث يقول" ولولا احتجاج هذا البليغ لصحته –مشيرا إلى النظام– وقيامه عليه – أي القول بالصرفة– وتقلده أمره لكان لنا كتب ممتعة في بلاغة القرآن وأسلوبه وإعجازه اللغوي وما إلى ذلك"[4].

وصدق حيث أن العقول التي استنفذت جهدها في الدفاع عن هذا الرأي لو بذلت هذا الجهد في البحث عن الإعجاز في محتوى القرآن لكان أجدى وأنفع، ولكنها بقولها بالصرفة صرفت كثيرا من العقول والجهود على أن يكون لها دور ايجابي يعم نفعه وخيره.

وذكر الرافعي أن الجاحظ بالرغم من أنه يرى أن القرآن في الدرجة العليا من البلاغة التي لم يعهد مثلها غير أنه كثير الاضطراب ، ولذلك لم يسلم هو أيضا من القول بالصرفة وإن كان قد أخفاها وأومأ إليها من عرض في كتابه الحيوان، حين ذكر أنواعا من أنواع العجز، ولا يوافقه على ذلك سيد محمد عمار بقوله" إن الصرفة عند الجاحظ مباينة للصرفة عند النظّام مباينة لا تلتبس ولهذا أنكرها الجاحظ ورفضها، فعند النظام لولا الصرفة لجاءوا بمثل القرآن وبما هو أحسن منه لفظا

[1] – مصطفى صادق الرافعي، **إعجاز القرآن والبلاغة النبوية**، دار الكتاب العربي، بيروت، 2005، ص111.

[2] – هو ابراهيم بن سيار بن هانئ النظام أبو اسحاق البصري مولى بن يجير أحد كبار المعتزلة في البصرة توفي سنة 220هـ.

[3] – الشريف المرتضى علي بن الحسين بن موسى بن محمد وكان على مذهب الامامية والاعتزال، توفي سنة 434هـ، أنظر ابن كثير، **مرجع سابق**، ص ص 12-27.

[4] – مصطفى صادق الرافعي، **مرجع سابق**، ص112.

وتأليفا، أما عند الجاحظ فلولا الصرفة لطمعوا في الإتيان بمثله[1]، والظاهر أن الصرفة عند الجاحظ هي من باب التدبير الإلهي والعناية الربانية، جاءت لرفع الشبه والشكوك التي يمكن أن تنتشر بينهم بسبب المعارضة لو حدثت.

أما الإعجاز فقد ذكر الرافعي في ذلك أقوالا كثيرة، منها أن بعض الفرق تقول إن وجه الإعجاز في القرآن هو ما اشتمل عليه من النظم الغريب المخالف لنظم العرب ونثرهم، في مطالعه ومقاطعه وفواصله، أي فكأنه بدع من ترتيب الكلام لا أكثر.

وبعضهم يقول إن وجه الإعجاز في سلامة ألفاظه مما يشين اللفظ، كالتعقيد والاستكراه، والبعض الآخر يقول بل ذلك في خلوه من التناقض واشتماله على المعاني الدقيقة، أما الرأي المشهور في الإعجاز البياني هو الذي ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني[2].

أما أحمد سيد محمد عمار فيقرر أن أوجه الإعجاز في مجملها عند الباحثين تنحصر في أربعة أوجه هي: – النظم

– الإخبار عن الغيوب: بوجهيه غيب الماضي وغيب الحاضر.

– الإعجاز النفسي: وهو ما يتركه القرآن من تأثير في النفس.

– الإعجاز العلمي: وقد شاع الحديث عنه كثيرا في هذا العصر[3].

ويضاف إلى ذلك رأي آخر يعتبر امتدادا لنظرية الإعجاز بالنظم، وهو رأي سيد قطب في التصوير الفني في القرآن، وهو ما سمي فيما بعد بنظرية التصوير الفني، والحقيقة أن سيد قطب نفسه يعتبر التصوير الفني في القرآن الخطوة الأخيرة لنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني والتي لم يخطها، حيث يقول سيد قطب" رجل واحد من الباحثين في البلاغة والإعجاز سابق للزمخشري الذي ذكرناه هناك، بلغ غاية التوفيق المقدر لباحث في عصره هو عبد القاهر الجرجاني، فلقد أوشك أن يصل إلى شيء كبير في كتابه "دلائل الإعجاز" لولا أن قصة المعاني والألفاظ ظلت تخايل له من أول الكتاب إلى آخره، فصرفته عن كثير مما كان وشيكا أن يصل إليه ولكنه على الرغم من ذلك كله كان أنفذ حسا من كل من كتبوا في هذا الباب على وجه العموم حتى في

[1] – أحمد سيد محمد عمار، **نظرية الاعجاز القرآني وأثرها في النقد العربي القديم**، دار الفكر،ط1، 1998، ص63.

[2] – الرافعي، **مرجع سابق**، ص ص113-114.

[3] – أحمد سيد محمد عمار، **مرجع سابق**، ص ص 98-99.

العصر الحديث"[1]، ويختم قوله " رحم الله عبد القاهر، لقد كان النبع منه على ضربة معول فلم يضربها"[2]، تتمظهر براعة عبد القاهر الجرجاني في ارتياده منهجا علميا معتدلا وأداء موضوعيا في طرحه للقضايا البلاغية الشائكة التي حفتها بعض الفرق الدينية والمذاهب الكلامية بمزيد من الاديولوجيات المتحيزة.

وإذا كان الرافعي قد حمل القول بالصرفة سبب تأخر الدراسات البلاغية عامة والدراسات في إعجاز القرآن الكريم خاصة، فإن سيد قطب يحمّل الاهتمام بقضية اللفظ والمعنى المسؤولية ويسمي هذا النوع من المباحث بالمباحث العقيمة، حيث يقول" بقي الباحثون في البلاغة وفي الإعجاز القرآني وكان المنتظر أن يصل هؤلاء – وقد خلي بينهم وبين البحث في صميم العمل الفني في القرآن – أن يصلوا إلى ما لم يصل إليه المفسرون، ولكنهم شغلوا أنفسهم بمباحث عقيمة حول اللفظ والمعنى أيهما تكمن فيه البلاغة، ومنهم من غلبت عليه روح القواعد البلاغية فأفسد الجمال الكلي المنسق، أو انصرف عنه إلى التقسيم والتبويب، ووصلوا في هذا وذلك في بعض الأحيان إلى درجة من الإسفاف لا تطاق"[3].

1-1-2 في بلاغة النظم القرآني وفرادته عند الخطابي

تمحل القاضي مذهبا اعتزاليا يتشبث بسلطان العقل وأركانه المدركية الصارمة التي تصبو إلى مدارسة الأنماط الخطابية والمقاطع الحوارية في النص القرآني مدارسة محايثة وقد بدت أولى لمساته في نفي صفة التوقيف عن اللغة لقوله تعالى :" وعلم آدم الأسماء كلها" فتبني فكرة المواضعة على حساب التوقيف هي الأليق بمراحل توصيف نشأة اللغة، فظاهر الآية يرمي "إلى تعليم آدم الأسماء على ما تقدمت المواضعة عليها إنما سمي اسما للمسمى بالقصد"[4].

وتتبدى فكرة النظم عند القاضي الجبار في رؤاه النقدية الخاصة إزاء موقعية الألفاظ من المعاني، كون الألفاظ قد درجت على احتواء المعاني من خلال طرائقها المعتدلة في التصاهر والتآلف

---

[1] – أحمد محمد سيد عمار، **المرجع السابق**، ص ص 30-31.

[2] – **المرجع نفسه**، ص33.

[3] – **المرجع نفسه**، ص29.

[4] – القاضي عبد الجبار، **المغني في أبواب التوحيد والعدل**،ج5، تحقيق طه حسين، مكتبة الثقافة والإرشاد، مصر، 1960، ص169.

والتضايف المقامي الحر، يقول القاضي في هذا السياق :" اعلم أن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام وإنما تظهر في الكلام بالضم على طريقة مخصوصة ولابد مع الضم لكل كلمة صفة وقد يجوز في هذه الصفة أن تكون بالمواضعة التي تتناول الضم[1]، فالفصاحة عنده معلومة بمقادير معينة من البناء والتعديل والرص والمواصلة بين أول الكلام وآخره حيث يقول في هذا الشأن:" إن المعاني وإن كان لابد منها فلا تظهر فيها المزية وإن كان تظهر في الكلام لأجلها، ولذلك نجد المعبرين عن المعنى الواحد يكون أحدهما أفصح من الآخر والمعنى متفق عليه، وقد يكون أحد المعنيين أحسن وأرفع والمعبّر عنه في الفصاحة أدون فهو مما لا بد من اعتباره وإن كانت المزية تظهر بغيره على أن نعلم أن المعاني لا يقع فيها تزايد، فإذن يجب أن يكون الذي يعتبر التزايد عنده الألفاظ التي يعبر بها عنها فإذا صحت هذه الجملة فالذي به تظهر المزية ليس إلا الإبدال الذي به تختص الكلمات أو التقدم والتأخر الذي يختص الموقع أو الحركات التي تختص الإعراب فبذلك تقع المباينة"[2]، ومن هذا نلاحظ أن كلام عبد الجبار يلتقي مع نظرة الأشاعرة في القول بالإعجاز في النظم، ويقترب بذلك من نظرة عبد القاهر الجرجاني في نظرته للنظم، فحديثه عن الإبدال الذي به تختص الكلمات أو التقدم والتأخر الذي يختص الموقع، أو الحركات التي تختص الإعراب يذكرنا بكلام الجرجاني عن توخي معاني النحو من تركيز وتعريف وتقديم وتأخير ومراعاة الأوجه وحسن اختيار الأدوات ك"ما" و"لا" للنفي، و"إن" و"إذا" في الشرط وغيرها من المعاني الدقيقة؛ إلا أن عبد الجبار سمى نظريته " الضم" بدل " النظم" ، حيث قال" أعلم أن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلم وإنما تظهر في الكلام بالضم على طريقة مخصوصة ولابد مع الضم أن يكون لكل كلمة صفة وقد يجوز في هذه الصفة أن تكون بالمواضعة التي تتناول الضم، وقد تكون بالإعراب الذي له مدخل وقد تكون بالموقع...، لأنه إما أن تعتبر فيه الكلمة أو حركاتها أو موقعها ولا بد من هذا الاعتبار في كل كلمة، ثم لابد من اعتبار مثله في الكلمات إذا انضم بعضها إلى بعض، لأنه قد يكون لها عند الانضمام صفة، وكذلك لكيفية إعرابها وحركاتها وموقعها، فعلى هذا الوجه الذي ذكرناه إنما تظهر مزية الفصاحة بهذه الوجوه دون ما عداها"[3].

---

[1] – – القاضي عبد الجبار، **المرجع السابق**، ص199.

[2] – القاضي عبد الجبار، **المغني في أبواب التوحيد والعدل**، تح: محمود محمد قاسم، دط، دت،ص ص199-200.

[3] – **المرجع نفسه**، ص199.

ويقول سيد محمد عمار أن "القاضي عبد الجبار خطا بالنظم خطوة أوسع من سابقيه الرماني والخطابي والباقلاني، وأنه اقترب اقترابا شديدا من عبد القاهر الجرجاني في تفسيره للنظم، ولكنه لا يعد مبتكرا لنظرية النظم"[1]؛ والسبب أنه كما قال :" أنّه غلّف أسلوبه بالفلسفة والجدل والمقولات العقلية الجافة، ولو كان تخلص من ذلك فلربما كان له السبق في ابتكار هذه النظرية"[2]، وهو بهذا يخالف شوقي ضيف الذي يرى أنه الواضع الفعلي لنظرية النظم والجرجاني كان شارحا لها فحسب.

إلا أن الأمة تكاد تجمع على أن الجرجاني هو واضع نظرية النظم، ذلك أن الفكرة مازال يكتنفها شيء من الغموض عند القاضي عبد الجبار إلا أنها واضحة مكتملة عند الجرجاني.

يتجلى رأي الخطابي في رسالة عنوانها " بيان إعجاز القرآن" حيث ناقش القول بالصرفة ورفضه، كما ناقش فكرة تضمن القرآن للأخبار المستقبلية ولم يرتضه تفسيرا لأسرار الإعجاز، ثم انتقل إلى موضوع البلاغة فعاب على القائلين بها اعتمادهم على التقليد وعدم تحقيقهم، وصور كلامهم على الإقناع.

ويرجع الخطابي سبب تعذر الإتيان بمثل القرآن على البشر إلى علمهم المحدود الذي لا يحيط بجميع أسماء اللغة وأوضاعها ولأن أفهامهم لا تدرك جميع معاني الأشياء المحمولة على تلك الألفاظ، ولا تكمل معرفتهم لاستيفاء جميع النظم التي بها ائتلافها وارتباط بعضها ببعض[3].

ويرى الخطابي " إنما صار القرآن معجزا لأنه جاء بأفصح الألفاظ في أحسن نظوم التأليف مضمنا أصح المعاني من توحيد وتحليل وتحريم".[4]

ومعلوم أن الإتيان بمثل هذه الأمور والجمع بين أشتاتها حتى تنتظم وتتسق، أمر تعجز عنه قوى البشر، تأمل قوله" ولا تكمل معرفتهم لاستفاء جميع وجوه النظم التي بها يكون ائتلافها وارتباطها

---

[1] – أحمد سيد محمد عمار، **مرجع سابق**، 155.

[2] – **المرجع نفسه**، ص155.

[3] – الخطابي، **بيان إعجاز القرآن ضمن(ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)**، تح: محمد خلف الله أحمد، دار المعارف، مصر،ط3، 1976، ص14.

[4] – **المرجع نفسه**،ص14.

بعضها ببعض فيتوصلوا باختيار الأفضل عن الأحسن من وجوهها إلى أن يأتوا بكلام مثله"[1]؛ وإذا تأملت وجدته يشبه كلام الجرجاني عن الوجوه والتخير ومستويات النظم التي تتدرج في الارتفاع إلى أن تصل إلى درجة الإعجاز، ثم يضيف موضحا كلامه الذي يقترب في جانب منه من رأي الجرجاني" ثم أعلم أن عمود هذه البلاغة التي تتجمع لها هذه الصفات وهو وضع كل نوع من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام في موضعه الأخص الأشكل به الذي أبدل مكان غيره جاء منه إمّا تبدّل المعنى الذي يكون منه فساد الكلام وإما ذهاب الرّونق الذي يكون معه سقوط البلاغة"[2]، وهو كلام يشبه في جانب منه ما ذكره الجرجاني لأن الخطابي يركز على اختيار واحد وهو اختيار اللفظة ومناسبتها لأخواتها، وللسياق الذي تساق فيه، وبعد أن تحدث عن الألفاظ تحدث عن المعاني فقال " أما المعاني التي تحملها الألفاظ فالأمر في معاناتها أشد لأنها نتائج العقول وولائد الأفهام وبنات الأفكار"[3]، ثم ينتقل للحديث عن النظم فيقول" وأما رسوم النظم فالحاجة إلى الثقافة والحذق فيها أكثر، لأنه لجام الألفاظ وزمان المعاني، وبه تنتظم أجزاء الكلام ويلتئم بعضه ببعض فتقوم على صورة في النفس يتشكل بها البيان"[4]، ما يؤكده الخطابي هو ضرورة تصحيح مسار النشاط البلاغي العربي بتوظيف الثقافات الإنسانية والعلوم والمعارف المصاونة لتطور اللغة وهذا لفهم أعمق للمخاطب والمخاطب معا بما يكفل تواصلا لغويا يحمل في طياته ثنائية الإمتاع والإقناع.

فالبلاغة عند الخطابي تتكون من لفظ ومعنى ونظم، والنظم عنده مقدم يليه المعنى ثم اللفظ في الأخير، هذا من غير أن يقلل من شأن اللفظ بخلاف الجرجاني الذي يقصر الإعجاز على النظم فحسب، حيث يقول الخطابي" وقد توجد هذه الفضائل الثلاث على التفرق في أنواع الكلام فأما أن توجد مجموعة في نوع واحد منه فلم توجد إلا في كلام العلي القدير الذي أحاط بكل شيء علما وأحصى كل شيء عددا"، ولهذا نقل عن الخطابي قولته المشهورة" إنما يقوم الكلام بهذه

[1] – الخطابي ، **المرجع السابق**، ص27.

[2] – ، **المرجع نفسه**، ص29.

[3] – **المرجع نفسه**، ص36.

[4] – **المرجع نفسه**، ص36.

الأشياء الثلاثة، لفظ حامل ومعنى به قائم ورباط لهما ناظم"، بحيث يسمح هذا الالتئام الثلاثي في صقل الظاهرة الكلامية ومعرفة خباياها.

1-1-3 القاضي عبد الجبار في بيان فصاحة القرآن واقترانه بنظم مخصوص

ارتاد القاضي عبد الجبار مذهبا اعتزاليا ينافح من أجل التشبث بسلطان العقل وأركانه المدركية الصارمة التي تصبو إلى مدارسة الأنماط الخطابية والمقاطع الحوارية في النص القرآني مدارسة محايثة، وهذا ما نلمسه من خلال قوله:" إن المعاني وإن كان لابد منها فلا تظهر فيها المزية وإن كان تظهر في الكلام لأجلها، ولذلك نجد المعبرين عن المعنى الواحد يكون أحدهما أفصح من الآخر والمعنى متفق عليه، وقد يكون أحد المعنيين أحسن وأرفع والمعبّر عنه في الفصاحة أدون فهو مما لا بد من اعتباره وإن كانت المزية تظهر بغيره على أن نعلم أن المعاني لا يقع فيها تزايد، فإذن يجب أن يكون الذي يعتبر التزايد عنده الألفاظ التي يعبر بها عنها فإذا صحت هذه الجملة فالذي به تظهر المزية ليس إلا الإبدال الذي به تختص الكلمات أو التقدم والتأخر الذي يختص الموقع أو الحركات التي تختص الإعراب فبذلك تقع المباينة"[1]، نلاحظ أن كلام عبد الجبار يلتقي مع نظرة الأشاعرة في القول هنا بالإعجاز في النظم، ويقترب بذلك من نظرة عبد القاهر الجرجاني في نظرته للنظم، فحديثه عن الإبدال الذي به تختص الكلمات أو التقدم والتأخر الذي يختص الموقع، أو الحركات التي تختص الإعراب يذكرنا بكلام الجرجاني عن توخي معاني النحو من تركيز وتعريف وتقديم وتأخير ومراعاة الأوجه وحسن اختيار الأدوات ك"ما" و"لا" للنفي، و"إن" و"إذا" في الشرط وغيرها من المعاني الدقيقة؛ إلا أن عبد الجبار سمى نظريته " الضم" بدل " النظم" ، حيث قال" أعلم أن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلم وإنما تظهر في الكلام بالضم على طريقة مخصوصة ولابد مع الضم أن يكون لكل كلمة صفة وقد يجوز في هذه الصفة أن تكون بالمواضعة التي تتناول الضم، وقد تكون بالإعراب الذي له مدخل وقد تكون بالموقع...، لأنه إما أن تعتبر فيه الكلمة أو حركاتها أو موقعها ولا بد من هذا الاعتبار في كل كلمة، ثم لابد من اعتبار مثله في الكلمات إذا انضم بعضها إلى بعض، لأنه قد يكون لها عند الانضمام صفة، وكذلك لكيفية إعرابها وحركاتها وموقعها، فعلى هذا الوجه الذي ذكرناه إنما تظهر مزية الفصاحة بهذه الوجوه دون ما

[1] – القاضي عبد الجبار، **المغني في أبواب التوحيد والعدل**، تح: محمود محمد قاسم، دط، دت،ص ص199-200.

عداها"[1]، فالسر في النظم ليس موجودا في مختزنات اللفظة وما تحوزه من إيحاءات دلالية فقط وإنما في جودة السبك وفرادة التركيب ودقة الرصف بين الألفاظ وسلاسة الضم ضمن قوانين مخصوصة تدرج في زاوية تأليف مضمنة.

وبذلك يقر سيد محمد عمار أن "القاضي جبار خطا بالنظم خطوة أوسع من سابقيه الرماني والخطابي والباقلاني، وأنه اقترب اقترابا شديدا من عبد القاهر الجرجاني في تفسيره للنظم، ولكنه لا يعد مبتكرا لنظرية النظم"[2]؛ والسبب أنه كما قال :" أنّه غلّف أسلوبه بالفلسفة والجدل والمقولات العقلية الجافة، ولو كان تخلص من ذلك فلربما كان له السبق في ابتكار هذه النظرية"[3]، وهو بهذا يخالف شوقي ضيف الذي يرى أنه الواضع الفعلي لنظرية النظم والجرجاني كان شارحا لها فحسب، وخلاصة القول فقد اتكأ القاضي عبد الجبار على الأساليب البلاغية الرائجة بين النقاد واللغويين وأكسبها حدة تأويلية بما يتجاوب مع مخرجات الخطاب القرآني وبما يؤهلها للإبانة عن مركزه الدلالي المكثف القويم بإحصاء المنافذ التي يلج عبرها القارئ.

ومع ذلك تكاد تجمع الأمة على أن الجرجاني هو واضع نظرية النظم، ذلك أن الفكرة مازال يكتنفها شيء من الغموض عند القاضي عبد الجبار إلا أنها واضحة مكتملة عند الجرجاني.

1-1-4 الرماني واستواء اللفظ مع معناه

يتمثل الإعجاز عند الرماني في سبع نواحي، نذكر من بينها الصرفة والبلاغة، حيث أنه جمع بينهما في استحالة بلوغ درجة البلاغة في القرآن تغني عن الصرفة بل هي أبلغ في الإعجاز لأن تركك الشخص يحاول ثم يتبين لك عجزه أبلغ من أن تمنعه من المحاولة وتتهمه بالعجز، حيث يقول الرماني" وأما الصرفة فهي صرف الهمم عن المعارضة وعلى ذلك كان يعتمد أهل العلم في أن

[1] – القاضي عبد الجبار ،**المرجع السابق**، ص199.

[2] – أحمد سيد محمد عمار، **المرجع السابق**،ص 155.

[3] – **المرجع نفسه**، ص155.

القرآن معجز من جهة صرف الهمم عن المعارضة وذلك خارج عن العادة كخروج سائر المعجزات التي دلت على النبوة وهذا عندنا أحد وجوه الإعجاز التي يظهر منها للعقول"[1].

أما البلاغة عنده فقد حددها في ثلاثة مستويات: فيها الأدنى، وفيها الأعلى وفيها الأوسط، فالأعلى هو المعجز وهو بلاغة القرآن، وما كان دون ذلك فهو الممكن كبلاغة البلغاء من الناس[2]، ولقد رأى الرماني ضرورة تحقق أربع خصائص لعلو مرتبة البيان تتعلق بالصياغة، وهي حسن الوقع في السمع والخفة على اللسان، وحسن التقبل في النفس، وأن يكون المقال على قدر المقام"[3]، وبذلك يكون الرماني أول من تكلم في المستويات الشعرية في الإجراءات الخطابية بين القرآن باعتباره نص معجز يستحيل الإتيان بمثيله فهو يحتل أعلى الهرم في حين نجد في المستوى الأدنى كلام السوقة والعامة بينما تقع الأسجاع والأشعار فيما بين المنزلتين.

حيث يقول إحسان عباس" ويبدو الرماني الذي كان شديد التأثر بالمنطق اليوناني – اطلاعا عليه آو تشبها بطريقة المناطقة – قد عرف شيئا من قسمة بعض الباحثين اليونانيين للأسلوب في ثلاث أنواع: رفيع، متوسط، عادي، فنقل هذه القسمة إلى البلاغة"[4]، إن شهادة إحسان عباس تلك تؤكد انفتاح المجال البلاغي العربي على المؤثرات الفلسفية الإغريقية التي أكسبته حدة في الطرح وكذا تنظيم هياكله الخطابية.

ثم يقول " قسم البلاغة في عشرة أقسام هي: الإيجاز والتشبيه والاستعارة والتلاؤم والفواصل والتجانس والتصريف والتضمين والمبالغة وحسن البيان، وأفرد لكل نوع فصلا على حده، ومن الواضح أن هذه القسمة لأنواع البلاغة تنتمي إلى مصادر مختلفة، فبعضها في الصورة وبعضها في النظم، وبعضها في المعنى ومنها ما يتصل باللفظة الواحدة كالفواصل"[5]، ويعلق إحسان عباس على شرح الرماني لهذه الأقسام العشرة فيقول" ويتفاوت شرح الرماني لهذه الأقسام العشرة كما تتفاوت

---

[1] – الرمّاني، **النكت ضمن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)**، تح: محمد خلف الله أحمد، دار المعارف بمصر، ط3، 1976، ص75.

[2] – **المرجع نفسه**، ص75.

[3] – سيد محمد عمار، **مرجع سابق**، ص131.

[4] – إحسان عباس، **تاريخ النقد عند العرب**، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983، ص340.

[5] – **المرجع نفسه**، ص340.

قدرته في تطبيقها على القرآن"[1]، ثم يضيف قائلا" أما عن ما جاء به الرماني وعلاقته بالنظم، فيعتبر أقرب إلى اللمحة الدالة والإشارة العابرة منه إلى النظرية"[2]، لعل رؤى الرماني هاته تؤكد جليا أنه يملك مشروعا بلاغيا منفتح يصبو إلى معاينة النص القرآني معاينة لغوية جمالية مع ابتكار الأدوات اللسانية والنحوية الجديرة بتوسيع مجاريه المقاصدية بما يضمن الفوز بجودته الإنشائية والتمكن من حسه البلاغي والحجاجي معا.

ويرى سيد عمار أن التصوير في مفهوم النظم عند الرماني يعتبر طريقا إلى البلاغة التي هي أحد وجوه الإعجاز، وبذلك غفل عن حالات النظم باعتباره صلته بالنحو[3]، وهو ما ألح عليه الجرجاني كثيرا، ومن هنا الرماني حام حول حمى النظم ولم يقع فيه، وكان أبو هلال أقرب إلى النظم بمفهومه عند الجرجاني من الرماني.

1-1-5 البقلاني في تأكيد أن النظم القرآني خارج أوجه النظم الكلامي المعتاد

لقد رد البقلاني وجوها من إعجاز القرآن الكريم إلى طرائق (نظمه)، وتضمنه أخبار الغيوب، وأميّة الرسول عليه الصلاة والسلام، حيث يقول متحدثا عن بديع النظم" عجيب التأليف، متناه في البلاغة إلى الحد الذي يعلم عجز الخلق عنه"[4]، ويضيف " فالذي يشتمل عليه بديع نظمه المتضمن للإعجاز وجوه: منها ما يرجع إلى الجملة، وذلك أن نظم القرآن على تصرف وجوهه، وتباين مذاهبه خارج عن المعهود عن نظام جميع كلامهم، ومباينا للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد"[5]، فالنظم وفق متصور الباقلاني هو القالب الذهني الذي تنسكب فيه الأقوال وبه تتفاضل وتتباين مزيتها التعبيرية كأوجه الإعجاز ما في القرآن من النظم والتأليف مما هو خارج عن جميع وجوه النظم المعتاد في كلام العرب.

---

[1] – إحسان عباس ، **مرجع سابق**، ص341.

[2] – أحمد سيد محمد عمار، **مرجع سابق**، ص ص 132-133.

[3] – **المرجع نفسه**، ص132.

[4] – الباقلاني، **إعجاز القرآن**، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، دط، دت، ص51.

[5] – الباقلاني، **مرجع سابق**، ص52.

وواضح مما سبق أن الباقلاني لم يزد في كتابه عن شرحه لما قاله الجاحظ من جمال النظم القرآني وما قاله الرماني من أنه –دون غيره من بلاغة البلغاء – في المرتبة الرفيعة من البلاغة والبيان"[1].

ويرى الرافعي أن كتاب البقلاني وإن كان فيه الجيد الكثير وكان الرجل قد هذّبه وصفّاه وتصنّع له، إلا أنّه لم يملك فيه بادرة عابها هو من غيره، ولم يتحاش وجها من التأليف لم يرضه من سواه، وخرج كتباه كما قال هو في كتاب الجاحظ: لم يكشف عما يلتبس في أكثر هذا المعنى[2].

أجمع البلاغيون على متانة إعجاز القرآن للباقلاني وجودة تحليلاته التي تنصب على فهم آلية اشتغال النص القرآني والبحث عن القوانين اللغوية والبلاغية المختزنة في طوياه والتي تؤهله للتعالي أسلوبيا على غيره من الخطابات الإبداعية البشرية شعرا كان أم نثرا.

والنظم من متصور الباقلاني هو القالب الذهني الذي تنسكب فيه الأقوال وبه تتفاضل وتتباين مزيتها التعبيرية، فأوجه الإعجاز ما في القرآن من النظم والتأليف مما هو خارج عن جميع وجوه النظم المعتاد في كلام العرب[3]، أي القرآن سره الجمالي يتبدى في براعة تأليفه وتكوينه اللساني المبهر الخارج عن أوجه النظم المألوفة.

يسلك الباقلاني في تأليفه منهجا مقارنا جديدا لا عهد للعربي به إذ يعمد إلى قصيدة متفق على جودتها البيانية وفراهة صناعتها النسجية فينقدها نقد الخبير المتذوق العليم بمواقع الخلل والقصور ثم يجنح إلى الاستعانة بما تكتظ به ذاكرته من شواهد قرآنية فيذكر الفروق النظمية الفاصلة التي حالت دون استواء القصيدة بالمقبوس القرآني المستشهد به وهي بالمناسبة أولى المحاولات التي رامت إلى تبين ظاهرة النظم في المبنى القرآني وتشخيص أسباب تمظهراته نسقا في أوجه التركيب والمعجم والبلاغة.

يسرد الباقلاني أوجه الإعجاز القرآني في إطار مجموعة من السمات الأسلوبية والخصائص النظمية والمقاصد التعبيرية التي تعاصى على البشر الدنو من منازلها وفهم أسرار اشتغالها، وهذه بعض الجوانب التي نذكرها في هذا السياق:

- يتبطن الخطاب الرباني أخبار عن الغيوب وأنباء بما قد سيقع لاحقا وهو ما تعجز الذات البشرية عن الإتيان به، ومما يتجاوب مع هذا الباب وعد الله نبيه باستظهار دينه على الأديان كافة

[1] – شوقي ضيف، **البلاغة وتطور التاريخ**، دار المعارف، ط9، دت، ص104.

[2] – مصطفى صادق الرافعي، **إعجاز القرآن والبلاغة النبوية**، دار الكتاب العربي ، بيروت، دط، دت، ص152.

[3] – الباقلاني، **المرجع السابق**، ص41.

وتخطيه العوائق التي أرساها المشركون في كل مناسب لقوله تعالى:" هو الذي أرسل رسوله بدين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون" (سورة التوبة، الآية23)، "أوقعت الآية في قلوب المسلمين إرهاصات النصر فقد كان أبو بكر الصديق إذا أغرى جيوشه عرفهم ما وعد الله من إظهار دينه ليثقوا بالنصر ويستيقنوا النجاح والفلاح"[1]، فالقرآن علاوة على نظمه الرصين وأسلوبه القويم تتخلل آياته نبوءات عجز السحرة والمتكسبين.

- من أوجه الإعجاز في القرآن الكريم أنه بديع النظم عجيب التأليف متناه في البلاغة إلى الحد الذي يعلم عجز الخلق عنه ذلك أن العرب حصروا طرائق التأليف في إطار تفريعات وجداول تصنيفية، "فالكلام البديع جله أو كله ينقسم إلى أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه ثم إلى أنواع الكلام الموزون غير المقفع ثم إلى أصناف الكلام المعدل المسجع، بينما القرآن الكريم بمقاديره الفنية ومستأهلاته البلاغية يخرج من كل هذه المناويل فهو ليس من قبيل السجع وليس من قبيل الشعر"[2] إذا تأمله القارئ تبين بخروجه عن أصناف كلامهم وأساليب خطابهم وأنه خارج عن العادة في التفكير والتأليف، وأمكن لنا في هذا الموضع أن نسوق ما جاء في سورة الزمر من فواصل تعبيرية تتناسب في الفصاحة وتتلاقى في إصابة المعنى المنشود دون أن يعتملها لبس أو تكلف لقوله تعالى:" الله نزّل أحسن الحديث كتابا متشابها مثاني تقشعر منه قلوب الذين يخشون ربهم ثم تلين جلودهم وقلوبهم إلى ذكر الله" (الزمر، الآية 23)، مؤدى الآية الإبانة عن عجز البشر في منازعة القرآن سواء في تخريجه الأسلوبي وطول نفسه، وتجانس أصواته وتناثل بنيته الصرفية ووحداته النحوية دون خطل أو خلل بخلاف كلام العرب أو كلام البشر فلو طال نظمه لوقع فيه التفاوت وبان عليه الاضطراب.

- من عجيب نظم القرآن وبديع تركيبه اشتغاله على مقامات تعبيرية عدة وحرصه على توريد السياقات المتعارضة والمتآلفة دون أن يستشعر القارئ بوجود منقصة في إحدى الوجوه المضمنة، "فقد حوى على ذكر القصص والمواعظ والتفت إلى الاحتجاج وحوى الأحكام والأعذار والإنذار والوعد والوعيد والتبشير والتخويف وغير ذلك من الوجوه التي يشتمل عليها"[3]، بينما نجد كلام

[1] – الباقلاني، **المرجع السابق**،ص44.

[2] – **المرجع نفسه**، ص86.

[3] – **المرجع نفسه**، ص87.

البليغ الكامل والخطيب المصقع تتفاوت أداءاته البلاغية بتفاوت المقامات الخاصة وهذا بلا شك من مزايا نظم القرآن.

- يقع النظم القرآني موقعا نادرا في البلاغة يخرج من خلاله عن عادة الإنس والجن بحيث يصعب عليهم اقتصاص أثره والنهج بسبيله لقوله تعالى :" قُل لَّئِنِ ٱجْتَمَعَتِ ٱلْإِنسُ وَٱلْجِنُّ عَلَىٰٓ أَن يَأْتُواْ بِمِثْلِ هَٰذَا ٱلْقُرْءَانِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِۦ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا " (الإسراء، الآية 88) ، من الأمور اللطيفة التي اشتملت عليها الآية رحابة النظرية الخطابية واتساعها البلاغي والأسلوبي، فالقرآن يشتمل على قوانين لغوية مختزلة تديره وتساهم في تحديد أصباغه الجمالية وتقوية مؤثراته التعبيرية حدا يجعل الإنسي والجني على السواء يعجزان على مسايرة أسلوبه ومعارضة متنه والإتيان بمثله.

2- بوادر فكرة النظم في المباحث اللغوية والدراسات البلاغية

2-1 ابن المقفع وإيراده للمصطلح في كتابه الصغير

إذا أردنا أن نتحسس أولى الإشارات التي تضمنت فكرة النظم تستوقفنا عبارة المقفع التي أومأ فيها إلى الطرائق المفضية لصياغة الكلام المستميز الخالي من التعقيد والمنافرة " فإذا خرج الناس من أن يكون لهم عمل وأن يقولوا قولا بديعا فليعلم الواصفون والمخبرون أن أحدهم وإن أحسن وأبلغ ليس رائدا على أن يكون كصاحب فصوص وجد يقوتا وزبرجدا ومرجانا فنظمه قلائد وسموطا وأكاليل ووضع كل فص موضعه وجمع كل لون شبهه مما يزيد بذلك حسنا فسمي بذلك صائغا رقيقا"[1]،الظاهر أن ابن المقفع قد أجاد القول في مسألة النظم بإحالة مرجعيته الجمالية إلى ما يصنع في الصناعات من الإجادة والنبوغ والكفاءة وهذا ما يتطلبه الخطاب الفني المتعالي عن النصوص معدمة الأدبية، فالشعر أو الأدب صناعة تشاكل صنعتها عمل الصائغ المتمهر الذي يتخير من الياقوت والزبرجد والياقوت أحسنه ثم يعمد إلى نظمه قلائدا وسموطا، وهذا مكمن المشترك بين الأديب الأريب والصائغ المتضلع بشؤون صنعته.

والنظم إحسان في نيل المطالب وإتقان في اقتصاص أفضل السبل البائنة المرجية للمقصد وهو ما تبوء به عبارته الآتية " والنحل حيثما وجدت ثمرات أخرجها الله طيبة وسلكت سبلا جعلها الله

[1] – ابن المقفع، **الأدب الصغير والكبير**، تحقيق: إنعام فوال، دار الكتاب العربي، ط2، 1999، ص15.

ذلك فصار شفاء وطعام وشراب منسوب إليها مذكورا به أمرها وصنعتها فمن جرى على لسانه كلام يستحسنه أو يستحسن منه فلا يعجبن به إعجاب المخترع المبتدع، فإنه اجتباه كما وصفنا"[1].

يطرح ابن المقفع في مقولته معاقدات إبداعية تجبى تمثلاتها من عالم الحيوان، فالنحل أجاد توضيب مخرجه من العطاء بفعل ما حاباه الله من إحداثيات فطرية تقوده إلى غزارة الإنتاج، كذلك الناظم الحريف للكلام وجب أن لا ينسب فضل مزية الإنشاء إلى نفسه دون الاستشعار بلمسة الخالق الذي أبدع فيه ملكة الإبداع وخصيصة الاختراع.

2-2 الجاحظ وصياغة التراكيب الشعرية

يعتبر الجاحظ من المنتصرين للفظ الذي قال مقالته المشهورة بأن" المعاني مطروحة في الطريق بعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، إنما الشأن في إقامة الوزن واختيار اللفظ"[2] فالجاحظ لا يعطي أولوية للمعاني بقدر ما يعطي للألفاظ، فالمعنى حسبه قد يدركه أي كان، وإنما الأهمية في طريقة التعبير عن ذلك المعنى، فانتقاء اللفظ المناسب وحسن إقامة الوزن وتآلفه ثمة يكون الجمال، لذلك ينتصر الجاحظ للفظ على حساب المعنى، كما يرد حسن الشعر وجماله إلى روعة صياغته، وجودة أسلوبه حيث يقول" والشعر صياغة وضرب من التصوير"[3]، وبالتالي يكون الجاحظ أول من أومأ إلى مفهوم تشكل الصورة وآلية اتساقها وماهية توسعها.

وقيمة جمالية من قول الجاحظ " وعلى أن الشعر يفيد فضيلة البيان"[4]، ومن قوله أيضا" كتب الحكماء وما دوّنت العلماء من صنوف البلاغات والصناعات، والآداب والإرفاق، من القرون السابقة والأمم الخالية، ومن له بقية ومن لا بقّية له، أبقى ذكرا وأرفع قدرا وأكثر ردّا، لأن الحكمة أنفع لمن ورثها من جهة الانتفاع بها، وأحسن في الأحدوثة، لمن أحب الذكر الجميل"[5].

---

[1] - ابن المقفع، **المرجع السابق**، ص17.

[2] - أبو عمرو بن بحر الجاحظ، **الحيوان**، ج3، تح: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت،ط3، ص131.

[3] - **المرجع نفسه**، ص133.

[4] - **المرجع نفسه** ، ص72.

[5] - **المرجع نفسه** ، ص73.

حيث يتضح لنا مما سبق أن للشعر قيمتين: معرفية وجمالية، مشتركتان في الغاية وهما غير منفصلتين لأنه " في أي عمل أدبي يوجد تناغم بين مشاعر الفنان والطّبيعة ويعمد في تجربته الفنية إلى أن يشكل بالألفاظ بنية يختلط فيها العنصر المعرفي بالقيمة الجمالية، وتصل إلينا ممارسة فنية إبداعية تتضمن دوالها –كإشارات لغوية– تصوره الذي يحس فيه نفسه ويكون على الناقد حينئذ أن يضعنا وجها لوجه أمام هذه البنية، منسحبا في أثناء تردده بين أدوات الصياغة والموضوع بالتقمص الوجداني"[1]، فالخطاب ذو مسلكين مسلك إنشائي بحت وآخر وجداني شعوري يتعلق بالمتلقي.

ويقول الجاحظ:" لو أن رجلا من الباعة صاح: من يشتري بذنجان؟ لقد كان تكلم بكلام في وزن مستفعلن مفعولات وكيف يكون هذا شعرا وصاحبه لم يقصد إلى الشعر؟ ومثل هذا المقدار من الوزن قد يتهيأ في جميع الكلام، وإذا جاء المقدار الذي يعلم أنه من نتاج الشعر والمعرفة بالأوزان والقصد إليها، كان ذلك شعرا"[2]، فالشعر ليس مجرد تنظيمات وزنية أو موسيقى نغمية فهو قصد ومحمل دلالي سام يترفع عن الخطابات المعدمة الأدبية.

حيث نلمح قيمة عروضية وليست شعرا لأن الشعر لابد من أن يكون مقصودا والهدف كذلك مقصودا وصوابا حتى تتحقق الرسالة الجمالية.

2–3 ابن قتيبة وفكرة بلاغية النظم

يعد كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة مدونة نقدية واسعة الآفاق إذ حوت عددا هائلا من الشواهد الشعرية التي أحصاها الناقد وفق منهج فني محكم وبأسلوب علمي رصين يتوخى الموضوعية ولا يطلق الأحكام التفاضلية من فراغ.

من المفاسد النظمية التي اعترض عليها ابن قتيبة ورآها منقصة تحجب عن الشعر شعريته بل وتساهم في إخماد فورته البيانية ما قاله امرؤ القيس:

إذا ما الثُّريا في السماء تعرَّضت تعرُّض أثناء الوشاح المفصَّل

[1] – أحمد كمال زكي، **النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1997، ص59.

[2] – الجاحظ، **البيان والتبيين**، تح: عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، دت، ص289.

بالرغم من المكانة الأثيرية التي اكتسبها امرؤ القيس في الشعرية العربية القديمة إلا أن ابن قتيبة لم يتحرج عيوب الشاعر في النظم والتأليف والتركيب، فالثريا لا تعرض لها وإنما أراه الجوزاء فذكر الثريا على الغلط كما قال الآخر " كأحمر عاد وإنما هو كأحمر ثمود وهو عاقر الناقة"[1].

والذي يجب التنويه عليه في هذا المقام أن ما رعاه ابن قتيبة من مسائل نظمية تتعلق بكيفية تحبير الشعر وإخراجه أحسن إخراج هو صنيعة مذهب تراثي قديم يعطي الأولوية للمعاني ويهمل الألفاظ من جهة السبك والترصيص والتلحيم.

يقسم ابن قتيبة الشعر إلى أربعة أقسام الفاصل بينهم مسألة الإجادة في اللفظ وإصابة المعنى[2]:

- ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه كقول الفرزدق

في كفِّه خيزران ريحهُ عبق في كفِّ أروع من عَرينَينه شَمَمٌ

يغضي حياء ويغضي من مهابته فلا يكلم إلا حين يبسم

- ضرب منه حسن لفظه وعلاه فإذا فتشته لم تجد هنالك طائلا من ذلك قول جرير:

إنَّ العيونَ التي في طرفِهَا حورٌ قَتلتنَا ثمَّ لم تحيين قتلَانَا

يصرُّ عن ذا اللبِّ حتى لا حراك بِهِ وهنَّ أضعف خلق اللهِ أركانَا

- ضرب منه جاد معناه وقصر مبناه كقول لبيد ابن ربيعة:

ما عاتبَ المرءُ الكريمُ كنفسِهِ والمرء يصلحه الجليسُ الصَّالِحُ

- وضرب منه تأخر لفظه وتأخر معناه كقول الأعشى:

وفوها كأقاحِيَّ غَداهُ دائِمَ الهَطْلِ .....كَمَا شِيبَ براحٍ بَا رِدٍ مِن عَسَلِ النَّحلِ

إن منهج ابن قتيبة في التقسيم والتفريع جلي لا يحتاج إلى شروح، فالشعر لا يعلو من حيث البراعة الأسلوبية والوظيفة الإلقائية إلا إذا راعى تلك التفاصيل الدقيقة التي تؤهله لإقامة المعنى في حيزه الشكلي الموائم وتصفيف الألفاظ مما يقتضيه علم النظم" التناسب والتعليق والترتيب".

[1] – ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**،ج1، تح: أحمد محمود شاكر، دار المعارف، مصر، دط، دت، ص111.

[2] – **المرجع نفسه**، ص69.

4-2 أبو هلال العسكري وجودة الرصف والسبك

لأبي هلال العسكري إسهامات نقدية جليلة في مسألة نظمية الشعر وبيان الوسائل اللغوية والأطر البلاغية الموصلة إلى الإحسان في التركيب والتأليف وموافقة الألفاظ للمعاني، وقد عهدنا أبا هلال كثير الاحتكام للجاحظ وهذا لتمحيص الأساليب الشعرية صحيحها من زيفها وإرساء قواعد نقدية قارة تسهم في بناء أحكام موضوعية تامة، والجاحظ وحده الأقدر على ذلك لسعة إطلاعه وثقافته الموسوعية وامتداد خبرته الحياتية، وعليه لا مناصة إذا انتحل أبو هلال العسكري مذهب الجاحظ في تفضيل الأساليب التي يغلب عليها البساطة بحيث تجمع العذوبة بالجزلة والسهولة مع الرصانة مع السلاسة والصناعة واشتمل على الرونق والطلاوة وسلم من حيث التأليف والبعد عن سماجة التركيب[1].

تنطوي المقولة على رزم من المصطلحات البلاغية التي تدور في فلك الصناعة الشعرية المتمرسة، فالسهولة أن يبتعد الناظم عن التعقيد والوعورة في الكلام والسلاسة أن تتوالج الأصوات بالمعاني بلا نشوز ولا مشاحة والطلاوة أن تنثال الألفاظ في انسيابية تامة بلا كد ولا مشاققة، وأما السلم من حيث التأليف وسماجة التركيب فهو أن يلتزم الناظم منهجا اعتداليا يوائم بين براعة التأليف ومقتضيات التركيب بمراعاة المقامات الكلامية والسياقات الثقافية وهي كلها من موجبات الصناعة الشعرية العربية.

من شمائل الاقتداء أيضا مشايعة أبي هلال العسكري للألفاظ على حساب المعاني، فالشأن ليس في تفجير المعاني وتصاقبها وإنما في ينوعة اللفظة وصفائها وحسن التئامها بالسياق اللغوي الموظف فيه حصرا، وقد أزجى الناقد تلك الشهادة ردا على مطاعن ابن قتيبة في قصيدة لم يظفر فيها المعنى بطائل:

ولما قضينَا مِنْ مِنَى كلَّ حاجَةٍ ومسَّحَ بالأركانِ من هُو مَاسِحٌ

وشُدَّت على حدبِ المهارِي رحَالُنَا ولم يظفر الغاَدي الَّذي هُو رائِحٌ

[1] – محمد زغلول سلام، **تاريخ النقد الأدبي والبلاغي حتى القرن الرابع هجري**، ط1، دار المعارف، الاسكندرية، 1982، ص307.

أخذنا بأطرافِ الحَديثِ بيننَا وَسَالت بأعنَاقِ المطيِّ رِحَالُنَا[1]

تشتمل المقطوعة الشعرية على كل مقومات الشعرية العربية الناجزة بدءا برحابة السرد ووقع العبارة ومتانة النسج ودقة التوصيف والقدرة على نقل الأحداث ببراعة حتى يستشعر القارئ بدنو الشاعر منه، ويعضد أبو هلال العسكري بمقولة العتابي في أن القصيدة جسد متسقة أعضاؤه معتدلة مبانيه ومتزنة وحداته البلاغية فلو قدر أن قدمنا لبنة على لبنة وخالفنا التركيب ترهل النسج وتبددت الجمالية وغزاه القبح من كل جانب يقول:" الألفاظ أجساد والمعاني أرواح وإنما تراها بعيون القلوب فإذا قدمت منها مؤخرا أو أخرت منها مقدما أفسدت الصورة وغيرت المعنى كما لو حول رأس إلى موضع يد أو يد إلى موضع رجل، لتحولت الخلقة وتغيرت الجبلة"[2].

لعل ميل أبي هلال العسكري للتجسيم والتجسيد هو الرغبة في محاصرة القصيدة العربية وتسييجها بأنظمة وقوانين لسانية وبلاغية رادعة لا يمكن المروق عن تفاصيلها وإلا انحدر الموروث الشعري العربي وتهتكت تقاليده واستشرى القبح في دواليبه.

تنبَّه أبو هلال مسألة السياق ودوره ي تحقيق الدلالة المرجوة التي يخالها الشاعر ويتوقاها السامع والشواهد الشعرية التي وقعت في شراك المخالفة، أي مخالفة الكلام لمقتضى الحال كقول الشاعر:

وَخَالٌ عَلَى خديَّك وكأنَّه سَنَا البدرِ في دَعجَاءٍ بَادٍ دُجُونها

من المزالق التي اعتورت البيت الشعري سوء تقدير الشاعر للون مع موقعه المناسب ذلك أن الخيلان سود أو سمر الخدود والحسان أما سمر الخدود والحسان إنما هي البيض، فجنى الشاعر على نفسه بقلب المعنى ومخالفة القياس[3].

2-5 تبلور نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني

يشتغل النظام النحوي في العمل الأدبي عامة والشعري خاصة على جماليات تتبدى في طريقة الكلمات وهيئات التأليف بينها، وفي أركان الجملة وخصائصها وتفاعل كل ذلكن وفي فاعليته

[1] – أبو هلال العسكري، **الصناعتين في الكتابة والشعر**، مكتبة عيسى البابي الحلبي، دط، دت، ص65.

[2] – **المرجع نفسه**، ص161.

[3] – محمد زغلول، **المرجع السابق**، ص309.

وآثاره في بنية القصيدة أو الجملة من الجهتين التركيبية والرمزية[1]، يعني ذلك أننا نظل نتجاذب في المرتبة الأولى إلى الجانب الشكلي من العمل الأدبي فتبهرنا طريقة التأليف، بسحر تركيب الجمل بما فيها من تقديم وتأخير وحذف وغير ذلك، ونشير هنا إلى الوعي بدور طرائق نظم الكلمات وخصائص تأليف الجمل في التعبير الأدبي، وجهود عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم أبانت أن النظم وطرق التعبير هي المجالات التي يظهر فيها جليا جمال الأدب.

ونظر عبد القاهر الجرجاني إلى الشعر العربي من جهة النظم أيضا، وتوسع في هذا نظرا وتطبيقا، حيث أن النظم وطرائق التعبير هي الركائز التي يرتكز عليها الدرس الجمالي العربي، فإذا كان جمال الأدب مستمد من جمال التعبير، فإن جمال التعبير مستمد من روح وشخصية الأديب لأنهما مصدر كل جمال في الأدب، فهما الإنسان بإنسانيته ودفئه وحيويتهن مما ينعدم في جمال الصيغة، وآداب المهارة والذكاء، فالحيوية هي المصدر الأول للجمال في الأدب، فإذا عرى عنهما انقلب إلى جمال شكلي لا روح فيه ولا حياة وذلك هو الجمال الزائف[2].

3- صدى نظرية النظم في الدراسات البلاغية التي أعقبت جهود عبد القاهر الجرجاني

أمست نظرية النظم شغل البحاثة العرب الذين جاءوا بعد عبد القاهر الجرجاني بحيث ماانفكوا يتقصدونها في تحاليلهم كمسبار قمين باكتشاف النقط المضيئة في النصوص الشعرية وتوسيع البحث عن مناطق التوتر في أبنية الخطابات النثرية دون نسيان وظيفتها في آي القرآن فهي ترصد مواضع الإعجاز الذي يستحيل على الأدباء مجاراة إيقاعه ورتمه العالي ..

3-1 تمثلات نظرية النظم في كتاب الكشاف للزمخشري[3]

وبصرف النظر عمّا في الكشاف من الاعتزال فهو تفسير لم يسبق مؤلفه إليه لما أُوتي من موهبة فذّة وقدرة على استخراج النُّكت و الدقائق من كتاب الله فأظهر بذلك جمال النظم القرآني وبلاغته . أما عن منهجه [4] في التفسير فيتمثل في نقاط نجملها فيما يأتي :

- اهتمامه بعلمي المعاني و البيان واعتماده عليهما .

---

[1] – عبد المنعم تليمة، **مدخل إلى علم الجمال الأدبي**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978، ص124.

[2] – حلمي مرزوق، **النقد والدراسة الأدبية**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع،1982، ص108.

[3] – هو أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي، لقب بجار الله لمجاورته لبيت الله في مكة زمانا طويلا، ولد بزمخشر إحدى قرى خوارزم يوم الأربعاء 27 رجب 467هـ.

[4] – مساعد مسلم آل جعفر، محي هلال السرحان، **مناهج المفسرين**، دار المعرفة،ط1، 1980، ص ص314-315.

- انتصاره لرأي المعتزلة كثيرا لذلك نجده يوجه الآيات توجيها يخدم مذهبهم ويثبت أصوله التي تعتمد على تمجيد العقل لأنهم يرون أن العقل حجة تسبق السنة والإجماع و القياس .
- تنزيه الله سبحانه عن كل ما من شأنه أن يوصف به العباد، لذلك نجده يؤوّل الصفات المذكورة في القرآن كالاستواء وبسط اليد وبقاء الوجه والقبض واليمين والرؤية وغير ذلك.
- اهتمامه كثيرا بالنحو و اللغة.

ورغم اختلاف العقيدة بين الجرجاني والزمخشري فالأول أشعري بينما الثاني معتزلي إلا أن الزمخشري سار على منهج الجرجاني في تحليلاته العقلية الذوقية وتطبيقاته البلاغية ، وقد لاحظ المتتبعون لتراث الجرجاني والزمخشري أن بين هذين الإمامين صلةً واضحةً ، وشبها يتجلى في أمور هي:

- كلاهما ذو نزعة عقلية وتفكير منطقي ، و أسلوب منهجي.
- كلاهما أديب يتذوق الجمال و يُحسّه ، ويحاول عن طريق العقل والمنطق أن يجد المسوِّغ المعقول لجمال ما يَستحسن ، وقبح ما يَستهجن.
- البلاغة عند كل منهما لم تكن بلاغةً جافة ، قائمة على الحدود و التعريفات ، وانما كانت بلاغة تطبيقية تحيا في النماذج البليغة، وأنّ كلا منهما يحاول أن يأخذ بيدك ليفتح قلبك وعينك على الجمال، ويثير فيك الرغبة في استشعاره وتذوّقه تذوقا تطمئن إليه النفس وتخضع ، ويرضى به العقل ويقنع.[1]

من أجل ذلك يعد الكشاف – بعد دلائل الإعجاز– من المصادر الأساسية التي أسست لنظرية النظم ، فقد قدّم إجراء نقديا استطاع أن يقف به على جماليات النص القرآني من خلال نظمه المتميز[2].

لقد استفاد الزمخشري من مباحث الجرجاني في النظم ومنه تتبعه للتقديم والتأخير ودلالته في القرآن الكريم ومن ذلك ما جاء في حديثه عن تقدير المحذوف في قوله: "بسم الله الرحمن الرحيم" ،حيث يقدر المحذوف متأخرا أي : بسم الله أبدأ ويعلل ذلك" بأن الأهم من الفعل

[1] – مازن المبارك، **الموجز في تاريخ البلاغة**، دار الفكر، دط، دت، ص ص105-106.

[2] – محمد تحريشي، **النقد والإعجاز**، منشورات كتاب العرب، دمشق، دط، 2004، ص183.

والمتعلق به ، لأنهم كانوا يبدؤون بأسماء آلهتهم فيقولون باسم اللات باسم العزى ، فوجب أن يقصد الموحّدُ معنى اختصاص اسم الله عز وجل بالابتداء وذلك بتقديمه

وتأخيره الفعلَ، كما فُعلَ في قوله : ﴿إياكَ نَعْبُدُ ﴾ الفاتحة، الآية5، حيث صرّح بتقديم الاسم إرادة للاختصاص والدليل عليه قوله تعالى : ﴿ بِسْمِ اللّهِ مَجْراها وَمُرْسَاها ﴾ هود، الآية41. فإن قلت : فقد قال: ﴿ اقْرَأْ بِاسْمِ ربّك ﴾ العلق، الآية1، فقد الفعل، قلت : هناك تقديم الفعل أوقع ،لأنها أول سورة نزلت ،فكان الأمر بالقراءة أهم "[1]

وهنا نلحظ أنه يذكر أمرين في التقديم والتأخير:

- إن التقديم يكون للأهم.
- من بين دلالات التقديم دلالته على الاختصاص.

ويتوقف الزمخشري عند تقديم " الرحمن " على " الرحيم " فيذكر أولا أن في " الرحمن " من المبالغة ما ليس في الرّحيم ويتساءل "لِم قدمّ ما هو أبلغ من الوصفين على ما هو دونه ؟ والقياس الترقّي من الأدنى إلى الأعلى؛ ثم يجيب:" لما قال الرحمن فتناول جلائل النعم وعظائمها و أصولها أردفه الرّحيم كالتتمه و الرديف ليتناول ما دق ولطف"[2].

ويتعرض لدلالات التقديم في قوله تعالى : ﴿ إِيَّاكَ نَعْبُدُ وإِيّاكَ نَسْتَعِينُ ﴾الفاتحة، الآية5، "فيقول :" وتقديم المفعول لقصد الاختصاص كقوله تعالى : ﴿ قلْ أَفَغَيْرَ اللهِ تَأْمُرُونِّي أَعْبُدُ ﴾ الزمر، الآية64، وقوله ﴿ قلْ أَغَيْرَ الله أَبْغِي رَبّا ﴾الأنعام، الآية164 .

وفي تعليل تقديم العبادة على الاستعانة يقول: لأن تقديم الوسيلة قبل طلب الحاجة ليستوجب الإجابة إليها ، ويتساءل بعد ذلك عن سبب إطلاق الاستعانة فلم تذكر الآية الاستعانة على ماذا وفي ماذا ؟ و أجاب أن الإطلاق كان ليتناول كل مستعان فيه[3]" .

ويتجاوز الزمخشري نحو الجملة إلى نحو النص فيقول:" والأحسن أن تراد الاستعانة به وبتوفيقه على أداء العبادة ويكون قوله " :أهدنا " بيانا للمطلوب من المعونة كأنه قيل: كيف

[1] -الزمخشري، **الكشاف**، تح: عادل أحمد عبد الموجود، علي محمد معوض، مكتبة العبيكان، ط1،1998، ص102.

[2] - **المرجع نفسه**، ص102.

[3] - **المرجع نفسه**، ص120.

أعينك؟ فقالوا : أهدنا الصراط المستقيم ، وإنما كان أحسنَ لتلاؤم الكلام وأخذِ بعضِه بحجزة بعض[1] " .

وكلّما توغلنا في الكشاف نلحظ تأثره الواضح بأفكار الجرجاني ونظريته في النظم ومن ذلك تساؤله عن سبب تقديم الاسم في قوله تعالى : ﴿ لاَ رَيْبَ فِيهِ ﴾البقرة، الآية2، بخلاف قوله تعالى :﴿ لَا فِيها غَولٌ ﴾الصافات، الآية، 47، فقال :"لأن القصد في إيلاء الريّب حرف النفي ، نفيُ الريّب عنه وإثبات أنّه حق وصدق لا باطل وكذب ،كما كاف المشركون يدّعونه ، ولو أوْلى الظرف لَقَصَدَ إلى ما يَبْعُد عن المراد وهو أن كتابا آخر فيه الريّب لا فيه[2] " .

وملخص بقية كلامه أن قوله تعالى : ﴿لَا فِيها غَولٌ ﴾ يعني أن خمر الجنة لا تغتال العقول كما تفعله خمور الدنيا فنفى عنها الغول وأثبته لغيرها من خمور الدنيا لذا قدّم الجار والمجرور على الاسم.

3-2 السكاكي و اعتداده بنظرية النظم في كتابه نهاية الإعجاز ودراية الإيجاز

انتحى السكاكي منهج عبد القاهر الجرجاني في تصنيف الأقاويل الشعرية تبعا لما ستؤول إليه من معاني واضحة تخلو من التعقيد والمنافرة ومعضلة المعنى برأيه هو أن يعثر صاحب الفكر في متصرفه ويشيك الطريق إلى المعنى بحيث يصعب على المتلقي فك طلاسمه المعقودة على متنه كقول أبي تمام:

ثّانِيهِ فِي كَبدِ السَّماء ولَمَ يَكُنْ كاِثنينِ ثانٍ إذ هُمَا في الغَار[3]

فتكرار الثواني وانتقال الشاعر من حدث إلى آخر لا يجانسه لا في الزمان ولا في المكان أدى إلى إلتوائية في الدَّلالة وعسر في التأويل.

مكنت جهود عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل إعجاز السَّكاكي لتفعيل ما يسمى بعلم المعاني الذي جعله ركنا أساسيا في البلاغة العربية إذ بين موضوعاته وحصر بحوثه ودلّل عن منهجه في تعريفه الآتي:" إن علم المعاني هو تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتَّصل بها من

[1] – الزمخشري، **المرجع السابق**، ص120.

[2] – **المرجع نفسه**، ص145.

[3] – السّكاكي، **مفتاح العلوم**، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987،ص117.

الاستحسان وغيره ليتحرز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره"[1].

والملاحظ أن قوانين النظم المختزلة في كتابي دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة قد استنطقها وحين مجالاتها لتغدي رائزا قويما في البلاغة العربية، يتفرع علم المعاني إلى مجالين محدودين الأول يختص بالخبر والثاني يتعلق بالطلب، فالأول يتفرع بدوره إلى أربعة فنون[2]:

- الفن الأول: في تفصيل مقتضيات الإسناد الخبري إذ تحدث فيه عن أنواع الخبر وأغراضه ومؤكداته وكيفية خروجه عن مقتضى الظاهر.
- الفن الثاني: في تفصيل هيئات المسند إليه تكلم فيه عن أحوال حذف المسند إليه وتعريفه وإضماره والأوضاع التي تقتضي فيه العطف والفصل والتنكير والتقديم على المسند.
- الفن الثالث: في توصيف هيئات المسند إذ تكلم فيه عن اعتبار التقديم والتأخير مع الفعل وعن الحالات الموجبة لتقييد الفعل بالشروط النحوية المتواضع عليها.
- الفن الرابع: في بيان حالات الفصل والوصل والإيجاز والإطناب كما عقد للقصر فصلا أخير ذكر فيه حالاته وشروط انبنائه.

أما المجال الثاني والأخير فتركه مخصوصا للأساليب الإنشائية في صورة التمني والاستفهام والأمر والنداء، وإجمالا فعلى الرغم من التفريعات والتعقيدات التي ابتدعها السكاكي والتي أدت إلى جمود الدرس البلاغي وانتقاله من حالة الانثيال والتداعي الحر في مطارحة الأفكار وابتدار الأساليب لتغدي بلاغة مدرسية في الغاية والمقصد، إلا أن ذلك لا يحجب علاقته بالجرجاني وكيف استثمرها السكاكي في تطويق الدرس البلاغي وإمداده بالقواعد المعيارية الصارمة خدمة للمعلم والمتعلم على السواء.

[1] – السّكاكي ، **المرجع السابق**، ص161.

[2] – أحمد مطلوب، "منهج السكاكي في البلاغة"، **مجلة المجمع العلمي العراقي**، العدد 10، مارس 1962، ص281، 282.

3-3 القزويني وتعقب منهج الجرجاني في كتابه الإيضاح

نلتمس في الطريقة التي احتذاها القزويني في تبويب كتابه شيئا من التقمص مع أستاذه عبد القاهر الجرجاني فاهتمامه بشروط الفصاحة وآلية استقامة اللفظ مع معناه وتفريعه للدرس البلاغي وفق محاور وأبحاث لم يحجب عنه إعادة إحياء مقولة عبد القاهر فيما يخص ترشيد فكرة النظم بما يكفل صون الشعر والخطابة من الميوعة والانحلال مثل ما تؤكده العبارة التالية :" ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة والبيان والبراع وفي بيان المغزى من هذه العبارات وتفسير المراد بها فأجد بعض ذلك كالرمز والإشارة في خفاء وبعضه كالتنبيه على مكان الخبيء ليطلبه وموضع الدفين يبحث عنه فيخرج"[1]، دلت العبارة على وجود توأمة منهجية بين القزويني والجرجاني، فالحافز الذي أجج فيهما البحث هو الرغبة في التفتيش عن المضمر المودع في طوايا الجمل الشعرية والنصوص الخطابية الإبداعية وهذا لا يناله الباحث إلا بعد عناء.

ومن شروط استقامة المبنى وانتظام المعنى تقيده بشروط الفصاحة التي أخطأ فيها العامة فدرجوا على إتباع طبقات من الناس فيما يخص تداولهم ألفاظ القدماء من غير أن يعرفوا لها معنى أصلا.

وخالف القزويني الجرجاني في مسألة التدرج الخطابي، فالجرجاني يبحث عن شروط الفصاحة انطلاقا من الجمل المركبة والنصوص المكتملة، أما القزويني فدأب على الاهتمام باللفظ فالجملة فالنص، فمن شروط الفصاحة عنده هي خلوص اللفظة من الشوائب الصرفية والصوتية التالية:

- تنافر الحروف: يسبب تنافر الحروف في الكلمة العسر في النطق قد روي أن أعرابيا سئل عن ناقته فقال تركتها ترعى الهُخع، ومنه ما دون ذلك كلفظة مُستَشزِرات قول أمرئ القيس:

غَذائِرُهَا مستشزرات إلى العُلَى تصل العُقَاصَ في مَثنَى وُمرسَلِ[2]

وعلة التنافر كما يضيف ابن سنان أن الأصوات قد لا تتمازج مع غيرها في أحايين عدة شأنها شأن الألوان، فالحروف هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر، ولا شك

[1] – القزويني، **الايضاح في علوم البلاغة**، تح: ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2003، ص11.

[2] – **المرجع نفسه**، ص13.

في أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة ولهذا كان البياض مع السواد أحسن من قربه للصفرة لقرب ما بينه وبين الصفرة وبعد ما بينه وبين الأسود[1].

يوشك أن يلمس السامع دليلا إضافيا على حذاقة المقاربة التي ما فتئ البلاغيون القدامى يبتكرونها، حيث يدنو شأنها من فلسفات الفن المعاصرة فالألوان المتمازجة كلما تباعدت أفضت إلى عطاء فني باهر وإذا تدانت أوفت إلى القبح، كذلك الأصوات كلما تقارب مخارجها استثقلت الكلمة واعتسر نطقها.

- الغرابة: وهي أن تستوحش الكلمة فلا يجد السامع بدا سوى التنقيب عنها في معاجم اللغة بحثا عن مفرداتها الموصلة إلى المعنى المنشود، فقد روي عن عيسى ابن عمر النحوي أنه سقط عن حماره فاجتمع عليه الناس فقال:" مالكم تكأكأتم عليا"[2].
- مخالفة القياس: وهو أن يباشر المتكلم كلامه دون الإذعان لقواعد النحو ومقتضيات السياق الصرفي كقول الراجز :

الحمد لله العليِّ الأجلل الواهب الفضل الكريمِ المجزل[3]

إنَّ الَّذي اخترق القياس وهتك قواعد التأليف لفظة الأجلل والصواب قوله الأجل.

2- المقومات الوظيفيّة لنظرية النظم وشروطها الابستيمية ومرتكزاته اللغوية

تقوم نظرية النظم على قوانين لسانية ومؤثرات جمالية ساهمت في بقائها وامتداد صلاحيتها وقد بادر اللغويون والفلاسفة المعاصرون إلى تبني أبحاث شمولية لفهم خلفيات اشتغالها وظروف بقائها لردح من الزمن رائدة في فحص النصوص وترشيح جيدها من رديئها.

2-1 الشروط الابستيميَّة لنظرية النّظم

يعرف الجرجاني النظم بأنه "تعليقُ الكلم بعضها ببعضٍ وجعلُ بعضها بسببِ بعضٍ"[1]، كما يجعل وجوه التعلق ثلاثة :تعلق اسم باسم، وتعلق اسم بفعل، وتعلق حرف بهما، ويشرح وجوه

[1] - ابن سنان الخفاجي، **سر الفصاحة**، شرح عبد العالي الصعيدي، محمد علي صبيح، المكتبة المصرية، 1969، ص60-61.

[2] - **المرجع نفسه**، ص14.

[3] - **المرجع نفسه**، ص15.

التعلق شرحا وافيا، وقد دعم الجرجاني نظريته بمبدلات اصطلاحية تعكس مرونة الشيخ في ابتكار الأدوات المفاهيمية التي ترصد جو التعالق الوظيفي بين الألفاظ فالتعليق بنظره يقتفي آثار المعاني وترتيبها حسب ترتيب المعاني في النفس"[2].

و"ليس النظم في مجمل الأمر عنده إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها"3، "فمدار النظم على عند عبد القاهر الجرجاني هو" معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه"4، ولا معنى النظم عنده "إلا توخى معاني النحو فيما بين الكلم"5، فلا معنى للنظم غير توخي معاني النحو وأحكامه ، فإنك إن عمدت إلى ألفاظ فجعلت تتبع بعضها بعضا من غير أن تتوخى فيها معاني النحو لم تكن صنعت شيئا تدعي به مؤلفا، وتشبه معه بمن عمل نسجا أو صنع على الجملة صنيعا، ولم يتصور ان تكون قد تخيرت لها المواقع6.

وفي شأن النظم يضيف الجرجاني" وقد علمت إطباق العلماء على تعظيم شأن النظم وتفخيم قدره والتنويه بذكره وإجماعهم أن لا فضل من عدمه ولا قدر لكلام إذا هو لم يستقم له ولو بلغ في غرابة معناه ما بلغ، وبتهم الحكم بأنه الذي لا تمام دونه ولا قوام إلا به وأنه القطب الذي عليه المدار والعمود الذي به الاستقلال، وما كان بهذا المحل من الشرف وفي هذه المنزلة من الفضل وموضوعا هذا الموضع من المزية وبالغا هذا المبلغ من الفضيلة كان حري بأن توقظ له الهمم وتوكل به النفوس وتحرك له الأفكار وتستخدم فيه الخواطر"7.

لقد تفطن عبد القاهر الجرجاني بفضل طبعه القويم وذائقته الفنية المتزنة إلى منزلة الترصيص وقواعد التعليق في تجويد النظم المفضي إلى نشوة جمالية تغمر الذات المتلقية للخطاب وبذاك عهدناه يقول :" معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تعليق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 2،1998،ص15 .

[2] – **المصدر نفسه**، ص51 .

[3] – **المصدر نفسه**، ص70

[4] – **المصدر نفسه**، ص74

[5] – **المصدر نفسه**، ص240

[6] – الجرجاني، **مصدر سابق**، ص240 .

[7] – **المصدر نفسه** ،ص69 .

بعض"[1]، والكلم ثلاث اسم وفعل وحرف وللتعلق فيما بينها طرق معلومة وهو لا يعدو ثلاث أقسام: تعلق اسم باسم وتعلق اسم بفعل، وتعلق حرف بهما، توصلنا من خلال هذه الإفادة اللغوية إلى نتيجة مفادها:

النواة الإسنادية جوهر الكلام الماتع ،إذ به تدغم الملفوظات وتتماثل الدلالات .

كذلك لا يكون الكلام باعثا على معنى مؤطر ومقصد مكتمل الأركان إلا إذا تواصت بشروط التعالق المعهودة (تعلق اسم باسم ، تعلق فعل بفعل ، تعلق حرف بهما بما يفضي لتحقيق نسيج ضام في البنية الكلامية ككل)

وللسياق التركيبي أثر بالغ في جهوزية المبتكرات الأسلوبية ونضج الفرائد البلاغية يقول عبد القاهر الجرجاني معقبا على الظاهرة:" إن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، أو ما أشبه ذلك، مما لا تتعلق له بصريح اللفظ ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر."[2]

يتبطن القول على فكرة جوهرية مؤداها أن الألفاظ لا تتفاضل من جهة كونها مفردات منسلّة من معجمها الأصولي بل عبر الإمعان في تموضعها الوظيفي داخل السياق التركيبي الذي انتظمت فيه فالكلمة قد تروق السامع في موضع وتنهكه في موضع آخر بحسب درجة معاضدتها لما قبلها أو ما يليها من الكلام، ثم إن الألفاظ لا تصطف تبعا لمبدأ المجاورة فقط بل إذعانا لحتمية الملائمة الدلالية بحث كل لفظة تبوء بمعنى جزئي يتضام مع المعنى الآخر الذي تحمله اللفظة الموالية وهكذا دواليك فاللغة بالتالي نظام خصب من الشبكات العلائقية .

ولقد فرق الجرجاني بين نظام الحروف ونظام الكلم، ففي حين أن نظام الحروف أو انتظامها في الكلمة الواحدة هو انتظام اعتباطي، لأنه لا يخضع لمعنى، منه استمد ذلك النظام، ولا الناظم لتلك الحروف التي تؤلف الكلمة بمقتف في ذلك رسما من العقل، إذ ليس هو الذي يؤلفها بعد تفكير، وإنما أخذها هكذا جاهزة، يقول الجرجاني": لو أن واضع اللغة قد قال (ربض) مكان (ضرب) لما كان في ذلك ما يؤدي إلى إفساد".[3]فالفساد المخلّ بالمعنى لا يختص بالبنية الإفرادية

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الاعجاز في علم المعاني**، تحقيق: يسين الأيوبي، المكتبة العصرية، 2002، ص57.

[2]- **المرجع نفسه**، ص99.

[3]- **المرجع سابق**، ص102.

من حيث تواضع المتكلمون عليها وتداولوا على استعمالها في نشاطهم التواصلي بل يكمن الخلل في نشوز الكلمة عن مقامها التداولي وسياقها الكلامي الذي وردت فيه ناهيك عن تموقعها التركيبي الذي قد يغير مقصدها الدلالي الذي وضعت لأجله.

فانتظام الحروف في الكلمة الواحدة انتظام اعتباطي لا دخل للمتكلم فيه بخلاف انتظام الكلمات في الجملة الواحدة، إذا هو انتظام مقصود، وإذا علمنا أن نظم الحروف في الكلمة الواحدة اعتباطي، " فالأمر ليس كذلك في نظم الكلم لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس "يقرّ عبد القاهر الجرجاني بأسبقية المعاني على الألفاظ كونها تنشأ تلقائيا في بواطن النفس ومن ثم تصبغ بالألفاظ المواتية لهيئتها بحسب نظامها التراتبي الذي دأبت عليه لأول وهلة، فهو نظم مقصود يعتبر فيه حال المنظوم بعضه من بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق[1].

وتتشظى المعاني إلى نمطين غير متكافئين البتة في تفسيرات عبد القاهر الجرجاني البلاغية التي ألفيناها تدنو من تمظهرات الأنساق الصوراتية التي تفرزها البيئة المحايثة لتصاميمه المادية تلك ، معنى أشبه بالمادة الخام المتداولة بين الناس كافة وهي بلا شك معدومة المزية والفضل لشيوعها وابتذالها ، ومعنى آخر مبتكر تقنص سداه العقول الحصيفة التي بإمكانها غربلة الكلام والقبض على المعاني الدفينة ومن ثم يبسط عليها مكاييل من الألفاظ الرائقة ويسويها بالمقامات المتاخمة كالصائغ للحرير الذي يضع كلّ فصّ في موضعه ،والمعاني الشريفة المعوانة على ابتدار اللّحظات الجمالية النادرة مشروط بنوعية التفاعلات الدينامكية بين المعنى من حيث هو حاصل في النفوس والألفاظ من حيث كونها قوالب مرنة تستوعب كثافة المضامين الدلالية ومؤشراتها الرامزة يقول الجرجاني في هذا الصّدد :" وأعلم أنهم لم يعيبوا تقديم الكلام بمعناه من حيث جهلوا أن المعنى إذا كان أدبا وحكمة وكان غريبا نادرا، فهو أشرف مما ليس كذلك، بل عابوه من حيث كان ممن قضي في جنس من الأجناس بفضل أو نقص أن لا يعتبر في قضيته تلك، إلا الأوصاف التي تخص ذلك الجنس"2، ثم يلتفت إلى عقد المقاربات التشبيهية التي تضفي على المعاني صبغة حسيّة أين عهدناه يشبه الكلام الغض الذي تخضع له النفوس وتستميل بالتصوير البارع والصياغة الأريبة

1 – نجاح أحمد عبد الكريم الظهار، **أثر استخدام نظرية النظم عند الشيخ عبد القاهر الجرجاني في تنمية التذوق البلاغي لدى طالبات اللغة العربية**، مكتبة العبيكان، الرياض، 1427هـ، ص76.

2 – الجرجاني، **مرجع سابق**، ص265.

ذلك أن السوار من المستحيل بما كان أن يستجاد فقط لأنه من معدن نفيس ذهبا كان أم فضة، بل مزيته موكولة إلى فضل الصائغ الذي استثمر المادة، وطوع مكنوناتها وأزال زوائدها وأذهب عوالقها الشائنة وصيّرها إلى ما صارت إليه من الإتقان والتفنن، لذا لا ضير أن يغتدي سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن يجري المبنى الذي يعبر عن كينونة الأشياء بمعانيها المتعدية مجرى الإطار الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كمثل الفضة والذهب المتكلّسة تُلان فتُعجن فيصاغ منهما الخواتيم والأساور، فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر إلى مجرد معناه[1].

لقد ألمح عبد القاهر الجرجاني إلى إشكالية عويصة لديها ارتباطية عضوية بمجال الألسنيات المعاصرة وأشكال الخطاب ذلك أن الزاد اللغوي المستجلب من بطون المعاجم لن يفيد المؤلِّف في شيء إلا إذا تمهّر في سبك ذخيرته الكلامية بالجهة التي تخوّل له إصدار رسالته من غير عنت ولا تكلف شأنه في ذلك شأن الصائغ الحرّيف الذي يطوّع الذهب في صورته الخام الأولى فيصيّره خواتيم وأساور وتلك مشابهة حسية رائدة تشرئب إلى سنّ القيم الجمالية ونقلها من طورها المجرد إلى حيزها الحسي المجسد حتى يتقبلها السامع تقبلا حسنا ويضفي عليها مقارباته الناجزة من واقعه المتجدد .

2-2 مدار نظرية النظم في ظل المتغيرات النحوية (الأركان والمقومات)

2-2-1 التقديم والتأخير: الشاهد الشعري والقرآني

عقد الجرجاني للتقديم والتأخير فصلا في كتابه دلائل الإعجاز من باب معرفة المتغيرات الدلالية التي تطرأ على النص كلما قدمنا أو أخرنا في المباني ولذلك عهدناه يقول هذا " :هو باب كثير الفوائد جم المحاسن ، واسع التصرف بعيد عن الغاية ، لا يزال يفتر لك عن بديعة ، ويفضي إلى لطيفة"[2].

ولقد نظر في تراث من سبقوه ، وانتقد السطحية التي عالجوا بها هذا الباب فقال: "واعلم أنّا لم نجدهم اعتمدوا فيه شيئا يجري مجرى الأصل غير العناية والاهتمام " ثم ذكر مقالة سيبويه في

[1]- **الجرجاني، مرجع سابق**، ص265.

[2]- **المرجع نفسه**، ص148.

الكتاب وهي قوله: " كأنهم يقدمون الذي بيانه أهم لهم ، وهم بشأنه أعنى وان كانا جميعا يفهمانهم ويعنيانهم "[1].

و التقديم كما قال الجرجاني على وجهين:

- تقديم على نية التأخير: وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه وفي جنسه الذي كان فيه.
- تقديم لا على نية التأخير: ولكن على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم ،وتجعله بابا غير بابه، وإعرابا غير إعرابه[2].

الوجه الأول : كقوله " منطلق زيد"، فمنطلق رغم أنه مقدم لأسباب دلالية بلاغية إلا أنه يبقى خبرا ،لأنه قُدِّمَ على نية التأخير، وكأنك قلت " زيد منطلق "، ومثاله الآخر" : ضرب عمرا زيد "ف" عمرا " مفعولا به، رغم أنه سبق الفاعل لأسباب بلاغية كما ذكرنا .

ومثال الوجه الثاني – وهو تقديم لا على نية التأخير –قولك ": المنطلق زيد "و " زيد المنطلق " فالمعنيان مختلفان وعليه الإعراب يختلف ، فالمنطلق في الجملة الأولى مبتدأ و زيد هو الخبر لأنه المجهول عند السامع بينما في الجملة الثانية زيد مبتدأ والمنطلق خبر ، لأن الانطلاق هو المجهول عند السامع.

ويزيد الجرجاني هذا الوجه توضيحا بقوله" : وأظهر من هذا قولنا" ضربت زيدا ، زيدٌ ضربته" لم تُقَدِّم زيدٌ على أن يكون مفعولا منصوبا بالفعل كما كان ، ولكن على أن ترفعه بالابتداء وتشغل الفعل بضميره ، و تجمعه في موضع الخبر له"[3].

مواضع التقديم و التأخير وسياقاتها:

لقد حدد الجرجاني سياقات التقديم و التأخير في أربعة سياقات هي:

- التقديم و التأخير في سياق الإثبات.
- التقديم والتأخير في سياق النفي.
- التقديم والتأخير في سياق الاستفهام.

[1] – الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، مرجع سابق، ص149.

[2] – **المرجع نفسه**، ص149.

[3] – **المرجع نفسه**، ص148.

- التقديم والتأخير في سياق القصر.

أما مواضع التقديم و التأخير فهي كالآتي:

أ . في سياق الإثبات

- تقديم الخبر المعرف و تأخيره.
- تقديم الفاعل على الفعل ، وتأخيره عنه.
- تقديم المفعول على الفاعل و تأخيره عنه.

ب . في سياق النفي

- تقديم الفعل على الفاعل و تأخيره عنه.
- تقديم الفعل على المفعول و تأخيره عنه.

ج . في سياق الاستفهام

- تقديم الفعل على الفاعل و تأخير عنه.
- تقديم الفعل على المفعول و تأخيره عنه.

د . في سياق الحصر

- تقديم المبتدأ على الخبر وتأخيره عنه.
- تقديم الفاعل على المفعول وتأخيره عنه.

أ في سياق الإثبات:

-تقديم الخبر المعرف وتأخيره:

وقد خالف الجرجاني فيها رأي من سبقوه وعلى رأسهم سيبويه ومن جاء بعد سيبويه ، ففي حين قال سيبويه " وإذا كانا" الاسم و الخبر " معرفة فأنت بالخيار[1]"؛ يقول الجرجاني ردا عليه وعليهم " و اعلم أنه ربما اشتبهت الصورة في بعض المسائل من هذا الباب ، حتى يظن أن المعرفتين إذا وقعتا مبتدأ وخبرا لم يختلف المعنى فيهما بتقديم وتأخير...،فيظن من هاهنا أن تكافؤ الاسمين في التعريف يقتضي أن لا يختلف المعنى بأن تبدأ بهذا وتثني بذلك ، وحتى كأن الترتيب

[1] - سيبويه، **مرجع سابق**، ص ص49-50.

الذي يدعى بين المبتدأ و الخبر وما يوضع لهما من المنزلة في التّقدّم والتأخّر يسقط ويرتفع إذا كان الجزآن معا معرفتين[1]" .

والتقديم والتأخير في الخبر المثبت إذا عمدْت إلى الذي أردت أن تحدث عنه بفعل فقدمت ذكره ثم بني الفعل عليه مثل " :زيد قد فعل " أو " أنا فعلت "و " أنت فعلت " اقتضى ذلك أن يكون القصد إلى الفاعل ، إلا أن المعنى في هذا القصد يقسم قسمين:

1-قسم جلي : وهو أن يكون الفعل فعلا قد أردت أن تنص فيه على واحد فتجعله له ، وتزعم أنه فاعله دون واحد آخر ، أو دون كل أحد[2].

2- قسم ثان : أن لا يكون القصد إلى الفاعل على هذا المعنى ، ولكن على أنك أردت أن تحقق على السامع أنه قد فعل ، وتمنعه من الشك ومثل لذلك بالبيت

هـمُ يُفْرِشون اللّبْدَ كلَّ طِمِرَّةٍ و أَجْرَدَ سَبَّاحٍ يبُذُّ المغَالِبَا[3]

إذ لم يرد أن يدعي لهم هذه الصفة دعوى من ينفرد بها ... وإنما أراد أن يصفهم بأنهم فرسان يمتهدون صهوات الخيل[4]".

ومن ذلك أيضا قول الشاعر:

هـمْ يَضرِبون الكبشَ يَبْرُقُ بَيْضُه على وجْهه من الدِّمَاءِ سَبَائب[5]

وفائدة هذا التقديم أنّ الإعلام بالشيء بغتة ليس مثل إعلامك به بعد التنبيه ،لأنه يصبح مثل التكرير و التأكيد والإحكام ولأن الشيء إذا أضمر ثم فسر ، كان ذلك أفخم له من أن يذكر من غير تَقْدِمَة[6]، وهذا النوع من التأكيد يجيء فيما سبق فيه إنكار من منكر ، أو يجيء فيما اعترض فيه شك أو في تكذيب مدع كقوله تعالى :﴿ وإذا جَاءُوكُمْ قَالُوا آمَنَّا وَقَدْ دَخَلُوا بِالْكُفْرِ وَهمْ قَدْ خَرَجُوا بِهِ وَاللهُ أَعْلمُ بِمَا كَانُوا يَكْتُمُونَ ﴾ المائدة، الآية 61.

---

[1] – الجرجاني، **الدلائل**، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني، مصر، ط3، 1992، ص187.

[2] – **المرجع نفسه**، ص186.

[3] – المعذل ابن عبد الله الليثي، **البيت في ديوان الحماسة للتبريزي**، عالم الكتب، بيروت، ط1، 2000، ص136.

[4] – الجرجاني، **دلائل الاعجاز**، تح: محمود شاكر، **مرجع سابق**، ص129.

[5] – المفضل الضبي، **ديوان المفضليات**، شرح الأنباري، مطبعة اليسوعيين، بيروت، 1920، ص419.

[6] – الجرجاني، **دلائل الاعجاز**، تح: محمود شاكر،**مرجع سابق**، ص132.

2-2-2 الحذف

الحذف من المكاسب البلاغية التي يتسم بها الخطاب العربي سواء كان شعرا أو نثرا وقد انبرى البلاغيون لدراسة هذه الظاهرة من منطلق أن المحذوف الذي يتأول من سياق الكلام هو الأولى للدراسة وها لمعرفة الدلالات الخفية المودعة في كنه النص، ويعرف الجرجاني الظاهرة بأنه باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيه بالسحر فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وتجدك أنطقَ ما تكون إذا لم تنطق ، وأتمَّ ما تكون بيانا إذا لم تُبِن ، وهذه جملة قد تنكرها حتى تخبر وتدفعها حتى تنظر[1]" .

حذف المبتدأ

وقد بدأ الجرجاني هذا الفصل بعرض أمثلة " للحذف لينبّه على صحة ما أشار إليه ، ويقيم الحجة بذلك عليه.و منها بيتان لعمر بن ربيعة يقول فيهما:

هل تعرف اليومَ رسْمَ الدَّار و الطَّللا لَا كَمَا عَرَفْتَ بجَفْن الصَّيْقَل الخَلّلَ[2]

دارٌ لمروةَ إذ أهلي و أهلهمُ بالكَانِسِيّة نرعى اللهوَ و الغزَلَ

والتقدير[تلك دار] بحذف المبتدأ [تلك] ، وبيتان آخران ينسبان إليه وليسا في ديوانه هما :

اعتادَ قلبُك من ليلى عوائدُه وهاج أهواءَك المِكْنونةَ الطللُ

رَبْعٌ قَواءٌ أذاعَ المِعْصِراتِ به وكلّ حَيْرانَ مَاؤُه خَضِلُ

قال الجرجاني " :قال شيخنا [3] رحمه الله : ولم يحمل البيت على أن " الربع " بدل من "الطلل " لأن الربع أكثر من الطلل ، والشيء يبدل مما هو مثله أو أكثر منه ، فأما الشيء من أقل منه ، ففاسدٌ لا يتصور ، وهذه طريقة مستمرّة ليم إذا ذكروا الديار والمنازل ، وكما يضمرون المبتدأ فيرفعون، فقد يضمرون الفعل فينصبون[4] كما هو في بيت ذي الرمة:

ديارَ ميَّة إذ مَيٌّ تُسَاعِفُنا ولا يَرى مِثْلها عُجْم و لا عربُ[5]

---

[1] – الجرجاني، **دلائل الاعجاز**، تح: الأيوبي، **مرجع سابق**، ص177.

[2] – عمر بن أبي ربيعة، **الديوان**، المطبعة الوطنية، بيروت، ط1، 1934، ص222.

[3] – هو الشيخ أبا الحسن الفارسي، ابن أخت الشيخ أبي علي الفارسي، ينظر: الجرجاني، **دلائل الاعجاز**، تح: محمود شاكر، دار المدني، جدة، 1992، ص147.

[4] – عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الاعجاز**، تح: محمود شاكر، **مرجع سابق**، ص ص146-147.

[5] – ذو الرمة، **الديوان**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995، ص11.

ويقول الجرجاني بعدما يذكر هذين البيتين:

سريعٌ إلى ابن العمِّ يلطِم وجهه وليسَ إلى داعي النَّديِّ بسريعِ[1]

حريصٌ على الدنيا مُضِيعٌ لدينه وليس لما في بيته بِمُضيعِ

"فتأمل الآن هذه الأبيات كلها ،واستَقْرها واحدا واحدا ، وانظر إلى موقعها في نفسك والى ما تجده من اللطف والظرف ، إذا أنت مررت بموضع الحذف منها ، ثم قلبت النفس عما تجد وألطفت النظر فيما تحس به ، ثم تكلف أن تردّ ما حذَفَ الشاعر ، وأن تخرجه إلى لفظك وتُوقّعه في سمعك ، فإنك تعمم أن الذي قلتُ كما قلتُ، وأن رُبَّ حذف هو قلادة الجيد وقاعدة التجويد[2]" .

ويلاحظ هنا أن شأن الجرجاني مع الحذف اختلف عن شأنه مع التقديم والتأخير ففي حين أنه لجأ إلى التحليل الذي اقترب من التقعيد في التقديم والتأخير نجده هنا في الحذف ، يلجأ إلى الذوق الذي يتفاوت فيه الناس ، وعليه لا يمكن الاحتكام إليه دائما.

والدارس لكتب عبد القاهر وخاصة الدلائل والأسرار يلاحظ أنه اعتمد أساسين متلازمين في أعماله هما القاعدة والذوق ، ولقد أولاهما عناية كبيرة إذ لا يمكن الاستغناء عن أحدهما.

يقول أحمد مطلوب متحدثا عن القاعدة عند عبد القاهر الجرجاني " وحينما ظهر عبد القاهر أَوْلاها أهمية كبيرة وحاول أن يضعها وضعا دقيقا ، وأن يحدد معانيها بحيث تكون التعريفات جامعة مانعة ، وكان يرى أنه ينبغي أن تكون هناك قوانين عقلية تضبط العلم" [3] أما عن اهتمام عبد القاهر بالذوق فيقول أحمد مطلوب:" ولم تكن عناية عبد القاهر بالقواعد والأصول وحدها وإنما اتخذ من الذوق مقياسا مُهمّا ، فهو حينما يعلّق على النصوص أو يحللها يركن إليه في إدراك البلاغة والوقوف على أسرار الجمال ،بل يكرر دائما أن من لا ذوق له لن يدرك تلك الأسرار وذلك الجمال ، لأن المسألة لا تتصل بالصحة والخطأ وإنما تتعلق بأمور أبعد من ذلك ، أمور هي من جنس الإحساس والشعور[4]" .

---

[1] – الأقيشر الأسدي، **البيتان في دلائل الاعجاز**، تح: الأيوبي، ص182.

[2] – الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: الأيوبي، **مرجع سابق**، ص182.

[3] – أحمد مطلوب، **عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده**، ط1، بيروت، 1973، ص201.

[4] – **المرجع نفسه**، ص205.

2-2-3 حذف المفعول به:

معرفة حذف المفعول – خاصة – ضرورية عند الجرجاني لأنّ الحاجة إليها أمس واللطائف فيها أكثر ، وهذه اللطائف تتنوع بتنوع الجملة ، وكلّ جملة كما ذكرنا آنفا مرتبطة بالمتكلم وغرضه والسياق الذي تقال فيه. ففرق بين قولنا " ضَرَبَ زيدٌ " وقولنا" كان ضربٌ " أو " وقع ضربٌ " أو "حدث ضربٌ " فالأول يعني وقوع الضرب من زيد ، أما الثاني فلا يعنينا إلا وقوع الضرب ، أو أننا نجهل فاعله فلم نذكره ، وهذا كله يختلف عن قولنا" : ضرب زيدٌ عُمرَ" وغرضك هنا أن تبين وقوعه من الأول على الثاني ، فالأمر إذن يتعلق بأغراض الناس وباختلاف الأغراض تختلف التعابير.

"فالناس قد يذكرون الأفعال تارة و مرادهم أن يقتصروا على إثبات المعاني التي اشتقت منها للفاعلين ، من غير أن يتعرضوا لذكر مَفْعولِين ، فإذا كان كذلك كان الفعل المتعدي كغير المتعدي"[1].

يقال ": فلان يحُل و يعقد ، و يأمر و ينهي ،ويضر وينفع و يقال : هو يعطي ويُجزل ويُقري و يُضيّف " ؛ المعنى كما يقول الجرجاني ، في جميع ذلك ، على إثبات المعنى في نفسه في الشيء على الإطلاق وعلى الجملة ومثاله قوله تعالى : ﴿ قُلْ هلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُولُو الْأَلْبَابِ ﴾الزمر، الآية9؛ على الإطلاق و لو ذُكر المفعول به لأفاد التخصيص ولاحظ الفرق بينه وبين قولنا " : هل يستوي الذين يعلمون النحو والذين لا يعلمونه "فالمفعول به أفاد أن المباينة تخص العارفين بالنحو وغير العارفين به ، لا مطلق العلم والمعرفة ، ومثل ذلك في قوله تعالى :﴿وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَ أَبْكَى وَأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَ أَحْيَا ﴾ النجم، الآية43-44، فهو إضحاك لمن شاء على الإطلاق ، وإبكاء لمن شاء على إطلاق ، ومثله الإماتة والإحياء ؛ وهذا النوع من الأفعال ، لا يكون له مفعول يمكن الوصول إليه.

ويزيد عبد القاهر في التوضيح بأمثلة أخرى منها هذه الأبيات لطفيل الغنوي قالها لبني جعفر بن كلاب:

جَزى الله عنَّا جَعْفَرا حين أزْلَقَت بنا نعلُنا في الواطئين فزلّتِ[2]

---

[1] – الجرجاني، دلائل الاعجاز، تح: الأيوبي، **مرجع سابق**، ص184.

[2] – طفيل الغنوي، **الديوان**، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ص130.

أبَوا أن يَمَلّونا ولو أن أمَّنَا تُلَاقِي الذي لاقَوْه منا لمِلّتِ

هم خَلطُونا بالنُّفوس وألْجَأوا إلى حُجراتِ أدْفأت وأظلَّتِ

والحذف في هذه الأبيات في أربعة مواضع هي " ملّت ، ألجأوا، أدفأت ، أظلّت " والأصل فيها ملّتنا ، الجأونا، أدفأتنا أظلّتنا ." هكذا بإبهام الفعل فلم يقصد أن يقع على شيء، فأفادت الإطلاق والعموم ولزوم الصفة ، وكأنّ هذه الصفاتِ صفاتٌ ثابتةٌ فيهم لم يُخصّصْ بها المتكلم وحده وانما هي مفعولة وواقعة على كلِّ أحد في مثل حال الشاعر ، ولو ذكر المفعول لكانت قاصرة على الشاعر خاصة به فتكون هذه الصفات ليست متكررة منهم مع كل من يصادفهم وعليه لن تؤدي الأبيات المعنى الذي أدته مع الحذف[1]" .

وبعد الاستشهاد بالشعر ينتقل الشاعر إلى الاستشهاد بالقرآن الكريم وفق منهج مدروس ظهر من أول الكتاب حيث أشاد بعلم اللغة ثم بالنحو ثم بمعرفة الشعر لأنها طريق الوصول إلى معرفة دلائل الإعجاز في القرآن الكريم يقول شارحا للآية الكريمة. ﴿ وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيهِ أُمَّةً مِنَ النَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمُ امْرأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لَا نَسْقِي حَتَّى يُصْدِرَ الرِّعَاءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ فَسَقَى لَهمَا ثُمَّ تَوَلَّى إِلَى الظِّلِّ﴾ سورة القصص، الآية23-24، فالمعنى الذي وقع فيه الحذف هو : يسقون أغنامهم ، تذودان غنمهما – نسقي غنمنا – سقى لهما غنمهما ، وكان لابد من الحذف ليبقى الفعل مطلقا ليُعلم أنه كان من الناس سقيٌ ومن المرأتين ذودٌ ، فموسى قد ساعدهما لمطلق السقي من الناس ومطلق الذود من المرأتين ، ولو خَصص لدلّ التعبير أنّه لو لم يكن سقيُ الغنم، وذودٌ منهما للغنم أيضا ، لربما لم تكن منه مساعدة لهما .فكرم موسى وشهامته كانا سيدفعانه إلى المساعدة في كل الأحوال ومهما كان الشيء المذاد وعلى الإطلاق[2].

2-2-3 الفروق في الخبر

لقد ذكر الجرجاني ثمانية وجوه للخبر هي " زيد منطلق" "زيد ينطلق" و"ينطلق زيد" و"منطلق زيد" و"زيد المنطلق و" المنطلق زيد" و" زيد هو المنطلق" و"زيد هو منطلق"؛ فمعاني النحو أو النظم تشمل : الخبر ، وأركان الجملة، وما يتعلق بالمسند والمسند إليه من شرط وحال، وتشمل

[1] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: الأيوبي، **مرجع سابق**، ص188.

[2] – **المرجع نفسه**، ص190.

الفصل والوصل ومعرفة مواضعهما، ومعاني الواو والفاء وثم ولكن وبل وتشمل التعريف والتنكير، والتقديم والتأخير، والحذف والتكرار، والإضمار والإظهار، والفرق في هذه الأساليب ليس فرقا في الحركات وما يطرأ على الكلمات، وإنما في معاني العبارات التي يحدثها ذلك الوضع والنظم الدقيق"[1].

حيث يجب أن نفرق بين نوعين من الخبر، الخبر النحوي كما ذكرته كتب النحو وهو الذي يتم معنى الجملة في الجملة الاسمية ويأتي في مقابل المبتدأ، والخبر البلاغي الذي يعرف بأنه الكلام الذي يحتمل الصدق والكذب ويأتي في مقابل الإنشاء، إذ يقول ابن يعيش في تعريف الخبر النحوي:" فعلم أن خبر المبتدأ هو الجزء المستفاد الذي يستفيده السامع ويصير مع المبتدأ كلاما تاما"[2].

ووجوه الخبر البلاغي كما ذكرها الجرجاني بوجوهها الثمانية نذكر منها زيد منطلق وزيد ينطلق وينطلق زيد، ونترك البقية لباب التعريف والتنكير والتقديم والتأخير.

ولمعرفة ما يفكر فيه الجرجاني لابد أن نتزود بجملة من الملاحظات نقدمها كالآتي :

- ضرورة معرفة قصد المتكلم وعنها يقول " : كيف وقد أجمع العقلاء على أن العلم بمقاصد الناس في محاوراتهم علم ضرورة[3].
- الفروق والوجوه في تصاريف الكلام كثيرة وفي ذلك يقول ":وإذا عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه ، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ونهاية لا تجد لها ازديادا بعدها".[4]
- المزية ليست في تعدد الوجوه وإنما في مطابقة الوجه التعبيري للمعاني والأغراض وفي ذلك يقول": ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها ، ومن حيث هي على الإطلاق ولكنْ تَعرِضُ بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام ، ثم بحسب موقع بعضها من بعض"[5]؛ ويوضح كلامه وضوحا أشد في موضع آخر من الكتاب فيقول ": اعلم أنّ لكلِّ نوع من المعنى

---

[1] – أحمد مطلوب، حسن البصير، **البلاغة والتطبيق**، وزارة التعليم العالي، العراق، ط2، 1999، ص89.

[2] –ابن يعيش، شرح المفصل، **المكتبة التوفيقية**، دط، دت، ص169.

[3] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز **مرجع سابق**، 488.

[4] – **المرجع نفسه**، ص87.

[5] – **المرجع نفسه**، ص87.

نوعا من اللفظ هو به أخصّ و أولى، وضربا من العبارة هو بتأديته أقْوم، وهو فيه أجلى ومأخذا إذا أُخذ منه كان إلى الفهم أقرب ، وبالقبول أخلق ، وكان السمع أوعى ، والنفس إليه أميل[1]" .

فيخطئ الإنسان عندما لا يفرق بين "زيد منطلق" و" زيد ينطلق" و" ينطلق زيد" ويسوي بينها جميعا في المعنى، ومن أجل ذلك قال الجرجاني وبعد أن ذكر وجوه الخبر، إن

الحال البلاغي(لا النحوي)نوع من أنواع الخبر، فأحيانا يعرف السامع أن زيدا جاء، لكن المتكلم يريد أن يخبره خبرا آخر يجهله وهو أنه جاء راكبا فيقول" جاء زيد راكبا".

بعد هذا ذكر الجرجاني فروق الخبر في كونه اسما " زيد منطلق " وكونه فعلا" زيد ينطلق" وقد قال عنه أنوه فرق لطيف تمس الحاجة في علم البلاغة إليه، وبين أن الاسم يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجدّدَه شيئا بعد شيء، وأما الفعل فموضوعه على أنه يقتضي تجددَ المعنى المثبت به شيئا بعد شيء. فقولك" زيد منطلق "أثبت الانطلاق فعلا له من غير أن تجعله يتجدد و يحدث منه شيئا فشيئا ، بل يكون المعنى فيه كالمعنى في قولك " : زيد طويل " و " عمر قصير "، فكما لا يقصد هاهنا إلى أن تجعل الطول أو القصر يتجدد ويحدث، كذلك لا تتعرض في قولك:" زيد منطلق " لأكثر من إثباته لزيد أما الفعل فيفيد التجدد ، وأن الانطلاق يقع منه جزءا جزءا[2]" .

إذا جعلنا كلام الجرجاني منطلقنا فهناك فرق بين" زيد ينطلق "و "ينطلق زيد "فالأولى كما قرر القدماء وكثير من المحدثين اسمية و الثانية فعلية وعليه يكون عندنا ثلاثة أنواع من الجمل : جملة فعلية محضه ،وجملة اسمية محضة ، وهي التي يكون خبرها اسما ، أي خالية من فعل ، وجملة اسمية غير محضه يكون خبرها جملة فعلية . فالجملة الفعلية تدل على التجدد ، والجملة الاسمية تدل على الثبوت ، والجملة الاسمية التي يكون خبرها جملة فعلية تفيد مع الثبوت التجدد ،وقد تفيد الاستمرار التجددي[3].

وبيان ذلك أن تجدد حدوث الخبر من المبتدأ أو حدوثه له أو عليه يصير كالصفة الثابتة الملازمة لو بتكرار تجددها ، مثال ذلك قولنا" : الله يغفر الذنوب "، فمغفرة الله المتجددة الدائمة تجعلها صفة ثابتة لو لهذا نجد من صفاته سبحانه وتعالى صفة الغفور.

---

[1] – عبد القاهر الجرجاني، **الرسالة الشافية في وجوه الإعجاز**، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني، ط3، 1992، ص575.

[2] – الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص200.

[3] – ينظر: عباس حسن، **النحو الوافي**، دار المعارف، مصر، ط3، دت، ص145.

4-2-2 الفصل والوصل: السبك والحبك عند الجاحظ

لعل من المباحث الأساسية التي اشتغل عليها المجال النحوي البلاغي عند عبد القاهر الجرجاني ظاهرة الفصل والوصل باعتبارها آلية تركيبية جد حاسمة في بلوغ النص درجة من النضج والإتقان ويعتمد هذا المبحث على الذوق قبل أن توضع له القواعد والضوابط ولا نرتاب بأن أول من أبان عن أسراره ،وكشف عن أكمام أستاره وأسعد بشذا أزهاره ، كان الإمام عبد القاهر –رحمه الله – في كتابه " دلائل الإعجاز. "

صحيح أن الذين جاؤوا من بعده كان لهم ميزة الترتيب والتبويب ، ولكنهم مع ذلك أقحموا مباحث ، ووضعوا فصولا لم يكن لها ضرورة في هذا الموضوع ، كما فعل السكاكي في مباحث الجامع بين الجملتين، ثم نهج نهجه صاحب التلخيص ، الخطيب القزويني ولم يكن فضل عبد القاهر لحيازته قصب السبق فحسب، بل إن الإمام عبد القاهر كان أغنى غناء وأكثر ثراءً بما جاء به من أمثلة ونصوص ذات صلة بالسليقة والحقيقة ، السليقة اللغوية وحقيقة البيان العربي"[1].

وهذا كلا عبد القاهر في الفصل والوصل ملخصا في نقاط ليسهل في النماذج والأمثلة التي قدمها لهذا الموضوع:

- ينبغي النظر إلى فائدة العطف في المفرد ، ثم العودة إلى الجملة.
- فائدة العطف في المفرد أن يشرك الثاني في إعراب الأول.
- أنه إذا أشركه في إعرابه فقد أشركه في حكم ذلك الإعراب.
- الجمل المعطوف بعضها على بعض على ضربين :

أ– جمل معطوفة على جمل لها محل من الإعراب وحكمها حكم المفرد و وجوب الحاجة إلى الواو فيها ظاهر والاشتراك بها في الحكم موجود.

ب – ضرب يشكل أمره وهو الجمل المعطوفة على جمل لا محل لها من الإعراب مثل : "زيد قائم و عمر قاعد" .

4– جماليات تفريعات المعاني في ضوء نظرية النظم

[1] – فضل حسن عباس، **البلاغة فنونها وأفنانها**، دار الفرقان،ط4، 1998، ص392.

يخضع النظم إلى متغيرات دلالية حاسمة بإمكانها تغيير المقصد العام للنص بحيث كلما قدمنا أو أخرنا أفصح النص غير ذي قبل، وعليه فالمعاني تفريعات بحسب درجة التزام النظم بالمبنى العام الذي يشمله النص.

4-1 جماليات تفريعات المعاني في ضوء نظرية النظم

.قامت نظرية النّظم على إدراج المعاني تبعا لمقامها المناسباتي وتبعا للسلسلة الكلامية التراتبية و والمتغايرات النحوية التي تحدث في نسيجها العضوي دوريا (التّقديم والتأخير، الحذف، التعريف والتنكير ، الحصر والقصر) مخلّفة صنوفا من الدوائر التعبيرية المختلفة

وبذاك يتحدّث عبد القاهر الجرجاني": واعلم أن النظم ليس إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجها التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها وذلك أن لا نعلم بشيء يبتغيه الناظم بنظمه، غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه، فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك:"زيد منطلق" وزيد ينطلق، وينطلق زيد، ومنطلق زيد، وزيد المنطلق، والمنطلق زيد، وزيد هو المنطلق، وفي الجزاء والشرط إلى الوجوه التي تراها في قولك : إن تخرج أخرج، وإن خرجت خرجت، وإن تخرج فأنا خارج، وأنا خارج إن خرجت، وأنا إن خرجت خارج، وفي الحال إلى الوجوه التي تراها في قولك، جاءني زيد مسرعا، وجاءني يسرع، وجاءني مسرع، جاءني قد أسرع، فيعرف لكل ذلك موضعه، ويجيء به حيث ينبغي له وينظر في الحروف التي تشترك في معنى، ثم ينفرد كل واحد منها بخصوصية في ذلك المعنى، ويعرف موضع الوصل والفصل، وموضع النفي، ويتصرف في التعريف والتنكير، والتقديم والتأخير في الكلام، والحذف والتكرار والإضمار والإظهار فيضع كل من ذلك مكانه ويستعمله على الصحة وعلى ما ينبغي له.[1] إنّ الشواهد التي أزجاها عبد القاهر الجرجاني تؤكد أن النظم جسد روحه معاني النحو تتكفل بالإمعان في النّظر إلى وجوه الكلام المستوية ومن ثمة استنباط فوارقها الظاهرة والخفية وتتبع موضع الألفاظ في سياقها التركيبي لتقدير المعاني المتباينة والمقاصد الكبرى المتشكلة جرّاء تقليب وجوه الكلام

[1] الجرجاني، **مرجع سابق**، ص127.

والنظم صناعة تتوخى مجانبة الخطأ والاستفراد بالصواب والوصول بالكلام إلى مدارج الإحسان بل وربما الإيذان للمتلقي لأن يرشّح الكلام الموصل لدرجة الإحسان عسى أن يفاضل بينه ويدني الأرهف إلى سمعه والأرسخ بذاكرته والأقدح لقريحته ، "وجملة الأمر أنك لن تعلم في شيء من الصناعات علما تمر فيه وتحلي، حتى تكون ممن يعرف الخطأ فيها من الصواب، ويفصل بين الإساءة والإحسان، بل حتى تفاضل بين الإحسان والإحسان، وتعرف طبقات المحسنين"[1]

ويفرق عبد القاهر الجرجاني بين مستويين من الكلام[2] :

1- **مستوى عام:** يمثل النظام اللغوي الذي ينتمي إليه المتكلم حيث على المتكلم أن يحترم هذا النظام وهو الوضع الذي يقتضيه علم النحو ويعمل على قوانينه وأصوله ويعرف مناهجه التي نهجت فلا يزيغ عنها ويحفظ الرسوم التي رسمت فلا يخل منها بشيء.يتعاضد هذا الصنف مع مركزية التفسير السوسيري بمنهجه الثنائي ذلك أن حدَّ اللغة في اللسانيات الحديثة نسق من العلامات المجردة المركوزة في وعي الجماعة الواحدة

2- **مستوى خاص:**يعبر عنه الجرجاني بصيغة المخاطبة:" أن تضع كلامك" وكلام الشخص هو أداؤه الخاص الذي يتصرف فيه كيف يشاء ، وهو مربط الإبداع الفني الخاص فالتفاوت الحاصل في المجتمع الكلامي من حيث جودة الخطاب ومتانة النص المحرّر، مردّه الفروقات اللغوية والبلاغية بين المخاطبين والتي تؤشر لخطاطات خطابية تتأرج بين الضعف الأدائي والإبهار القولي وهذا ما يتواشج منهجيا مع مفهوم في اللسانيات الحديثة فالكلام هو التطبيق الفعلي الملموس لقواعد اللغة.

لقد دأب الجرجاني على ممازجة العلم بالذوق، فالذوق معوان على الفهم والإفهام معا وذريعة لإدراك القواعد الاختزالية المتشابكة ونظمها المتفاعلة، أي أن "النظم"، عند الجرجاني، هو بمثابة الجانب العقلي العلمي في التعبير اللغوي، يقابله الجانب الفني المتمثل في أغراض النظم والعلاقات المجازية والرموز الفنية المنزاحة. كما في علم "الموسيقى" مثلا، في العصور القديمة، إذ كانت تصنف ضمن مباحث الرياضيات. لأنها من مشمولات النسب الرياضياتية "علم" ، أما من حيث وظيفتها في الإبانة عن الأغراض والتعبير عن الأحاسيس الإنسانية والغرائز الشعورية والمكبوتات

[1] –عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق محمود محمد شاكر، **مرجع سابق**، ص37.

[2] - عقيلة مصيطفى، "آليات التواصل الأدبي ومقصدية الخطاب عند عبد القاهر الجرجاني"، **مجلة الأثر**، العدد 24، مارس 2016، ص22.

النفسية فهي بحق "فن". وكلاهما معا يؤلفان الجانب العقلي (العلمي) والجانب الشعوري (الفني) للموسيقى. وكل الفنون لها قواعد "علمية" عقلية تبني عليها، ولها في نفس الوقت أساليب شعورية تعبيرية. وحرص الشيخ عبد القاهر على طرح مفهوم "عقلي" للنظم هو في الأساس مبني على تقسيم التعبير اللغوي إلى قسمين، الأول "عقلي" (النظم)، وهو موضوع كتابه "دلائل الإعجاز"، والثاني "شعوري" (المجاز)، وهو موضوع كتابه "أسرار البلاغة".

4-2 في أسبقية المعاني على الألفاظ

يعتمد مفهوم النظم بشكل أساسي عند عبد القاهر الجرجاني على غاية الارتباط بين اللفظ ومعناه والأسبقية المنطقية للمعنى على اللفظ، فاللفظ ليس سوى مجرد علامة اعتباطية توقيفية مهمتها هي استدعاء المعنى في الذهن. ولذلك النظم هو في الحقيقة، نظم للمعاني التي ترمز إليها الألفاظ.

ويترتب على ذلك أنه ليس مهما أن يكون اللفظ منتميا إلى لغة معينة، أو أن اللغة المعينة تستخدم لفظا معينا بدلا من آخر للدلالة على معنى معين. ففي نهاية الأمر "النظم" ليس نظما للألفاظ وإنما نظما للمعاني المرتبطة بهذه الألفاظ. وناتج "النظم" ليس مجرد مجموع الألفاظ وإنما معنى كلي نتج عن العلاقات بين معاني الألفاظ. كما أنه ليس مهما أن تكون قواعد النحو التي تربط الألفاظ منتمية إلى لغة معينة، وإنما المهم أن تكون هذه القواعد مؤدية إلى معان معينة، مثل الإخبار أو الوصف أو الفعل..الخ.

وعلى هذا الأساس يعد مفهوم الارتباط بين اللفظ والمعنى والأولوية المنطقية للمعنى على اللفظ هو المفهوم المركزي لنظريته. وهو مفهوم يترتب عليه أن الألفاظ ذاتها كرموز منطوقة، والعلاقات بين الألفاظ، كعلاقات نحوية، ليست بذاتها مؤدية إلى النظم. وإنما ما يؤدي إلى النظم هو ترتيب المعاني وصياغتها في ذهن المتكلم، مثلما يصوغ الفنان الأصباغ والصائغ قطع الذهب والفضة. لذلك يفرد الشيخ جزءا غير قليل من كتابه "دلائل الإعجاز"[1] لإثبات هذا التصور بصورة تؤكد

[1]- يفرد الجرجاني لهذه القضية في دلائل الاعجاز الصفحات 49-65، والصفحات 249-261، والصفحات 359-476 من المؤلف. و المراجع لهذه المناقشات سوف يجد بما لا يدع مجالا للشك أنه لا يتحدث عن اللغة العربية بذاتها، وإنما

أن مفهومه للغة في "النظم" هو مفهوم عام. من ذلك،"و "النظم والترتيب" في الكلام كما بينا، عمل يعمله مؤلف الكلام في معاني الكلم لا في ألفاظها، وهو بما يصنع في سبيل من يأخذ الأصباغ المختلفة فيتوخي فيها ترتيبا يحدث عنه ضروب من النقش والوشي"[1] ، إن مشاكلة الأصباغ وحسن تماهيها باللغة من حيث هي من ضروب التأليف الجيد الذي يراعي منابت اللفظة وحسن مخارجها الصوتية وموضعها الدلالي ومنزعها النحوي يدل على انفتاحية العقل البلاغي الجرجاني على باقي المذاهب التشكيلية والنوازع الجمالية، ويوضح أن النظم ليس مرتبطا باللغة لأنه ليس مرتبطا باللفظ،"اعلم إنا إذا أضفنا الشعر، أو غير الشعر، من ضروب الكلام إلى قائله لم تكن إضافتنا له من حيث هو كلم وأوضاع لغة، ولكن من حيث توخي فيها "النظم" الذي بينا أنه عبارة عن توخي معاني النحو في معاني الكلم"[2] والتفاضل هو في النظم، وليس في الإعراب الذي هو التعبير عن قواعد النحو، "ومن العجب أنا إذا نظرنا في الإعراب وجدنا التفاضل فيه محالا، لأنه لا يتصور أن يكون للرفع والنصب في كلام مزية عليهما في كلام آخر، وإنما الذي يتصور أن يكون هاهنا كلام قد وقع في إعرابهما خلل، ثم كان أحدهما أكثر صوابا من الأخر، وكلام قد استمر أحدهما على الصواب ولم يستمر الآخر، ولا يكون هذا تفاضلا في الإعراب، ولكن تركا له في شيء واستعمالا له في آخر، فاعرف ذلك"[3] .

والفصاحة هي للمتكلم وليس لواضع اللغة، والقضية هنا تخص أي لغة على العموم،"أن الفصاحة فيما نحن فيه عبارة عن مزية هي بالمتكلم دون واضع اللغة. وإذا كان كذلك فينبغي لنا أن ننظر إلى المتكلم، هل يستطيع أن يزيد من عند نفسه في اللفظ شيئا ليس هو له في اللغة، حتى يجعل ذلك من صنيعه مزية يعبر عنها بالفصاحة؟ وإذا نظرنا وجدناه لا يستطيع أن يصنع باللفظ

عن اللغة على العموم، خاصة وأنه لم يستخدم نهائيا تعبير "اللغة العربية" عند مناقشته لقضية العلاقة بين اللفظ والمعنى أو للنظم على العموم.

[1] – الجرجاني، دلائل الإعجاز،**مرجع سابق**، ص 359.

[2] **المرجع نفسه**، ص 362.

[3] **المرجع نفسه**، ص399.

شيئا أصلا، ولا أن يحدث فيه وصفا، كيف؟ وهو إن فعل ذلك افسد على نفسه وأبطل أن يكون متكلما، لأنه لا يكون متكلما حتى يستعمل أوضاع لغة على ما وضعت عليه"[1].

والمعاني مودعة في الألفاظ حسب إرادة واضع اللغة، واللغة هي على العموم أيضا،"أن العاقل إذا نظر علم ضرورة أنه لا سبيل له إلى أن يكثر معاني الألفاظ أو يقللها، لأن المعاني المودعة في الألفاظ لا تتغير على الجملة عما أراده واضع اللغة"[2].

وكذلك أن الفصاحة تكون في المعاني وليس في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ونطق لسان، وهو ما يعني أن استخدام لغة معينة ليس مهما بالنسبة لمفهومه للفصاحة،"وكيف لا يكون في إسار الأخذة ومحولا بينه وبين الفكرة من يسلم أن الفصاحة لا تكون في أفراد الكلمات، وأنها إنما تكون فيها إذا ضم بعضها إلى بعض، ثم لا يعلم أن ذلك يقتضي أن تكون وصفا لها، من أجل معانيها لا من أجل نفسها، ومن حيث هي ألفاظ ونطق لسان؟"[3]، وهي بالمناسبة نظرة تجديدية تعلو ملامح الدرس البلاغي الجرجاني لتوسيع مجالات الفصاحة من الألفاظ والمفردات إلى تجاورية المباني وحسن سبكها والتئام فواصلها.

كما يظهر بشكل أكثر وضوحا مفهومه لعمومية وعالمية اللغة في النص التالي، في معرض حديثه عن "المفيد" من الاستعارة، حيث يقرر بأن القول بأن تركيب الكلام من الاسمين أو الاسم والفعل يختص بلغة العرب فقط هو قول فاسد، "وليس كذلك "المفيد" [من الاستعارة] فإن الكثير منه شرك في عداد ما يشترك فيه أجيال الناس، ويجري به العرف في جميع اللغات..فلا يمكن أن يدعي أنا إذا استعملنا هذا النحو من الاستعارة، فقد عمدنا إلى طريقة في المعقولات لا يعرفها غير العرب، أو لم تتفق لمن سواهم، لأن ذلك بمنزلة أن تقول إن تركيب الكلام من الاسمين، أو من الفعل والاسم، يختص بلغة العرب..وذلك مما لا يخفى فساده"[4].

---

[1] الجرجاني، **المرجع السابق**، ص401.

[2] - الجرجاني، **المرجع السابق**، ص464.

[3] - **المرجع نفسه**، ص 466.

[4] - أسرار البلاغة ،**مرجع سابق**، ص34.

فمفهوم عمومية وعالمية ظاهرة اللغة كان مفهوما واضحا تماما بالنسبة للشيخ وكان مفهوما جوهريا في نظريته في النظم. وهو ما يؤدي بشكل مباشر إلى أن تكون نظرية النظم نظرية عالمية تخص الإنسان بما هو إنسان ولا ترتبط بلغة معينة ولا بحضارة معينة ولا بخصوصيات مجتمعية معينة. وانطلاقا من مفهوم عالمية النظم، نستعرض في الجزء التالي من البحث عناصر نظرية النظم كما قررها الشيخ عبد القاهر.

4-3 في مزايا النظم بحسب المعاني والأغراض

الشيخ عبد القاهر يعتبر أول من ميز تمييزا واضحا بين علمي "المعاني" و"البيان" وإن لم يعطهما هذا الاسم. فقد اختص كتابه "دلائل الإعجاز" بتأسيس علم "المعاني" كما اختص كتابه "أسرار البلاغة" بقضايا علم البيان. وقد اعتبرت نظريته في "النظم" بما احتوت عليه من تنظير للفكر السابق عليه ومن إضافات إبداعية بمثابة تأسيس لعلم "المعاني"[1].

وقد أدرك الشيخ عبد القاهر أن علم البلاغة على وجه العموم ومفهوم "النظم" والتعبير عن المعاني على وجه الخصوص كان غير واضح المصطلحات أو الموضوع أو النظرية أو المنهج. وقد عبر الشيخ عن ذلك في مواضع متعددة من كتابه "دلائل الإعجاز". فهو يعبر عن غموض مفاهيم علم الفصاحة كما يلي، "واعلم أنك لا ترى في الدنيا علما قد جرى الأمر فيه بديئا وأخيرا على ما جرى عليه في علم الفصاحة والبيان، أما البدئ فهو أنك لا ترى نوعا من أنواع العلوم إلا وإذا تأملت كلام الأولين الذين علموا الناس، وجدت العبارة فيه أكثر من الإشارة، والتصريح أكثر من التلويح. والأمر في علم الفصاحة بالضد من هذا، فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء فيه، وجدت جله أو كله رمزا ووحيا وكناية وتعريضا..وأما الأخير فهو أنا لم نر من العقلاء قد رضوا من أنفسهم في شيء من العلوم أن يحفظوا كلاما للأولين ويتدارسوه، ويكلم به بعضهم بعضا، من غير أن يعرفوا له معنى، ويقفوا منه على غرض صحيح..فإنك ترى طبقات من الناس يتداولون فيما بينهم ألفاظا للقدماء وعبارات من غير أن يعرفوا لها معنى أصلا، أو يستطيعوا إن يسألوا عنها أن يذكروا لها تفسيرا يصح"[2]، يدعو الجرجاني إلى إقامة ثورة منهجية في نظام اللغة وهذا عبر تنويهه إلى

[1]- سعد سليمان حمودة، **البلاغة العربية**، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية، 2002، ص146.

[2]- الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص455.

أخطاء القدماء الذين ضنوا أن تعلم المباني اللسانية يتم عبر الإتباع التقليدي للأسلاف غير آبهين المرة بالأسس النظمية لتلك الألفاظ المستودعة في ذاكرتهم والسياقات الثقافية التي استحدثها الأفق التعليمي الجديد.

كما كان الجرجاني مدركا أنه يحاول إخراج العلم من حالة الخلط وعدم الوضوح إلى حالة التدقيق والتحديد ومن حالة الإشارة إلى حالة العبارة ومن حالة التلويح إلى حالة التصريح. فالقول بالنظم كمفهوم عام "مجمل" كان موجودا قبل الشيخ عبد القاهر، ولكن لم يكن هناك نظرية واضحة في النظم. فلم يكن أي ممن سبقه من أعلام اللغة قادرين على إعطاء تقديم تفسير واضح وتفصيلي للنظم ومبادئ عامة يمكن الاعتماد عليها لتفسير لماذا يكون كلاما معينا كلاما جيدا في "نظمه"، وآخر غير جيد في "نظمه".

وعلى الرغم من أن بعض القواعد التي عرضها الشيخ يعد استمرارا من أعمال سابقة عليه، إلا أن الصورة العامة لقواعد النظم كما طرحها الشيخ تمثل إبداعا جديدا للشيخ عبد القاهر. ولذلك سيطرت نظريته هذه على البلاغة العربية بعد الشيخ وظلت محتفظة بأهميتها العلمية حتى يومنا هذا.

4-4 في المعاني الأولية والمعاني الثوان

تكلم عبد القاهر الجرجاني على ما يسمّى ب(معنى المعنى) بمزيد من الانضباط الدلالي والاتساع المعرفي مما يدل على سعة اطلاعه، فالمعاني الثوان برأيه هو أنك إذا قلت هو كثير رماد القدر، أو قلت :طويل النجاد، أو قلت في المرأة :نؤوم الضحى، فإنّك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ ولكن يدلّ اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانيا هو غرضك كمعرفتك من كثير رماد القدر أنَّه مضياف، ومن طويل النجاد أنّه طويل القامة، ومن نؤوم الضحى في المرأة أنّها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها "، أي أنَّ في هذه الجمل معنيين :المعنى الأولي الذي تستدل عليه من ظاهر اللفظ، والمعنى الثانوي الذي تستدل عليه بعقلك، وهو ما يسمّى ب(معنى المعنى) ثم يلخص لنا عبد القاهر هذه الفكرة بقوله:" واذ قد عرفت هذه الجملة فهاهنا عبارة مختصرة وهي أن تقول :

المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى: المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى :أن تعقل من اللفظ معنى ثمَّ يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسرت لك".[1]

من هنا نرى أنَّ المعاني الإضافية عند عبد القاهر هي أساس جمال الكلام، واليها ترجع الفضيلة .وهذه الفكرة لم يلتفت إليها أحد من النقاد العرب السابقين، وتناولها بالبحث النقاد الغربيون وسموها ب(معنى المعنى)أيضا.

4-5 في إشكالية السرقات الشعرية وتوارد المعاني بين الشعراء

لقد عرض عبد القاهر الجرجاني إشكالية السرقات الشعرية في أسرار البلاغة بمزيد من الانفتاح إذ ما انفك يدعو النقاد إلى التريث وعدم الانجرار وراء المقولات النقدية السطحية بمدها التعريفي المحدود لآفة السرقات الشعرية إذ يقول في هذا الصدد:" إن الحكم على الشاعر بأنه أخذ من غيره وسرق واقتدى بمن تقدم وسبق لا يخلو من أن يكون في المعنى صريحا أو في صيغة تتعلق بالعبارة"[2]، ولذلك تكلم أولا على المعاني، وهي قسمان: عقلي وتخييلي، وكل واحد منهما يتنوع، فالذي هو العقلي على أنواع: أولهما عقلي صحيح مجراه في الشعر والكتابة والبيان والخطابة مجرى الأدلة التي تستنبطها العقلاء والفوائد التي تثيرها الحكماء، ولذلك نجد الأكثر من هذا الجنس منتزعا من أحاديث النبي عليه الصلاة والسلام وكلام الصحابة ومنقولا من آثار السلف؛ والتخييلي هو الذي لا يمكن أن يقال أنه صدق وأنه ما أثبته ثابت وما نفاه منفي[3].

إن المعاني العامة المشتركة قد تكون خاصة إذا أخرجت بصورة غير صورتها الأولى عن طريق أساليب البيان المعروفة، وبذلك تصبح بديعة لما فيها من تخييل وتصوير، ومن نظم يختلف عما كان عليه الكلام، وقد أوضح ذلك في دلائل الإعجاز فال:" وإنا لنراهم يقيسون الكلام في معنى المعارضة على الأعمال الصناعية كنسج الديباج وصوغ الشنف والسوار وأنواع ما يصاغ"، ثم قال:" وليس يتصور مثل ذلك في الكلام لأنه لا سبيل إلى أن تجيء إلى معنى بيت من الشعر أو فصل من النثر فتؤديه بعينه وعلى خاصيته وصنعته بعبارة أخرى حتى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك لا يخالفه في صفة ولا وجه ولا أمر من الأمور؛ ولا يغرنك قول الناس :" قد أتى بالمعنى

[1] – الجرجاني، أسرار البلاغة،**مرجع سابق**، ص 102.

[2] – **المرجع نفسه**، ص241.

[3] – أحمد مطلوب، **عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده**، وكالة المطبوعات، بيروت،ط1، 1973، ص184.

بعينه وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه"، فانه تسامح منهم والمراد أنه أدى الغرض فأما أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذي يكون عليه في كلام الأول حتى لا تعقل ههنا إلاّ ما عقلته هناك وحتى يكون حالهما في نفسك حال الصورتين المشتبهتين في عينك كالسوارين والشنفين ففي غاية الإحالة وظن يفضي بصاحبه الى جهالة عظيمة"[1]، فالكلام قد يخصب بلاغيا ويرقى جماليا إذا أجاد الناظم إخراجه أحسن إخراج بأسلبة تراكيبه وتشقيق مبانيه بالاستعارات والمجازات التي لم يسبق أن سلك الناس سبيلها ودروا معانيها.

لقد ربط عبد القاهر السرقات بنظرية النظم، ولذلك لم يحكم على السرقة بالمعاني العامة أو بالألفاظ وإنما بترتيب الكلام وإخراجه في صورة جديدة، وأن بيت الشعر لو غيرت كلماته ووضعت وضعا آخر سقطت نسبته إلى الشاعر، قال:" فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عدا كيف جاء واتفق وأبطلت نضده ونظامه الذي عليه بني وفيه أفرغ المعنى وأجرى وغيرت ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد ما أفاد وبنسقه المخصوص أبان المراد نحو أن تقول في:" قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل"، منزل قفا ذكرى من نبك حبيب، أخرجته من كمال البيان إلى محال الهذيان نعم وأسقطت نسبته من صاحبه وقطعت الرحم بينه وبين منشئه بل أحلت أن يكون له إضافة إلى قائل ونسب يختص له بمتكلم"، إن سعي عبد القاهر الجرجاني إلى إعطاء فسحة نظمية للشاعر أو المؤلف تنفي عنه تهمة السرقة عدا كانت الألفاظ مستعارة والمباني الأصلية قد تم تعديلها بتقديم أو تأخير هو تصحيح للزوايا النقدية السالبة التي ما فتأت تكيل التهم ضد كل شاعر بلغ الأفاق وناجز على الشهرة، فالسرقة عنده هو احتراف في سلب المعاني ومن ثم الاحتراف في ترتيبها وتدليس حقيقتها الأصلية، وذكر أيضا أن إضافة الشعر إلى صاحبه ليس في الألفاظ بل في النظم قال:" أعلم أننا إذا أضفنا الشعر أو غير الشعر من ضروب الكلام إلى قائله لم تكن إضافتنا له من حيث هو كلم وأوضاع لغة ولكن من حيث توخي فيها النظم الذي بينا أنه عبارة عن توخي معاني النحو في معاني الكلم وذاك أن من شأن الاضافة الاختصاص فهي تتناول الشيء من الجهة التي يختص منها بزيد وهو كونه مملوكا وإذا كان الأمر كذلك فينبغي لنا أن ننظر في الجهة التي يختص منها الشعر بقائله وإذا نظرنا وجدناه يختص به من جهة توخيه في معاني الكلم التي ألفه منها توخاه من معاني النحو ورأينا أنفس الكلم بمعزل عن

[1] – أحمد مطلوب، **مرجع سابق**، ص ص188-189.

الاختصاص ورأينا حالها معه حال إلا بريسم مع الذي ينسج منه الديباج وحال الفضة والذهب مع من يصوغ منها الحلي، فكما لا يشتبه الأمر في أن الديباج لا يختص بناسجه من حيث الابريسم والحلى بصائغها من حيث الفضة والذهب ولكن من جهة العمل والصنعة كذلك ينبغي أن لا يشبه أن الشعر لا يختص بقائله من جهة أنفس الكلم وأوضاع اللغة"، وهو بذلك يربط ربطا وثيقا بين نظريته وموضوع السرقات وهو مما لم يحم حوله أحد من السابقين، وهو لا يؤمن بالسرقات التي تحدث عنها السابقون لأن لكل شاعر أسلوبه وطريقته في التعبير.[1]

5- التشبيه عند عبد القاهر الجرجاني ومراعاة شروط النظم

إن التشبيه ليس مجازا بل حقيقة، ولذلك قال عبد القاهر الجرجاني:" وهكذا كل متعاط لتشبيه صريح لا يكون نقل اللفظ من شأنه ولا من مقتضى غرضه، فإذا قلت "زيد كالأسد" و" هذا الخبر كالشمس في الشهرة" و" له رأي كالسيف في المضاء" لم يكن منك نقل للفظ عن موضوعه، ولو كان الأمر على خلاف ذلك لوجب أن لا يكون في الدنيا تشبيه إلا وهو مجاز وهذا محال لأن التشبيه معنى من المعاني وله حروف وأسماء تدل عليه فاذا صرح بذكر ما هو موضوع للدلالة عليه كان الكلام حقيقة كالحكم في سائر المعاني فاعرفه"[2].

كما يرى الجرجاني أن الاستعارة هي ضرب من التشبيه ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس والقياس يجري فيما تعيه القلوب وتدركه العقول وتستفتي فيه الأفهام والأذهان لا الأسماع والآذان"[3]، والناظر في بحوث عبد القاهر الجرجاني يرى أن التشبيه و لا سيما التمثيل لا يمكن أن يكون حقيقة وإنما هو تخيل في أغلب صورة البديعة، ويتضح ذلك في تقسيمه للتشبيه إلى ضربين: أحدهما أن يكون من جهة أمر بيّن لا يحتاج فيه إلى تأول، والآخر أن يكون الشبه محصلا بضرب من التأول"[4]؛ وإذا كان الأول لا يحتاج إلى تأول وبالتالي يمكن إدراكه بسهولة ويسر، فالثاني وهو التمثيل لا يحصل إلا بضرب من التأول وإطالة النظر وإجالة الفكر، وأحرى بهذا اللون أن يكون من المجاز القائم على الربط بين الأشياء ربطا ذهنيا والانتقال من معنى إلى آخر.

---

[1] - أحمد مطلوب، **مرجع سابق**، ص ص196-197.

[2] -الجرجاني، أسرار البلاغة، **مرجع سابق**، ص ص221-222.

[3] - **المرجع نفسه**، ص20.

[4] - **المرجع نفسه**، ص80.

والتشبيه المعروف عند عبد القاهر هو الذي يكون من جهة أمر بين لا يحتاج فيه إلى تأول كما اتضح من تقسيمه له، كتشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل نحو أن يشبه الشيء إذا استدار بالكرة في وجه وبالحلقة في وجه آخر، وكالتشبيه من جهة اللون كتشبيه الخدود بالورد والشعر بالليل والوجه بالنهار وتشبيه سقط النار بعين الديك وما جرى في هذا الطريق، أو جمع الصورة واللون معا كتشبيه الثريا بعنقود الكرم المنور.

ولا يفصل عبد القاهر بين نظرية النظم والتشبيه، فهو يرى أن بعض التشبيهات إذا غيرت أو أصابها التقديم والتأخير فقدت كثيرا من مزاياها وخير مثال على ذلك تعليقه على بيت بشار:

كأنّ مثار النّقع فوق رُؤُوسِنا وأَسيافُنَا ليلٌ تَهَاوَى كواكِبُه[1].

فهو يرى أن النظم بين كلمات هذا البيت هو الذي أخرجه هذا المخرج، ولو غيرت الألفاظ عن مواضعها لفسد التشبيه لأنه لم يرد أن يشبه النقع بالليل على حدة والأسياف بالكواكب على حدة ولكنه أراد أن يشبه النقع والأسياف تجول فيه بالليل في حال ما تتساقط الكواكب وتتهاوى فيه، فكان للبيت ما كان من الحسن حينما توخي فيه هذا النظم ووضعت أجزاء التشبيه فيه هذا الوضع الدقيق[2].

إن عقلانية الجرجاني الواسعة تكمن في إضافة الشاهد الشعري بتحليلاته اللغوية وتطبيقاته البلاغية كمصدر لإثبات استتباب نظرية النظم على أصول علمية قارة تتيح للدارس معرفة مفاتيحه النظرية وسبر أغواره والدراية بأسراره مما يضفي على الدرس البلاغي العربي مسحة علمية أصيلة ومنهجا فنيا دقيقا.

[1] – الجرجاني، أسرار البلاغة، **مرجع سابق**، ص151.

[2] – الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ص314-318.

الفصل الثاني

التمظهرات الفلسفية والفكرية في التجربة الجمالية عند كروتشه تحليلا ونقدا

1- فلسفة كروتشه الجمالية تقديس للروح ونقض للماديّة

اختار كروتشة لنظريته الفلسفية اسم فلسفة الروح ، وهو انحياز إلى الروح أو المثالية ، وهذا لأنه قد حسم المشكلة الوجودية التي أرقت الكثير من الفلاسفة والقائمة على تقسيم العالم إلى روحي ومادي فتصور بأن الحسم أتى من خلال عثوره على حل يقضي بوجود عالم واحد" هو عالم الروح ،إذن الواقع يساوي الروح عند كروتشة "[1]، فالروح ولا شيء سواه هو الشيء الوحيد الموجود وجودا حقيقيا في هذا العالم الموحد ، وينسب كروتشة للروح نوعين من النشاط ، نشاط نظري ونشاط عملي .

1-1 آلية اشتغال النظرية الجمالية عند كروتشه، قراءة في الحدود النظرية والمجالات التطبيقية

يرتكز النشاط النظري الجمالي على مظهرين مظهر جمالي يتبدى في المعرفة الحدسية وأداتها المخيلة وغايته الجمال ومظهر نظري يبدو في المعرفة المنطقية وأداتها العقل وغايته الحق ،" أما النشاط العملي للروح فيظهر في الاقتصاد ويبغي المنفعة العملية ويستند إلى الرغبة كما يظهر في جهة أخرى في الأخلاق ، التي تسعى إلى الخير وتستند إلى الإرادة"[2]، لعل كروتشة لم يتقبل ثالوث هيغل (الفكر، الطبيعة، الكلمة)لكونه مثاليا وعنده الحقيقة كلها فكر، والمعرفة هي وعي الفكر لذاته وبذلك يبدو الموضوع الخارجي ليس أكثر من تركيب عقلي أو تجريد يقوم به العقل .

وإذا كانت المعرفة تمثل الفكر ذاته ، فإنَّ كروتشة يقسم المعرفة إلى قسمين حسب نشاط الروح قسم نظري وقسم عملي فالنشاط النظري يختص (بعلم الجمال والمنطق) ويقابله النشاط العملي الذي يختص (بعلم الاقتصاد والأخلاق) وهي تمثل الأشكال الأربعة للمعرفة وهي :

1 أفراح لطفي عبد الله ،**بندتوكروتشه ،الفلسفة الفرنسية المعاصرة** ،ج1،دار الامان ،الرباط ،ط1،2013،ص381.

2اميرة حلمي مطر ،**فلسفة الجمال اعلامها ومذاهبها** ،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة،1998،ص193

- **علم الجمال وحدسية الرؤيا :**

أول أشكال المعرفة ، وهو حدس أو رؤيا يمثل الإدراك المباشر لحقيقة فردية جزئية ، وهذا الإدراك إنما يتم في المخيلة لذلك فهو خال من المفاهيم المنطقية التي هي من شأن العقل ولكن هذا لا يمنع وجود مفاهيم ممتزجة بحدوس ، لأن الحدس الذي يمثل اللحظة الأولى هو مادة المفهوم الذي يمثل اللحظة الثانية بمعنى أن المفاهيم تعتمد على الحدوس وليس العكس، لأن اللحظة الأولى مستقلة ولا تعتمد على غيرها ، "ودفعا بالموضوع الجمالي في اتجاه التحديد والضبط، لم يغفل كروتشة عن تمييز المعرفة الحدسية عن المعرفة العقلية ، ذلك لأن المعرفة الأولى تقربنا من حقيقة العالم، بينما المعرفة الثانية تمكننا من معرفة أساسه العقلي"[1] أي المعرفة الحدسية هي فاعلية في عقل الإنسان منتجة للصور الخيالية التي تتحول إلى تعبير عن الذات ووجدان الفنان فهو بذلك يقول بأن الحدس هو أداة الفن ،فالمعرفة الحدسية خالصة نقية مستقلة عما يسمى بالتصور أو الأخلاق أو المنفعة وغيرها مما يجعلها تعتمد على نفسها من دون الاعتماد على غيرها .

- **علم المنطق وتراتبية الصورة الجماليّة**

يراد بالمنطق في فقهيات كروتشه الجمالية الشكل الثاني من أشكال المعرفة بحيث تمثل المعرفة المفهومية التي تتم بإدراك العلاقات الكلية وعملية الإدراك التي سماها كروتشة بالمنطق ، فالمنطق عنده هو علم المفهوم الخالص يعتمد على تجميع المدركات الجزئية للصور ، فالمعرفة المفهومية عبارة عن مجموعة من الصور أو مجموعة الحدوس المكونة للمفاهيم الكلية أو المنطق إذن هناك علاقة وصل بين الحدس والمنطق فلا نجد مفهوم دون حدس، لأن الحدس هو مادة المفهوم .

فالمنطق لا يمكن أن يوجد مستقلا بذاته ومعتمدا على نفسه من دون وجود الصورة الأولى ، فإدراك الحقيقة الفردية يساعد على إدراك العلاقات ، لأن الحقيقة الفردية ما هي إلا موضوع المعرفة العقلية التي بها نعرف العلاقات القائمة بين الأشياء وبذلك يكون هدف المنطق الذي يمثل المعرفة

1 محمد المعزوز،**مدخل إلى الإلهيات و الطبيعيات**،المركز الثقافي للكتاب،المغرب،ط1، 2020،ص39

العقلية هو إدراك العلاقات بين الأشياء ، فالمنطق إذن يختص بالكليات مقابل الفن الذي يختص بالجزئيات .

- **النشاط العملي وتوثيق المعرفة الجماليّة**

وظيفة النشاط العملي متمثلة في الإرادة والفعل التي تعتمد على النشاط الأول من حيث أننا نستطيع أن نعرف دون إرادة أو فعل وإننا لا نستطيع أن نريد أو نفعل دون أن نعرف أولا ، فالنشاط الأول إذن هو الذي يؤسس النشاط الثاني "ويقصد بالإرادة نشاط الروح الذي يختلف عن التأمل النظري المجرد للأشياء وانها ليسا نتاج المعرفة بل نتاج الأفعال " [1]، وكما أن سبق وقسم كروتشة النشاط النظري إلى الفن والمنطق، كما قسم النشاط العملي إلى الاقتصاد والأخلاق.

- **تعالق الاقتصادي بالجمالي:** يماثل الاقتصاد علم الجمال من حيث تعلقه بالجزئي، فهو يحقق رغبات جزئية خاصة بالإنسان الفرد كونه يضمر رغبته ويعتبرها مشروعة في المحافظة على الذات إلى جانب الاخرين" اي أنه نشاط عملي يهدف إلى غاية منفعية"[2]، ولقد ضمن كروتشه مراحل تطور هذا العلم في بحثين هما علم الجمال وعلم الاقتصاد المنضويان في كتابه فلسفة علم الجمال، ومن خلال بحثه لمس كروتشه غياب علم الاقتصاد في العصور الوسطى لأن ما هو مدرك عملي في هذه الفترة كان الأخلاق فقط، الأمر الذي جعل جميع الحلول العملية تتخذ طابع أخلاقي، لكن ملامح علم الاقتصاد بدأت تلوح مع عصر النهضة وحقق وجودا مستقلا لهّ، قوانينه ونظرياته وقد أصبح الشكل العملي والفاعل للروح.

"ولكن كروتشه انتقد المادية التاريخية التي أرادت أن تجعل من الإنسان الاقتصادي كل شيء في وجودنا البشري وكأن لا قيمة للفكر والدين والشعر والأخلاق وما إلى ذلك من الأنشطة الروحية المبعدة عن دائرة النشاط الاقتصادي الصرف"[3]، وإجمالا فإن النظرية الاقتصادية الصحيحة بنظر كروتشه هي التي سمحت للاقتصاد من أن يكون مناسبا و لحظات فلسفة كروتشه الأخرى أي الفن

1بندتوكروتشه،**علم الجمال**،تر:نزيه الحكيم،المطبعة الهاشمية،1963،ص47

2خديجة زتيلي،**بندتوكروتشه والنزعة التاريخية المطلقة** ،كلمة للنشر والتوزيع،بيروت،ط2016،1،ص118

3إبراهيم زكريا،**دراسات في الفلسفة المعاصرة**،مكتبة مصر،القاهرة،1968،ط1،ص142

والمنطق والأخلاق، فالمنفعة التي تمثل علم الاقتصاد هي الشكل الثالث من أشكال الروح" لما كان ما يستوجبه النظام الكروتشي هو اكتمال الدائرة الروحية، كما أنه أشار إلى أهمية أن يكون هذا الفرد محمولا بطبيعته إلى الخروج عن نطاق الفردية والوصول إلى المنفعة الكلية، أي منفعة المنافع"[1]، وهو ما يجعلنا أمام اللحظة الرابعة المتمثلة في الأخلاق والتي معها تغلق الدائرة.

- **الأخلاق وجدلية المنفعة في النظرية الجمالية** : يتميز النشاط الأخلاقي عن الاقتصادي بأنه يدور حول العام والكلي، أي حول العقلي ويوجه كروتشه انتقادات نافذة عميقة إلى المذاهب النفعية ويرفض هذه المذاهب وهي التي تنتهي إلى أنه لا يوجد نشاط أخلاقي في نهاية الأمر، وأن الحياة تمر من دون نشاط من هذا النوع ويرى أنه لا يمكن قيام حكم أخلاقي على الرجل العملي الذي يفعل ويعمل بهدف الحصول على المفيد والنافع، أي أن الإنسان الأخلاقي الذي يفعل ويعمل من أجل غاية عامة كلية وروحية هذا الإنسان لا يتوقف رغم هذا عن السلوك في بعض الأحيان على أساس نفعي، ومن ذلك مثلا أنه يبحث عن المتعة، وهي التي تترابط مع الفعل والعمل بالطبيعة،" كما يرفض كروتشه رفضا تاما الأخلاق القائمة على العاطفة ويعتبر أن النشاط الأخلاقي ينتمي إلى ميدان الإرادة"[2]، هذه اللحظات الأربع أو الأشكال الأربعة للمعرفة تمثل نشاط الروح، ويبدو أن كروتشه استعارها من ثلاثية الفلسفة اليونانية القديمة والمعروفة بالحق والجمال، وأضاف صورة رابعة هي المنفعة ليتجاوز متناقضات هيغل التي تتطور وتستمر قدما نحو القمة، لكن كروتشه جعلها تتطور بشكل دائري مما لا يدع مجالا لأن يوجد ما هو أول أو أخير.

فجميع الأشكال تعلن أهميتها وضرورتها لنشاط الروح كله ، كأن الفن هو القاعدة التي يرسوا عليها ذلك البناء الهرمي الضخم، ذلك لأنه أول درجات التعبير عن نشاط الروح وبغيره لا يمكن للأنشطة الأخرى أن توجد، إنه أولى خطوات تعبير الروح كما سبق أن بين هيغل في مقولته ،

1 كروتشهبندتو،**المجمل في فلسفة الفن**،تر:سامي الدروبي،المركز الثقافي العربي،بيروت،2009،ص14

2 إ.م.بوخينسكي،**الفلسفة المعاصرة في أروبا**،تر:عزت قرني ،عالم المعرفة،الكويت،1992،ص115

" ذلك لأن الحدس مادة الفن يسبق دائما التصورات المنطقية التي تتعامل بها الفلسفة والعلم"[1]، وإذ كان الفن هو الشكل الذي يهمُّنا تفصيله وفقا لموضوع بحثنا وكما كان يساق ضمن سياق فلسفة كروتشه العامة منطقيا علينا أن نفصل بنظرية الفن وبيان كيف يكون الفن معرفة حدسية وعلاقته بأشكال الروح الأخرى .

وذلك باعتبار الفن عند كروتشه مدخلا لفلسفته المثالية في الروح وتكمن قيمة الفن في قدرته على تحقيق الصورة الحدسية الذهنية بحكم الخيال والمخيلة في داخل الإنسان وثروته الصور الذهنية والحدسية فقط .

1-2 مركزية الحدس في انبلاج اللّحظة الجمالية الواعية

تؤكد النزعة الحدسية على لحظة التأمل والمعاناة الروحية المباشرة في العلاقة الجمالية والفنية وعلى تجرد الحياة الجمالية والفنية من الاهتمامات العملية والمضمون المعرفي العقلي ،وهي لا تولي أهمية كبرى لصراع الفنان مع مادة العمل الفني والتحقق الخارجي وما يقتضيه من براعة حرفية ،ونرى أن كروتشة وحد بين الفن والحدس واتخذ الآثار الفنية أمثلة للمعرفة الحدسية بإضفائه على الواحدة سمات الأخرى لقد وحد بين المعرفة الحدسية أو التعبيرية والواقعة الجمالية أو الفنية ، وهو يرفض الرأي القائل بأن الحدس الفني نوع خاص يمتاز عن الحدس عامة بشيء إضافي لكن ما هو هذا الشيء الإضافي ؟ تتمثل هذه الإضافة في أن الفن ليس مجرد حدس ولكنه حدس لحدس مثلما قيل بأن تصور العلم يتميز عن التصور العادي بأنه تصور لتصور بحيث يرقى الإنسان إلى الفن لا بتجسيد انطباعاته كما يجري في الحدس العادي بل بتجسيده الحدس نفسه والمقارنة بالتصور العادي والتصور العلمي لا تصل إلى نتيجتها المبتغاة لذلك يرفض كروتشة التمييز بين الحدس العادي والعلمي ويقول كروتشة " كذلك ما اعتدنا أن نطلق عليه اسم الفن يضم حدوسا أوسع وأعقد من حدوسنا العادية ولكنها

1اميرة حلمي مطر،فلسفة الجمال اعلامها ومذاهبها،**مرجع سابق**،ص193.

على أي حال حدوس أحاسيس وانطباعات، فالفن هو تعبير عن الانطباعات وليس التعبير عن التعبير "[1].

إن الفروق بين التعبيرات الحدسية التي تعد في الفن تعبيرات كاملة وبين الأخرى التي هي غير كاملة كالفروق بين التعبير عن عاطفة الحب من سذج الناس وعامتهم ووصف الحب في أغاني الشاعر **الإيطالي ليوباردي** هي فروق كمية وليست فروق في الماهية والعمق إذ يمكن أن يكون التعبير الساذج قويا في دلالته متى دل على المضمون فيعد فنيا .

هذه الفروق إذا تجريبية يستحيل تحديدها ،فالفرق بين البشر كمي فحسب فالفنانون هم أقدر الناس وأكثر استعدادا للإبانة عن أحوال النفس المعقدة ، ويوحد كروتشة بين علم الجمال والفن ويرى أن فصل الفن عن الحياة الفكرية العامة وجعله خاص بالنبلاء يعتبر من الأخطاء التي عاقت علم الجمال وهو علم الفن ،ويوضح كروتشة فكرته عن الحدس فيقول : "إنك لن تعجب إذ ترى في الجبل السامق ما وجدته من عناصر كيماوية في الحجر الصغير و كما أنه ليس هناك علم عضوي خاص بصغار الحيوان وآخر خاص بكبارها كذلك ليس هناك من علم يدرس الحدس البسيط وآخر يدرس الحدس الكبير أو من علم للحدس العادي يختلف عن الحدس الفني بل هناك إستيطيقا واحدة هي علم المعرفة الحدسية أو التعبيرية التي هي الواقعة الجميلة أو الفنية"[2].

و إذ كان الحدس هو قوام كل الفنون فإذا مضينا نفحص قصيدة من الشعر لنحدد ما الذي يجعلها قصيدة فسوف نجد عنصرين أساسيين ، مجموعة من الصور الخيالية ، وانفعال يسري فيبعث فيها الحيوية ، "والذي يعبر عنه الشعر ليس شيئا يمكن للغة المنطقية أن تعبر عنه "[3]،بل هو من إنتاج الخيال والمعرفة الحدسية ،ولا يمكن النظر إلى هذين العنصرين على أنهما خيطان متميزان عن بعضهما ذلك لأنَّ الانفعال يتحول إلى صور فيصبح انفعالا يمكن تأمله ،ولذا لا يوصف الشعر بأنه انفعال

1بندتو كروتشه،علم الجمال، **المرجع السابق**، ص20.

2**المرجع نفسه**، ص22.

3 أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، **مرجع سابق**،ص194.

ولا صورة ولا مجموع الاثنين معا بل يوصف بأنه تأمل للانفعال أو هو حدس غنائي أو حدس خالص وما يقال عن الشعر يصدق على كل الفنون الأخرى سواء كانت تصويرا أو نحتا أو موسيقى ومن هنا استطاع كروتشة أن يضفي خصائص الحدس هذه على الفن .

فالفن الحقيقي ما هو إلا معرفة حدسية مجردة من كل منفعة وأخلاق ومنطق وبالتالي فإن الفن يتميز عما هو حسي، فلما كان الحدس عملية روحية باطنية فإن الفن أو الحدس الفني ما هو إلا عملية تحدث في الخيال وتعبر عن مشاعر وحالات نفسية وذهنية ، وهو ما يؤكد التوحيد بين الفن والتعبير الذي ركز عليه كروتشة .

وقد ذهب في توصيفه له إلى أن الفن ليس تقنية نتعلم أسرارها، لأنه ليس عقليا بل إنه الشعور المتدفق، ولذلك على الفنان أن يتمثل المسالك والطرق التي توصله إلى الإبداع "فالفن شكل من أشكال المعرفة وهو الشكل الحدسي التعبيري، وهو روحاني وإنساني "[1]،وكون الفن معرفة حدسية يكسبه جملة من الخصائص ويميزه باستقلاله عن العديد من المجالات الأخرى. لأنه ليس تجسيدا بل هو عمل يتم داخل الذهن.

1-3 خصائص الفن و استقلاليته

لقد تناول كروتشة بالتفصيل في كتابيه (إستيطيقا) و(المجمل في فلسفة الفن) الفن متوصلا إلى تعريف الفن على أنه حدس بعد جهد طويل كرسه للبحث في خصائص المعرفة الحدسية واكتشافه بذلك الخصائص المشتركة بين الفن والحدس وقد ترتب على هذا التعريف للفن عدة موضوعات ومن ضمنها الإنكارات التي يطرحها كروتشة ليدلل على مدى نقاوة واستقلال الفن .

وبالتالي ليزيد من تعريف الفن دلالة وقوة وبناء على ذلك يستبعد كروتشة من تفسيره للعمل الفني أهمية الجانب الفيزيقي المادي في حين يؤكد أهمية الجانب الفكري الذي يتم على مستوى الوعي

1 خديجة زتيلي، بندتوكروتشه والنزعة التاريخية المطلقة، **مرجع سابق**، ص112.

والروح،" فالفنان يقدم صورة خيالية والمتذوق يقوم بإعادة تكوين هذه الصورة في وعيه"[1]، وكلمات حدس و رؤيا و تأمل وتخييل وخيال وتصور وتمثل كلها مترادفات تتردد باستمرار حين نتحدث عن الفن وتنطوي على استبعاد كل الآراء والمذاهب التي يرى كروتشة أنها تتنافى مع مذهبه في الفن وهي المذاهب التي توحد بين الفن وبين الواقعية المادية أو التي توحد بين الفن والمنفعة العملية او اللذة أو التي توحد بين العمل الفني وبين الفعل أو السلوك الأخلاقي أو التي توحد بين الفن والمعرفة التصورية ولذلك يميز كروتشة بين الفن كونه حدسا واستقلاليته عن العديد من المفاهيم الأخرى بدءا بتمييزه عن الواقعة المادية .

1- **ليس الفن واقعة مادية ولا ظاهرة فيزيائية:** لقد فهم كروتشة بأن البحث عن أسباب الأشياء الجميلة في الطبيعة الخارجية خلال تاريخ الفكر منذ القوانين التي وضعها الفنانون والباحثون اليونانيون و أهل النهضة ، ومرورا بالمباحث الجديدة في القرن التاسع عشر وحتى أيامنا هذه ، فهو حدث غير مجد ، لأن الفن ليس شيئا ماديا يخضع لمنهج معين أو قوانين أي أنه ليس شيئا مما أشار إليه على أنه مادي فهو ليس لونا أو شكلا جسميا أو صوتا أو ظاهرة حرارية أو كهربائية .

الفن يتميز عما هو مادي إذا رجعنا إلى مفهومه عند كروتشه سنجده وفقا لمنطقه الخاص واقعي باستقلاله عما هو مادي طالما كان لا يمكن بناؤه بناء ماديا، لأنه لو كان كذلك لكان التأثير الذي تحدثه فينا القصيدة مهملا ويصبح ما يشغلنا هو عدد الكلمات التي تتألف منها الأبيات وتقسيم الكلمات إلى مقاطع وحروف ولكان ما يثيره فينا التمثال هو قياس أبعاده ووزن ثقله متناسين الأثر الفني ، وعلى ذلك فإننا ننظر إلى طبيعة الفن يجب أن لا يهمنا أن نبنيه بناء ماديا بل يجب إظهاره في صورة حدوس أو أعمال فنية خالصة،"ومن هنا استبعد كروتشة المادة من الفن لأنها محددة وبالتالي فأنها سوف تضفي قوانينها وحدودها على الفن وركز على وحدة وأحكام العمل الفني لأنه كان واعيا لحقيقة أن الفن سيفلت دائما من محاولتنا لتحديده ضمن بعض القوانين العامة"[2]،" ليس إذن ظاهرة

1اميرة حلمي مطر ،فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها،**مرجع سابق**،ص196.

2كروتشه بندتو،المجمل في فلسفة الفن،**مرجع سابق**،ص26.

مادية ولا يجدينا في شيء أن نبنيه ماديا"[1] فالفن هو ذلك الفيض النابع من الوجدان الإنساني والذي ينفذ إلينا فيؤثر في الشعور الإنساني والروح ، كما هو جزء من الروح أيضا"[2] مما يعني تغيير نظرتنا النمطية له حيث لطالما ألفيناه ظاهرة طبيعية يخضع لما تخضع له الظواهر الطبيعية التي تقبل القياس أو التجزئة وكذلك لا ينبغي النظر إليه باعتباره رمزا من الرموز الرياضية أو شكلا من أشكال الهندسة وينكر كروتشة محاولات بعض العلماء رد الظاهرة الجمالية إلى مواصفات فيزيائية صرفة .

و كأنهم بذلك يحاولون إرجاع الشيء الجميل إلى آخر يبدو بشكل طبيعي يمكن قيامه ، وتعداده وإجراء التجارب عليه وبالتالي فإنَّ كروتشة يذهب مع هذا الرأي إلى نهايته فيتصور أنه بإمكاننا إرجاع الجميل إلى شيء مثل هذا،" يبدو أنه عند هذه اللحظة التي يستحيل فيها من مجرد "الجميل " أي مجرد سطح عادي يتكون من مقادير معينة من الألوان ، ومن مجموعة الخطوط الجامدة ،فإنه يصبح واقعة فيزيائية تقبل ما تقبله مثيلاتها من التجارب التي تقسمها ، وتحللها إلى أجزاء صغيرة أو ظاهرة عادية تخضع للفحص والتجريب"[3].

ويؤكد كروتشة استحالة وجود ذرات مادية أو أصل للظاهرة الجمالية حال تذوقها ، لأنه لو صح ذلك لتحولت هذه الظاهرة المبدعة إلى شيء مصنوع له لون وشكل مختلف تماما كما تبدو عليه الأعمال الفنية ، "ولو أن فنانا أراد تطبيق هذه القوانين والقواعد العلمية على الظاهرة الجمالية لأصبحت أعماله مثار سخرية من المتذوق"[4]، فالفن عندئذ ليس تجسيدا أو تجسيما بل هو عمل يتم داخل الذهن ،ونقل هذا العمل الفني إلى الخارج ليس إلا إعادة خارجية ليس لها الأهمية التي يحملها الحدس الفني داخل الذهن .

1 كروتشه بندتو،المجمل في فلسفة الفن،**مرجع سابق** ،ص27.

2 خديجة زتيلي،بندتوكروتشه والنزعة التاريخية المطلقة،**مرجع سابق**،ص112.

3كروتشه بندتو،المجمل في فلسفة الفن،**مرجع سابق**،ص130.

4**المرجع نفسه**،ص32.

وعلى ذلك فالعمل الفني عملية باطنية تحدث في الخيال ومسألة تجسيد هذا العمل هي شيء أخر بعيد عن العملية الباطنية للعمل الفني الذي تم وانتهى قبل بدء تكوينه ماديا ، أو لعل كروتشة تأثر بما قاله الفنان الإيطالي مايكل أنجلو في أن (المرء لا يرسم بيده بل بمخه) **وليونارد دافنشي** الذي جلس صامتا لا يعمل شيئا لعدة أيام أمام اللوحة التي يجب أن يرسم عليها العشاء الأخير ، إذ أنه في الحقيقة لم يكن صامتا إنما كان يرسم الصورة في ذهنه أولا كما يرى كروتشة . فالعمل الفني يتم داخل ذهن الفنان بعيدا عن الموضوعات المادية والميكانيكية .

وما تجسيد الأعمال الفنية التي تكمن داخل ذهن الفنان إلا ترديده بصوت عال ما قاله سابقا في داخله ، أي أن الفنان ينفذ في حركة أعظم ما كان قد نفذه قبل ذلك بصورة موجزة في خياله ، و اعتقد كروتشة أنه بهذا قدم كل الدلالات على اعتبار أن الفن داخلي ما يجعله بعيدا عن ما هو خارجي ، أو بمعنى أنه رفض دور الصنعة في الفن لأن الفن إنما يتم وينضج في ذهن الفنان .

وخلاصة القول أن العمل الفني هو عمل مستقل تمام الاستقلال عن كل الظواهر الطبيعية أو الوقائع المادية الملموسة التي تخضع لقوانين العلم الرياضي والطبيعي من حيث أنها خلق خاص ، ورؤية تسمو على مستوى المادي العلمي .

2 – **ليس الفن شيئا عمليا أو نفعيا:** وكون الفن حدسا فقد لزم عن ذلك أن لا يكون فعلا نفعيا يبغي الإنسان من ورائه الحصول على اللذة أو اجتناب الألم وعلى هذا النحو يصبح الفن معرفة نظرية لا علاقة لها بمستوى السلوك والأفعال فليس له علاقة إذن بمشاعر اللذة و الارتياح ، فقد يثير فينا أحد الأعمال الفنية شعورا بالحزن أو الفرح لكن ذلك لا يعني أن يكون هذا الشعور بذاته هو جوهر الشعور بالفن أو حدسا له ،ويقوم نقد كروتشه لمذهب اللذة في الفن على اعتبار أنه مذهب يفترض وجود ضرب من التطابق بين الشغف والجمال ، والإحساس بالملائم .

وهذا الأمر يمكن أن يحدث في ضروب أخرى من النشاط الروحي ،" ولهذا فإن كروتشة ينزه العمل الفني عن كل ضروب المنفعة ويسمو بها فوق كل مستوى حاجة الإنسان وميوله ورغباته ،

وحتى فوق مجرد إحساسه بالملائمة أو السعادة "[1]،" فالفن إذن لا شأن له بالمنفعة لأن الإنسان لا يرمي من ورائه إلى لذة أو ألم"[2]،فهذه النقطة هي امتداد للنقط السابقة التي جعلت العمل الفني يكتمل وينضج في ذهن الفنان على شكل صورة ذهنية إذا ما عبر عنها ، فإنها تخرج في (ذهنية) حدس فني ، وهو وصف جعل كروتشة يستنتج خاصية أخرى مهمة للعمل الفني ،وتؤسس لاستقلاليته وهي أن هكذا عمل فني لا شك أنه بعيد عن كل ما هو عملي ونفعي أي إلى ما يتجه إلى بلوغ لذة ، واستبعاد ألم من حيث هما لذة وألم ذلك لأنه لا توجد لذة تمثل فنا .

فلذة الشرب لإرواء الظمأ هي ليست فنا وحتى عندما نكون أمام الآثار الفنية ، فقد تكون اللوحة قبيحة مع أنها قد تنال إعجابنا باحتوائها شيئا محببا إلى قلبنا أو ما يوقظ ذكريات جميلة و قد تكون اللوحة جميلة من الناحية الفنية على الرغم من المنظر غير الجميل أو قد تكون جميلة جدا ولكنها تثير فينا الحسد لأنها من صنع عدو لنا أو منافس لنا .

فمذهب اللذة إذن بنظر كروتشة قد انحدر من حقيقة لا شك فيها وهي أن النشاط الفني مصحوب بلذة ، ولذلك كانت اللذة هي الخط المشترك بين النشاط الفني وبقية الأنشطة الفنية الأخرى فمن الممكن أن تصاحب اللذة النشاط الفني لكن لا تطغى عليه من ناحية، ومن ناحية أخرى أن تكون نقية وخالصة كما هي عند كانط .

3 – **ليس الفن فعلا أخلاقيا:** لذلك فلا مجال للحكم الأخلاقي فيه، فنحن لا يمكن البتة أن نحكم على أية صورة إبداعية فنية بأخلاقيتها أو بعدم أخلاقيتها ، ولا يمكن في الفن أن نتحدث عن إرادة خيرة وأخرى غير خيرة، ولعل هذا ما حذا بكروتشة إلى التهكم على مواقف المذاهب الأخلاقية في تقسيمها للظاهرة الفنية، ما يعني حسبه أننا " نستطيع أن نستبعد لا أخلاقية الفن بالفعل ، من دون أن نقع في حماقات المذهب الأخلاقي"[3]،" لا يدخل الفن في دائرة الأخلاق إذن ،

1كروتشه بندتو،المجمل في فلسفة الفن،**مرجع سابق**،ص33.

2 خديجة زتيلي،بندتو كروتشه والنزعة التاريخية المطلقة،**مرجع سابق**،ص112.

3كروتشه بندتو،المجمل في فلسفة الفن،**مرجع سابق**،ص24.

لأنه حدس خالص وهو مجرد من جميع أنواع الميول "[1]،وحتى الميول الأخلاقية . فالأحكام الأخلاقية هي مسألة نسبية ومتفاوتة بين البشر والحضارات ، وإن التملق للصورة الفنية بدوافع أخلاقية يشوه القيمة الجمالية للإبداع الفني أكثر مما يحسن إليه ،" فإدخال الأمور الشهوانية البذيئة في الفن ليس هو الحالة الأخلاقية الوحيدة ، وليس هو دائما أسوأ هذه الحالات بالفعل "[2]،" وفضلا عن ذلك إن دس الفضيلة فيه على نحو أحمق هو أسوء هذه الحالات ، لأنه يجعل الفضيلة نفسها حمقاء"[3]، ولما كان الحدس فعلا نظريا فهو متعارض مع كل نوع من أنواع التأثير العملي ، أي لما كان الحدس متعلقا بالتأمل الخاص بالجانب النظري فإنه يتعارض مع الأخلاق المتعلقة بالإرادة الخاصة بالجانب العملي .

"الفن غير ناشئ عن الإرادة وبذلك فهو غير أخلاقي بمعنى أن الإرادة الخيرة لا تجعل الرجل الخير رجلا فنانا "[4]،فالتمييز الأخلاقي إذن لا ينطبق على الفنان .

وقد تعبر الصورة عن فعل يحمد أو يذم من الناحية الأخلاقية ، وينتقد كروتشة الذين يجعلون للفن غاية توجه الإنسان نحو الخير ويبث فيه كره الشر ويصلح من عاداته ويقوم أخلاقه فيقول بأن الفن لا يقوم هذه الأمور ، وهذا لا يقلل من شأن الفن ، فالفنان ليس بحاجة إلى فعل الخير في فنه ، أي ممارسة إرادة الخير من خلال مبدعاته الفنية ، فتقييم الفن لا يكون على المستوى الأخلاقي واللوحة الفنية التي تجلب انتباه المتذوق ليس من شروطها أن تكون ذات مسحة أخلاقية .

4- ليس الفن معرفة مفهومية :

وهذا ترتب على تعريف كروتشة للفن على أنه حدس مقولة نقدية مفادها أن يكون الفن معرفة مفهومية باعتبار أن هذه الأخيرة تمثل الصورة الفلسفية التي تعنى بالمفهوم المجرد ، وتكون مهمتها الإدراك أي إدراك الواقع العياني المحسوس لأنها تقرر الواقع مقابل اللاواقع أو أنها تقلل من هذا ا

1 خديجة زتيلي،بندتو كروتشه والنزعة التاريخية المطلقة،**مرجع سابق**،ص113.

2كروتشه بندتو،المجمل في فلسفة الفن،**مرجع سابق**،ص172.

3**المكان نفسه**.

4أ.س.رابوبرت،**مبادئ الفلسفة**،تر:أحمد أمين،مطبعة لجنة التأليف و الترجمة والنشر،القاهرة،1949،ط5،ص45.

اللاواقع بعكس الحدس الذي لا يضع فارقا بين ما هو واقع وما هو ليس واقعا ،" فالمعرفة الحدسية معرفة بدائية مستقلة أشبه بالحلم لا بالنوم التي تكون الفلسفة بالنسبة إليها أشبه باليقظة. لذلك كانت صفة المثالية هي التي تميز الفن ، فإذا ما تجرد الفن من هذه الصفة تبدد ومات "[1]، فيصبح الفنان عندئذ ناقدا ، وتصبح المشاهد التي كان يلاحظها في الحياة في حالة وجدان أو في حالة وعي هو ما يميز الصورة في المعرفة الحدسية قيمتها كصورة مثالية خالصة .

و من هنا ينعدم السؤال في هذه المعرفة كما يعبر عنه الفنان في الأثر فيما إذا كان صادقا أو كاذبا من ناحية الميتافيزيقية أو التاريخية لأننا حين نميز بين الصواب والخطأ يكون الأمر حينئذ تقرير واقع وإصدار حكم .

نكون بذلك بصدد المعرفة المفهومية أو الفلسفية ، وعلى ذلك فإن الفن يختلف عن المعرفة المفهومية بل أنه مستقل عنها حتى وإن احتوى على مفاهيم فإن هذا لا يعني اعتماد الفن على المنطق إنما العكس أي اعتماد المنطق على الفن ، أما الفن فيبقى في مجاله المستقل بعيدا عن الفلسفة ويتمسك كروتشة بفكرة وجود الاختلاف بين المعرفة الحسية والمعرفة العقلية الخالصة .

الحدس وثيق الصلة بالوجدان و العاطفة "فما دام الخيال والفكر متمايزين فسيظل "الموضوع الجمالي " صورة فردية تعبر عن حالة خاصة بالذات ، دون أن يكون في الإمكان تحويلها إلى مفهوم كلي أو معرفة عقلية"[2]، ومعنى هذا القول أن "الإبداع الفني حالة متفردة ولا تتكرر"[3]، كما شنَّ كروتشة هجوما شرسا على العلوم الوضعية والرياضية كونها لا تقترب من الفن لا من بعيد ولا من قريب فهي على خلاف الفن تتحقق بها الصورة المفهومية حتى وإن كانت غير واقعية فهي قد أهملت العياني واتبعت التجريد من خلال إصدارها أحكام التي هي قرارات وقوانين إرادية وأفعال عملية

1 كروتشه بندتو،المجمل في فلسفة الفن،**مرجع سابق**،ص24.

2 زكريا إبراهيم،**فلسفة الفن في الفكر المعاصر**،دار مصر لطباعة ،القاهرة ،1966 ،ص60.

3 خديجة زتيلي،بندتو كروتشه والنزعة التاريخية المطلقة،**مرجع سابق**،ص115.

الأمر الذي جعلها بعيدة عن الفن ومنافية له ، وجعل الفن بالمقابل ينفر منها نفورا يزيد عن نفوره من الفلسفة والدين والتاريخ التي تبدو أقرب إليه في النظر و المعرفة .

فروح الرياضي والعملي لا تستعدي روح الفني والدليل أنه في القرن الثامن عشر الذي سادت فيه العلوم الطبيعية والرياضية أي الذي سادت فيه النزعة العقلية كان أفقر العصور التاريخية بالفن كما يقول كروتشة.

إن استقلال الفن يزيد تعريفه دقة ويبين حدوده كمعرفة حدسية تعتمد على نفسها بينما تعتمد عليها جميع الأشكال الأخرى للمعرفة بما فيها المنطق و الاقتصاد والأخلاق ، "ويعتقد كروتشة أن إحدى الخصائص الأساسية التي تميز الحدس الفني أنه لا يمكن فصله عن التعبير فما إن يكون للشخص حدسا ، حتى يتخلق في نفسه الآن تعبيرا عنه"[1]، لذلك فالتعبير يعد من الخصائص الأساسية للحدس.

1-4 الحدس والتعبير والتوصيف الكلي للنشاط الجمالي

لما كان العمل الفني يمثل عند كروتشة وحدة لا تتجزأ ولما كان باطن هذا العمل الفني الحدس وظاهره التعبير فإنه يتبع بأن الحدس والتعبير يمثلان وحدة لا تتجزأ أيضا ، وتتضح هذه الوحدة أكثر إذا عرفنا أن الفن إنساني بل وذاتي طالما كان العمل هو الحقيقة الوحيدة التي تعي الوجود فإن ما يحدث هو باطنيا في ذات الفنان والسبيل للإفصاح عما يحدث من انفعالات و مشاعر داخل الفنان هو التعبير وقد حاز لفظ التعبير على أهمية كبيرة في نظرية كروتشة الجمالية مما أدى بالكثير من الفلاسفة والمفكرين إلى أن ينسبوه إلى المدرسة التعبيرية .

ونجد أن كروتشة يجد صعوبة في التفريق بين الحدس والتعبير، لأننا بهذا سوف لن نجد حلا وسطا يجمع بينهما ويمكن تشبيه الحدس والتعبير بالروح و الجسد فالروح تمثل العاطفة والجسد يمثل التعبير،

1 كروتشه بندتو،المجمل في فلسفة الفن،**مرجع سابق**،ص36.

فالفكرة لا تكون بنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن لها أن تصاغ بألفاظ ولا اللحن الموسيقي يمكن أن يكون لحنا موسيقيا ما لم يتحقق بأنغام ولا الصورة التجسيمية يمكن أن تكون صورة تجسيمية ما لم تظهر بخطوط وألوان ، بمعنى أن الفكرة جنين إلى أن تصاغ بالكلمات ، وهكذا يتكون الموضوع الجمالي من مصطلحي الحدس والتعبير ، الحدس بتأكيده على بساطة التجربة الفنية وأسبقيته في خطة الصور الروحية ،" والتعبير بتأكيده على الصفة المميزة للخيال التركيبي بواسطة النشاط الفعال "[1]،فكل من الحدس والتعبير يكونان الموضوع الجمالي .

فالتعبير إذن لا يمثل فعل الحدس فحسب بل ويتحد معه ، فالحدس والتعبير هما شيء واحد ، وليس التعبير اللفظي فقط بل وأيضا التعبير غير اللفظي كما في الخطوط والألوان والأصوات فالتعبير لا ينفصل عن الحدس وإلا فكيف يمكننا أن نشكل معرفة حدسية عن شكل هندسي من دون أن نكون عنه صورة دقيقة مما يمكننا أن نرسمه حالا على ورقة أو على سبورة، و أما التفرقة المزعومة بين "الحدس و "التعبير" أو بين باطن الفن وظاهره فهي في نظر كروتشة تفرقة خاطئة ليس لها ما يبررها على الإطلاق ، والحق أنه إذا كانت هناك علامة أكيدة لتميز الحدس الفني الأصيل أو الانطباع الجمالي الصحيح من الحدس العادي المبتذل أو الانطباع النفسي الدنيء ، ذلك أن الحدس الفني أو الانطباع الجمالي لا بد أن يكون في الوقت نفسه بمثابة "تعبير " .

ومعنى هذا أنَّه ما لم يتحقق الفن موضوعيا على شكل تعبير ليس حدسا ولا تمثيلا ، بل هو إحساس أو انطباع حسي ، "ولهذا فإن الحدس لا يتأتى للذهن إلا حين يعمل ويشكل ويعبر، وكل من يعمد إلى فصل الحدس عن التعبير فإنه لن يستطيع من بعد أن يجد سبيلا إلى الجمع بينهما "[2]، وهذا التمييز بين الحدس والتعبير أو بين باطن الفن وظاهره يثير مشكلة الصلة بين الشكل والمضمون أو الصورة والمادة ، فالعمل الفني يتضمن مضمونا معينا هو الذي نعنيه بالتعبير وإن جاز أن نستعمل كلمة التعبير كمرادف لعملية الخلق الفني .

---

1 كروتشه بندتو،المجمل في فلسفة الفن،**مرجع سابق**،ص59.

2 زكريا إبراهيم،فلسفة الفن في الفكر المعاصر،**مرجع سابق**،ص43.

كما قد يعبر العمل الفني عن انفعالات أو عن تصورات و أفكار وصور خيالية ، وهذا ما يعرف باسم المضمون الشعوري أو الفكري أو الخيالي وهو ما نستخرجه من العمل الفني ، ومن هنا ينشأ التفاعل الذي يراه بعض النقاد بين المضمون أو ما يرمز إليه العمل الفني و بين الصورة أو الطريقة التي يوحي بها العمل الفني وهذا ما يحيلنا إلى الطريقة التي عالج بها كروتشة مشكلة الصورة والمضمون .

2- الصورة الجمالية وثنائية اللغة والمضمون :

إذا كان البعض يرى أن ليس للمضمون من أهمية كبرى في الفن ، على اعتبار أن المهم في العمل الفني إنما هو تلك الصور الجميلة التي يبدعها خيال الفنان بينما يرى من خالفهم أن الفن في جوهره مضمون صرف ، وإن اختلفوا في تحديد صيغة هذا المضمون أو طبيعته ، وكروتشة يرفض هذين الموقفين ، كما يرفض كل محاولة للمزج بينهما على أساس أن الصورة تضاف للمادة ، وكأن الفن تأثيرات حسية تعقبها تغيرات خارجية ، "والحق أن النشاط التعبيري فيما يقول كروتشة لا يضاف إلى واقعة التأثيرات الحسية ، و إنما تصاغ هذه التأثيرات وتشكل بفعل النشاط التعبيري"[1].

فالفن لا يتحقق بوجود الصورة أو التعبير المتجسد في شيء محسوس بقدر ما يتحقق في عملية عقلية روحية خالقة تنطوي على معرفة معينة حدسية تتم لبعض الناس فئة الفنانين الذين يستطيعون أن يخرجوا الحدوس الخيالية والإدراكات الخاصة إلى صور واضحة وتعبير واضح لهذه الحدوس ، فكروتشة يعني بالمادة الانفعال الذي لم يحقق فنيا أي الانطباعات ونقصد بالصورة التحقيق والنشاط الذهني أي العبارة أو التعبير ، ومعنى ذلك أن علينا أن نرفض اعتبار الواقعة الفنية قائمة في المضمون وحده ، كما نرفض القول بأي جمع بين المضمون والصورة .

ففي الواقعة الفنية ليس النشاط التعبيري شيئا يضاف إلى الانطباعات ولكنه أداة تحقيقها .فيقول كروتشة " الفن تركيب فني قبلي حقيقي ، تركيب للعاطفة والصورة في الحدس ،تركيب نستطيع أن

1 زكريا إبراهيم،فلسفة الفن في الفكر المعاصر،**مرجع سابق**،ص47.

نقول بصدده أن العاطفة من دون صورة عمياء والصورة من دون عاطفة فارغة"[1] ، والحق أن الروح الفنية لا ترى الصورة على حدة ولا تستشعر العاطفة على حدة بل هي تمزج بين الاثنين في وحدة منسقة وهي ما نسميه بالعمل الفني ، وهكذا تظهر الوحدة بين المضمون والصورة ،" فالمضمون لا يصبح مضمونا جماليا إلا بعد أن يتحول إلى شكل فلا يمكن فصل الصورة عن التعبير وإلا لم يعد هناك مثل هذه الصورة المعبرة"[2] .

2-1 الكليّة و وحدة الأثر الفني

وتعني امتناع الأثر الفني على التجزئة فكل عبارة هي عبارة وحيدة والنشاط التعبيري هو مزج الانطباعات في كل عضو وهذا ما يعنيه قولهم أن على الأثر الفني أن يتصف بالوحدة أو الوحدة في التعدد ، أن العبارة هي تركيب الملون المتعدد في الواحد والنتيجة من هذا أننا لو ننزع للقصيدة شاعرها إيقاعها ونظمها وكلماتها لا يبقى فيها الفكر الشعري ، ولا يبقى فيها شيء فالقصيدة تولد بكلماتها ونظمها وصاحبها .

وقد انتقد كروتشة في هذا المجال النظريات التي حاولت أن تضفي على الفن طابع الكلية وذلك بتقريبه من الدين والفلسفة لمعرفة حقيقة عليا من دون أن نستشعر أن تلك المعرفة قد جعلت تارة حدسية وتارة أخرى منطقية محضة وأخرى صوفية محضة ومن دون أن تدرك الاختلاف والتعارض بين هذه المعارف ، و من دون أن تدرك أن الفن الحقيقي كما يقول كروتشة إنما هو حدس محض أو تعبير محض ليس حدسا عقليا ولا منطقيا بل هو حدس مجرد من كل مفهوم وحكم .

وإذا ما أمعنا النظر في هذا الفن الحقيقي فإننا سنكتشف طابع الكلية الحقيقي في جوهره بحيث سوف لن ترى شيئا يمكن أن ينفصل عن الكلي ويتطور بذاته فليس للجزء والكل والفرد والعالم ،للنهاية واللانهاية من وجود لأحدهما مستقل عن الأخر وأن كل فصل بين أي حدين من هذه

1 كروتشه بندتو،المجمل في فلسفة الفن،**مرجع سابق**،ص55.

2 زكريا إبراهيم،فلسفة الفن في الفكر المعاصر،**مرجع سابق**،ص49.

الحدود هو من أعمال التجريد والحدس المحض، ينفر من هذا التجريد وعلى هذا يكون كل تصور فني محض في الوقت ذاته الكون كله ، فكل كلمة يقولها الشاعر وكل صورة يبدعها خياله تنطوي على المصير الإنساني كله حاوية الآمال والأوهام و الآلام والأفراح والأمجاد الإنسانية ، تحوي قصة الواقع في صيرورته في نموه الدائم ، وهو يخرج من جوهر ذاته عذابا وسعادة تصب في المضمون العاطفي في صورة فنية .

فمعنى هذا كذلك أنك أضفت عليه طابع الكلية ونفثت فيه نفخة كونية ، وبهذا المعنى" ليست العمومية والصورة الفنية شيئين اثنين بل شيء واحد"[1]، فعلم الجمال يعبر عن وجهة نظر الإنسان إلى العالم ، كونه علم كوني أي أن التصور الفني حتى في صورته الفردية إنما سيشمل في نفسه الوجود ويعكس بذاته العالم ، لأن الفن لا يزيل كل الاهتمامات بل يدخلها جميعا في التصور ، وبهذا يصبح التصور الفردي كما يقول كروتشة بخروجه من الفردي واكتسابه قيمة الكلية .

فكلما كان الفن أعمق وأخلص تعبيرا عن حركات الواقع كان الفن أكمل وأتم ، ومن هنا تتحقق صفة الإطلاق فيه فالفن مطلق طالما كان كل عمل فني هو تعبير كامل في حد ذاته ذلك بامتلاكه الوحدة المبنية على الاختلاف" ولما كانت الخاصية الرئيسية للعمل الفني هي التمام والوحدة ، بعدم انفصال وحدة الصورة والمضمون"[2]، فإن العمل الفني عندئذ يكتسب صفة الإطلاق مما لا يجعلنا نحذف منه شيئا أو نظيف إليه شيء لأن ذلك سيؤدي إلى انهيار العمل الفني .

ومما يصعب علينا مقارنته مع عمل فني آخر لأن كل من هذه الأعمال كامل ومطلق في ذاته ولا يكرر ذاته هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى أن صفة الإطلاق لا تطلق على العمل الفني وحده بل بإمكاننا أن نضيفها إلى الروح أيضا باعتبار هذه الأخيرة الموجود الحقيقي الوحيد الذي يحوي بداخله المتباينات إذ تندرج تحته الطبيعة والواقع والتاريخ .....الخ .كما تندرج المتباينات تحت العمل الفني

1 كروتشه بندتو،المجمل في فلسفة الفن،**مرجع سابق**،ص162.

2 زكريا إبراهيم،فلسفة الفن في الفكر المعاصر،**مرجع سابق**،ص354.

الواحد والفن بامتلاكه جميع الخصائص السابقة يكون ذا صفة كلية ومن ثم يكون مكتسبا لصفة الإطلاق من حيث أنه كامل وتام لا يمكن تكراره .

تذوق الفن أو إعادة تكوين العمل الفني

التذوق يعني قدرة الخيال على إعادة تكوين الشيء،فالفنان بإبداعه لعمل فني ما إنما يكون هذا العمل موضوعا لتأمل المتذوق الذي يستطيع بقدرته الخيالية أن يعيد تكوين عمل الفنان نفسه،لهذا كان العمل الفني ليس خاصا بالفنان وحسب وإنما هو يوصل الفنان مع غيره مما يؤدي بالتالي إلى" نوع من المشاركة الذوقية للأثر المبدع أو المصنف الفني،وكأن النشاط الإبداعي يعكس الطابع الاجتماعي والملابسات التاريخية ،ولكن في جوهره ظاهرة فردانية تخص الفنان المبدع"[1]، فالفن إذن يتصل بالمجتمع على الرغم من أنه ظاهرة فردانية خاصة بالفنان نفسه كون الأعمال الفنية همزات وصل تصل بين الفنان وغيره من الفنانين والمتذوقين.

ما أبرزه الفنان إلى الخارج في صورة غنائية متحررا من انفعالاته ومغتبطا لنجاحه في هذا التحرر ما هو إلا الصورة الغنائية التي اغتبط لها الآخرون في رؤيتهم لها،فاتصال الفنانين بغيرهم جعل الحياة الاجتماعية ممكنة،وذلك لقدرة المتذوقين على إعادة تكوين عملية العمل الفني بكل ظروفه،و على ذلك فأننا مهما يكن من أمر الاتصال بين الجميع عن طريق الأعمال الفنية فإن هذا لا يعني أن العمل الفني ذاته هو نتيجة اشتراك الجميع بل أن العمل الفني ما هو إلا تعبير عن حالة ذاتية خاصة بالإنسان أي أن الفنان عندما يعبر عن حالته الوجدانية الذاتية،فإنه يعبر لذاته وليس للآخرين،ويعبر عما اختلج في ذاته وليس في ذات الآخرين .

يخرج العمل الفني ذاتيا صرفا ولكن مع ذلك فإن هذا لا يمنعنا من أن نقول أن كروتشه قد استطاع أن يضع الفن في صميم المجتمع البشري عندما جعل مشاركة الآخرين مشاركة اعتباط وتذوق العمل الفني الصادر ذاتيا من قبل الفنان وبهذا أجاب كروتشه عن التساؤلات حول ما إذا كان بقدرتنا أن

1 زكريا إبراهيم،فلسفة الفن في الفكر المعاصر،**مرجع سابق**،ص192.

نجمع المواد التي من شأنها أن تعيد تكوين الأثر الفني الذي أبدعه غيرنا أو إذا كان بإمكان الخيال إعادة تكوين هذا الأثر الفني بما له من سمات، بشرط أن لا يكون بذلك خيالا جديدا فيدخل مواد جديدة،أو أنه يضطر إلى هذا لعجزه عن تحقيق ما حدث في الماضي وهل يمكن إعادة تكوين الفردي .

فيجيب كروتشه بأن الاعتراض عن إمكان تصور إعادة التكوين الفني قائم على تصور الواقع ،على أنه مجموعة من الذرات لا اتصال بينهم ولا انسجام إلا من الخارج،في حين أن الواقع يمثل وحدة روحية،وبذلك فلا شيء يضيع فيها إذ يبقى كل شيء ملكا أبديا ولولا وحدة الواقع هذه لاستحال تصور إعادة التكوين بل ولاستحالت ذكرى أي حادثة أو واقعة على وجه العموم و الذكرى ما هي إلا إعادة تكوين الحدس،أما عن قول هؤلاء بأن الفردي لا يمكن إعادة تكوينه،وأن هذا من شأن الكلي وحده وقد تأكد لكروتشه بأن هؤلاء عوام جهلة ،لأن العام الحقيقي هو نفسه العام المتفرد،فلا فرق بين ما هو فردي وكلي .

ومن ثم فإن العيان الفردي هو الشيء الوحيد الممكن وصفه ومن ثم فإنه لا يضيرنا بشيء لو كانت المواد جاهزة دائما مما يجعلنا نعيد تكوين كافة الآثار الفنية الماضية على نحو كامل الدقة إذا هذه الإعادة الكاملة شيء مثالي ككل عمل إنساني يتحقق إلى اللانهاية ودائما على النحو الذي تسمح به بنية الواقع في كل لحظة من الزمان،فإذا ما فاتنا معنى جزء صغير من قصيدة فإنه يبدو لنا كالظلام و نتجه دائما نحو إتمام وإكمال هذا المعنى بفضل الدراسة والتأمل ونتيجة نشوء ظروف ملائمة وتيارات عاطفية أيضا .

وهكذا تتضح أهمية البحث التاريخي لفهم الأعمال الفنية،إذ بدون التاريخ لسوف تختفي قيمة العمل الفني الذي تحقق فيما مضى،فإذا كان الذوق يطمئن إلى مشروعية مناقشاته فإن التاريخ" يمضي بغير كلال في تحسين معرفة الماضي و حفظ المعرفة وتوسيعها،وإننا بهذه الأمور الثلاثة أي الفن والشرح التاريخي والذوق لا نحصل على غير إعادة تكوين الصورة التعبيرية والاستمتاع بها أي لا نزيد على أن

نضع أنفسنا في موضع الفنان المنتج إبان إنتاجه للصورة "[1]،هكذا فإن العمل الفني من حيث هو قطعة من الجلد أو الرخام أو القماش كما يقول **جون ديوي** معرض للتلف بسبب مرور الزمن إلا أن العمل الفني "يضل محتفظا بهويته عبر العصور المختلفة ،ولكنه من حيث هو عمل فني إنما يتجدد على الدوام أو يعاد خلقه باستمرار في كل مرة يكون فيها موضوعا لخبرة جمالية "[2] .

أي أننا لا نستطيع أن نفهم العمل الفني دون أن نعيد العملية الخلاقة التي تم بها إيجاد العمل الفني ونركبها من جديد إلى حد ما وبطبيعة هذه العملية تتحول العواطف نفسها أعمالا ،أي بتذوقنا للأعمال الفنية نستطيع أن نكون أعمالا هي نفسها أصيلة

3- كروتشة والفلسفة الجمالية للشِّعر توكيد لمنزلة اللغة الأم وتوسيع للحدود الجنوسية

ينطلق كروتشة في نظريته الشِّعريَّة من نقطتين أساسيتين :

الأولى : " أن الشعر هو اللغة الأم لكل الجنس البشري "[3]

وهي فكرة كان قد استوحاها من فيكو والذي جعل الشعر متساوقا مع بداية تاريخ الإنسان ما أهله لأن يكون أول شكل للتاريخ فهو ميتافيزيقيا الإنسان حينما كان لا يزال يعيش في علاقة حسية مباشرة مع بيئته قبل أن يتعلم صياغة الكلية والتأمل أي حينما كان يعتمد الخيال لا العقل ، وهكذا فإنَّ كروتشة يركز على طبيعة تكوين الإنسان الداخلية كون هذه الطبيعة هي التي تدعونا إلى استنتاج أنه لابد أن يكون الإنسان شاعرا منذ بداية التاريخ ، فالإنسان بطبيعته شاعر ، القول الذي يذكرنا بأرسطو الذي عد الشعر أمرا طبيعيا في الإنسان لأن سببيه اللذان هما : المحاكاة والتعلم طبيعيان ، حيث يؤكد كروتشة أن الإنسان شاعر لأنه يتكلم اللغة التي هي الشعر والشعر بدوره يمثل لغة الإنسان الأول ومن هنا يمكن استنتاج النقطة الثانية .

---

1 كروتشه بندتو،المجمل في فلسفة الفن،**مرجع سابق**،ص114.

2 **المرجع نفسه**،ص116.

3 **المرجع نفسه** ،ص36.

3-1 تسرب الشِّعرية إلى الأجناس الأدبية

أن كل الأنواع الأدبية تتصف بصفات شعرية ، فالشعر يوجد في كل الأعمال الأدبية ، في الأغنية الشعبية المتواضعة وفي أشكال البلاغة والنثر حتى في الأعمال المرحة حيث أن هذه جميعا تمتاز بالشاعرية ما يجعلها تنافس أي شعر مهما كان ساميا .

- **صفات الشّعر الجوهرية :**

امتاز الشعر عند كروتشة بصفات عديدة ميزته عن غيره من الموضوعات ، فموضوعه في بحث الجزئي قد عد صفة أساسية كون الشعر يطرح كحالة فردية لا تتكرر بسبب الحدس النابع من وجدان الفنان للتعبير عن انفعالاته لكن مع كون الفن فرديا وجزئيا فإنه استطاع أن يصل إلى الآخرين عن طريق تذوقهم له ما جعله يتميز بصفة أخرى وهي الشمولية والكلية التي تتسامى دون الحاجة إلى الإله ليضعه في شكل مرئي وفي صورة مباشرة .

فالشعر ليس لغة إلهية خاصة إذ لو كان كذلك لما فهمه البشر ولما أصبح لغة يعرفها الجميع ولما كان الجميع شعراء ومن شمولية الشعر هذه التي ألحقت العام بالخاص ومن أجل اكتشاف التناغم الموحد في الكل يساوي الشعر أيضا بين اللذة والألم وهي صفة جديدة ، حيث يميز كروتشة الشعراء الحقيقيون عن غيرهم فهم الوحيدون الذين لا يولدون من دون ألم ، لأن كل إبداع يكون جوهره شعرا هو إبداع صادر عن صراع وألم ، والصراع هنا يتمثل في الروح النقدية والذي من دونه لا يكون إبداعا وجمالا ، أما تعابير الشعر الكبير والشعر الصغير ، البارز والعادي فهي تعابير كمية استعارية لأشياء مختلفة نوعيا .

وهذا ما رفضه كروتشة لأن ما يوصف به الشعر ليس ما هو شعري بل ما يوصف به هو شعر صغير وشعر كبير،لأن ما ليس شعرا ليس شيئا سيئا أو قبحا ، لأنه ينتمي بصورة طبيعية إلى نشاط روحي ما .

إن ما يوصف به شعرا أيضا هو تأمل للشعور " وهو حدس غنائي وحدس خالص والأخير مشابه للحدس الخالص "[1]، وبذلك يكون الشعر بعيدا عن الفلسفة وذلك لأنه ولد قبلها فالشعر إذن كلي صادر عن الصراع الذي يمثل الروح النقدية ، وكل موضوع في الشعر حتى وإن كان سيئا فهو شعر لأنه تابع للنشاط الروحي ، ومنه نستنتج أن الشعر هو حدس غنائي ما يجعله بعيدا عن مجالات المعرفة بمعنى أنه مستقل عنها .

- **الشعر و النثر واستنباط القواعد المفهومية:**

إن التمييز بين الشعر والنثر لا يكون على أساس المنظوم وغير المنظوم يقول كروتشه في هذا المقام : إنّ كل معيار قائم "على تمييزات مادية لأصوات منطوقة ، وترتيب وتسلسل الأصوات ، والإيقاعات والأوزان محكوم عليه بالفشل في حالة شكل التعبير الذي ندرسه كالنثر وكذلك في الأشكال الأخرى أي التعبير الشعري والخطابي التي تستدعي دراستها ، ولو نظرنا إليها من الخارج ، تظهر نفس الأصوات ونفس الترتيب والتسلسل المخادع "[2] ،فمن أجل الوصول لنتيجة أن النثر شعر ، علينا أن لا نميز بينهما كما ميز أرسطو في كتابه فن الشعر بين منظوم وغير منظوم .

إن ما أراده كروتشة هو جعل الشعر منثورا كما في الروايات والدراسات وبنظره قد ينظم النثر كالمنظومات التعليمية فكاتب النثر ليس أقل من الشاعر الذي ينشد القصيدة الغنائية بمشاعره الخاصة ، فهو يعبر عنها تعبير شاعر وإن كانت عواطفه ناشئة عن البحث عن المفهوم ، وعليه فإن صفة الشاعر تطلق على جميع من ألفوا في جميع المجالات من ميتافيزيقيا ولاهوت وسياسة وتاريخ طالما لغة الشعر هي لغة الأم لجميع الجنس البشري وأن الخيال هو من يعتمد في الفهم عند الإنسان الأول ما يجعل أي شخص في كلامه إنما يعبر عن عواطفه ووجدانه باللغة في صورة حدسية ويعود كروتشة بعد هذا الجهد الذي انصب على إرجاع النثر إلى الشعر ، ويعود ليفرق بينهما لكن تقديمه هذا كان

1 كروتشه بندتو،المجمل في فلسفة الفن،**مرجع سابق**،ص96.

2 **المرجع نفسه** ،ص86.

بصياغة تتناغم مع جهده السابق قائلا إنه إذ كان هناك تمييز فإنه لا يعني الفصل بينهما على طريقة منطق طبيعي وإنما نتصورهما في تطور هو أشبه بالانتقال من الشعر إلى النثر فإذا كان الشعر هو أشبه بالانتقال من الشعر إلى النثر .

فإذا كان الشعر هو التعبير عن الصورة ، فالنثر هو التعبير عن المفهوم ، أو الحكم بمعنى أنه يعبر عن تعاريف الفكر المتجسد ليس في صور كما في الفن بل في رموز أو علامات مفاهيم كما في المنطق وهذا ما نجده في نثر العلوم التجريدية والطبيعية وحتى في التاريخ حيث نجد المفردات والتراكيب والإيقاعات نفسها تأخذ تماسكها ليس من الحدس بل من الفكر عكس الشعر الذي يأخذ تماسكه من الحدس وليس الفكر .

وبالرغم من هذا الاختلاف البسيط بين الشعر والنثر فإن النثر بصفته رمزا أو علامة ليس لغة الكلام وحسب بل أكثر من ذلك أنه الصورة الطبيعية للشعور الذي هو اللغة المتطابقة مع الشعر بمعنى أن كل شخص في أي مجال كان من مجالات المعرفة بمجرد أن يعبر عن شعوره عن طريق اللغة إنما يعبر بطريقة شعرية .

4- علاقة الأنظمة الإشاريّة بالأنماط الفنية المختزلة

انتقد كروتشة الدراسات التي تحاول إفساد هذا الأمر كالمذهب البلاغي الذي قسم التعبيرات إلى عارية ومزخرفة مرسيا التعبيرات المزخرفة في كثير من الميادين كالفلسفة والنقد والأدب وغيره الأمر الذي أدى إلى فساد اللغة فكروتشة يرى أن التعبير المناسب إذا كان مناسبا كان جميلا كذلك ، والتعبير العاري إذا كان ينقصه شيء فهو غير مناسب أو هو ليس تعبيرا ، والتعبير المزخرف حتى وإن كان تعبيرا في كل أجزائه ، فهو ليس مزخرفا بل عاريا .

وعليه فإن هذا التقسيم يناقض نفسه لأن " التعبير والجمال مفهوم واحد ، فالخيال الفني ليس بدون جسد ولكن لباسه من ذاته وليس إذن بمزخرف "[1]، وظل التقسيم البلاغي شائعا إلى أن جاء بعض المفكرين الذين فطنوا لما للغة من قوة خيالية ومجازية مما جعلها أكثر ارتباطا بالشعر منها بالمنطق فخالفوا المنطقيين الذين دعوا إليه عندما جعلوا اللغة صنفين لغة الفكر ولغة الشعر ، وجعلوا التعبير العاري مطابقا للفكر والفلسفة والتعبير المزخرف مطابقا للخيال والشعر .

وهذا ما رفضه كروتشة بالطبع ، لأن إدخال المنطق أو الفكر الفلسفي على الخيال والشعر ما هو إلا ضل خداع يوقع العقل في الاضطراب ويحول بينه وبين رؤية الفن النقي من كل منطق ، واللغة عند كروتشة لا ترتكز على الألفاظ فقط بل أن للإشارات قدرة على التوصيل أيضا وهو ما نجده في لغة الموسيقى أو اللوحة حيث لا نستطيع أن نضع في كلمات ما تتحدث لنا، كون اللغة هنا تظهر في صورة إشارة أي صورة ذات لون وغناء موسيقي وهو ما يؤكد أهمية اللغة .

فالإشارة هي نتاج عفوي للخيال فهي تفترض مسبقا وجود الصورة وبالتالي وجود اللغة وهي دعوة صريحة من كروتشة بأننا لا نستطيع أن نفسر الكلام بواسطة الإشارة فقط لأننا بذلك سوف نلجأ إلى ما هو مفارق وما لا يمكن معرفته بذلك وبالتالي فإن اللغة تفهم على أنها صورة الإشارة التي تصبح صورة إشارة أو لحن ومقارنة اللحن أو يراد باللغة وفق هذا المشهد مقارنة شيء بذاته وينصحنا كروتشة بأنّ عدم الفصل بين التعبير اللغوي والحالة العقلية قد يؤدي إلى تلفيق جوهر الفن وتدليس لشرائعه التواصلية .

باعتبار أن الصورة والإشارة هي نتاج عفوي للخيال يضمن للغة التجدد المستمر لأن المشاعر الجديدة دائما تحدث تغيرات مستمرة في الصوت والمعنى ،" فالبحث عن اللغة النموذجية إذن هو البحث عن جمود العاطفة ، فكل من يتحدث وينبغي أن يتحدث تبعا للأصداء التي تثيرها الأشياء

1كروتشه بندتو،المجمل في فلسفة الفن،**مرجع سابق**،ص95.

في روحه أي تبعا لمشاعره "[1] ، وبهذا تكون اللغة هي السبيل للتعبير عن الفنون ومن ثم عن كافة الموضوعات الأخرى .

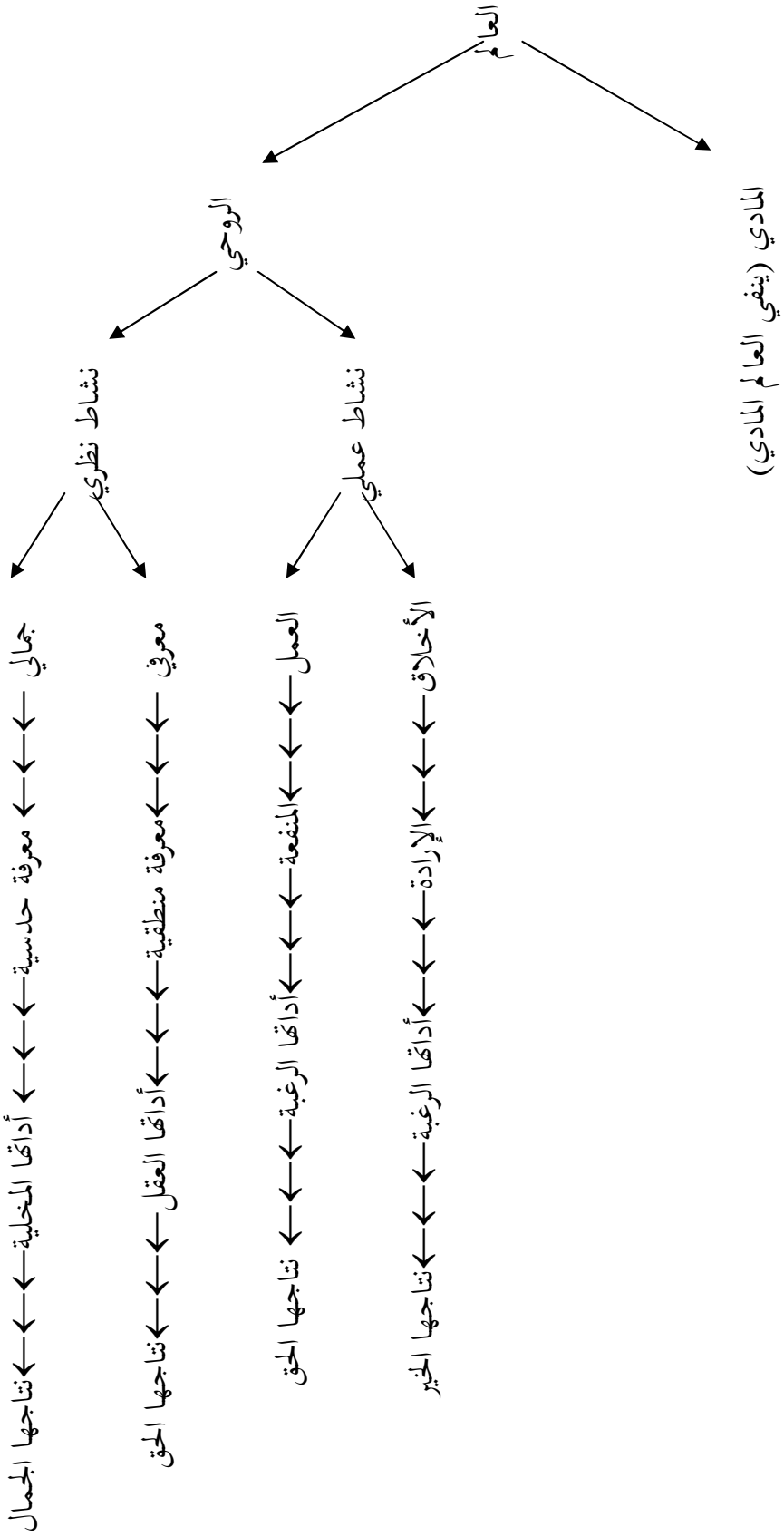
ومن هنا وحد كروتشة بين التعبير واللغة وبهذا يكون قد وحّد بين اللغة والفن لأن الفعل اللغوي كفاعلية الشعر يعبر عن الخيال أي عن العاطفة التي تتسامى وتتحول إلى صورة متخيلة وعلى الرغم من شاعريتها هذه فإنها تستطيع التعبير عن شتى الموضوعات الفكرية والمنطقية ، فاللغة تتطابق مع الفن لأنه لو لم يكن كذلك لما كانت اللغة ستتخذ من التعبير موضوعا لها الذي هو في أساسه حقيقة إستيطيقية ، فاللغة هي تعبير ليست اللغة التي تصدر مجموعة من الأصوات التي لا تعبر عن شيء بل اللغة التي "هي الصوت ذو المقاطع المحدد والمنظم لمقاصد التعابير وبهذا كانت المشكلات التي تحاول اللغة حلها والأخطاء التي وقعت بها واشتملت عليها في ذاتها هي تماما التي أشغلت الإستيطيقا وعقدتها "[2]، فالنتيجة إذن هي أن الفن يتوحد مع اللغة ، وكان الجرجاني قد أشار إلى هذه الفكرة قبل كروتشة فقد اعتبر اللغة ليست مجرد علامات اصطلاحية للفكر .

فرموز اللغة إذن ما هي إلا علاقات تعبر عن المعاني الكامنة في الخيال والإحساس ، مما يعني أنها تعبر عن الفن ، وكروتشة في محاولته التأكيد على هذا التوحيد بين الفن واللغة قد أضاف إلى عنوان كتابه علم الجمال عبارة علم التعبير و اللغويات الذي يمهد للتوحيد بين علم الجمال والتعبير واللغة ، فاللغة عند كروتشة ما هي إلا إبداع مستمر يعتمد التعبير لا المحاكاة فهي إذن الكلام الذي يوافق ما يتأثر به الانسان ، وهكذا تبدو لغتنا بنظر كروتشة لغة شعرية و يؤكد أنه من الخطأ القول بأن اللغة الشعرية قد اضمحلت بتحولها إلى لغة الحياة اليومية لغة ذات فائدة منفعية إذ أن اللغة لم تفقد طبيعتها الشعرية أبدا .

1كروتشه بندتو،المجمل في فلسفة الفن،**مرجع سابق**،ص66.

2بندتو كروتشه،علم الجمال،**مرجع سابق** ،ص150.

فلو انتبهنا للغتنا اليومية جيدا لاكتشفنا كيف أنها في تدفقها الجميل هناك تجديد و ابتكار لا ينتهي للغة الصورية وازدهار للشعر القوي المتسامي أو الرقيق المليء بالجمال من هنا سوف لن تنحصر اللغة الشعرية في عصر الإنسان الأول بتبرير اعتماده على الخيال و إنما هي اجتاحت عصرنا الحالي وستبقى كذلك في العصور القديمة ما دام فيها تجديد وابتكار.



خطاطة بيانية تمثل منطلقات النشاط الجمالي عند كروتشه

5- أثر الروافد الفكرية والفلسفية في تأسيس المعرفة الجمالية عند كروتشه:

لا شك أن استقراء سيرة كروتشه الفكرية وما شابها من تحولات ابستيمية صميمية سيؤدي إلى نشوب تيارات فلسفية وأبنية معرفية فاعلة ساهمت في تكوين الرؤى الجمالية المغايرة لكروتشه التي تخالف سابقيها من حيث اعتمادها على أنماط تحليلية جديدة تعتمد على فلسفة الروح والتجربة الباطنية المقرونة بالحدس، وقد تعلق كروتشه في تأسيس فلسفته الجمالية تلك على مدارس فلسفية عريقة وأفكار فنية متجذرة أفضت إلى انبلاج نظريته الجمالية.

1-1 مادية كارل ماركس وتبلور الوعي التاريخاني:

استمال كروتشه في بداية تكوينه الفلسفي إلى أطروحة كارل ماركس المادية لرؤيتها الشمولية وأهدافها النموذجية الساعية إلى تقديم أفكار اقتصادية خلاقة تساهم في خلخلة المشاكل الاجتماعية المتراكمة المتأتية من الفوارق الطبقية، وقد تسربت أفكار ماركس إلى ايطاليا بفعل كتاب المفكر الايطالي **لباريولا** الموسوم " المادية التاريخية" إذ يعد تقريظا لأفكار كارل ماركس والإشادة بدورها في محاربة النظم الإقطاعية المتجبرة والأفكار الرأسمالية المتوحشة، لكن الذي حجب هذا التواصل هو رهان كارل ماركس على المادية التاريخية بصفتها التأويل النهائي للتاريخ[1].

فالمعرفة العلمية والفلسفية عندما يصلان إلى حدود تعميمية لابد أن يرتبط تفسيرهم النظري بمعرفة ما هو ملموس وما هو خصوصي[2] وهو ما يتعارض مع منطلقات كروتشه الذي لطالما نافحت من أجل إغفال المستقبلات الحسية وتحاشي المعللات المادية أثناء مدارسة الأفكار الجمالية والبحث عن أصولها البدائية.

خالف كروتشه كارل ماركس في مسألة القيمة الخاصة بالمجتمع الرأسمالي إذ يعتري هذا القانون التاريخي عديد الإشكالات وهو الذي ضيق من أطرافه حتى أصبح خاضعا لدواعي اقتصادية عامة

1 - خديجة زتيلي، **المرجع السابق**، ص50.

2 - عبد اللطيف الشقوري، "المادية الجدلية ومفهوم التطور"، **مجلة أقلام**، المغرب، ديسمبر 76، ص50.

مرتبطة بالطبيعة الاقتصادية للإنسان، وعليه فقد أوفت مساءلات كروتشه النقدية للأبنية التاريخية لدى كارل ماركس إلى مجموعة من المآخذ التي سيقت كمايلي[1]:

- إن الاقتصاد الماركسي من وجهة نظر العلم الاقتصادي مبرهن تماما ليس بوصفه العلم الاقتصادي الشمولي العام ولكن بوصفه الاقتصاد الاجتماعي.
- وجب على المادية التاريخية من وجهة نظر فلسفة التاريخ أن تحرر من كل نظرة قبلية وممارسات عشوائية سواء كانت ميراثا هيغليا أو تبعية لتقاليد المدرسة التطورية، بل عليها أن ترافع من أجل الإقرار بهذه العقيدة كقانون بسيط للتأويل التاريخي يتمتع بالخصوبة والانفتاح.
- لا يمكن بحسب كروتشه تفنيد الأسطورة اللاأخلاقية من الطابع غير الأخلاقي للماركسية مضيفا أن المادية التاريخية لا يمكن أن تؤول إلى نظرية علمية.

كما أن تخلي كروتشه عن جزء كبير من الأفكار الماركسية التي كان يتداين بها مرده الأهواء الطوباوية التي اعتملت شقا من سردياته، فشتان بين المجتمع الافتراضي التصوري لمثاليته المصطنعة والمجتمع الواقعي التاريخي الغارق في مشكلاته العويصة.

ولعل المعضلة المنهجية الأكبر هو استغراق كارل ماركس في استنباط مباحثه التطبيقية وتجاربه العملية من صميم المجتمع الافتراضي لتبقى بذلك أفكاره مجرد تخمينات مستعجلة آلية التلاشي والاندثار لكونها لم تبارح الخيال وعكفت على إحداث قطيعة مع الواقع[2].

وعلى الرغم من هذه المصادمات الجريئة التي افتعلها كروتشه إلا أن ذلك لا يذهب صدى الحركة التوافقية مع كارل ماركس ذلك أنَّ كروتشه بدوره إلى منابذة الفلسفة التنويرية لإخلالها بالمسار

1 - خديجة زتيلي، **المرجع السابق**، ص52-53.

2 - **المرجع نفسه** ، ص54.

التاريخي المترتب عن تراكم الأفكار، "فالقيم التي عرضت بحسب التيار التنويري كنماذج ومقاييس للتاريخ لا تعد أفكارا ومبادئ عالمية، فهي مجرد أفعال خاصة وتاريخية"[1].

ومن ثمة فإن التعويل على هذه المفاهيم التي ابتدرها زعماء الفلسفة التنويرية قد يؤدي إلى إخلال في الفهم والتأويل في التطبيقات الجمالية المعاصرة، فلطالما اتخذ النقد الأكاديمي من هذه التصانيف مقياس للحكم على أعمال **فارجيل ورفاييل** الفنية في الوقت الذي لا يصدق فيه الحكم على هذه الأعمال وفق تلك المعايير التي كانت سائدة في عصر التنوير.

2-1 العبقرية عند شوبنهاور وفلسفة الإنشاء الجمالي المعقد:

العبقرية في أبسط تعريف لها هي ميزة مدركية وعقلية متقدة تخول لأصحابها التفرد عن أقرانهم من حيث القدرة على بسط المسائل العلمية والقدرة على فهم أغوارها وحل ألغازها وتذليل الإشكالات الفلسفية والمعرفية الصعبة.

وبالتعريج إلى مسألة العبقرية في الفن فقد أظهرت دراسة أجرتها الباحثة الأمريكية السوسيولوجية **داوني** مكانة الخيال في تفتيق العبقريات وتفجير الملكات الإبداعية، فالصور الارتسامية التي تتوافر بدرجة عالية لدى كبار الفنانين هي متأتية من ذكريات الطفولة، يقول الشاعر الانجليزي ويليه بيك مزجيا النصح لرسام ناشئ" كل ما عليك هو أن تثير خيالك، أن تثيره حتى تصل به إلى حالة الإبصار وعندئذ تكون قد بلغت درجة الإبداع العظيم[2].

فالخيال هو موطن الإبداع وعماده ووقود الفن ومحرضه على ابتداع صور جمالية موحية وتصاميم هندسية رائقة وهو بلا ريب لا يتكشف إلا لذي الأفهام المتبصرة والعقول الأريبة.

1 – خديجة زتيلي، **المرجع السابق** ، ص62.

2 – حسين محمد بدوي، "العبقرية في الفن"، **مجلة البيان الكويتية**، العدد 212، نوفمبر 1983، ص43.

إن العبقري الفنان يطرح مسائله الفكرية وتصوراته الجمالية إنطلاقا من موقعه في المجتمع والعلاقة التي تحكمه بأبنيته الثقافية وعاداته الطقوسية فهو يرفض الالتزام بمقرراته وأحكامه المتنفذة لأنها تعم الجماعة المتماثلة في النظم الإدراكية والمراتب العقلية، تلك الجماعة التي تنقاد لأهوائها وتستميل لشعورها بناء على تلك السُّلط الثقافية الماثلة في الذاكرة الجماعية في حين يهفو الفنان إلى الخروج عن تلك الربقة المتحيفة وتأسيس معرفة جمالية كونية تتعقب الحقيقة بأركانها وتجتهد من أجل إظهار الزيف الاجتماعي عبر إنتاج رزم من الأعمال الفنية المختلقة (أشعار، لوحات تشكيلية، منحوتات تجسيمية، إنتاجات مسرحية)، وقد أولى الفيلسوف الألماني شوبنهاور في محاوره الفلسفية في محاوره الكبرى غاية كبرى للعبقرية التي يراها تحقيقا لأعلى درجات تحرر من الإرادة، "حيث أنه بذلك يصبح ذات عارفة تتأمل الأشياء مستقلة عن التراتبية السببية، فالعبقري هو إنسان فقد ذاته وغدا خاليا من الإرادة"[1].

والحال أن انعدام الإرادة عند العبقري متأتية من تلك الاضطرابات النفسية والتقلبات الشعورية الفجائية التي يخضع لها فينتج في ضوئها أعمال فنية تعكس عصابيته.

ومن الأمثلة التي أوردها شوبنهاور والتي بمقتضاها يتفاضل العبقري عن الرجل العادي قوله:" إذا كانت المعرفة عند الرجل العادي هي مصباح يضيء فإنها عند الرجل العبقري هي الشمس التي تضيء الكون"[2]، أي أن العبقري يتخطى الرجل العادي في رؤيته إلى المعرفة الفنية فهو لا يكتفي بمصادرتها في قوالب وتصنيفات ويحيطها بمناهج وتعقيبات بل يبحث عن الأصول الخفية والمراجع الباطنية التي تسربت منها تلك المعرفة ثم يعكف على تمحيص زيفها من صحيحها، وينقدها تبعا للمتغيرات الابستيمية الطارئة والعوامل التاريخية والثقافية المتغايرة.

1 - ينظر: أفراح لطفي عبد الله، نظرية كروتشه الجمالية، **المرجع السابق**، ص121.

2 - **المرجع نفسه**، ص121.

وقد مضى كروتشه معاهدا لتصور شوبنهاور في ما يتعلق بمفهوم العبقرة وتجلياتها النفسية والمدركية مع إلحاقه لبعض التعديلات الخاصة فيما يتعلق بالمواصفات والطبائع التي بها يتعالى الفنان العبقري عن الإنسان العادي وهو ما يتجلى في صدى مقولته الآتية " إن الناس ليقولون إن الشاعر يولد شاعرا وأنا أقول إن كل إنسان يولد شاعرا وكل ما هنالك أن بعضنا شعراء صغار وبعضنا الآخر شعراء عظام ، وليست العبقرية شيئا يهبط من السماء وإنما هي البشرية نفسها[1] .

فالواضح من المقولة أن كروتشه يريد تبليغ حقيقة إلى قراءه مفادها أن العبقرة هي قيمة متجذرة في طبع الإنسان بل وتولد معه فالناس شعراء على سجيتهم يتلقفون الكلام الشاعري من أفواه أمهاتهم وأنغام الطير وأصوات الحيوان وتلاوين الطبيعة الآسرة ، إلا أن مكمن التفرد هو سعي كروتشه إلى تبيان مقادير العبقرة فقد تتعاظم ويرتفع منسوبها لدرجة يغدو الإنسان بفضلها شاعرا مفلقا يعدُّ له ألف حساب ، وقد تصغر وتتضاءل لكنها لن تذهب الشاعرية عن صاحبها بحيث يمسي قوله موزونا لا هو بالكلام العامي القبيح المسترذل ولا هو بالكلام الرفيع المتعالي فنيا وبلاغيا .

أمعن كروتشه في المحصول الفني وحاول وضع شروط نقدية صارمة تحكمه بل وتوغل في ماهيته لدرجة قد تنتفى عنه الجمالية ليصبح مجرد عمل إنساني واقعي لا يثير مخيلتنا ، ذلك أن الفنان العبقري لا يمكن البتة أن يقيس أعماله الفنية تبعا للظواهر الفيزيائية والوقائع الطبيعية ويحاكيها مماثلة كالضوء أو الصوت أو الكهرباء أو الحرارة وما إلى ذلك .

كما أنَّ تشكيلاته الجمالية لا يمكن أن تركن إلى موافقة الأشكال الهندسية والرياضياتية كالمثلثات والمربعات أو المكعبات .

لعل من مواصفات الفنان العبقري أيضا قدرته على تحرير ما جاش به صدره وعلق بمخيلته وإلا لن يكون كذلك لأن المقامات الإبداعية تتراوح انطلاقا من هذه الركيزة الأساسية في الفن فمصيبة توفيق الحكيم مثلا تتجلى في تلك اللحظة التي يرتكن فيها لتجسيد ما ترسب في وعيه الباطني من أفكار

1 – زكريا إبراهيم، **فلسفة الفن في الفكر المعاصر**، مكتبة مصر للنشر، ط1، 1988، ص36.

وتصورات وهو ما يلهج به في سياق مقولته الآتية " إن مصيبتي هي في عجزي عن إخراج ما في نفسي كما تصورته أول مرة ، إن الفكرة لتتكون في نفسي وتنمو وتمتد وتتخذ شكلا منظما في رأسي بل إني لأنفق أياما في بناء الأشخاص في مخيلتي وترديد ما يقولون من كلام وما يتحاورون من حوار ولا يبقى لي إلا أن أمسك بالقلم لأضع على الورق كل هذه الحياة الزاخرة النابضة "[1].

إن هذه الاعترافات التي ساقها توفيق الحكيم هي من ضروب المعرفة الجمالية التي تناولها كروتشه إذ لا طالما أصر على توحيد مفهوم الجمال في التعبير كونه الأليق على استيعاب النشاط الفني ، فهو لا يتم إلا إذا تهيأت المسالك التعبيرية والأوعية الأسلوبية القمينة باسترفاد المحصول الجمالي وإظهاره أحسن إظهار وهو ما عناه توفيق الحكيم في مقولته السالفة ، وعليه لا يجد كروتشه حرجا في تعريف الجمال بأنه التعبير الناجح ، أو بعبارة أخرى التعبير ولا شيء أكثر [2].

ففلسفة القبح والجمال مرهونة بمدى صحة الشروط العملية التواصلية المؤدية إلى تنضيج الأداءات التعبيرية فإذا حصل انسداد أو مماطلة في تأدية المعاني بما تتوافق مع مقاماتها التعبيرية استولى القبح على الجمال وتهدم النص واجتاح مبانيه الفوضى .

حدسية بركسون وتأثيراتها في بلورة الجمالية عند كروتشه:

اختلف الفلاسفة في ضبط ماهية المعرفة ، فالبعض أرجعها إلى سلطان العقل ووظائفه المدركية العالية المتسمة بالتطور والدينامية ، وطائفة أخرى ربطتها بالحس ومستقبلاته النوعية التي تترصد المعرفة وتعيد إنتاجها ، والبعض اقتفى مذهبا وسطيا يتراوح بين العقل و الإحساس كالفيلسوف الإغريقي أرسطو الذي انتهى إلى أن لاشيء موجود في العقل ، إلا وكان في الحس .

1 – مصطفى سويف، **الأسس الفنية للإبداع الفني**، دار المعارف، مصر، ط1، 1951، ص171.

2 – عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**، دار الفكر العربي، مصر، ط2، 1984، ص61.

أما بركسون فقد أرجع المعرفة إلى الحدس والعقل معا ، وإذ مال إلى الحدس أكثر منه إلى العقل ، فالفلسفة البركسونية هي فلسفة لا حتمية تنكر الوجود لحساب الصيرورة وتناصر الحدس على حساب العقل[1] .

يقتضي الحدس إلماما بالذات البشرية المتلقية فهي تتلقف المعرفة وتتصيد نفائس الفكر واللغة انطلاقا من اتساع مداها الروحي وذائقتها الشعورية الخالصة ، التي تستلطف جواهر الفكرة وهو ما أثبته بركسون في كتابه الطاقة الروحية ." كل شعور هو استباق للمستقبل ، أنظروا إلى اتجاه فكركم في أية لحظة إنه يهتم بما هو موجود ولكنه يهتم به في سبيل ما يكون في الدرجة الأولى" [2]، فالحدس معرفة مباشرة يهم باستشراف حدود المستقبل بناء على معرفة باطنية وقدرة شعورية طاغية تستفرد بالحقائق وتستغرق في اكتناه مظانها الوجودية و أسرارها المودعة .

فالجمال في رأي كروتشه هو ضرب من ضروب الاستحواذ على الواقع أو العالم و هنا تتلاقى فلسفة كروتشه الجمالية مع النزعة الرمزية symbolism في الفن الحديث[3] ، بحيث يستأهل الفن في هذه الحالة تحييد الواقع بأحداثه المضطرمة في شكل تلاغيز مبهمة وشفرات مطبقة ترنو إلى النأي به عن المباشرة التعبيرية والبوح بالأسرار .

إن ميثاق الفن عند بركسون قوامه إقامة التشاركيات العادلة بين الفنان ومحيطه الاجتماعي إذ يعمد الأول إلى خدمته عبر إقامة إستيطيقيا حدسية تمكنه من فهم آليات اشتغاله " فكلُّ استيطيقيا حدسية تربط الفن والحيات بدعوى أن لدى الفنان ملكة حدسية تمكنه من أن يرى الواقع عن طريق المشاركة أو التعاطف أو الاتحاد هي في الحقيقة استيطيقيا صرفة"[4] .

1 – ندرة اليازجي، "في فلسفة بريغسون"، **مجلة الثقافة**، دمشق، العدد 7، يوليو 1965، ص39.

2 – هنري بريغسون، **الطاقة الروحية**، تر: سامي الدروبي، دار الفكر، بيروت، ط1، 1963، ص07.

3 – إبراهيم زكريا، فلسفة الفن، **المرجع السابق**، ص28.

4 – **المرجع نفسه**، ص215.

لعل من المآخذ التي اكتنفت فلسفة بريغسون هو تركيزها المبالغ على الآليات التي تضبط الخبرة الفنية من تأمل وعيان واستبصار وقوة استنباط وبداهة في التحليل والتصنيف دونما البحث عما تنطوي عليه تلك الخبرة من جهد وتنظيم وصياغة وبهكذا اغتدى الفن عنده أشبه ما يكون بمنديل القديسة فرونيكا voronique التي قيل عنها أنها مسحت وجه المسيح بمنديلها فانطبعت على القماش ملامح وجه المسيح[1]، فالعمل الفني ليس بتلك السذاجة الممزوجة بالمعرفة الميتافيزيقية الغامضة والقوى الأسطورية الخارقة، فهو تصميم واعي ينم عن فكر ثاقب واجتهاد مضني وتركيز متواصل في التفاصيل الفارقة التي بإمكانها ترشيد الأعمال ورفعها إلى ذروة تجليها الفلسفي والروحي.

كما أن من الأغلاط المنهجية التي وقع فيها بريغسون مزجه الإدراك الجمالي بالحدس الفني مقتفيا بذلك أثر الفلسفة الهيغلية التي أبت إلا أن يوضع الفن جنبا إلى جنب مع الدين والفلسفة ليصير بذلك التأمل الجمالي صورة أخرى من صور التجربة الميتافيزيقية مما يعدُّ إخلالا برسالة الفن الأسمى الجارية على الاستقلال والتفرد عن باقي الخطابات الفلسفية والدينية.

إنّ الإعنات في إقامة التصاميم الفنية بالرجوع إلى فكرة الحدس وحده هو تصنيف تعسفي للنواحي والأرجاء التي يمكن أن يسلكها الفنان في سبيل إنعاش تجربتها الجمالية، كأن يؤوب إلى التاريخي الاجتماعي للفن ويقوي صلته بتراثه الفني الزاخر ولذلك أجمع المتخصصون في شأن الفن والجمال أن ممارسات بريغسون تلك هي إساءة لصورة الفنان الجوهرية، بحيث أقدم على توريده للقراء في شكل ظاهرة شاذة لا صلة لها بالعالم الذي نعيشه ولكأنَّه كائن معزول عديم الإحساس بواقعه المعيشي، همه الوحيد تحقيق مساهمة فنية بينه وبين موضوعه المنشأ.

1 - زكريا إبراهيم، **المرجع السابق**، ص30-31.

ذهب كروتشه في كتابه " المجمل في علم الجمال" إلى أن الفن عيان أو حدس غير مخالف نظرة بريغسون البتة، "فالمعرفة بالديمومة برأيهما لا تتحقق إلا بالحدس الذي يمثل الإدراك الصوفي أو المعرفة الصوفية حيث يتطابق فيها فعل المعرفة مع الفعل الذي يخلق الواقع"[1].

لكن الرؤى التصحيحية التي حاول كروتشه إسداءها والتي بموجبها يتم الفكاك من بعض الأطروحات البريغسونية المشوهة للفنان وعملها المتسامي هو إقراره بأن الحدس لا يخص الفنان وحده، فهو ليس كائنا متعاليا يملك شفرات نموذجية أو قيم جوهرية عالية، فالحدس العادي والعلمي والفني سيان يقول في هذا السياق:" كذلك ما اعتدنا أن نطلق عليه اسم الفن يضم حدوسا أوسع وأعقد من حدوسنا العادية ولكنها على كل حال حدوسنا أحاسيس وانطباعات، فالفن هو تعبير عن الانطباعات وليس التعبير عن التعبير"[2].

فالواقعة الجمالية إذن تتمظهر كلية لا مجتزأة، كما أنه ليس من علم يدرس الحدس البسيط والآخر الحدس الكبير، بل هناك جمالية واحدة متعارف عليها هي علم المعرفة الحدسية أو التعبيرية، علاوة على ذلك فإن الفنان في نظر كروتشه ليس ظاهرة نفسية معقدة تسيرها قوانين شاذة كما يتصور بريغسون، فقد أكد فيكو المؤرخ والفيلسوف الايطالي على شاعرية الشعوب وهي فكرة تبناها لاحقا كروتشه، فقد كان البشر الأولون شعراء بالفطرة فهم بالكاد أشبه بالأطفال ذلك أن كليهما لديه خيال قوي، كما أنهما يستقيان تفكيرهما من خلال تصورات خيالية[3].

1 – عبد المنعم عباس، **القيم الجمالية، دراسات في الفن والجمال**، دار المعرفة، الإسكندرية،ط1، 1987،ص325.

2 – بيندتو كروتشه، علم الجمال، **مرجع سابق**، ص20.

3 – عطيات أبو سعود، **فلسفة التاريخ عند فيكو**، دار المعارف، مصر،ط1، 1997، ص61.

الفصل الثالث

المشابهة والاختلاف في فلسفتي عبد القاهر الجرجاني وكروتشه الجمالية

الفصل الثالث: المشابهة والاختلاف في فلسفتي عبد القاهر الجرجاني وكروتشه الجمالية

تنطوي الاستدلالات الفنية لفلسفة الجمال على رؤى مشتركة وأحاسيس مؤتلفة تضفي على العينة المدروسة لمسة تفسيرية كونية تنأى عن المحلية وتأويلاتها الضيقة ومساراتها القرائية الضحلة.

وبالعودة إلى ما خلفه عبد القاهر الجرجاني من أقاويل جمالية وممارسات جمالية توجت مسعاه لاكتناه مظان النصوص الشعرية والنثرية وكذا إسهامات كروتشه الجمالية بموضوعاتها المتشعبة نلفي تشاكلا منهجيا وتضايفا معرفيا بين الباحثين بالرغم من المسافات الحضارية والتاريخية والزمانيَّة الفاصلة بينهما.

وعليه تروم دراستنا استنطاق أوجه الخلاف والمماثلة بين عبد القاهر الجرجاني وكروتشه والظروف المحيطة بهما غداة تشريح الظاهرة الجمالية وتفكيك بناها الأسلوبية والنفسية والثقافية.

1- الفلسفة الجمالية وانشيال الثنائيات المتضادة

تشتغل الفلسفة الجمالية على الإشكالات المتأتية من صميم الطبيعة ونواميسها الصامتة وما يخترم نسقها الكوني من ثنائيات متعارضة يسمح تقاطبهما الروتيني بتأسيس تلاوين جمالية تحد أركانها مفارقات ضمنية تشخص حالة هذا التقاطب المدرج ضمن هذه الثنائيات المتعارضة.

أ- ثنائية المادة والروح: يحرص كروتشه في تنظيراته الفلسفية على إلغاء النزعات المادية على الفن كونه نتاج دفقة شعورية داهمة والتزام روحاني متواصل.

فالفن هو ذلك الفيض النابع من الوجدان الإنساني والذي ينفذ أيضا بواسطة الأحاسيس المضطربة، فالفن هو جزء من الروح [1] كما ينتهي إليه كروتشه.

[1] - خديجة الزتيلي، كروتشه والنزعة التاريخية، **المرجع السابق**، ص112.

لعل إصرار كروتشه على ابتناء الفن على مرجعية روحية تامة لا يتخللها نزعة نفعية أو إلماحه مادية هو تحرير المواضيع الفنية من الالتزامات الاجتماعية برؤاها المادي الجدلي وحرصه على أخلقة الفن وتهذيبه.

وتبدو الثنائية جلية في تصانيف عبد القاهر الجرجاني البلاغية إذ انكب على تضييق وظيفتهما وحصر اشتغالهما على النص الخطابي دونما التوسع وإدراجهما في مطاوي الفلسفات المعقدة بلهاثها الجدلي ومنحاها الانشطاري حيث درج على تشبيه المعاني بالأرواح وربط الألفاظ بالأجساد، كون ماهيتها المادية أصوات فيزيقية وتراكيبها تعالقية وبناها الصرفية التوالدية وإيقاعاتها الموسيقية التفاضلية.

وعطفا على هذا التصنيف يقر عبد القاهر الجرجاني بأولوية المعاني في النفس على أولوية الألفاظ، " فالألفاظ تبعا للمعاني في النظم، وأن الكلم يترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس وإنما لو خلت من معانيها حتى تتجرد أصوات وأصداء حروف لما وقع في ضمير ولا هجس في خاطر أن يجب فيها ترتيب ونظم"[1].

إن تملك المتلقي والهيمنة على سمعه منوط بالمعاني والطريق الذي تسلكه للنفاذ إلى كينونته، بحيث وقبل أن تستقر في أحسن المدارج وجب على الناظم أن يهيئها ويرتبها في نفسه أحسن ترتيب، فلو سلبت الألفاظ من المعاني، وعطلت تلك المزية صار المتلفظ أشبه بالجسد الخامد الذي يفتقد إلى الروح المتقدة والأنفاس المتأججة.

ب– ثنائية الصورة والمضمون:

لا جدل أن تغتدي الصورة ومكوناتها الفلسفية والفنية واللغوية من قبيل المسائل الريادية التي أولى لها كروتشه مساحة كبرى في مؤلفاته الجمالية، ومردّ هذا الاهتمام هو افتعال الاستراتيجيات

[1] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، **المرجع السابق**، ص70.

النقدية المناسبة التي تكفل للصورة من أن تتماهى مع مضمونها والرد على الفلسفة الكانطية كونها آثرت فك ارتباط الصورة مع مضمونها وحظر التعامل معها بوصفها مادة مجردة ينتفى عنها الحكم الذوقي[1].

إن الالتجاء إلى فكرة المصاهرة المنتجة بين الصورة والمضمون هو نتيجة إدراك معضلة الفن المعاصرة، فالاكتفاء بمظهره المجرد والإيغال في بواطن فلسفته العميقة هو حجب لدلالاته الحسية الموجبة وتعطيل بنيته الخارجية الكفيلة بتحقيق الرؤية الجمالية المكتملة.

والحال أن موقف كروتشه إزاء الصورة الفنية ومعاضدته للاتجاه التوفيقي هو امتداد لفلسفة الفرابي القاضية بتسييج النظرية الجمالية في إطار محددات العلم الطبيعي التي يوردها في ما يلي:

- العلة المادية: وهي الأشياء التي بها تتكون الأجسام الصناعية والتي تضمن تبلور الصورة في حدها النهائي، ويضرب الفارابي الأمثلة بالسيف والثوب والسرير، فإذا كان الوجود الأول بالحدة والحديد ووجود الثاني بالغزل واشتباك لحمته بسداه، ووجود الثالث بالتربيع والخشب فان الحدة والاشتباك والتربيع هنا هيئات وصيغ وصور لهذه المصنوعات والحديد والغزل والخشب مواد حاملة لها[2]، هو ما نتأوله من عبارة الفارابي في أن ميلاد الصورة وتكون الأجسام وتبلور معالمها الكينوية مشروط بمدى توافق الشيئين مؤتلفين في المادة والهيئة.
- العلة الفاعلة: قصد بالعلة الفاعلة تلك القوى الفاعلة التي بها تنحسم هيئات الأجسام الصناعية كالنجار وقوته التصويرية[3] المرسم إحداثياتها في عقلة التجريدي وما أمكنه من صناعة الأسرَّة والموائد الخشبية وكالحداد بعقله الناجز وحذاقته الصناعية التي

[1] – ينظر: أفراح لطفي عبد الله، **المرجع السابق**، ص248.

[2] – الفارابي، **إحصاء العلوم**، شرح علي بو ملحم، مكتبة الهلال، بيروت، دت، ص69.

[3] – **المرجع نفسه**، ص69.

اقتدر بها على صناعة السيف والرمح والدروع، وكالشاعر المفلق الذي تمكن بما يحوزه من مؤثرات تشكيلية ودعائم تخيلية من تشقيق الاستعارات وتطعيم الصور والمجازات بالأساليب الفارهة والنسوج الباذخة، وعليه فنضوج المادة المراد ابتكارها بهيئتها وصورها مرهون بجودة الصانع وحصافته[1].

- العلة الغائية: وهنا يكمن جوهر الخلاف في الفلسفات المعاصرة التي اهتمت بمسائل الفن والجمال، ذلك أن الصور والأجسام في صنعتها النهائية تحكمها الأغراض والغايات بما هو نفع جمالي، فالانتفاع ما كان الغرض هو الضرورة المباشرة[2] كالثوب فانه حيك ليحمي الجسد من قرِّ الشِّتاء وحر الصيف، والسيف والسنان لدحض العدو ومجابهته، والمائدة ليوضع عليها ما لذ وطاب من الأطعمة، أما الغرض الجمالي حسب الفارابي هو وجود الشيء لغاية تزيينية تجميليَّة ماثلة في ذاته وجاذبة لغيره، كأن تطرز الأثواب بأشكال ومجسمات تسرُّ الناظرين، وتصقل السيوف إغراء لمن يتجمل بها، وكذلك تزيَّن الموائد لنفس الطلب إغراء الناظر وتشهيته.

لا يكاد عبد القاهر الجرجاني يحيد عن كروتشه في بيان منزلة الصورة الشعرية بلواحقها التبليغية ومفاتنها الجمالية الرامية إلى تقوية الصلة بين الصورة من حيث هي مادة أو مضمون وهيئتها أي الطريقة التي تحاك بها[3]، إلا أن ما يثير الانتباه هو تركيز عبد القاهر الجرجاني على الصورة من حيث هي معطى بصري تلح على محاكاة تجارب الحرفيين والصناعيين، وهو ما نلمسه في صدى قوله" وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد

[1] – محمد المعزوز، **مدخل إلى الالاهيات والطبيعيات**، المركز الثقافي، المغرب، ط1، 2020، ص74.

[2] – **المرجع نفسه**، ص75.

[3] – أفراح عبد الله، **المرجع السابق**، ص231.

تهدى في الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها"[1].

ترمي عبارة عبد القاهر الجرجاني إلى إقامة مواشجة عضوية بين الشاعر كفنان والحرفي الذي يجيد انتقاء الأصباغ في نسج الصور وابتدار النقوش والهيئة الجامعة التي تؤهلهما للاستفراد بذلك المضرب هو حسن التخير وإدامة التدبر في أنفس الأصباغ بالنسبة إلى الحرفي وفي أنفس الألفاظ بالنسبة للشاعر وتعمد استهداف المواقع المواتية التي تضمن حسن التمظهر وسلاسة الانتشار، وهي كلها تفاصيل جزئية دقيق تضمن تجويد المعاني بحال الشاعر والناظم للكلام وتجويد الصورة بتفتيق جواهر الألوان كحال الحرفي والرسام.

لعل المشترك الفني الذي يجمع كروتشه بعبد القاهر الجرجاني هو ربط الخبرة الجمالية بالإدراك الحسي، فبدون الشيء المحسوس لا يغتدي الموضوع جماليا بل سطحيا ساذجا، تعتور بناه الركاكة والفجاجة والقبح والبذاذة وهو ما توخاه عبد القاهر الجرجاني في إسدائه للشواهد الشعرية المرادفة للظاهرة اللغوية والبلاغية، إذ القاسم فيها هو استثارة حواس المتلقي وتحفيز جارحة السمع والبصر على التعاطي مع هذه المناويل الشعرية، وهو ما نلمسه في باب التمثيل والتأثير.

فالتمثيل يراد به توشيح المعاني المجردة وتطويقها بمظان الحس فإذ جاءت في أعقاب المعاني أو برزت هي باختصار في معرضه ونقلت عن صورتها الأصلية إلى صورته المغايرة كساها أبهة وكساها منقبة[2]، أي أن جنوح الشاعر إلى تقصي مدارات الحس التشخيصية هو الأمثل لتقريب الصورة وترويض المعاني حدا ينال بها القارئ الأريحية الماتعة والجاذبية المطلقة فانظر إلى قول الشاعر:

فأصبحتُ من ليلِ الغداة كقابضٍ عَلى الماءِ خَانتهُ فروجُ الأصابعِ[3]

[1] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، **المرجع السابق**، ص98.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، **المرجع السابق**، ص26.

[3] – **المرجع نفسه**، ص27.

فالمزية التصويرية ومكمن الفرادة الأسلوبية في البيت الشعري هو تسويق الشاعر لأحاسيسه المكدرة جراء فشله في وصال محبوبته تسويقا حسيا، فأفول الودِّ وانسلال الحبيبة من محبوبها مجلبة للخيبات ومدعاة للمضرات كخيبة الماسك بالماء إذ ما انفك ينسرب من فروج الأصابع جاذبا له التعاسة والخيبة أي خيبة قرِّ الماء واستجماعه.

ج- المنجز الفني عند كروتشه وعبد القاهر الجرجاني وجدلية الصدق والكذب:

هيمنت ثنائية الصدق والكذب على مجمل الأبحاث العربية القديمة خاصة مع نزول الإسلام بشرائعه الجديدة وتعاليمه المثالية واشتداد الصراع بين النقاد والشعراء حول مدى التزام بالمقاييس الإسلامية الجديدة وهل ينبغي للشعر الارتكان لشروطها كونه أي الشعري قول متخيل يبتغي التبرم من عقال الحقيقة ولجام الواقعية.

ومن تداعيات هذا الصراع نشوء في أدبيات العرب القصائد المنصفات بحيث ينكب الشعراء على توصيف أهوال الحرب في إطار مواثيق إخبارية صادقة، فهم دأبوا من الآن على سرد الحقائق التي لا تحتمل اللبس والتزييف منطلقين من نزعتهم الحيادية في أن موازين النصر لا تخص قوما دون قوم وإنما هي الأقدار وصروف الدهر تفعل مشيئتها[1].

وقد طفق الشعراء المسلمون ينفرون من التخييل و يتقصَّدون في تصريف الكلام خشية المروق عن الروادع القرآنية في كون التخييل المفرط في الشعر هو ملاذ للغاوين ومحرفي الحقيقة، لقوله تعالى

"وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ۝ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ۝ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لا يَفْعَلُونَ" (سورة الشعراء، الآية 224-226)؛ جاء في تفسير التحرير والتنوير أن سياق الآية موجه لنفر من الشعراء بعينهم ممن أوغلوا في هجاء النبي صلى الله عليه وسلم تشويها لمنزلته النبوية الأثيرة وتعريضا بنسبه الرفيع في شاكلة "النضر ابن الحارث ، ومسافع بن عبد مناف ، وأمية بن

[1] – محمد محمود الصميلي، **مفهوم الصدق في النقد العربي القديم**، رسالة مقدمة لنيل ماجستير في الأدب، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، 1989، ص37.

أبي الصِّلت وأم جميل العوراء زوج أبي لهب التي لقبها القرآن بحمالة الحطب، لأنها كانت شاعرة قاذعة اللسان:

مذمَّما عصِينَا وأمره أبينا ودينهُ قلينَا"[1]

فقد تهافت النقاد العرب على تحرير الثنائية من مدها العقائدي ومتصورها السلبي، فالخيال عند حازم القرطاجني ليس مؤداه الصدق أو الكذب وإنما تكمن غايته في بسط المتلقي من جهة تصديره للأقاويل التي تجلب المسرة أو تنغيصه من جهة تصديره للأقاويل الحاثة على الانقباض والتَّشجي.

وهو ما تبوء به مقولته الآتية " الخيال هو أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلهما، وتصورها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[2].

تظهر معالم حازم التجديدية في إعطاء التخييل بعدا فنيا صرفا يتناءى عن دروب الثنائية المتناظرة الصدق والكذب، فقد أريد بالصورة هنا أن تتضلع بوظيفة سيكولوجية هدفها رصد متغيرات المتلقي النفسية غداة استقبالها الرسالة الشعرية والتي تتراوح بين علتي الانبساط أو الانقباض.

التجأ عبد القاهر الجرجاني في فهمه للأبعاد الوظيفية للثنائية إلى الفلسفات اليونانية ومنهجها التصنيفي في كون التخييل تتنازعه ثلاث معان، معنى منطقي كلامي، معنى فني يشبه معاني المحاكاة ومعنى بياني[3].

[1] – الطاهر بن عاشور، **تحرير التنوير**، مج 2، الدار التونسية للنشر، ط1، 1984، ص208.

[2] – حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب خوجة، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط3، 1986، ص63.

[3] – محمد محمود الصميلي، **المرجع السابق**، ص141.

أما المعنى المنطقي للكلام، فانه يميل إلى تسوية الحقيقة بالخيال، والمعنى الفني مؤداه مخاتلة السامع وترهيف حسه بالصور المفارقة والاستعارات النادرة وقد أطبق المحدثون على ناصية هذا الفن لما يحوزه من نكت ولطائف وبدع وطرائق لا يستكثر لها الكثر من الثناء ولا يليق مكانها عن سعة الإطراء.

فهم عبد القاهر الجرجاني وظيفة الخيال في ضوء مقتضياتها الأسلوبية القادرة على توسيع المسالك الشعرية وتقريب شمائلها الوصفية وتكثيف وحداتها الدلالية.

وعلاوة على هذه المتغيرات والتصنيفات فالظاهر أن عبد القاهر الجرجاني مازال محاذرا في تفكيك الثنائية بإباحته الكذب وتجويزه للخيال المزيف للحقيقة، لأنها تتعارض مع مرجعيته الإسلامية ومذهبه الأشعري، فحين رام إلى تقسيم المعاني إلى عقلية وتخييلية آثر ترجيح المعاني العقلية لأنها معوان على الصدق ومصاونة الحقيقة بحيث لم يتورع من وصفها بالحق الفلج ضد الباطل المهزوم وان كثر مناصروه.

فتقريظ العبارة الآتية " خير الشعر أكذبه" والانتشاء بمقاصدها وإذاعة مقراراتها بحسب الجرجاني هو منابذة للوقائع وتلبيس للحقائق وتصدير للكلام الغفل الساذج، فكيف للشاعر أن يصف الحارس بأوصاف الخليفة ويقول للبائس المسكين إنك أمير العراقين[1].

وإجمالا فقد خص الجرجاني التخييل بمعان إضافية تنشد توسيع المجاري التعبيرية واستدرار الأقاويل الشعرية الناجزة الأليق على هتك الاستعارات التقليدية ومجاوزة المقادير الأسلوبية في تنضيد التشابيه البلاغية المائزة، لكن دون أن يتجاوز الشاعر معيار الحقيقة ويركن إلى المبالغة المخلة بصدق الأقوال الشعرية، و يعمد إلى قلب الوقائع الظاهرة بافتعال سياسة شعرية متجاوزة تكتسح تخوم العقل وتبيد أركان الحقيقة.

[1] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، **المرجع السابق**، ص305.

وبخلاف الجرجاني فقد طالب كروتشه بمزيد من الحرية واستقلال للفن، فإدراج المسائل الأخلاقية في طبيعة الاشتغال الجمالي هو تقييد لسيرورته التاريخية الملحة على تجاوز عسف الاشتراطات الأخلاقية والمواضعات الاجتماعية وتكبيل للرموز الفنية الموحية وتصاميمها الرياضية الرائجة، إذ لا يمكن الحكم على الدائرة بالشر[1] كما لا يمكن الحكم على المثلث أو المخروط بالخير، فالفنون كافة طبعها إيناس الأرواح وتهذيب الأذواق لا افتعال الحدود المعيارية والتشريعات الصارمة.

كما أن ربط الفن بمعيار بالصدق والكذب هو إساءة للفن ذاته ومحاولة إنزاله منزلة دونية يتقرر بموجبها زجر مواضيعه وتقليم مبانيه وترشيح أحطامه وتطويع مرجعياته الإنسانية، فالإقرار بأن الفن عبد للأخلاق أو خادم للسياسة أو ترجمان للعلم هو تلفيق لتاريخية الفن من طرف منظرين ألفوا كما يرى كروتشه مناقضة ذواتهم وترك أفكارهم فوضى لا انسجام لها[2]، فيكفي للفن أن يتبوأ منزلته المعرفية المستقلة عن باقي الخطابات الاجتماعية والسياسية المهيمنة وأن يتمايز عمّا يدعى بالعالم المادي لأن كينونته روح كما يتميز عن النشاط الأخلاقي والعلمي والمفهومي لأنه حدس.

إن إيمان كروتشه بمسألة وحدوية الفن وعدم مطابقته للأشكال الخطابية الأخرى والأنساق المعرفية ذات البعد الآلي المنطقي في التفسير والتحليل والاستقراء غايته تحرير المتخيل من عوائقه والاستفراد بالمزايا الشعورية والذوقية التي تعكسها رسالة الفن التواصلية التي لا تحيد عن امتهان قوانين المطابقة والترويج لسنن المماثلة لأنهما يخضعان المتخيل ويساهمان في كبح المد الجمالي الجارف الذي يتوق السامع والمتلقي نيله ولو بعد عناء ومشقة.

وعليه فاختلاف الأطر المرجعية المحركة لدواليب الفن عند كروتشه وعبد القاهر الجرجاني في مسألة ثنائية الخير والشر والصدق والكذب سببه تغاير الأنماط الثقافية وتباين التأويلات الفلسفية الناجمة عن تعارض في المذاهب العقائدية والفكرية، فكروتشه يرفض رفضا قاطعا زحف الدين على

[1] – ينظر: كروتشه وماهية الفن رؤية نقدية، **صحيفة الخليج العربي**، 30 أكتوبر 2009،

[2] – كروتشه، فلسفة الفن، **المرجع السابق**، ص78.

الفن والجمال لنزعته النهضوية وفكره المتنور الرافض لعودة تولي الكنيسة لإدارة الشؤون الثقافية والعلمية في أوروبا، بينما يلح عبد القاهر الجرجاني المعتد بنزعته الأشعريَّة على ربط نظام اللغة بالمتصور العقدي الإسلامي صونا لها من الميوعة والابتذال وترقية لنظمها النحوية والبلاغية والصرفية، بحث يجري تسخيرها خدمة لاستنباط المعاني القرآنية وتتبع أوجه النظم فيه الخارجة عن دائرة التأليف المتواتر لدى البشر.

د- ثنائية الجمال الفني والجمال الطبيعي:

درج الفلاسفة الغربيون على إقامة القراءات المقارنة لاستنباط أوجه المماثلة بين الجميل في هيئته الطبيعية والمتمظهر عيانا للرائي والجميل الفني المصطنع الذي ابتكره الفنان بمحاكاته للجميل الطبيعي مع إضفاء لمسته الخاصة التي تنم عن وعي تشكيلي نادر ومتصور تخييلي ماثل يضفي على الجمال الفني بصمته الانفرادية التي بمقتضاها يغاير الطبيعي وان استعار منه إحداثياته الهندسية المنظمة وأشكاله الحرة وتراميزيه المنثالة من النسق الطبيعي ونواميسه الكونية المتهافتة.

وقد ذهب الفيلسوف الألماني شوبنهاور(**Arthur Schopenhauer)** إلى اعتبار الخيال الذي يعتمل الفنان أنه لا يجيء من عالم الطبيعة فحسب بل من تلك المعايير الجمالية الثاوية في عقله[1]، والتي عبرها يتم توريد نماذج جمالية تقتنص المتضمن المتخفي الذي استعاضت الطبيعة عن نظمه، فالنحات مثلا يعبر في الرخام الصلب عن جمال الصورة التي أخفقت الطبيعة في إنتاجه[2].

أما كروتشه فيرفض رفضا قاطعا محاكاة الفنان للطبيعة في نسج لوحته التشكيلية أو نحت تماثيليه الرخامية كون الإذعان لتفاصيل هذه التجربة يفضي إلى إنتاج مكرور لصورة نمطية نسخت آليا على الطبيعة وكأن وظيفة الفنان أضحت مقتصرة على إنشاء نماذج جمالية ومواضيع فنية تأتي

[1] - ينظر: أفراح لطفي عبد الله، **المرجع السابق**، ص116.

[2] - **المرجع نفسه**، ص116.

مطابقة حرفيا للأشكال الطبيعية الأمر الذي تنتفي فيه البصمة الإبداعية وتباد اللحظة الفنية الشخصية.

لعل مجانفة كروتشه للتجارب الفنية التي تقتصر على مبدأ المحاكاة الطبيعية مؤداه الخوف من تلاشي الأزمنة الجمالية بمستقبلاتها البصرية والحسية والسمعية بحيث تصير العملية وقتئذ مجر انصياع للطبيعة وترديد أشكالها الهندسية ورموزها الأيقونية، ويسوق كروتشه وجهته الفلسفية فيما يزين المتاحف من تماثيل الشمع الملونة التي تقع عليها أعين النظار فتستولي عليهم الرتابة لما تنطوي عليه تلك التماثيل من مماثلة مع الأصل أي الطبيعي[1]، ويشترط كروتشه لنضوج الأعمال الفنية أن تتخلل تلك المحاكاة وجهة الفنان التخيلية ومتصوره الحدسي الخاص، فالصور الفوتوغرافية قد تجلب لنا الإضافة الجمالية النوعية بما عجزت عنه تلك الشموع المزينة لأركان المتحف، وهذا لن يتأتى إلا إذا أعنت المصور الفتوغرافي في إيجاد الوضعيات المناسبة وتقدير زواياها لالتقاط الصور المواتية وتحديد المسافات واختبار المناظر، وبذلك تتفاضل الصور من حيث البراعة والإجادة، فالفنان قلما يستشعر تلك الرتوش والإضافات البسيطة التي لو كان بوسعه تحقيقها لقدر لعمله الفني أن يتسامى.

تورع عبد القاهر الجرجاني عن افتعال المسائل الفلسفية الخاصة بجدلية المحاكاة الطبيعية وموقع الجمال الفني إزاء الجمال الطبيعي ، فالشاعر العربي تجمعه علاقة إبداعية متينة مع الطبيعة أفضت إلى تخصيب قريحته وإعانة ذاكرته بشتات من الصور المتأتية من بقايا الطلل وحركة النوق ولمعان البروق وهزيم الرعود . وقد عقد عبد القاهر الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة بابا أسماه التخييل الشبيه بالحقيقة أجزى فيه الثناء على كل شاعر واقع الطبيعة في شعره ودقق النظر في أسرارها وصاون عللها من الجهة التي تؤدي إلى استثمارها تبعا لمثيراته الحسية وطبقاته الشعورية كقول الشاعر في استجداء المطر وترقب الغيث :

[1] – ينظر: عطية راضية، **ماهية الفن عند كروتشه**، مذكرة لنيل شهادة ماجستير، 2004، كلية الفلسفة، جامعة الجزائر، ص54.

ليس الحجاب بمقصٍ عنكَ لِي أَمَلًا إنَّ السّماء تُرجَى حينَ تحتجِبُ

فاستتار السماء بالغيم هو سبب رجاء الغيث الذي يعد في مجرى العادة جودا منها ونعمة صادرة عنها كما قال ابن المعتز :

مَا تَرَى السَّماء نعمةَ على الأرْ ضِ وشُكر الرياضِ للأمطَارِ[1]

والحال أن موضع الإجادة ومدار الأسلبةِ مخصوص إلى الشَّاعر وحصافته في التسريد بنقل حيثيات احتجاب السماء بالغيم إيذانا بالنفع الجزيل وهذا مما لا شك من حسن تضايف الشاعر مع طبيعته . وللوعة الفراق وقع على الشاعر أشبه بفراق الشمس وتغوُّرها في كبد السماء ومن لطيف هذا النوع قول الشاعر أبي العباس الظبي :

لا تركننَّ إلى الفِرَا قِ وإن سكنت إلى العناقِ

فالشَّمسُ عند غروبِها تصفَرُّ مِنْ فرق الفِراق[2]

ادَّعى الشّاعر لتعظيم لحظة الفراق أن ما يرى من الصفرة في الشمس حين يرق نورها بدنوها من الأرض إنما هو لفراقها للأفق الذي كانت فيه كذلك الإنسان المفارق لجماعته إذ ما إن ألفوا فيه دفْء المصاحبة ووداعة المحاورة حتى ارتحل وصار في ركاب المفارقين ومن عجيب المشابهة تصاقب الحركات واقتران اللحظات في فراق الشمس ومزايلتها للأفق الذي بدت فيه سافرة للناظر وفراق الصديق لخلانه بعد أن أنسوا به وسرت رؤيتهم له .

2- الفن وأقطابه التواصلية قراءة في الأسس و الإجراءات:

تنطوي العملية الفنية على أبعاد تواصلية تستدعي حضور الفنان باعتباره المؤلف القائم على حدود رسالته الجمالية الذي يبث في أنساقها الممتدة رؤيته للوجود وكذا نظرته الإبداعية الخاصة

[1] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، **المرجع السابق**، ص307.

[2] - **المرجع نفسه**، ص308.

التي يضفي بها على الموجودات تعبيراته الفنية الرامية إلى تحرير المتلقي من مضاره النفسية وعقده الاجتماعية .

وبالعودة إلى ما خلفه كروتشه في ميدان الجمالية نلفي التزاما منهجيا صارما من لدن الفيلسوف اتجاه مكونات الرسالة الفنية فقد حرص على بيان صفات الفنان وما هي القيم التي ينبغي أن يتحلى بها في سبيل تحرير رسالته ثم أكب النظر في الآفاق التاريخية المناسبة التي تضمن استقبال المتلقي للرسالة في أحسن الظروف، كما طفق عبد القاهر الجرجاني في السياق ذاته إلى تتويج جهود سابقيه من خلال كتابيه " الأسرار " و"الدلائل" بالحرص على مغازلة القارئ وتثمين دور الناظم في كذا موضع والإلماحة إلى جهده الباني الكث في ترصيع مقولاته الشعرية وإبلاغها أحسن إبلاغ.

أ- فاعلية المؤلف في توريد الرسالة الجمالية:

يلتزم كروتشه طوال ممارساته الجمالية على استظهار خصائص المؤلف أو الفنان الروحية والثقافية والمعرفية كونه الأقدر على صناعة مواضيع فنية رائدة تستلطف الذوق وتستثير المشاعر المكبوتة فقد درج في عدة مواضع على مهاتفة الفنان وتذكيره بمهامه النبيلة وحجم المسؤولية الملقاة على عاتقه بقول" فلئن كان الفن خارجا عن نطاق الأخلاق فإن الفنان من حيث هو إنسان ليس خارجا عن سلطان الأخلاق، إنه لا يستطيع أن يتحلل من واجباته كإنسان وينبغي له أن ينظر إلى الفن نفسه على أنه رسالة ويمارسه كواجب مقدس"[1].

بالرغم من إلغاء كروتشه التشريع الأخلاقي عن المضامين الفنية، إلا أنه ما انفك يفاتح الفنان بنصائح مؤداها وجوب الالتزام بالنظم الأخلاقية والاجتماعية الجارية في بيئته، كون منصبه الريادي في مجتمعه يضطره للالتزام ومسايرة القوانين المجمع عليها لأنه حامل رسالة الفن الهادفة الرامية إلى

[1] – كروتشه، فلسفة الفن، **المرجع السابق**، ص36.

إنشاء مدارات جمالية متزنة تفشو فيها القيم الفضلى وتتوارى المفاسد السلوكية والانحرافات القولية، وهي من قبيل المسائل التي ينبغي الفنان التمسك بها.

كما طالب كروتشه الفنان بضرورة تقمص ثوب المقتصد الناجح في التحليل والتدقيق واستثمار الفرص السانحة التي بموجبها يوسع آفاق المواضيع الجمالية ويتبرم من رؤاها الفنية الضحلة، ذلك أن الاقتصاد لا يعرف في الشيء قيمة وإنما قيمته وليدة العرض والطلب وليست وليدة الصفات الطبيعية في ذات الأشياء.

وعليه فالاقتصادي الذي يضيع الفرص هو ذاك الذي يقع ضحية أخطائه الاستراتيجية الوخيمة ببحثه عن القيمة في جوهر الصفات الذاتية للشيء ما يعد قراءة تقريبية لسلوكيات الفن الخاطئة، حيث دأب بعض الفنانين عن التنقيب عن الوجوه الجمالية في المظاهر المادية التي تبدو فيها الأشياء أو الأعمال الفنية.

والفنان المجيد والمتواصي بالشروط والقواعد الاسطيقية النموذجية هو الذي يجمع بين الإلهام والتعبير إذ لا فاصل بينهما، فالإلهام شيء روحاني مثير داهم يعتري الشاعر لحظة انعزاله وانكبابه على استخلاص القوانين الخفية القادرة على تشكيل عمل جمالي نوعي، أما التعبير فهم الصورة الحسية الظاهرة المجسدة لنوعية الإلهام المتداعي على الفنان.

ومن ثمة فإن الإخلال بوحدوية العلاقة هو ضرب من ضروب التيه والتفسير العبثي لحركية الفن في ذلك نجد كروتشه يسخر من بعض الشعراء والخطباء والقصاص ممن ادعوا الإلهام لكنهم عجزوا عن الإتيان بغريب الكلام وطرق صنوف الأساليب التعبيرية الموحية الجديرة بتبرير المنازع الروحية والبواعث الإلهامية التي تغشتهم[1].

[1] – ينظر: جمال مرسي بدر، "بنيتو كروتشه"، **مجلة الرسالة**، القاهرة، العدد 16، مج1، ديسمبر 56، ص 1423 – 1426.

ويتشارك عبد القاهر الجرجاني مع كروتشه في مسألة وحدة التعبير بالفن وإن تخالفت المصطلحات وتغايرت الاستعارات والأسماء، فعبد القاهر الجرجاني يرفض أن يسمي الجانب المحسوس من الصياغة أسلوبا إلا إذا تجاوزناه إلى المستوى التحتي[1].

وهذا ما يقتضيه الوضع الأدائي للصياغة الفنية، ومن ثم فنوعية الكتابة الرفيعة هي من استقراءات المؤلف وتجاربه المكتملة التي تراعي خاصية المعادلة بين اللفظ ومعناه والتعمق في بواطن الأشياء للقبض على الوقيعة الأسلوبية النادرة القادرة على إنعاش النص، وهو ما نستنطقه من صميم المقولة النقدية التي ألفنا فيها الجرجاني ناصحا لكل من تمرن على الكتابة ودرج على التأليف " وأنت إذا أردت الحق لا تطلب اللفظ بحاله وإنما تطلب المعنى، وإذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك وإزاء ناظرك، وإنما كان يتصور أن يصعب مرام اللفظ من أجل المعنى أن لو كنت إذا طلبت المعنى وحصلته احتجت أن تطلب اللفظ على حده وذلك محال"[2].

يقتضي الوضع الخطابي – أنت – إلمام المؤلف أو الناظم بتفاصيل العملية التعبيرية ومقاديرها الحساسة التي تراعي جودة اللفظ ورحابة المعنى، وآلية المزج الذي به يستطيع المؤلف إنشاء بنية نصية جمالية وهذا طبعا لا يتأتى إلا إذا عرف المقادير وتواصى بالمحاذير وتقصد المعاني وربط الكلام بمقاماته التواصلية وسياقاته الثقافية.

ونعت كروتشه للفنان بالمقتصد المتضلع بشؤون الصنعة هو من مسترشدات عبد القاهر الجرجاني النحوية فيما يخص طرائق تحيين مسالك النظم وتطويق بناه بالقواعد المضمنة الفاعلة القمينة بالتوليد والتناسل الكلامي، فالناظم من وجهة عبد القاهر الجرجاني هو أشبه بالمقتصد الذي باستطاعته توليد المعاني وفق نظم خطابية مختزلة وقواعد صرفية متزنة وتراكيب نحوية معقلنة

[1] – محمد عبد المطلب، **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني**، مكتبة ناشرون لبنان، ط1، 1995، ص45.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، **المرجع السابق**، ص64.

تتجنب الإسراف والبذخ اللغوي، فهو يرى في التجريدات النحوية وسيلة أدائية يستعان بها على إنتاج الدلالة من اللفظ وبها يتوصل إلى إبراز الغرض الأعم من التركيب بالوسيلة نفسها أيضا[1].

وهو ما تجلى في خطاب الجرجاني للمتكلم " ومعلوم أنك أيها المتكلم لست تقصد أن تعلم السامع معاني الكلم المفردة التي تكلمه بها، فلا تقول خرج زيد لتعلمه معنى خرج في اللغة ومعنى زيد" يومئ إلى خاصية اللغة الجوهرية وكينونته البنيوية التعالقية في توليد المعاني المستجدة التي لا تقتصر مهامها على مجرد تبليغ السامع بالدلالات الأحادية والمعاني المنفردة، فكلما تصاهرت الألفاظ وتعاضدت وفق طرق مخصوصة في النظم والتركيب اتسعت المعاني وفاضت الدلالات وأبرقت المتكلم بما رام أن يعيه من مقاصد وأحوال.

وحرص الجرجاني على توريد المصطلحات الحاثة على الاتساق والانسجام، هو مما لا شك من معينات التجربة الجمالية الناضجة في حدها النصي المحايث بحيث كلما درى الناظم بشروط النظم والتأليف واستوعب مقادير التعليق والتلحيم بين الألفاظ جهز النص ومتن نسجه وتراصت وحداته المركزية وانتظمت مكاييله الدلالية، وعليه لا مرية من تشبيه عبد القاهر الجرجاني الناظم للكلام بالصائغ النحرير الذي يذيب القطع الذهبية فيجعلها سبيكة واحدة " واعلم أن مثل واضع الكلام مثل من يأخذ قطعة من الذهب أو الفضة فيذيب بعضها في بعض حتى تصير قطعة واحدة "[2].

النص وجب أن يفهم انطلاقا من أوجه التعالق فيه، فالقارئ يستدل على المعنى من مجموع هذه الكلم على مفهوم هو معنى واحد لا عدة معاني كما يتوهمه الناس، فلو كانت المعاني تفهم متفرقة في قولنا ضرب زيد عمر يوم الجمعة ضربا شديدا تأديبا له، فينبغي لنا أن ننظر في المفعولية من عمر وكون يوم الجمعة زمان للضرب وكون الضرب ضربا شديدا وكون التأديب علة الضرب ما

[1] – محمد عبد المطلب، **المرجع السابق**، ص65.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، **المرجع السابق**، ص 8-9.

يعتبر إرهاق القارئ للمتأول كون تلك المعاني المفترقة لا يمكن بحال من الأحوال أن تشذ عن المتصور الأصل وهو إسناد الضرب إلى زيد"[1].

والشاهد أن السلسلة التعبيرية للكلام وجب أن تدرج في نطاق الكليات لا الجزئيات فروح النحو يقع في الكلام مؤتلفا، كذلك المعاني تقع كلية لا مفترقة وهذا إن دل فإنه يدل على استواء النص على معالم وآليات خطابية سديدة تكفل للناظم جودة قولية ومقدرة تواصلية تضمن له إبلاغ المتكلم بالمعاني الكلية.

ب- الرسالة الفنية ومنطق الكلية:

ينشد عبد القاهر الجرجاني في قضاياه الفنية وفلسفاته الجمالية إلصاق طابع الكلية بالفن وتفنيد التجزيئية عن مقرراته ذلك أن الصورة الفردية التي تطرحها مخيلة الشاعر أو بصمة الرسام أو تشكيلية النحات ترتبط أيما ارتباط بالكون، فكل كلمة تنفرج عنها شفتا الشاعر وكل صورة يبدعها خياله تنطوي على مصير الإنسان كله وتضم كل آماله وآلامه وأوهامه وأحزانه الإنسانية، فهي تحوي قصة الواقع في سيرته في نموه الدائم وهو يخرج من جوهر ذاته عذاب أو سعادة.

الكلية في هذا السياق هي أن تعلق الرسالة التي ينتجها الفنان بحدها الكوني لا المحلي باعتبارها الضامن الوحيد لإثارة مشاعر الناس وتليين أحاسيسهم وإن اختلفت منازعهم الدينية ومشاربهم الفكرية وتباينت مدركاتهم العلمية والثقافية وفرقتهم الجغرافيا.

فالفن رسالة كونية هادفة تصبو إلى تجفيف روافد النزاعات المذهبية والعقدية والتفاضلات اللونية والحسية، فما تطرحه الصورة الفنية من مضامين عاطفية يحالف ما تبوء به الصورة العملية، وهذا ما يعكسه المشهد الفظيع في رواية **إدموند ديغونكور** حيث يحدثنا الروائي عن امرأة واقفة

[1] – عبد القادر المهيري، "مساهمات في التعريف بآراء عبد القاهر الجرجاني في اللغة والبلاغة"، **مجلة حوليات التونسية**، يناير 1974، العدد1، ص105.

بجانب سرير زوجها وهو يحتضر ومنساقة بعبقريتها إلى تمثل أعراض الاحتضار الذي نلاحظه في زوجها تمثيلا فنيا[1].

والحال أن انصباب المضمون العاطفي في صورة فنية عكستها سردية الزوجة وهي تصف لحظات الاحتضار قد بصم على العبارة طابع الكلية ونفث فيها نفحة كونية بحيث تتكاتف منازع القراء عليها وتكتظ معاني الإشفاق والحزن والكمد من حولها، وهي بالمناسبة من موجبات التلقي إذ نجح السرد والتوصيف المتأني في استثارة العواطف المكبوتة والمثقلات الشعورية المترسبة في دواخل القراء السحيقة.

إن حسن العبارة واستيفائها للشروط الفنية الواعية جعلت كروتشه يمضي في تأنيب منهج البلاغيين الكلاسكيين إذ درجوا على دراسة الوزن والبحر والقافية والاستعارة وتوافق الألوان وتناغم الأصوات دراسة عرضية منزهة عن سياقها العاطفي وطابعها الحسي ليصيروها بذلك مظاهر لغوية وتشكيلية زائفة لا تفي بالواجب المطلوب منها.

وقد تتعاصى المقارنات بين كروتشه وعبد القاهر الجرجاني في مسألة كونية الفن نظرا لاختلاف الطبائع وتعارض المنطلقات وعدم انسجام الأهداف والغايات، فعبد القاهر الجرجاني منطلقه إقامة المقاربات الجمالية الكفيلة باجتزاء النصوص الشعرية والنثرية التي تتضمن نسبا عالية من الأدبية، أما كروتشه فشغله الشاغل هو محاصرة النوازع العاطفية الخفية التي ترتكز عليها رسالة الفن، لكن ذلك لا يحجب عنا مظاهر التداخل الجمالي والتواشج الفني بين الرجلين.

فالمعاني الشعرية من حيث هي مقاصد فنية وجب أن تتمتع بقدر كبير من الصنع والحدق والغرابة[2]، لأن النفوس مهما تعارضت مرجعيتها الفكرية والعقائدية فهي مجبولة على النادر المثير

[1] – كروتشه، فلسفة الفن، **المرجع السابق**، ص152.

[2] – محمد مشبال، "الأثر الجمالي في النظرية البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني"، **مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب**، العدد 6، أكتوبر 92، ص127.

المركوز في طوايا الرسالة الشعرية وهي بلا ريب من مشتغلات كروتشه حول ما تعلق بكونية الفن، يقول عبد القاهر الجرجاني في هذا الصدد " وسبيل المعاني أن ترى الواحد منها غفلا سذجا عاميا موجودا في كلام الناس كلهم ثم تراه نفسه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة وإحداث الصور في المعاني فيصنع فيه ما يصنع صنع الحاذق حتى يغرب في الصنعة ويبدع في الصناعة"[1].

يقر الجرجاني بأولوية الصنعة الشعرية في تفتيق جواهر المعاني ونقلها من منازلها الدونية أين درجت على التداول على ألسنة العوام لتحتل مقامات إبداعية سامقة بفضل رؤية الشاعر المتبصرة، إذ منحها استعارات حيوية أنسب بسياقها التداولي مما جعلها تعرج شأوا فنيا عظيما.

ومكمن المشابهة بين كروتشه والجرجاني هو تركيزهما على الصورة الفنية من حيث هي أداء فردي ينم على تجربة جمالية متمرسة وفكر ثاقب في استغلال الطاقات النحوية والبلاغية والأسلوبية خدمة لترقية المعنى، إذ تتحول على إثر ذلك وفق تصور الجرجاني من الخز إلى الجوهر ومن الغثاثة إلى البلاغة ويكون موقعها في نفوس متلقيها مغايرا لحال انعدام التصوير[2].

أي أن مسعى الجرجاني هو من سعي كروتشه الرامي إلى تجويد الصورة الفنية وتفعيمها باللواحق الفنية والبلاغية وتطريز حواشيها بالألفاظ المعتصرة للتجارب العاطفية والوجدانية، ومن ثم يجري تبليغها للقراء دونما تمييز أو تفريق وهي رسالة الشعر خصوصا ورسالة الفن عموما، لأن النفس البشرية جبلت على التعاطي مع التحف الأدبية الصائغة والتجارب الشعرية المائزة دون الإذعان للعوائق المحلية والأساليب المنافرة التي تحول دون إدراك الشعر لغائيته الكونية.

لعل من مثبطات الرسالة الفنية إصرار المؤلف على تشويه صورها بإسرافه في التعقيد والتلغيز مما يثنيها عن إيصال حمولتها الجمالية للقارئ يقول عبد القاهر الجرجاني محذرا من مغبة تعقيد الشعر وإبهامه " والمعقد من الشعر والكلام لم يذم مما تقع فيه حاجة إلى الفكر على الجملة بل لأنَّ

[1] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، **المرجع السابق**، ص508.

[2] – محمد مشبال، **المرجع السابق**، ص128.

صاحبه يعثر فكرك في متصرفه ويشيك طريقك إلى المعنى و يوعر مذهبك نحوه بل ربما قسم فكرك وشعب ظنك حتى لا تدري من أين توصل وكيف تطلب " .

إنَّ التَّوعر في بسط الأقاويل الشعرية والاستغراق في تشفير الرسالة الفنية هو مدعاة لنفور المتلقي وسبيل لإخضاع النَّص لحزم من الآليات اللغوية المعقدة التي لا تجاوز قائلها أو ناظمها وهذا ما يتعارض مع عبد القاهر الجرجاني الهادفة إلى صنع مناخات جمالية في كنه النص المزجى إلى القارئ بلا تلبيس للمعاني أو تنهيج في الألفاظ وسن المسالك التأويلية المعتاصة والطرائق البيانية الغامضة .

ج – المتلقي واستشراف حدود الرسالة الجمالية

يحرص كروتشه على الاهتمام بالمتلقي باعتباره ركنا أساسيا في العملية التواصلية وسندا قويما يكفل ترشيح الرسالة وافتكاك الرائز المثير في مظانها النسقية ومفاعلاتها الحوارية وهذا ما نستيقنه في سياق مفاضلته بين الصورة الفنية والصورة الطبيعية إذ آ ثر الأولى على الثانية من منطق الإثارة وتهذيب ما علق في وجدان المتلقي من رواسب أخلاقية ضارة فالصورة الفنية تمتاز بأنها انتقاء وتهذيب للمادة المحسوسة المستمدة للطبيعة أو من الحياة الإنسانية وغاية هذا الانتقاء هو إثارة النفس للانفعال الجمالي .

تعد الأشياء الطبيعية والمركبات الهندسية والأجسام المعمارية رسائل جمالية في حد ذاتها نظرا لاعتدال هيئتها واتساق صورتها فالمنازل الريفية والقصور والكنائس والسيوف والمحاريث جميلة لا بقدر ما هي مجملة بل بقدر ما تعبر عن غايتها[1] .

تنحل كروتشه مذهبا صوفيا في الفن فالجمال عنده هو التكوين العقلي لصورة ذهنية أو لسلسلة من الصور يتمثل فيها جوهر الشيء المدرك، لأن الجمال يتعلق بالصورة الباطنية أكثر ما

[1] – أميرة حلمي، **مقدمة في علم الجمال**، ط1، دار النهضة، بيروت، 1972، ص36.

يتعلق بالخارج[1]، فهو تجسيد للحركة الباطنية الكامنة أي أن حدسية الفن وعمقه التصويري وخصوبته التعبيرية تقتضي تشاركا إنتاجيا بين الفنان من حيث هو منتج لتلك العملية الباطنية والمتلقي كونه الأليق بفهم صيرورة تلك العملية وما يحاط بها من نوازع روحية خفية.

والاعتدال هو من سنن الرسالة الجمالية الباهرة الذي يضمن ديمومة التواصل، فلو قدر لها أي الرسالة أن تشتغل بوصف الخير والشر ككيانين متضادين في الطبيعة واستعاضت عن وصف القبح الفني المتواجد في وحداتها التعبيرية البانية وفي اختلال وحداتها أو في انعدام التناسق[2] بين فقراتها والجري وراء الإحاطة بالتلاوين الشكلية التي تضر بسحنتها الفنية سيضعف الحدس في التعبير وتتبدد الجمالية من أوعيتها الخطابية ولسوف يتزهد المتلقي عن تبصر مضامينها العاطفية.

وصفوة القول فان الإحاطة بمقادير التأليف الخفية والإلمام بطرق التعبير الناجحة والاستثمار في الأساليب البلاغية الفارهة هو الأنسب لتمتين مقاصد الرسالة الجمالية بما يكفل تنويعا في الأقوال وتعديد في المواضيع الجاذبة لآفاق التلقي دون الاهتمام بقضايا هامشية ومدارسة ما خلفته الفلسفة السفسطائية من ثنائيات ضدية متراكمة كالخير والشر والقبح والجمال، بحيث أضحت بعيدة عن قضايا الفن الرئيسية.

وفي المقابل تعج كتب عبد القاهر الجرجاني البلاغية بالمفردات التأثيرية التي ترنو إلى إحداث متغير سيكولوجي في نفس المتلقي منه تفطنه إلى مسألة التمعين القصدي بين أركان التشبيه عبر مزج المختلف ومحاذاة الشبه بنفيره لأن ذلك هو الأنسب لإحداث صور إدهاشية تكون أبلغ وأعجب " إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب"[3].

---

[1] – أحمد محمود، "الاستيتيقيا لكروتشه"، **مجلة المعرفة**، العدد 341، فبراير 1996، ص13.

[2] – **المرجع نفسه**، ص14.

[3] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، **المرجع السابق**، ص136.

إن الخرق المتعمد للبنية التشبيهية بدرء أوجه التمثيل بين ركني التشبيه هو الأقدر على اكتساح وجدان القارئ والهيمنة على وعيه لأن الصورة لو اكتفت بطرق الصياغة التقليدية في التأليف لما التحد إليها القارئ وأعنت في توصيف وحداتها وتقليب معانيها الإيحائية واستظهار أيقونتها المضمنة في سياقاتها التعبيرية المختزلة.

ومما جاء في هذا الباب قول الشَّاعر في وصف الزَّوردية:

وَلا زوردِيةً تزهو بزُرقتِها بين الرِّياضِ على حُمرِ اليواقيتِ

كأنَّها فوق قاماتِ ضَعفنَا بها أوائلُ النَّارِ في أطرافِ كِبريتٍ[1]

إنّ مكمن الغرابة في البيت الشعري أن الشاعر أراك صورة مخضرة بالاخضرار فذكر بذكر زهرة اللازورد وهي نبات مائي جميل مخضر على الدوام لونه أقرب إلى البنفسج وربطه بصورة النار التي تشب في عيدان الكبريت وشتان بين الاخضرار واليبوسة.

لعل إقامة المتنافرات في ربقة لغوية واحدة هو من شأن الشعرية الحداثية الشغوفة باكتساح الأقاويل المنطقة وإبادة التلاوين الكلامية التقريرية التي تتخذ من الواقع مرجعا تعبيريا لها، ثم إن الأثر الجمالي التي تطرحه العبارة الشعرية لا ينال مزيتها بالقراءة السطحية الساذجة التي دأبت على الاكتفاء بالظاهر والاستغناء عن اقتصاص المضمر في متون النص، " فمن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق له ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالمزية أولى فكان موقعه من النفس أجل وألطف وكانت به أضن وأشغف"[2].

فكلما عسرت العبارة عن التأويل وأجهد القارئ نفسه في تعقب مسار الجملة الوظيفية لاقتناص فوائضها الأسلوبية حق للمتلقي وقتئذ أن يظفر بغايته المنشودة ويفتخر بعمله المضني،

[1] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، **المرجع السابق** ، ص136.

[2] – **المرجع نفسه**، ص126

لأن المستحسن والمائز الفريد لا ينال بالراحة والدعاء وهذا لا ريب من سمات القراءات الحداثية المعاصرة التي درج منظروها على تطعيمها بالحدود الفلسفية والخبرات الحدسية والإجراءات السيمونطيقية تطويقا للنص وإحصاء لمسالكه التعبيرية واستشرافا لمنافذه التأويلية.

ويولي الجرجاني القارئ منزلة رفيعة ما كان لها أن تتحقق لولا إيمانه الشديد بعمق الرسالة الإبداعية وجوهرها التواصلي، فهو الذي يخرق الحجاب بالنظر ويغوص على الدرِّ في قعر البحر ويصعد في الشاهق ويقتدح الزَّند ويحفر عن عروق الذهب.

لعل الجامع في المقولة انطواؤها على ثنائية المضمر والظاهر والحاضر والغائب، بحيث وجب على القارئ في ضوئها إخراج الخبيء من مستقره والإبانة عليه والتدليل على عوارض نشوئه في المتن الشعري.

3- المعاني الفنية من الأحادية إلى التعددية: نحو قراءة مقارنة في فلسفة عبد القاهر الجرجاني وكروتشه الجمالية:

تعد المعاني المستحصل عليها من جوهر الرسالة الفنية أداة قياسية مهمة للحكم على نجاح مسار التجربة الجمالية من عدمها، ولا مراء أن يحمل الفن بين طياته قيما دلالية سامية ترنو إلى شجب بعض الممارسات السلوكية والعقائد الاجتماعية الفاسدة وهذا ما يتجسد في أطروحات كروتشه الجمالية، فالمعاني عنده تفترق على صورتين، معاني منطقية وأخر حدسية فالأولى معاني وهبتها المخيلة والثانية معاني وهبها العقل[1].

إن المعاني الراجحة عند كروتشه هي الحدسية لعلة كونها تأتي في شكل عفوي وخالص بكامله فهي تنحدر من الخيال الخصب السلس وتستغني عن أي تأمل مجهد أو تكلف منطقي مضني.

[1] – كروتشه، **علم الجمال**، تر: نزيم الحكيم، المجلس الأعلى للفنون، دمشق، ط1، 1963، ص5.

فالمعاني المركوزة في صلب الأعمال الفنية والإبداعية هي المحرض الأساسي على تقليب تلك الأعمال والامعان في وصف هيأتها، فهي تتزيَّا في شكل مغرٍ تجعل مستقبليها "أشبه بأولئك الأطفال الذين يلمسون فقاعة الصابون ويتمنون أيضا لو يلمس أحدهم قوس قزح لكنهم يتعذر عليهم القيام بذلك"[1] فيستوعبون هندستها البصرية ومعانيها الحاثة على الانبساط في تجاويف ذكرياتهم وبذلك تتحدد رسالة الفن الأساسية ورسالتها الإبلاغية.

ثم إن ما تطرحه الآثار الفنية من معاني مستجدة ودلالات اقتضائية وجب تنزيهها فورا عن منطق اللذة والشعور بالحسن أو الانكسار فقد يكون المنظر الذي "يمثل لوحة من اللوحات حبيبا إلى قلبنا فقط، لأنه يوقظ فينا ذكريات جميلة مع أنها قبيحة من الناحية الفنية، وقد تكون اللوحة جميلة من حيث استيفاؤها للشروط الفنية المناسبة لكن النفس تمجها"[2]. والخلاصة أن الإمعان لنزوات النفس وتقلب الذات يحجب عن الفن صنعته فكم من صورة نعترف بجميلها وحسن اكتمالها وبراعة مشاهدها لكننا نكتم أحاسيسنا ونظهر الحنق والحسد ونصطنع الأحكام النقدية القاسية لا لشيء إلا لأنها من صنع عدونا أو منافس لدود تدر عليه تلك الأعمال بعض الفوائد أو تهبه قوة جديدة بالاستحالة أن نتملكها .

وعليه فالمعاني التي تلفظها الأشكال الفنية ينبغي تنزيهها عن التصانيف الذاتية والأحكام الشعورية المضطربة والأهواء المتفرقة لأنها تخل بجودة المفاعل الجمالي، وهذا من خلال تأطيرها وتنظيمها في شكل قيم موضوعية تجانف الأحكام الذوقية والدوافع الحسية والمثيرات الشهوانية.

وإذا كان كروتشه قد سعى إلى فرض رؤيته الخاصة للفن عبر تسييج المعاني الجمالية تسييجا موضوعيا يخلو من الانطباعية، فإن عبد القاهر الجرجاني لم تشغله تلك القضايا باعتبارها من صميم الفلسفات النظرية المهتمة بإقامة الحدود الابستيمية الفاصلة، إذ نظر إلى المعنى باعتباره سمة

[1] – كروتشه، فلسفة الفن، **المرجع السابق**، ص32.

[2] – **المرجع نفسه**، ص30.

فنية تؤشر على بلاغة النصوص الشعرية والسردية من عدمها، ذلك أن النص المستحسن هو ذاك الذي يتبطن بنيتين، بنية ظاهرية وهي المعاني السطحية التي يشي بها النص وبنية عميقة وهي المعاني الغورية المودعة في كنهه والتي تتطلب قارئا أريبا لاقتناصها وتصيدها.

فالكلام وفق المتصور الجرجاني على ضربين، ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلا بالخروج عن الحقيقة فقلت خرج زيد، وبالانطلاق عن عمر قلت عمر منطلق[1]، فهذا الضرب من الكلام أميل إلى التقريرية والإخبار المباشر فهو عملي لا يحتاج إلى تأويل أو مواربة.

أما الضرب الثاني من الكلام فلا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده بل تحتاج إلى تفتيش وتقليب وإدامة النظر فيما بين السطور وقوام هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل.

فلو قلنا فلان طويل النجاد أو قلنا هو كثير رماد القدر أو تكلمنا عن المرأة بنؤوم الضحى، فإننا في جميع المقامات القولية المؤكدة لن نحصل على مرادنا إلا إذا بارحنا الظاهرة المستنطقة من مجرد اللفظ واستدلينا على المعنى المضمر من خلال العكوف على تبين القرائن ومصادرتها كونها الأنسب على نقل المعاني والتدليل على خفيها، فكثير الرماد دلالة على أن الشخص مضياف وهذا ما تخبرنا به المتوالية الاستدلالية، فالرماد من كثرة الطبخ ، وكثرت الطبخ من كثرت الضيوف والمريدين لبيت الشخص الممدوح.

ونؤوم الضحى في المرأة دلالة على أنها مترفة مخدومة لوجود من يكفيها أمرها، وفي ضوء هذه الممارسة القرائية، نستنتج أن عبد القاهر الجرجاني هو أوّل بلاغي عربي حاول نشل الدرس البلاغي من فضائه البياني الضيق الذي ما فتئ يحصره في نمطية الزينة والحلي والتشكيل المضاعف ليشتغل في فضاء أرحب يهتم بتصنيف المعاني إلى عقلية وحقيقية ومجازية ويهتم بسياق العبارة ومقاماتها الخطابية وما الذي ينبغي أن تؤديه.

[1] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، **المرجع السابق**، ص202.

كما أن المزية في النظم معقود إلى حسن انتظام الكلمة في سياقها المناسب وما تثيره من معاني مواتية تراعي حسن التموقع ودرجة الانتظام في السياق اللغوي الذي يحدها، فإذا صادف اللفظ سياقا يتطلبه اطمأن فيه وإذا لم يوافق سياق المعنى كان نابيا وقلقا لأنه لم يتواءم مع ما يستدعيه السياق[1].

ويضرب عبد القاهر الجرجاني لذلك مثالا يبرر فيه أثر السياق في توليد المعاني الرائقة، فالكلمة إذا راعت منزلتها من التأليف تروقك وتؤنسك ثم تراها بعينها إذا أهدرت مزية النظم وحسن الالتئام في سياقها الطبيعي تثقلك وتوحشك كلفظة الأخدع في بيت الحماسة:

تلفتُّ نحو الحيِّ حتىَّ وجدتنِي وجعت مِن الإصغَاءِ ليتِا وأَخدَعًا[2]

فلفظة الأخدع تنسجم مع السياق الذي انتظمت بداخله، لأن وجع الأخدع دليل على طول التلفت لشدة الارتباط بالمكان وإجالة البصر في الفضاءات المستأنس بها، لكن اللفظة نفسها قد "تجد لها من الثقل على النفس ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هنالك أي في البيت السابق من الروح والخفة والإيناس والبهجة كما في بيت أبي تمام:

يَادهرُ قوِّم من أخدعيك* فقد أضجَّجَت هذا الأنام مِن خَرقِكَ"[3]

فاللفظ متشابه غير أن السياق وحده أظهر حسنها في موضع وقبحها في موضع، فالمعاني إذن كما يجزم عبد القاهر الجرجاني تفترق إلى ما هو قبيح وما هو حسن، وهذا بفعل حسن أو سوء انتظام الكلمة في موضعها المناسب.

---

[1] – محمود عيسى، **السياق الأدبي دراسة نقدية تطبيقية**، كلية التربية جامعة دمياط، كلية التربية، ط1، 2004، ص30.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، **المرجع السابق**، ص46-48.

* عرق في المحجمتين وهو شعبة من حبل الوريد وفي الحديث أن النبي صلى الله عليه وسلم " احتجم على الأخدعين والكاهل".

[3] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، **المرجع السابق**، ص48.

إن ما أثبته عبد القاهر الجرجاني من عناصر تجسد الحيثيات الفنية والجمالية التي اشتغلت كصفات ومعايير فاعلة على التجربة الفنية اللغوية العربية إنما هي نتاج قراءة منتجة متأنية للشعر العربي القديم ومحاولة استيعاب قوانينه المضمنة المساهمة في هذه العملية وفض وحداته البلاغية المختزنة القمينة لهذا التوليد الإبداعي الرحب وتلك منهجية عبد القاهر الجرجاني الفاعلة التي تتلاقى مع أطروحة الفيلسوف كروتشه في أنَّ الشعر وليد تجربة جمالية تستقي من الحدس مخيلتها وهو ما نستنتجه في مقولته الآتية" إذا ما مضينا نفحص قصيدة من الشعر لنحدد ما الذي يجعلها قصيدة فسوف نجد دائما عنصرين أساسيين مجموعة من الصور الخيالية وانفعال يسري فيبعث فيه الحيوية، والذي يعبر عنه الشعر ليس شيئا يمكن للغة المنطقية أن تعبر عنه"[1].

إنّ الخيال والانفعال باعتبارهما ركني الإنشاء الشعري المائز هما من استدلالات عبد القاهر الجرجاني وكروتشه الخالصة إذ عملا على تحديد القوانين الشعرية وسبل اشتغالها في النصوص والخطابات الإبداعية، والمعاني التي تلفظها والتي بمقتضاها تتفاضل عن الأقوال العملية والخطابات المنطقية المنزوعة الأدبية.

4- الاشتغال النصي الجمالي ونظرية التشكيل اللوني:

إنَّ النصّ البلاغيّ في أفق تكوينه الجمالي وتشكيله الأسلوبي والبلاغي وآلية اشتغاله اللغوي بمراعاة الترصيص النحوي والإسناد المجازي والتعالق الصرفي الوظيفي لا يمكنه أن ينصرف البتة عن محاكاة الطقوس الأدائية في التشكيل الفني الخاص بمدى صحة توافق الألوان والاعتدال في المزج وحسن تخير الأصباغ الممضية إلى إنتاج براعة تصويرية في المشاهد المشكلة على الألواح والجدران.

قد أدرك العرب منزلة الألوان في تشقيق الاستعارات وتوضيب الصور التشبيهية التي يتناسب محلها في قلب السامع مع موقعها الطبيعي ذلك أن الفن التشكيلي والشعر مظهران من مظاهر

[1] – بنيتو كروتشه، علم الجمال، **المرجع السابق**، ص194.

النشاط النفسي الإنساني يصدران عن نفس الملكة الإدراكية فهناك رابط وثيق بينهما الرسام والشاعر على درجة من التقارب والالتصاق.

يعد الجاحظ أول بلاغي قرن التصوير بالشعر في قوله:" فإنما الشِّعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[1]، نستشف من المقولة ثلاثة مبادئ أساسية تحكم الشعرية العربية:

- ينبني الشعر على أسلوب خاص وفريد في صياغة الأفكار والمعاني[2] التي تخول للشاعر إثارة الانفعالات واستمالة المتلقي إلى موقف درامي أو تراجيدي محتدم شأنه شأن الرسام الذي يصبو بدوره إلى توتير لوحاته بالمشاهد الفنية الضاجة بالمشاعر الإنسانية الأقدر على جذب الرائي أو الناظر، كتركيز الفنان الاسباني **بيكاسو** على المواجيع البشرية من خلال لوحاته الآتية " لوحة المرأة الباكية، عازف القيثار المسن، المأساة ".
- إن أسلوب الشعر في الصياغة يقوم على تقديم المعنى بطريقة حسية تنشد تحقيق لذة فنية مائزة تدب في كيان القارئ الباحث عن التخلص من أوضاره العاطفية وذكرياته السوداء المكتظة بها مخيلته، وهذا ديدن الرسام المتمهر الساعي إلى نقل مخلفات الواقع وانفعالاته الهستيرية في ثنايا لوحته بالطريقة التي تؤدي إلى نشوء تأملات نفسية وفلسفية عميقة تزيد المشهد حدَّة وإثارة كلوحة "الصرخة" للفنان النرويجي **إدوارد مونك** حيث ينظر إليها بأنها أيقونة القلق إذ تمثل رجلا يغلب على ملامحه الرعب يقف على جسر عال وهو يشدُّ على رأسه ويطلق صرخة في العنان.
- إنّ الشَّاعر هو توأم الرسام وقرينه فهما يحملان عبء التصدعات الإنسانية وثقل المواجع العاطفية وان اختلفا في الكيفية التي يستقيان منها مادتهم التعبيرية فالاستعارات

[1] – الجاحظ، البيان والتبيين، **المرجع السابق**، ص130.

[2] – كلود عبيد، **جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والفن**، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر، بيروت، ط1، 2010، ص09.

الجريئة في الشعر تساوي الألوان القوية المتوهجة في الرسم، وأشكال التعبير الشعري تشبه التأثير المنبعث[1] من الألوان والظلال والأضواء على لوحة الرسام.

وقد اغتدت الدوال اللونية مصدر إلهام لتفسير الطقوس الدينية القديمة وطبائع الشعوب المختلفة، "فقد وهب هنود أمريكا الشمالية كل قطاع من القطاعات الكونية الست لونا مقدسا"[2]، الشمال أصفر الغرب أزرق، الجنوب أحمر والشرق أبيض، أما الديانة المسيحية فقد أضفت اللَّون الأبيض على الأب واللون الأزرق على الابن والأحمر للروح المقدس.

أما التعاليم الإسلامية والسنن النبوية فقد نصَّت على الاعتناء باللون الأبيض فهو يرمز للنقاء الروحي والصفاء الوجداني، إذ روي أحمد والنسائي والترميذي أن النبي صلى الله عليه وسلم قال": البسوا ثياب البياض فإنها أطهر وأطيب وكفنوا فيها موتاكم"، كما ذهب الفقهاء إلى إعلاء رمزية لباس اللون الأخضر كونه لباس أهل الجنة وهذا مصداقا لقول الله تعالى:" عاليهم ثياب سندس خضر واستبرق وحلّوا أساور من فضة وسقاهم ربهم شرابا طهورا" (سورة الإنسان، الآية21).

اتخذ السواد أيضا رمزا سياسيا فقد جعل منه الراية الرسمية للخلافة العباسية في حين تدثر القرامطة خصوم العباسيين بالبياض لإعلان الردة عن الخلافة والمروق عن شرائعها وقوانينها الخاصة.

لعل من الأفكار الناضجة التي تناولت علاقة اللون بمسار إنتاج اللغة وما يعقبة من فصاحة في اللفظ أم الابتذال قول ابن سينان الخفاجي "[3] لا شك في أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة ولهذا كان البياض مع السواد أحسن من الصفرة لقرب ما بينه وبين الأسود وإذا كان هذا موجود على هذه الصفة لا يحسن النزاع فيه، كانت العلة في حسن

[1]- كلود عبيد، **الألوان دورها تصنيفها مصادرها**، مجد للدراسات والنشر، ط1، 2013، ص45.

[2] - **المرجع نفسه**، ص13.

[3] - ابن سنان الخفاجي، **المرجع السابق**، ص60-61.

اللفظة المؤلفة مع الحروف المتباعدة في حكم العلة في حسن النفوس إذا مزجت من الألوان المتباعدة".

يومئ ابن سنان إلى خاصية إبداعية مشتركة تجمع الناظم بالرسام التشكيلي فالألوان كلما تباينت كان المزج أبرَع وأبدَع، فتمازج البياض مع السواد أحسن هيئة من أن يختلط البياض بالصفرة، فالمزج الأول يفضي إلى لوحة فنية رفيعة كون العلة بينهما تقوم على التباعد لا التقارب والمزج الثاني قد يسئ إلى اللوحة وينفر المتلقي من مشاهدها لما بين الصفرة والبياض من تقارب.

والحال ذاته ينطوي على المتكلم أو مرسل الخطاب فهو قد يشين مزيته التعبيرية إذا أخل بموازين التركيب ومقادير التأليف الجارية على مواقعة آلية المزج بين الأصباغ اللونية، كأن يجمع في اللفظة الواحدة صوتين متقاربين من حيث المخرج، فتستثقل بذلك العبارة برمتها ويسري القبح في أركانها وهذا بلا شك مقاربة منهجية حصيفة تؤكد جليا على انفتاح العقل اللغوي العربي وقدرته على إيجاد المعادلات الكفيلة بترسيخ المقولة النقدية أو النحوية وتقوية حجيتها.

وبالعودة إلى ما خلَّفه الشعر العربي القديم من صور بصرية ماثلة وأيقونات استعاريَّة شاخصة يتجذر اللون في صميم هذه الأعمال الفنية الرائدة كسينية أبي نواس التي عدها الجاحظ من أجمل التحف الشعرية العربية كونها تتواصى بالتوصيف الحاذق الملم بخفايا الأشياء وكذا السرد المبهر المفضي إلى سلاسة تعبيرية في الأحداث والمشاهد:

ودَارُ ندمَى عطَّلوها وأدلجُوا بها أثرٌ منهَا جديدٌ ودارسٌ

ما حبَّ من جرَّ الزقاق على الثَّرى وأضغاثُ ريحانٍ جنيٍّ ويابسٍ

أَقمنَا بها يومًا ويومًا وثَالثًا ويومًا له يومَ الترحُّل خامس

تدورُ علينا الرَّاح في عسجديَّة حبتها بأنواع التَّصاوير فارسٌ

قَراراتُها كِسرَى وفي جنبَاتِها مها تُدريها بالقصيِّ الفوارس

فللخمر ما زارت عليه جيوبِها وللماءِ ما دَارت عليه القَلانسُ

إنَّ ذروة الوصف الفني في المقطوعة الشعرية تكمن في الأبيات الثلاثة الأخيرة حيث تحفل بأطياف من الصور المستوردة من الثقافة البيئية الفارسية، ففي أسفلها صورة كسرى وعلى جوانبها صور بقر وحشي وفوارس تختلها وتحتال عليها لترميها بالنشاب، وقد ملئت الكؤوس بحيث بلغت الخمر إلى مواضع الجيوب[1].

ويحتفي عبد القاهر الجرجاني في جل الشواهد الشعرية والنثرية التي ساقها لحصر الظاهرة اللغوية وتتبع أوجهها باللون، لأنه السبيل إلى تخريج الحسن في نظم الكلام وتصيد المعاني النادرة كامتداحه للصور الشعرية التي يكون فيها الشبة مأخوذا من صفة هو موجودة كل واحد من المستعار والمستعارة منه على الحقيقة وذلك كقوله" رأيت شمسا " أي تريد إنسان يتهلل وجهه كالشمس[2]، فرونقه الحسن من حيث حسن البصر مجانس لضوء الأجسام النيرة، وهنا تكمن جودة الصورة الشعرية.

وفي معرض حديثه عن التشبيه يقسم الجرجاني الصورة على نوعين:

- صورة تشبيهية تكون من جهة أمر بين لا يحتاج إلى تأويل وهي التي تختصر فيها المشاهد وتستقى أصباغها اللونية من غنى الطبيعة المادي .
- صورة يكون الشبه محصلا بضرب من التأوُّل وهي متروكة لجهود العقل في استنطاق معانيها الغامضة وتذليل دروبها الأسلوبية الوعرة .

[1] – كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، **المرجع السابق**، ص109.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، **المرجع السابق**، ص90.

فالتشبيه من جهة اللون بالنسبة للمثال الأول واضح للعيان كربط الخدود بالورد والشعر بالليل والوجه بالنهار ثم تتدرج الصورة لتحيل إلى معانٍ مركبة كتشبيه الثرية بعنقود الكرم المنور وتشبيه سقط النار بعين الديك[1].

أما التشبيه العقلي فلا يحصل فقط من جهة اللون وتجاورية الشكل والهيئة كقولنا هذه حجة كالشمس، فلن يظفر المتلقي في هذه الحالة بوجه الشبه المغروز في ثنايا الصورة إلا بعد تأول وإجهاد في اقتصاص أثره المتوارى، فظهور الشمس في الأفق سافرة قد يخالجها حجاب أو سحاب يحول بين العين ورؤيتها، ولذلك يظهر الشيء لك إذا لم يكن بينك وبينه حجاب ولا يظهر لك إلا إذا كنت من ورائه، كذلك الحجة الدامغة والدليل الناطق فقد تحجبها إعراض القلوب ونزوات النفس الرامية إلى الانصراف عن تلك الحجة المتبدِّية، لأن شروطها ومقاصدها تتعارض مع مخرجاتها المادية والأخلاقية.

وكما حجبت الشمس عن الظهور مما يحول بين العين ورؤيتها حجبت الحجة بما يحول بين العقول وإدراكها.

من مؤشرات جودة التمثيل الإحالة إلى اللون في قياس الشيء إلى الشيء كتشبيه الأجسام التي يغلب عليها السواد بحنك الغراب بحيث رمنا في هذا السياق التمثيلي إلى معرفة مقدار الشدة لا أن نعرف نفس السواد على الإطلاق.

وبلوغ الصورة لأعتا درجاتها الأسلوبية المتوترة مقرون بحسن تخير الألوان المنافرة ومصاهرتها في أرومة لغوية واحدة حدّا يكفي لاستثارة الاستيهامات حول غرابة الصورة وشدة عقدها للمفارقات كأن نجعل الشيء أسود أبيض في حال كنحو قول الشاعر[2]:

لهُ منظرٌ في العينِ أبيضٌ ناصعٌ ولكنَّه في القلبِ أسودُ أسفعٌ

[1] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، **المرجع السابق**، ص63.

[2] – **المرجع نفسه**، ص157.

يريد الشاعر إظهار أثر السنين عليه بنشوب الشيب في رأسه الذي وإن بدا للرائي أبيضا ناصعا إلا أنه في قلب الشاعر مازال أسودا مفحما لشدة تعلقه بماضيه وكثرة التفاتته إلى أيامه التليدة في مرحلة الشباب.

وينبغي للشاعر إذا أراد ترقية ملكته التعبيريَّة والإحاطة بما في الطبيعة وما تطرحه من أصباغ متباينة و قوانين متجاوزة هو ما نستنبطه من مقولة الجرجاني الآتية:" وكذلك إذا نظرت إلى الوشي منشورا وتطلبت لحسنه ونفسه، واختلاف الأصباغ فيه شبها، حضرك ذكر الروض مطمورا مفترا على أزهاره متبسما على أنواره"[1].

يدعو الجرجاني الشاعر إلى حسن التدبر في المعاقدات الفنية التي تجسدها الزَّرابي الموشومة المحاكية لغنى الطبيعة وهندستها المصطفة ووجوب الاسترفاد من هذه العلاقة المدرة للتجارب الشعرية الخصبة الكفيلة بتطوير الأداءات الشعرية واكسابها منزلة الفنون التشكيلية الناضجة.

والشاعر صنو الفنان ورديفه في حسن تخير المواضع الطبيعية النادرة وصقلها في منتوجه الفني كأن يشترك في توصيف مشهد غروب الشمس والحمرة التي تتغشاها لحظة بداية تواريها عن الأنظار وكذا توصيف المشاهد المزامنة لإشراقها ، فالبدايات والخواتيم لحظات آسرة إذ اغتنم الفنان قبسات منها فإنّها تتوج مسعاه بلوحة بصرية فارهة أو مقطوعة شعرية بارعة ومن ذلك ما ذكره الجرجاني في باب الجمع بين الشكل وهيئته في التشبيه كالشاهد الشعري الذي ساقه في هذا الصدد والذي يعود للوزير المهلبي:

الشَّمس من مشرقِها قد بَدَت مُشرقةً ليسَ لها حِجَابُ

كَأنَّهَا بوتقةٌ أُحميَت يجول فيها ذهبٌ ذائبُ[2]

[1] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، **المرجع السابق** ، ص125.

[2] – **المرجع نفسه** ، ص229.

لطالما عد الشعر صناعة وهو ما تعكسه المقطوعة الشعرية التي أولت عناية لأسرار الصناعة المعدنية وفن الحلي والصياغة، فالذهب الذائب يتشكل بأشكال البوتقة فيستدير إذا كانت البوتقة على النار فهي تتحرك فيه حركة على الحد الذي وصفت لك[1]، وما في طبع الذهب من النعومة وفي أجزائه من شدة الاتصال والتلاحم.

والشاعر إذا هفا إلى تظليل شيء أو نقضه أو مدحه أو ذمه لجأ إلى اللون كما في سياق عقد الموازنة التفاضلية بين الشيب والشباب كقول البحتري:

وبياضُ البازيِّ أصدقُ حُسنًا إنْ تأمَّلتَ من سوادِ الغُرابِ[2]

على القارئ أن لا يغتر بالمفاضلة فينصرف إلى ظاهر اللفظ ويوازن بين اللفظ والسواد ويميل الكفة للبياض، بل عليه أن يصير تلك الألوان أيقونات بصرية موحية تؤشر على المعاني المخبوءة، فالعلة من المقارنة هنا التنويه على فضل الشيب في الإشعار بدنو الأجل، وتبدد رونق الشباب وانمحاق نضارته وتلاشي بهجته وطلاوته، فلو عدم البازي فضيلة أنه جارح وأنه من عتيق الطير لن تجد لبياضه الحسن الذي تراه ولم يكن للمحتج به على من ينكر الشيب ويذمه ما تراه من الاستظهار[3] .

الألوان الواردة في كتاب أسرار البلاغة للجرجاني وما يقابلها من شواهد شعرية ونثرية:

اللون	دلالته النفسية والفنية	الشاهد في كتاب الأسرار
1- الأحمر	هو لون الروح، الشهوة، القلب وهو أيضا لون العلوم والمعرفة الباطنية فهو يمتلك	• دم الأسد الهزبر خِضابُه موتُ فريصِ الموتِ منه

[1] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، **المرجع السابق**، ص229.

[2] – **المرجع نفسه**، ص181.

[3] – **المرجع نفسه**، ص181.

	دائما نفس التعارض الوجداني لعنصري الدم والنار	ترتعد ● فإن تفقِ الأنام وأَنتَ مِنهم فإنَّ المسك بعض **دم** الغزال
2- الأسود	هو اللون المضاد للأبيض والمعادل له كقيمة مطلقة وهو كالأبيض من حيث وجوده في طرفي السلم اللوني، ويرتبط السواد بالأعماق السحيقة واللُّجج المحيطة، أما من وجهة التحليل السيكولجي فيعد في الأحلام مؤشرا لحالة الأرق الحسي والنفسي التي تعتري صاحبه، كما أنه يمتص الضوء ولا يعيده	وبدرٌ أضاءَ الأرضَ شرقًا ومغربا وموضِعُ رِحلِي منه **أسودٌ** مظلم
3- الأزرق	أعمق الألوان يلجه البصر دون عوائق أو صعوبات تقدمه الطبيعة بشكل عام كمظهر للشفافية، للفراغ المتراكم كفراغ الهواء وفراغ الماء وهو كذلك الأنقى والأبرد بين كل الألوان	● ولازوردِيَّة تزهو **بزرقتها** بين الرِيَاضِ على حُمرِ اليواقيت ● ولَاحَ لَنا الهلال كشطر طوق على

	تستلطفه الجوارح وتأنس له الروح	لبات زرقاء اللباس
4- الأخضر	ينحو اللون الأخضر منحا اعتداليا ووسطيا بين الساخن والبارد والعالي والهابط، وهو كذلك لون الأمل والقوة وطول العمر، إذ يومئ إلى الخلود والمستقر الدائم والزمن السرمدي	حديث النبي صلى الله عليه وسلم:" إيَّاكم و**خضراء** الدّمن"
5- الأشهب	هو بياض يخالطه سواد يرمز به للجذب وتعسر موسم الحصاد، ولذلك قيل هذه أرض شهباء أي قاحلة والشهباء كنية أطلقت على مدينة حلب السورية للون حجارتها	أرى الشَّهباء تعجن إذا غدونا برجليها وتخبز باليمين
6- الأبيض	يقع اللون الأبيض في طرفي السلم اللوني كتجسيد لحظة العبور عند نقطة الاتصال بين المرئي وغير المرئي تجري شبكاته السيميائية على بسط علاقة تواضعية بينه وبين سلوكيات	• وأتَى بياضُ الصُّبحِ كالسَّيف الصَّدي • **وبياض** الباز أصدق حسنا إن تأملت من سوادِ الغُراب

	الإنسان المثالية التي تخلو من القبح والبشاعة فنقول قلبه أبيض، يده بيضاء، للدلالة على خلوهما من الغل والفساد المادي، ووجه أبيض لحسن إيمانه وفلسفته الخلقية المتزهدة.	
7- اللون **الفضي**	ينماز هذا اللون بإرسال تأثيرات معدنية ناعمة في اللوحات التي تحتوي على الأجسام الفضية مثل الخزانات والأطباق والمجوهرات، كما أن موجاته المعدنية تلقي إشراقا روحيا على الناظر المستغرق في تتبع مزايا هذا اللون وخاصيته الفنية وأثاره النفسية	كأنَّه قيد **فضَّة** حرج فضَّ عن الصائمين فاختالوا
8- البنفسجي	هو لون الاعتدال ينتج عن كميات متساوية من اللونين الأحمر والأزرق، يعتبر هذا اللون رمزا للوضوح ونفاذ البصيرة والعمل العاقل والتوازن بين الأرض والسماء، الحواس والروح، الشغف والذكاء،	زعم البنفسج أنه كعذاره حُسنًا فسلوا من قفاه لسانه

	الحب والحكمة	
9- الأصفر	هو الأكثر دفئا والأكثر بوحا فهو سلسل التدفق كتدفق معدن في حالة الذوبان، وهو الذي يعلن عن مجيء فصل الخريف إذ تنتشر ألوانه حين تتعرى الأرض فاقدة سحنتها الخضراء وهو في القصص القرآني للإبهاج وإدخال المسرة	قوله تعالى:" إنها بقرة صفراء فاقع لونها تسرُّ الناظرين". ● ما هيف النرجس من صبوة ولا الضنى في صفرة الياسمين ● فالشمس عند غروبها **تصفَّر** من فرق الفراق

المصدر: من إعداد الباحث إعتمادا على كتابي: كلود عبيد، الفن والألوان، مرجع سابق. كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والفن، مرجع سابق.

والمتمعن في الفلسفات الجمالية الغربية عموما وفلسفة كروتشه بالخصوص يجد إقبالا منقطع النظير على إيراد سكولوجية الفن في قضايا الفن الرئيسية، فالفنان لطالما أجهد نفسه في تصيير ملونته نموذجا أكثر منها واسطة، نموذجا للعمل الذي ينزع اللون بصعوبة عن الشيء الذي ربطه به الإدراك التصوري[1].

الاشتغال على الألوان في المدونات الشعرية واللوحات التشكيلية على السواء هو من صميم الرسالة الفنية المثلى التي تعمل على نقل الألوان في شكل خطوط وتعرجات هندسية وأشكال بصرية مفترقة إلى خيالات القارئ الذي يعمل على ترجمتها في عقله الواعي في شكل إشارات

[1] – نوري الراوي، "فلسفة الفن في اللون"، **مجلة أقلام**، العدد1، يناير 1964، بغداد، ص116.

ورموز يفهم من خلالها صدى تلك التجارب وموردها الانساني والوجودي للوصول إلى كونية الحقيقة ورصد الجغرافية الجمالية المتغيرة في الأعماق اللاشعورية للانسان.

يعتبر اللون آلية فنية استراتيجية يعول عليها الفنان كرمز أيقوني يواري مستودعه الفكري والجمالي الذي يتورع عن البوح به فيعمد إلى تمريره في شكل لوحات أو هندسات تشكيلية موحية.

لقد روي أن الفنان الايطالي دافينتشي(Léonard de Vinci) مكث عدة أيام أمام لوحته الفنية الشهيرة " العشاء الأخير" ساكنا بلا حركة مما أزعج الكهنة والباباوات الذين طالبوه بالإسراع في إكمال اللوحة والتخلي عن منطق المماطلة الأمر الذي أثار انفعاله وأزعجه فقرر الانتقام باتخاذه من وجه رجل الدين نموذجا لصورة يهوذا[1].

والألوان عند كروتشه ليس غاية جمالية في ظاهرها ولا تتبدى أهدافها مما تختزنه من دلالات ومعاني مؤثرة وتراكيب فذة تشتغل وفق صور ذهنية متخيلة تحيل إلى إشكالية بعينها أو مسألة خصوصية، فالجمال يمت بصورة باطنية أكثر منها للصورة الخارجية التي هي تجسيد للباطنية.

كما يتخذ كروتشه موقف معاديا اتجاه فلسفة **لسينغ** الجمالية التي تميل إلى الفصل بين الفنون وإعطائها مفاهيم معينة وهويات ذاتية خاصة تمارس فعلها الإجرائي الجاري على الإلغاء والمصادرة، "ذلك أن مذهب ليسينغ الذي يحدد لكل فن من الفنون طائفة خاصة من الأشياء أو من المفاهيم (الأفعال للشعر، الأجسام للنحت، الألوان للرسام) هو محض إضافة إلى الأخطاء القديمة أخطاء جديدة"[2].

[1] – ينظر: صلاح رهيف أمال، المضامين الجمالية عند كروتشه وانعكاساتها في رفع الذائقة الفنية، **المرجع السابق**، ص224.

[2] – كروتشه، فلسفة الفن، **المرجع السابق**، ص135.

فالفنون جارية على إلغاء التخوم العازلة فيما بينها، فاللون مثلا معطى توافقي يتشارك فيه الشاعر والسارد والنحات والرسام وإن اختلفوا في الطريقة الموصلة إليه والاستراتيجية الكفيلة بتوقيعه في الأعمال الفنية.

واللون كذلك هو من صميم الثورة الفنية المغايرة، إذ دأب الشعراء والفنانون على انتقاء الألواء التي تعبر عن كداحة الطبقات الاجتماعية الدنيا، وهذا لتدبيج رسالة فنية تمردية ترمي إلى تحرير الفن من سيطرت الحكام والأمراء والإقطاع ورجال الدين.

وبمقتضى هذه الثورة أضحى النشاط الفني من وجهة تصور كروتشه نتاج تفاعل باطني في داخل الإنسان، ففهمنا وتقديرنا للأعمال الفنية المقدمة واستيعابنا للألوان المتمازجة تعتمد على تقديرنا في أن نرى الحقيقة المصورة ببصائرنا مباشرة.

رفض كروتشه تصنيف الصور الاستعارية والتراكيب البيانية والألواح التشكيلية بناء على تفاضلية الألوان وفقط، "فهو يرفض وجود الألوان حارة أو باردة، نوعية السطح ملمس خشن أو ناعم، قوانين الانشاء الهرمي أو الدائري"[1] بخلاف عبد القاهر الجرجاني المولع بتصيد التشابيه الحسية المتبلورة بناء على المحاكاة القويمة التي تنشأ بين الشاعر العربي وبيئته، كتشبيه الخد بالورد ، إلا أن ذلك لم يمنع من وجود علاقة تأثيرية بين الرجلين فكروتشه المعتد بثقافة حدسية وتأمل باطني رفيع قد نافح من أجل إخضاع الألوان إلى دربة فنية تواصلية تتحمل عبء تشكيل السلوك الانساني بتحميله أسس ومقومات وقيم في شكل رسائل لها سمة جمالية جوهرية تستهدف البناء القيمي للإنسان، وهو ما سعى إليه الجرجاني بحيث استهدف البلوغ بالكلام الشعري الناضج المستوفي للشروط الجمالية إلى ذروة مراميها التعليمية والتربوية والحدسية (فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا أو يستجيد نثرا ثم يحمل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق وحسن

[1] – صلاح رهيف، **المرجع السابق**، ص15.

أنيق وعذب صائغ وخلوب رائع فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده)[1].

أي أن هدف الشعر والنثر الفني هو تحرير المتلقي داخليا وتهذيب أذواقه بتحريضه على التعاطي مع الأساليب الجمالية والأصوات التطريبية والاستعارات التخيلية التي تتسرب تلقائيا إلى دواخله النفسية الباطنية، وهنا موضع التلاقي وروح التواشج الروحي بين كروتشه وعبد القاهر الجرجاني، فالمعرفة الفنية معرفة باطنية لا سطحية.

المصطلحات المركزية الواردة عند كروتشه وعبد القاهر الجرجاني:

المصطلح	مفهومه عند الجرجاني	مفهومه عند كروتشه	أوجه الخلاف والتشابه
1- النقد الفني	يستأهل النقد الفني من منظور عبد القاهر الجرجاني الانكباب على النص ودراسته دراسة محايثة تشتغل على تشريح بنياته اللسانية وتقليب أوعيته الدلالية للإفراج عن مستأهلاته البلاغية، وقياس درجة الأسلبة فيه وما يعتمل	يلتزم كروتشه في تحديده لمزية النقد الفني منهجا تكامليا يقر بأولوية التضافر الوشيجي بين التاريخ والفن ذلك أن التمييز بين القبيح والجميل لا يمكن أيقتصر على الاستحسان أو الاستنكار فحسب كما يبديه الفنان حين	إن تركيز الجرجاني على المثير الجمالي الذي يفرزه النص لحظة انعزاله بالقارئ لا ينم على فلسفة نقدية محدودة الأطراف لا تفارق شبكات النص اللسانية والبلاغية بل تمتين للمقاربة الفنية بمنحاها الوظيفي

[1] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، **المرجع السابق**، ص35.

	كيانه من خلل بلاغي أو نحوي عارض أذهب عنه جماليته، ويكتظ مؤلفه البلاغي أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز بشواهد شعرية عدة كشفت تمهر عبد القاهر في تحليل النصوص وتوصيف وحداتها البانية دون الإلمام بالرافد التاريخي كونه دخيل على مبادئ النقد الفني التطبيقي، فجملة الأمر أنك لن تعلم في شيء من الصناعات علما تمر فيه وتحلي حين تكون ممن يعرف الخطأ فيها من الصواب ويفصل بين الإساءة	ينتج أو الإنسان الذواق حين يتأمل، وإنما وجب أن يوسع آفاقه ويجاوز صلاحيته إلى ما يسمى التعليل ووحده التاريخ قادر على توصيف المشاهد الفنية النادرة وإحصاء التحف التشكيلية الرائدة والغوص في بواطن المثيرات الشعورية التي أوفت إلى هذا التشكيل المبتكر وتعليل الفرضيات الصائرة نحو بيان الفوارق الفلسفية والذوقية بين الأعمال الفنية المتباينة ورسم اتجاهاتها وتفعيل مرجعياتها المغيبة.	وأدواتها الموضوعية التي لا تجازف بالتورط في تأويل ما ساير النص من مواضعات اجتماعية ومستلزمات تاريخية بخلاف كروتشه المتعلق بالنزعة التاريخية التي خولت له إشراك الفعل التاريخي في مقررات الفن والجمال بناء على فكرة تفاضلية الأعصر الزمانية وتشابكية الأبنية الأدبية بالأبنية التخيلية ودورهما في إنتاج المذاهب الفنية.

	والإحسان وتعرف طبقات المحسنين، فالنقد الوظيفي يقوم على مبدأ الصياغة الحصيفة المسترشدة بقضايا النحو وشروط التأليف ومعايير الاتزان الجمال الداخلي الذي يقرن بين رحابة الأداء التعبيري وبراعة الهندسة التشعيرية		
2- اللذة	إن جودة الالتذاذ عند عبد القاهر الجرجاني مكفولة إلى المتلقي ذاته بتجلية الغامض ودفع المبهم عن الملفوظ الشعري المركب أو النص الخطابي المستعسر عن الفهم والتأويل نظرا لوجود لفيف من المعاني المتضادة التي	تبتغي فلسفة الفن عند الايطالي كروتشه تهديم الاتجاه الفكري الذي خلفه الفيلسوف الإغريقي **أبيقور** في كون غائية الفن خصوصا والفلسفة عموما هو تحصيل اللذة وتقفي أماراتها بالتطلع إلى حصر منابتها وتطويق	الظاهر أن التخوم الزمانيَّة والثقافية والجغرافية بين العالمين قد أوقت إلى هذا التعارض المفهوماتي، فعبد القاهر الجرجاني قد تساند في تعريفه للذة إلى مستنطقات بيئته الثقافية وما تلهج به من ثنائيات متعارضة تسبح في

	يصعب على القارئ نيلها إلا إذا أمعن النظر ودقق في الزوايا الخفية واقتصاص أثر المسالك الضيقة المفضية إلى البؤر النصية المركزية، وتجلت مقاربة الجرجاني الرامية إلى توصيف اللذة التي يحصل عليها لمتلقي بعد عناء ومشقة بما تلفظه بيئته العربية من تهارش السباع وجلبة البهيمة بحثا عن إشباع الأوطار كذلك طالب العلم المشغوف بتصيد فرائده النفيسة في طوايا النص، وأين تقع لذة البهيمة بالعلوفة ولذة السبع بلطم الدم وأكل اللحم من سرور	مسالكها الموصلة إلى ذلك، فالفن وجب أن يصان عن تلك العوالق المادية المضرة بكينونتها الجوهرية فالتسليم بأن الفن صورة خاصة من اللذة يؤدي إلى انحلال المفهوم وتهشم واجهته الوظيفية بحيث لا تكون صفته الخاصة هي اللذة بل ما يميز هذا النوع من اللذة مما يعد إلباسا مفهوميا مضبَّب الرؤى فالمتأمل للوحة فنية معلقة على جدارية قد يستحسن منظرها مع أنها مستقبحة المنظر لأنها أقيضت فيه ذكريات جميلة، كما أنه قد يستقبح الصورة مع	فلك المحسوس(الخفاء، التجلي، المضمر، الظاهر، اللذة الألم ، الصون الهتك) بينما اعترض بينوتو كروتشه عن مبدأ ربط الفن باللذة وهذا خشية التلابس المنهجي بينهما وكذا الرغبة في تحقيق استقلالية معرفية للفن بمختلف اتجاهاته ونوازعه بالاتكاء على ركام من التجارب الفلسفية وحشد من النظريات الفكرية التي نالها كروتشه بعد تواصله مع تراثه الفلسفي الغني، وعليه ففلسفته للفن ستبدو مخالفة لغيره ممن صاون عصره .

	الظفر الأعداء ومن انفتاح باب العلم بعد إدمان قرعه، أي أن مصدر الالتذاذ ومنتهى جودته يتبدى فيما أشركه عبد القاهر الجرجاني من مقارنات تستهدف إبهاج المتلقي بما قد يظفر به من غنائم حسية يجنيها من النص المقروء .	إجماع الناس على قيمتها الجمالية لا لشيء إلا لأن الناظر أو المتلقي مستثقل العاطفة خشن الحس مكدر الطباع.	
3- فلسفة الفن	يقترن التجويد الفني عند عبد القاهر الجرجاني بمدى حصول اللذة الجمالية لدى القارئ والمتأتية خصيصا من تنافرية الصورة المزدوجة المحاطة بفواعل خطابية تقتدر على خرق المماثلات اللغوية والدلالية	ينطوي البعد الوظيفي للفن عند كروتشه على فلسفة تجريدية لا تعضد بمظان الحس إلا لماما فالفن في أبسط تجلياته هو تعبير رمزي مستودع في صورة وهو لن يكون كذلك إلا إذا تبرم من عوالقه	إن جوهر الخلاف بين الباحثين هو أن قوام التجربة الفنية عند عبد القاهر الجرجاني لغوية خطابية بحتة إذ رامت إلى انتهاك السلسلة التعبيرية وتقويض أنماطها التفاعلية التقليدية للوصول إلى ذرى

	المتصورة ضمنيا في حدود العلاقة التي تربط المشبه والمشبه به يقول الجرجاني:" وإنما الصنعة والحذق والنظر الذي يلطف ويدق بأن تجمع أعناق المتناثرات والمتباينات في ربقة وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشيكة، أي أن غاية الفن الامتاع وإتحاف السامع بنشوة كلامية تتنصل من كل أنواع المطابقات بعقد المتنافرات وتلحيم الأبنية الإسنادية المتضادة وتوشيح الاستعارات بالبنى اللسانية المتفارقة	النفعية، إذ ليس منوط به الترويج لأي مسلمة تاريخية أو مقولة فلسفية يراها المتكلم حقيقة ذاتية وجب أن تعم على كافة الأوساط التواصلية والفضاءات الاجتماعية لتغتدي حقيقة كونية، كما أنه ليس من طبيعة الفن نقل المعارف التعليمية إلى المتعلم لأنه سيضحي في هذه الحالة قناة إيصالية محدودة الأطراف وضيقة الرؤى بل يجب عليه أن يتسامى عن تلك الغايات والأهداف، فالفن تركيب قبلي حقيقي يجنح إلى تركيب	جمالية تستتبعها الذات المتلقية لأن النفس أميل إلى المغايرة والافتنان بالمخالف والنادر الشاذ، أما كروتشه ففلسفة الفن عنده متعددة الأوجه معقدة التركيب عصية الخضوع لا تستقر بمحدد فلسفي ثابت أو مؤشر تواصلي معطى سلفا أو تقلبا شعوري فجائي .

		العاطفة والصورة في الحدس والتواصي بزوايا التفكير الحر المتناهي والمتعالي عن كل جريرة تأويلية ذاتية أو فلسفة اعتبارية تقليدية .	

المصدر: من إعداد الباحث إعتمادا على كتابي، عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مرجع سابق. كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، مرجع سابق.

واستنادا على ما تم ذكره نستنتج أن المعرفة الجمالية عند كروتشه وعبد القاهر الجرجاني معرفة معقدة تخضع لتفاسير فلسفية وأبنية اجتماعية وأنساق ثقافية متراكمة، فهما وإن اختلفا في المنطلقات إلا أن غايتهما واحدة وهو التنظير للفن والجمال في شقه التخاطبي وبعده التأملي الذي تحضر فيه الأنماط السيميائية والتكوينات الأسلوبية، سواء على مستوى اللغة أم على مستوى القاعدة الفكرية والمنهج المتفق عليه.

الخـــاتمـــــة

الخاتمة:

توصلنا في نهاية بحثنا إلى مجموعة من النتائج والمخرجات التي نرمي إلى توثيقها وفق مايلي:

– بالعودة إلى ما خلفه عبد القاهر الجرجاني من أقاويل جمالية وممارسات جمالية توجت مسعاه لاكتناه مظان النصوص الشعرية والنثرية وكذا نتاجات كروتشه الجمالية بموضوعاتها المتشعبة نلفي تشاكلا منهجيا وتضايفا معرفيا بين الباحثين بالرغم من المسافات الحضارية والتاريخية والزمانية الفاصلة بينهما.

– تعنى نظرية النظم التي أسسها عبد القاهر الجرجاني بتتبع مواضع التفرد في النص القرآني والعمل على استنباط آلياته الخطابية التي بموجبها يتعالى ذلك الخطاب عن جميع النصوص البشرية المبتدعة.

– لم تظهر نظرية النظم من فراغ، وإنما كانت نتاج تراكمات بحثية قامت غداة احتدام الأسئلة حول مكمن الإعجاز في النص القرآني وظهور بعض الأفكار البلاغية المنحرفة التي حاولت تمثيل القرآن من حيث أداءاته التعبيرية مع النصوص البشرية كنظرية الصرفة للنظام التي أقدمت على تفسير إعجازية القرآن الكريم من باب أن الله قد صرف البشر على الاتيان بما هو مماثل أو مشابه للقرآن مع قدرتهم على فعل ذلك.

– يعدُّ عبد القاهر الجرجاني نقطة فاصلة في تاريخ نشأة الدرس البلاغي إذ بفضله توسعت أبواب التحليل البلاغي للشواهد الشعرية والنثرية مع العمل على استنباط قواعد تعميمية تعمل على رصد المتغير النحوي بالمثير البياني الجمالي.

– سعت فلسفة كروتشه الجمالية إلى تحييد الفن عن نطاقاته الحسية والمادية وكذا ميولاته الدينية والاجتماعية، لأن الفن حدس ولن ينال إلا بعد تأمل باطني في أعماق الأشياء وتفسير حركيتها وفق قوانين كونية تتعقب الحقيقة الجمالية لتصيرها بعيد ذلك مرجعا إنسانيا يليق بكل متلق آثر استنباط الجمالي والاستعاضة عن تلك الثنائيات التي ما فتئت تسيج الرافد الجمالي وتثبط من إنتاجيته كثنائية الصدق والكذب، الشر والخير، الجسد والروح.

– إن الخيال والانفعال باعتبارهما ركني الشعر المائز هما من استدلالات عبد القاهر الجرجاني وكروتشه الجمالية، إذ عملا على تحديد القوانين الشعرية وسبل اشتغالها في النصوص والخطابات

الإبداعية، ومن ثم إدراجها كمقررات رسمية تعنى بتدبر أوجه الفن في المدونات الشعرية والنثرية والسردية.

– إن الفنون التشكيلية هي توأم للشعر بحيث أدرك الشعراء منزلة الألوان في تنضيد الصور التشبيهية واصطناع الاستعارات الناضجة، فالفن التشكيلي والشعر مظهران من مظاهر نشاط النفس الانساني.

– من جوانب المماثلة في فلسفة كروتشه والجرجاني الجمالية اهتمامهما بآلية توصيل الرسالة الجمالية وهذا عبر الاعتناء بالوصايا النفسية والثقافية واللغوية للمؤلف وكذا حرصهما على حماية الرسالة الجمالية من أي تدنيس مادي غائي، وصولا إلى تركيزهما على المتلقي باعتباره الأليق على فهم هذه الرسالة وتمحيص ما شابه من مزالق وأغلاط.

– تتطابق فلسفة اللغة وفلسفة الفن وظيفيا كونهما يرميان إلى تزويد المتلقي بشحنات شعورية تحفزه على استدرار المعاني الخفية، ولذلك كانت ممارسة عبد القاهر الجرجاني البلاغية ترمي إلى البحث عن البنيات العميقة المحفزة لديمومة النص والتي بفضلها يغتدي نسقا جماليا كليا، فالمعاني السطحية تستنطق من ظاهر اللفظ، أما المعاني الغورية فتحتاج إلى تدبر وإمعان وبحث في العميق المتواري ورفض للسطحي الجاهز .

– اللغة ليست أداة تعبيرية جامدة تختزل في التواصل اليومي بل هي كيان حيوي مفعم بالتجارب الجمالية، وهو ما أشار إليه كروتشه في أن الصورة الفنية بأنها انتقاء وتهذيب للمادة المحسوسة المستمدة من الطبيعة، وغاية هذا الانتقاء هو إثارة التأثير الانفعالي الجمالي، وبناء قواعد كلية تحكم على الجمالي ومحاصرة مداخله الكينوية حماية له من أية تصاهر مع ما هو اجتماعي أو سلوكيا ضار.

– تتوافق رؤية عبد القاهر الجرجاني مع رؤية كروتشه في نظرتهما إلى اللغة وفلسفتهما الجادة المتضلعة باقتفاء مكمن الجمال في مستوياتها المتشعبة التي لن يظفر بها المتلقي إلا بعد ضنن وعناء وهنا تكمن فلسفة الجمال في أن الفني المركوز في باطن الأشياء، وليس في ظاهرها كما تقدم في فلسفات سابقة ربطت الجمال بالمادية الجدلية والسيرورة التاريخية.

– ينطلق عبد القاهر الجرجاني في تحليلاته الموسعة للغة من شبكاتها البنوية المتعالقة ليتوصل إلى إثبات الجميل بمسوغاته بخلاف كروتشه الذي امعن في دراسته للفنون الجميلة بغية التدليل على فعالية اللغة كحامل لتلك المكنونات الجمالية.

– طالب كروتشه بمزيد من الحرية والاستقلال للفن ذلك أن إدراج المسائل الأخلاقية في طبيعة الاشتغال الجمالي هو تقييد لهويته الكونية الرامية إلى تجاوز عزف الاشتراطات الأخلاقية، والمواضعات الاجتماعية وتكبيل رموزه الموحية وتصاميمه الهندسية الرائجة، فالفنون طبعها أجمع إيناس الأرواح وتهذيب الأذواق لا افتعال الحدود المعيارية والتشريعات الصارمة.

– اعتبر كروتشه الفنان بمثابة المقتصد المتمهر بشؤون الصنعة وهي بالتمام من مسترشدات عبد القاهر الجرجاني فيما يخص توجيه الناظم بضرورة ابتدار الطرائق الإبداعية الأقدر على سن مسالك النظم وتطويق بناه بالقواعد الفاعلة القمينة بالتوليد والتناسل الكلامي الرحب.

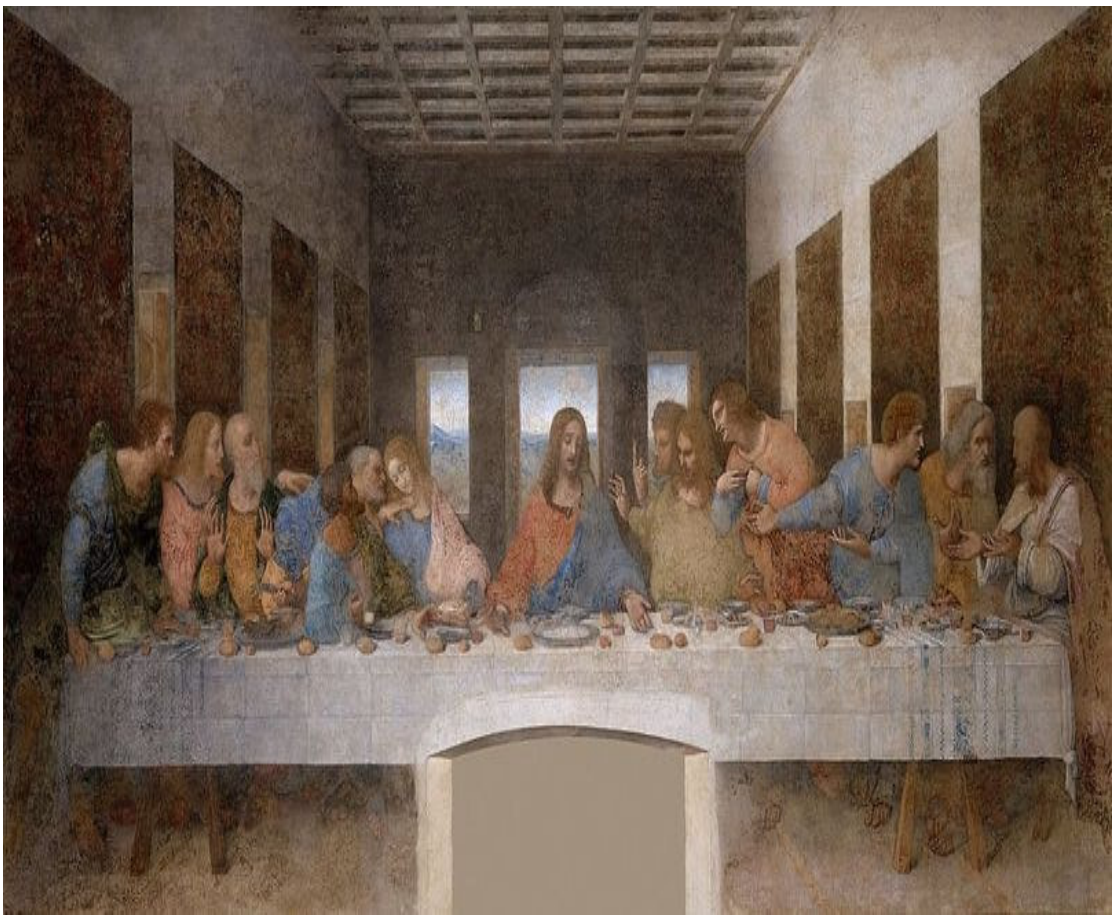
– إن مثار الإشكال عند كروتشه وعبد القاهر الجرجاني هو البحث عن الآليات الوجيهة التي بها يستقل الجمال عن ما هو غير جمالي، فعبد القاهر الجرجاني مثلا حرص في كتاب الأسرار والدلائل على اقتناء الشواهد الشعرية والنثرية المثلى التي تنطوي على قدر كبير من الشعرية، وفي المقابل نوه إلى بعض القصائد التي تحتاج إلى إعادة تهيئة سواء من ناحية التركيب النحوي والإصابة البلاغية والتوجيه الدلالي، كذلك كروتشه الذي ثار على دعاة ربط الفن بالهواجس النفسية والبنى الأخلاقية المتغايرة.

الملاحق

الملحق الأول: الصرخة

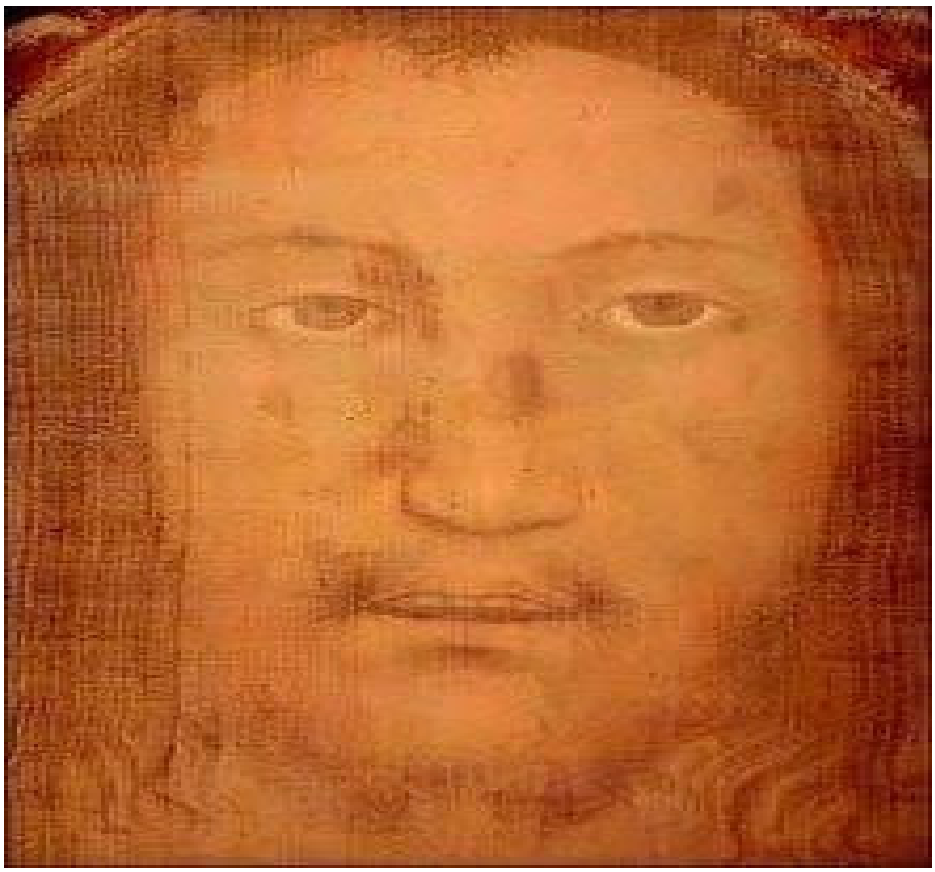
الصرخة بالنرويجية (Skrik) الصرخة هو الاسم الشائع الذي يطلق على أحد أكثر الأعمال الفنية شهرة للفنان التعبيري النرويجي إدفارت مونك رسمها في عام 1893. كان العنوان الألماني الأصلي الذي أطلقه عليها مونك هو صرخة الطبيعة (Der Schrei der Natur) والعنوان النرويجي هو صرخة (Skrik) أصبح الوجه المتألم في اللوحة أحد أكثر الصور الفنية شهرة ، حيث يُنظر إليه على أنه يرمز إلى القلق بشأن الحالة الإنسانية.

الملحق الثاني: لوحة العشاء الأخير



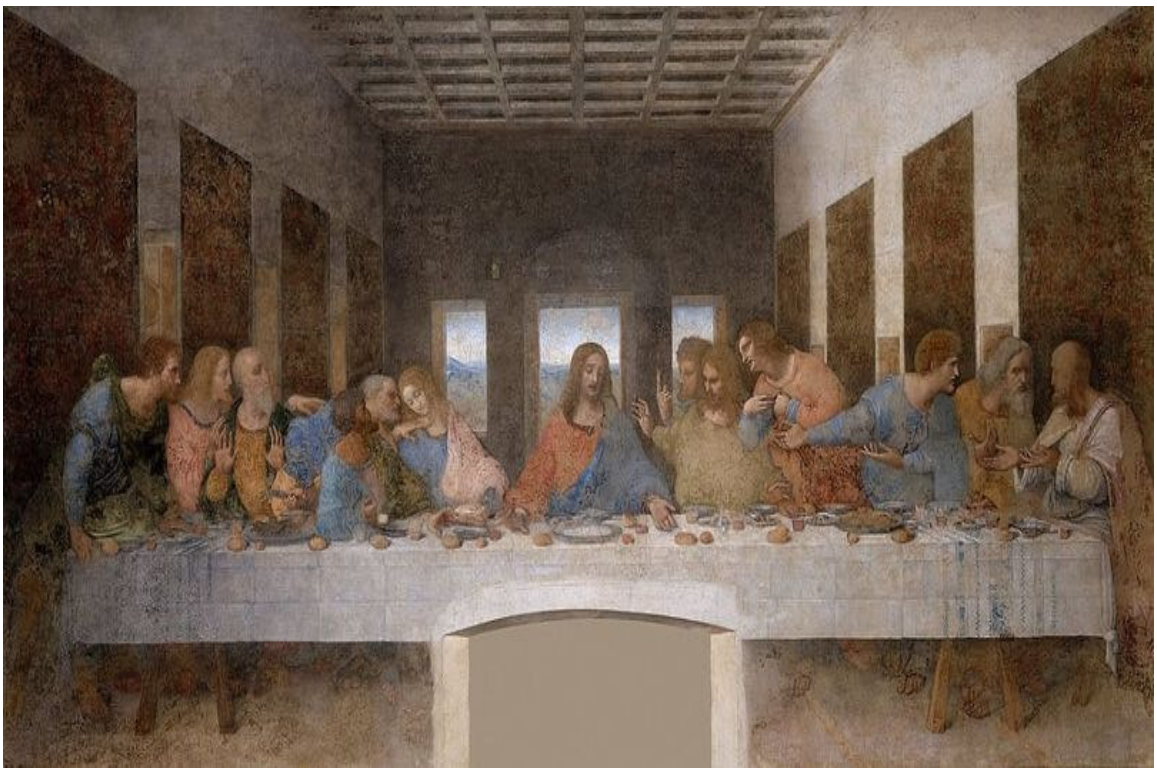
الملحق الثالث: المرأة الباكية

الملحق الرابع: منديل القديسة فرونيكا



الملحق الخامس: عازف الغيثارة

الملحق السادس: العشاء الأخير



المصادر والمراجع

القرآن الكريم

قائمة المصادر

الكتب:

1- بندتو كروتشيه، **علم الجمال**، تر: نزيم الحكيم، المطبعة الهاشمية، 1963.

2- بندتو كروتشه ،المجمل في فلسفة الفن،تر:سامي الدروبي،المركز الثقافي العربي،بيروت،2009.

3- الجرجاني، **الدلائل**، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني، مصر، ط3، 1992.

4- عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تعليق محمود محمد شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000.

5- عبد القاهر الجرجاني، **الرسالة الشافية في وجوه الإعجاز**، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني، ط3، 1992.

6- عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، تحقيق: يسين الأيوبي، المكتبة العصرية، 2002.

7- عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تعليق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2 ،1998.

قائمة المراجع:

المعاجم والقواميس:

8- ابن فارس،أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، **معجم مقاييس اللّغة**، بيروت، 1420 هـ، ج1 .

9- ابن منظور ، **لسان العرب**، مادة فنن، بيروت: دار صادر، 1990.

10- ابن منظور، **لسان العرب**، ج1، بيروت: دار الجيل، 1988.

11- اندريه لالاند، **موسوعة لالاند الفلسفية**، المجلد الأول، تر: خليل أحمد خليل، بيروت: منشورات عويدات،ط2، 2001.

12- جورج طرابيشي ،معجم الفلاسفة ، ط3 ، دار الطليعة ، بيروت ، 2006 .

13- فيصل عباس، **موسوعة الفلاسفة**، بيروت: دار الفكر العربي، 1996.

14- **قاموس أكسفورد المحيط**، الطبعة الإنجليزية، بيروت: أكاديمية أنترناشيونال، 2003.

15– محمد مرتضي الزبيدي ، **تاج العروس من جواهر القاموس**، دار مكتبة مادة، ج7.

16– ميخائيل أنوود، **معجم مصطلحات هيجل**، تر: عبد الفتاح إمام، المركز المصري العربي، 2000.

الكتب:

17– إ براهيم البشير عثمان، **العلاقات الدولية المعاصرة**، الرياض: دار العلوم، 1990.

18- إبراهيم أنس وآخرون، المعجم الوسيط، مصر: مجمع اللغة العربية مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004.

19- إبراهيم زكريا،دراسات في الفلسفة المعاصرة،مكتبة مصر،القاهرة، ط1،1968.

20- ابن المقفع، الأدب الصغير والكبير، تحقيق: إنعام فوال، دار الكتاب العربي، ط2، 1999.

21- ابن رشد، تلخيص الخطابة ، تحقيق : عبد الرحمن بدوي ، الكويت : وكالة المطبوعات ، بيروت: دار القلم ، 1959.

22- ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر ، تحقيق تشارلس بثروت واحمد عبد المجيد هويدي ، القاهرة:الهيئة العامة المصرية للكتاب ،1987 .

23- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، شرح عبد العالي الصعيدي، محمد علي صبيح، المكتبة المصرية، 1969.

24- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمود شاكر، دار المعارف، دط، دت.

25- ابن كثير، البداية والنهاية، دار بن الهيثم، ط1، 2006.

26- ابن يعيش، شرح المفصل، المكتبة التوفيقية، دط، دت.

27- أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ج3، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، د ت.

28- أبو ريان محمد علي، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1994.

29- أبو عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، ج3، تح: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت،ط3.

30- أبو ملحم علي، في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،1990.

31- أبو هلال العسكري، الصناعتين في الكتابة والشعر، مكتبة عيسى البابي الحلبي، دط، دت.
32- إحسان عباس، تاريخ النقد عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1983.
33- أحمد سيد محمد عمار، نظرية الاعجاز القرآني وأثرها في النقد العربي القديم، دار الفكر،ط1، 1998.
34- أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1997.
35- أحمد مطلوب، حسن البصير، البلاغة والتطبيق، وزارة التعليم العالي، العراق، ط2، 1999.
36- أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، وكالة المطبوعات، بيروت،ط1، 1973.
37- إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي ، عرض و تفسير ومقارنة، القاهرة: دار الفكر العربي، ط3 ، 1974 .
38- أفراح لطفي عبد الله ،بندتو كروتشه ،الفلسفة الفرنسية المعاصرة ،ج1،دار الامان ،الرباط ، ط1،2013.
39- إمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2005.
40- أميرة حلمي مطر ،فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها ،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة،1998.
41- أميرة حلمي، مقدمة في علم الجمال، ط1، دار النهضة، بيروت، 1972.
42- اوفسيانيكوف ، م و سمير نوفا . موجز تاريخ النظريات الجمالية ،تر :باسم السقا ، بيروت : دار الفارابي ،1979.
43- ايناس حسني، اثر الفن الاسلامي على التصوير في عصر النهضة ، لبنان : دار الجيل ، ط1، 2005.
44- الباقلاني، إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، دط، دت.
45- بدوي عبد الرحمن، فلسفة الجمال الفني عن هيجل، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1996.
46- الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، دار احياء التراث العربي، بيروت، دت.

47- جوزيف الهاشم واخرون، المفيد في الأدب العربي، بيروت: المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر،ج1، 1966.

48- حازم القرطجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب خوجة، دار الغرب الاسلامي، تونس، ط3، 1986.

49- حلمي مرزوق، النقد والدراسة الأدبية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، 1982.

50- خديجة زتيلي،بندتوكروتشه والنزعة التاريخية المطلقة ،كلمة للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2016.

51- الخطابي، بيان إعجاز القرآن ضمن(ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، تح: محمد خلف الله أحمد، دار المعارف، مصر،ط3، 1976.

52- ذو الرمة، الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995.

53- راوية عبد المنعم عباس، تاريخ الفن وفلسفة الوعي الجمالي، القاهرة: دار مصر للطباعة، 1996.

54- الرمّاني، النكت ضمن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، تح: محمد خلف الله أحمد، دار المعارف بمصر، ط3، 1976.

55- كريا ابراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر للنشر، ط1، 1988.

56- الزمخشري، أساس البلاغة ، تح: محمد باسل عيون السود، ج2، مادة فنن، بيروت: دار الكتب العلمية، 1998.

57- الزمخشري، الكشاف، تح: عادل أحمد عبد الموجود، علي محمد معوض، مكتبة العبيكان، ط1، 1998.

58- سالم يفوت، فلسفة العلم المعاصرة ومفهومها للواقع، بيروت: دار الطليعة، 1986.

59- سعد سليمان حمودة، البلاغة العربية، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية، 2002.

60- السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987.

61- سليمان دينا، فلسفة الجمال، القاهرة: دار المعارف، 1985.

62- شوقي ضيف، البلاغة وتطور التاريخ، دار المعارف، ط9، دت.

63- الطاهر بن عاشور، تحرير التنوير، مج 2، الدار التونسية للنشر، ط1، 1984.

64- طفيل الغنوي، الديوان، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.

65- عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط3، دت.

66- عبد السلام بن عبد العالي، **أسس الفكر الفلسفي المعاصر مجاوزة الميتافيزيقا**، الدار البيضاء: دار توبقال ، 1988.

67- عبد المنعم تليمة، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978.

68- عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، دراسات في الفن والجمال، دار المعرفة، الاسكندرية،ط1، 1987.

69- عبده مصطفى، فلسفة الجمال ودور العقل في الابداع الفني، القاهرة: مكتبة مدبولي، 1999.

70- عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، القاهرة: دار الفكر العربي، 1974.

71- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، مصر، ط2، 1984.

72- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط3، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.

73- عطيات أبو سعود، فلسفة التاريخ عند فيكو، دار المعارف، مصر،ط1، 1997.

74- علي حرب، التأويل والحقيقة ، بيروت : دار التنوير للطباعة والنشر، ط1 ، 1985 .

75- علي عبد المعطي محمد، راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي، دار المعرفة الجامعية، 2005.

76- عمر بن أبي ربيعة، الديوان، المطبعة الوطنية، بيروت، ط1، 1934.

77- غادة المقدم عدرة ، فلسفة النظريات الجمالية، طرابلي: جروس باريس، 1996.

78- الغزالي، إحياء علوم الدين ، ج4 ، القاهرة : دار الشعب ، د.ت، ص 719 .

79- الغزالي، المقصد السنى في شرح معاني أسماء الله الحسنى ، تحقيق : فضلة شحاذة ، لبنان: دار المشرق، د.ت .

80- الفارابي، إحصاء العلوم، شرح علي بو ملحم، مكتبة الهلال، بيروت، دت.

81- الفرابي، السياسة المدنية، تحقيق فوزي النجار، بيروت: المطبعة الكاثوليكية.
82- فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان،ط4، 1998.
83- القاضي عبد الجبار، المغني في أبواب التوحيد والعدل، تح: محمود محمد قاسم، دط، دت.
84- القاضي عبد الجبار، المغني في أبواب التوحيد والعدل،ج5، تحقيق طه حسين، مكتبة الثقافة والإرشاد، مصر، 1960.
85- القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، تح: ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2003.
86- كلود عبيد، الألوان دورها تصنيفها مصادرها، مجد للدراسات والنشر، ط1، 2013.
87- كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والفن، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر، بيروت، ط1، 2010.
88- مازن المبارك، الموجز في تاريخ البلاغة، دار الفكر، دط، دت.
89- محمد المعزوز، مدخل إلى الإلاهيات والطبيعيات، المركز الثقافي، المغرب، ط1، 2020.
90- محمد تحريشي، النقد والإعجاز، منشورات كتاب العرب، دمشق، دط، 2004.
91- محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغي حتى القرن الرابع هجري، ط1، دار المعارف، الإسكندرية، 1982.
92- محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة ناشرون لبنان، ط1، 1995.
93- محمد غيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت: دار العودة، 1973.
94- محمود الخوالدة ، محمد عوض الترتوري، التربية الجمالية ، رام الله : مكتبة الشروق ، 2006.
95- محمود عيسى، السياق الأدبي دراسة نقدية تطبيقية، كلية التربية جامعة دمياط، كلية التربية، ط1، 2004.
96- مساعد مسلم آل جعفر، محي هلال السرحان، مناهج المفسرين، دار المعرفة،ط1، 1980.
97- مصطفى سويف، الأسس الفنية للإبداع الفني، دار المعارف، مصر، ط1، 1951.

98- مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، 2005.

99- مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي ، بيروت، دط، دت.

100-المعذل ابن عبد الله الليثي، البيت في ديوان الحماسة للتبريزي، عالم الكتب، بيروت، ط1، 2000.

101-المفضل الضبي، ديوان المفضليات، شرح الأنباري، مطبعة اليسوعيين، بيروت، 1920.

102-نجيب الكيلاني ، مدخل الى الأدب الإسلامي، بيروت : مؤسسة الرسالة ، ط2، 1987.

الكتب المترجمة:

103- أ.س.رابوبرت،مبادئ الفلسفة،تر:أحمد أمين،مطبعة لجنة التأليف و الترجمة والنشر، القاهرة، ط5،1949.

104-إ.م.بوخينسكي،الفلسفة المعاصرةفي أروبا،تر:عزت قرني ،عالم المعرفة،الكويت،1992.

105-إ، نوكس ، النظريات الجمالية كانط هيجل، شوبنهاور، تر: محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، 1985.

106-أبو الهلال العسكري، الفروق في اللغة، تر: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، دت.

107-جون لاكوست، فلسفة الفن، تر: ريم الأمين، بيروت: عويدات للنشر والطباعة، 2001.

108-جيمس دورتي، روبرت بالستغراف، النظريات المتضاربة، تر: وليد عبد الحي، بيروت: المؤسسة الجامعية للنشر،1985.

109-حيرار برا، هيجل والفن، تر: منصورة القاضي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1994.

110-دنيس هوسيمان، علم الجمال (الاستطيقا)، تر: أميرة حلمي مطر، القاهرة: دار احياء الكتب المصرية.

111-دولوز غارتاي، **ماهي الفلسفة؟**، تر: مطاع صفدي، معهد الإنماء القومي والمركز الثقافي العربي، 1996.

112-نيكون أوفيا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، تر:باسم السقا، دار الفرابي، ط2، 1979.
113-هنري بريغسون، الطاقة الروحية، تر: سامي الدروبي، دار الفكر، بيروت، ط1، 1963.
114-مارك جيمينيز، ما الجمالية؟، ترجمة د. شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت-لبنان، ط1،، 2009.

المجلات والدوريات:

115-أحمد محمود، "الاستيتيقيا لكروتشه"، مجلة المعرفة، العدد 341، فبراير 1996.
116-أحمد مطلوب، "منهج السكاكي في البلاغة"، مجلة المجمع العلمي العراقي، العدد 10، مارس 1962.
117-جمال مرسي بدر، "بنيتو كروتشه"، مجلة الرسالة، القاهرة، العدد 16، مج1، ديسمبر 56.
118-حسين محمد بدوي، "العبقرية في الفن"، مجلة البيان الكويتية، العدد 212، نوفمبر 1983.
119-شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، عالم المعرفة، العدد 267، مارس 2001.
120-عبد القادر المهيري، "مساهمات في التعريف بآراء عبد القاهر الجرجاني في اللغة والبلاغة"، مجلة حوليات التونسية، يناير 1974، العدد1.
121-عبد اللطيف الشقوري، "المادية الجدلية ومفهوم التطور"، مجلة أقلام، المغرب، ديسمبر 76.
122-محمد مشبال، "الأثر الجمالي في النظرية البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني"، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، العدد 6، أكتوبر 92.

مذكرات:

123-عطية راضية، ماهية الفن عند كروتشه، مذكرة لنيل شهادة ماجستير، 2004، كلية الفلسفة، جامعة الجزائر.
124-محمد محمود الصميلي، مفهوم الصدق في النقد العربي القديم، رسالة مقدمة لنيل ماجستير في الأدب، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، 1989.

المراجع باللغة الأجنبية:

125-Porteous.Environmental Aesthetics ideas, Politics and Planning London .Rautledge.1996.

الفهرس

الفهرس:

مقدمة..... ص أ

مدخل مفهوماتي للفن والجمال.....ص09

أولا : الفن والجمال مكاشفة معجماتية ص10

1-مفهوم الفن لغة.....ص10

2- مفهوم الجمال لغة ص12

ثانيا: مراحل تبلور النظرية الجمالية.....ص15

1-مفهوم النظرية في حدها الفلسفي واللغوي.....ص15

2-قراءة في الجهود العربية والغربية للنظرية الجمالية.....ص17

الفصل الأول: نظرية النظم في الأصول والروافد والمرتكزات.....ص43

أولا: أصول نظرية النظم.....ص43

1-نظرية النظم محدداتها اللغوية وأصولها الفكرية والبلاغية....ص43

2-بوادر فكرة النظم في المباحث اللغوية والدراسات اللغوية.....56

3- صدى نظرية النظم في الدراسات البلاغية التي أعقبت جهود عبد القاهر الجرجاني ص62

ثانيا: المقومات الوظيفية لنظرية النظم وشروطها الابستيمية ومرتكزاته اللغوية...ص68

1-مدار نظرية النظم في ظل المتغيرات النحوية(الأركان والمقومات).....ص 72

2-جماليات تفريعات المعاني في ظل نظرية النظم.....ص 83

3- في مزايا النظم بحسب المعاني والأغراض.....ص88

4- التشبيه عند عبد القاهر الجرجاني.....ص 92

الفصل الثاني: التمظهرات الفلسفية والفكرية في التجربة الجمالية عند كروتشه تحليلا ونقدا ص95

أولا: فلسفة كروتشه الجمالية تقديس للروح ونقد للمادية.....ص95

1-آلية اشتغال النظرية الجمالية عند كروتشه قراءة في الحدود النظرية والمجالات التطبيقية ص95

2- مركزية الحدس في انبلاج اللحظة الجمالية الواعية.....ص99

3-خصائص الفن واستقلاليته.....ص101

4- الحدس والتعبير والتوصيف الكلي للنشاط الجمالي ص108

ثانيا: الصورة الجمالية وثنائية اللغة والمضمون.....ص110

1-الكلية ووحدة الأثر الفني.....ص111

2- كروتشه والفلسفة الجمالية للشعر.....ص115

3-تسرب الشعرية إلى الأجناس الأدبية.....ص116

4- علاقة الأنظمة الاشارية بالأنماط الفنية المختزلة.....ص118

ثالثا: أثر الروافد الفكرية والفلسفية في تأسيس المعرفة الجمالية عند كروتشه....ص123

1-مادية كارل ماركس وتبلور الوعي التاريخاني.....ص123

2-العبقرية عند شوبنهاور وفلسفة الجمال الانشائي المعقد.....ص125

3- حدسية بريغسون وتأثيراتها في بلورة الجمالية عند كروتشه.....ص128

الفصل الثالث: المشابهة والاختلاف في فلسفتي عبد القاهر الجرجاني وكروتشه الجمالية.....ص133

أولا: الفلسفة الجمالية وانثيال الثنائيات المتضادة.....ص133

1-ثنائيات الجمال الطبيعي والجمال الفني.....ص142

2-الفن وأقطابه التواصلية قراءة في الأسس والاجراءات.....ص144

3- المعاني الفنية من الأحادية إلى التعددية.....ص155

4-الاشتغال النصي الجمالي ونظرية التشكيل اللوني.....ص159

ثانيا: علاقة التشكيل اللوني بالانشاد الشعري.....ص166

ثالثا: المصطلحات المركزية الواردة عند كروتشه وعبد القاهر الجرجاني....ص173

الخاتمة.....ص181

الملاحق.....ص185

قائمة المراجع.....ص192

الفهرس ص201

الملخص:

تحتضن اللغة في عمقها البنائي أسرار توحي باستواء نظامها وتأسسها على منهج قويم، ولذا يطمح البلاغيون والنقاد إلى تفتيق اللغة بغية فرز والتماس المعاني الجمالية الكامنة فيها ولعل المستوى الذي بات مثار جدل بين المتخصصين هو المستوى التركيبي الذي يعدُّ جزءا من أوجه اللغة، إذ رام بعض الدارسين الى تتبع المظاهر البلاغية وتفسيرها تفسيرا جماليا داخل النصوص الأدبية في حين تمسك البعض الآخر بقدسية البلاغة ومعياريته، فنأوا بذلك عنها كل ملمح أو رؤية جمالية.

ويعد عبد القاهر الجرجاني أول من تنبه إلى مزية النظم في طرح الأصباغ الجمالية على النصوص الشعرية والنثرية الفارهة من حيث النسج والأسلوب، فقد اقتدر بعقليته المنهجية على تتبع أوجه النظم وبيان طرائقه الموجبة إلى حسن الاجادة في السبك والتركيب.

وبناء على توسيع آفاق الدرس الجمالي آثرنا إقامة التواشجات العضوية بينه وبين الفيلسوف الايطالي كروتشه حيث وبالرغم من المسافات الزمنية والجغرافية التي تفصل بينهما، إلا أنهما يحوزان قصب السبق في التنظير للمواضيع الجمالية والعمل على البحث عن المخرجات الكفيلة التي تضمن استقلاليته عن باقي الخطابات السياسية ولاجتماعية التي تتندر فيها الجمالية.

Résumé :

Dans sa profondeur structurelle, le langage embrasse des secrets qui suggèrent la planéité de son système et son fondement sur une approche correcte, et donc les rhéteurs et les critiques aspirent à la fragmentation du langage afin de trier et de rechercher les significations esthétiques qui lui sont inhérentes. Peut-être le niveau qui est devenu un sujet de controverse parmi les spécialistes est le niveau de composition qui fait partie des aspects de la langue, comme certains savants Pour retracer les aspects rhétoriques et les interpréter esthétiquement dans les textes littéraires, tandis que d'autres adhèrent au caractère sacré de la rhétorique et de sa normative, ils en ont donc écarté tous les aspects ou visions esthétiques.

Abd al-Qaher al-Jarjani a été le premier à remarquer l'avantage des systèmes dans l'introduction de colorants esthétiques dans des textes poétiques et en prose qui étaient luxueux en termes de texture et de style.

Et sur la base de l'élargissement des horizons de l'étude esthétique, nous avons préféré établir des interactions organiques entre lui et le philosophe italien Croce, où malgré les distances temporelles et géographiques qui les séparent, ils sont pionniers dans la théorisation des sujets esthétiques et le travail sur la recherche de sorties garanties qui garantissent son indépendance par rapport au reste des discours politiques et sociaux qui se font rares Là où l'esthétique.

Abstract :

In its structural depth, the language embraces secrets that suggest the flatness of its system and its foundation on a correct approach, and therefore rhetoricians and critics aspire to fragment the language in order to sort and seek the aesthetic meanings inherent in it. Perhaps the level that has become a subject of controversy among specialists is the compositional level, which is part of the aspects of the language, as some scholars intend To trace the rhetorical aspects and interpret them aesthetically within literary texts, while others adhere to the sanctity of rhetoric and its normative, so they discarded every aesthetic aspect or vision from it.

Abd al-Qaher al-Jarjani was the first to notice the advantage of systems in introducing aesthetic dyes to poetic and prose texts that were luxurious in terms of textures and style. He was able, with his methodological mentality, to trace the aspects of systems and to show his methods that are positive to good mastery in casting and composition.

And based on the expansion of the horizons of the aesthetic study, we preferred to establish organic interactions between him and the Italian philosopher Croce, where despite the temporal and geographical distances that separate them, they are pioneered in theorizing the aesthetic topics and working on the search for guaranteed outputs that guarantee his independence from the rest of the political and social discourses that are scarce Where the aesthetic.