الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبيـــة
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي — كلية الآداب واللغات
الشـــــلـف — قســـم اللغة والأدب العربي

ماسية الشعر في بناء القصيدة لدى حازم القرطاجني

-مقاربة في مقصورته الشعرية-

مذكـــرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي
تخصص : نقـــد أدبي عربـــــي

إعـداد الطالب: بكوش عيـسى
إشراف: د. زيـــوش محمد

لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الرتبـــة	الجامعـــة	الصفـــة
عزوز أحمد	أ. التعليم العالي	جامعة وهران	رئيسا
زيوش محمد	أ.محاضر-أ-	جامعة الشلف	مشرفا ومقررا
عبد الهادي بلمهل	أ.محاضر-ب-	جامعة الشلف	مناقشا
عمور محمد	أ.محاضر-ب-	جامعة الشلف	مناقشا
مفلاح بن عبد الله	أ.محاضر-أ-	م.ج.غليزان	مناقشا

السنة الجامعية 2014/2013

بسم الله الرّحمن الرّحيم

(قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لاَ يَعْلَمُونَ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُولُو الأَلْبَابِ)

سورة الزمر الآية 9

إهداء

إلى الوالدين الكريمين اللذين لهما عظيم الفضل في حياتي.

والى المرحوم أخي عبد الحميد الذي تزامنت وفاته مع ختام هذا البحث تاركا فراغا كبيرا في القلوب لنسأل الله له الغفران وفسيح الجنان .

دون أن أنسى رفيقة دربي زوجتي الهوارية وأولادي: أنيس, وياسر ,وأسامة, وأسينات. وكلّ من ساهم في هذا البحث من قريب أو بعيد.

مقدمة

بسم الله والحمد لله رب العالمين، والصّلاة والسلام على خير خلق الله، سيدنا محمد صلى الله عليه وسلّم تسليما كثيرا أما بعد:

لقد عُدَّ الشّعرُ رافدا من روافد التّفكير الإنساني منذ القدم، وباعثا لكيانه الوجداني، يُعَبَّر فيه عن كلّ فعل تصدره النّفس،فكان القول لازما للفعل لا يكاد ينفكّ عنه ولا يبرحه ، إذ أصبح بذلك فطرة فطر النّاس عليها، تأصّلت في جذورهم وتعمّقت في أنفاسهم, يريح بها الشّاعر نفسه متغزّلا بحيب تيّمه, وأضرم نار قلبه، ويفكّ بها عن غيره ، فيمدح فيها المحبّ ليزيل عنه غمّا كبّل نفسه، فيطربه ويذهب غمّه، ويقع بالذّم والهجاء على عدوّه، فيفحمه ويوقع به في الحرج، فأصبحت الكلمة فيه أقصى وأوقع إيلاما من جرح السّيف.

لقد جاءت الدراسات النقدية المتعددة تتتبع حقيقة هذا الشعر وماهيته منذ العصور الأولى التي تمظهر فيها كسجع للكُهان, وبعدها كأقاويل أرجوزية، حتى استـــوى على سوقه وصار إلى المعلّقات, كان قوله يسري في النّفس كالسّحر، لا مردّ له, "إذ اعتبر فنّهم الأوّل، من خلاله عبّروا عن صوّرهم الماديّة والمعنويّة، فعبّروا فيه عن فرحتهم بالمطر لمآ يغيث الأرض العطشى فتهتزّ له وتربو ... ويصوّرون أحوالهم في منازلهم فكم من حبيب لقي حبيبه وقت الرّبيع فيتغنى بهذا اللّقاء، كما تسمع من خلال الأبيات قعقعة السّلاح، وزمجرة الرّعد وأنين المتوجّع وحنين الثكلى وبكاء الورق وهفهفة الرّبيع"([1]) فكان الشّعر سجّل العرب وديوانهم وآلة غنائهم, ممّا جعل المتلقّي له يعيره الاهتمام الدّائم المنقطع النظير، دفع بالمهتمّين إلى تحديد ماهيته, ووضع القوانين والنظريات، كي يسلم من التّشويه والفوضى، اللّتاني تعرّضانه إلى الإتلاف والضّياع وتغيير عموده الّذي عرف به, فكان الاهتمام من نصيب النّقاد القدامى، لاسيّما الّذين كانوا يوّجهون الشّعراء ويحكمون لهم, بداية بالأسواق الأدبية، ومجالس الملوك والأمراء الّتي كانت

([1])**عبد الكريم النهشلي , الممتع في صنعة الشعر, ت:محمد زغلول سلام دار غريب للطباعة ،ص4،5 د.ت د.ط**

تنعقد في العصر الجاهلي، لقول الشّعر والاحتكام إلى العارفين لهذه الصّنعة، وخير من مثّل هذا النّابغة الذبياني, الّذي كانت تضرب له قبّة حمراء من أديم بسوق عكاظ، فكانت له الخبرة والمعرفة بصنعة الشّعر وقوله, فكان أمير عصره وناقده, يحكم لكثير من الشّعراء بأحقيّة الشّعر من عدمها، فسارت الأمور على هذا المنوال إلى أن جاء الإسلام, فصار الضّابط الحقيقي في توجيه الشّعر وتعبيد دربه, فجعل له طريقا يتماشى وتعاليمه المحكمة، فحكم له بالأحقيّة ،ووضع حدّا لبعض الأغراض الّتي كانت تتعرض لكرامة الإنسان وأخلاقه ,كالغزل الماجن والهجاء والكذب والمبالغة الّتي تفسد الطّبع .

ولما انتشر الإسلام وعمّ الدّين ذاع صوت العرب، حتى سمع صوتهم في مشارق الأرض ومغاربها, فظهر مع ذلك التّدوين وانفتح العرب على حضارات أخرى، دفعت ببعض الحكام إلى تشجييع التّرجمة والنّهل من ثقافة الغير، فخلّف ذلك مجموعة كبيرة من العلماء المتخصّصين في كثير من مجالات الحياة, ليأخذ الأدب والنّقد القسط الوافر منها, فظهرت المصنفات، وكان أوّل تصنيف لنقد الشّعر والتّقنين له من تأليف الأصمعي" ت 206 هـ" ثم تلاه كتاب ابن سلاّم الجمحي " (150 هـ- 232هـ) " الموسوم: طبقات فحول الشعراء وهو أوّل مصنّف اهتمّ بترتيب الشّعراء حسب الفحولة، ومقياس الفحولة رتّبها صاحب هذا المصنف على مناهج متعددة كاللّغة والأسبقية في قول الشّعر،وتعدد أغراضه .

إلا أنّ هؤلاء النّقاد لم يتوقفوا عند هذا الحد، بل راحوا يبحثون عن حقيقة هذا الشّعر ليضعوا له القوانين والنّظريات، ومن أبرز ما نتج عن ذلك نظريّة عمود الشعر التي جاء بها المرزوقي, والتي كان لها صدى كبيرا في الساحة الأدبية، والنّقدية، كما أراد من خلالها قدامة بن جعفر ت "337 هـ" أن يضع مفهوما جامعا للشّعر, حين عرّفه بأنه "كلام موزون مقفى ذو معنى" ([1]) لا يستقيم إلا باستقامة هذه الخصائص الأربع إلا أنّ النّقاد استدركوا الأمر بعده, وأظهروا قصر هذا التّعريف في بلوغ حقيقة الشّعر، لأنه أقصى موضوع الخيال والعاطفة, باعتبار أنّ الأراجيز والمنظومات التّعليمية والفقهية تدخل ضمن هذا التّعريف مع أنّها ليست شعرا. فبعد التّرجمات الّتي جاء بها الفلاسفة لكتاب فنّا الشّعر لأرسطو، اتضح

([1])**قدامة بن جعفر , نقد الشعر, ت: عبد المنعم خفاجي،القاهرة, مطبعة الأزهرية، ط.1 ، 1979.ص. 64**

من خلال الشّروح الّتي قدّمها الفلاسفة (ابن سينا والفارابي وابن رشد) أنّ الشّعر هو محاكاة وتخييل زيادة على ما قدّمه قُدامة بن جعفر ,أي أنّ قُدامة أقصى جانب التخييل والمحاكاة في عملية تحديد الماهية الشّعرية, بيد أنّ حازم القرطاجني (ت 684 هـ) كان متفطّنا لهذه الأفكار، إذ استطاع أن يتتبّع مسار هؤلاء النّقاد والفلاسفة المسلمين ويرصد أفكارهم، ويتفحص عمل أرسطو، ويخلص بدراسة مهمّة جدّا حول عملية الإبداع الشّعري وحقيقة هذا الفّن، الذي شغل كل علماء النقد والفلسفة طيلة ردح من الزمن، وقد ظهر هذا كله في كتابه" منهاج البلغاء وسراج الأدباء" الذي كان بمثابة دستور سنّ فيه قوانين الشّعر وكمال مفاهيمه، فأصبحت بذلك نظريّة قائمة للأدب، وللشّعر بصفّة خاصّة، حيث: الشعرُ "كلام موزون مقفّى من شأنه أن يحبّب إلى النّفس ما قصد تحبيبه إليها،ويكرّه ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمّن من حسن تخييل له، و محاكاة مستقلّة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوّة صدقه أو قوّة شهرته أو بمجموع ذلك "([1]) . وأحسن الشّعر وأفضله " ما حسنت محاكاته وهيأته, وقويت شهرته, أو صدقه, أو خفي كذبه، وقامت غرابته. وإن كان يعدّ حذقا لشّاعر اقتداره على ترويج الكذب وتمويهه على النّفس وإعجالها إلى التأثر له قبل, بإعمالها الرويّة في ما هو عليه "([2])، وجعل بالمقابل أردأ الشعر ما كان عكس ذلك واضح الكذب خاليا من الغرابة، فإذا فقد هذه الشّروط صار كلاما موزونا مقفى.كما اشترط في التخييل أربعة أقسام " من جهة المعنى،و من جهة الأسلوب و من جهة اللفظ و من جهة النّظم والوزن"([3]) فنحن من هذا الطّرح الّذي يقود إلى دراسة " ماهية الشّعر في بناء القصيدة لدى حازم القرطاجني _ مقاربة في مقصورته الشّعرية- نسعى إلى تحليل نظرياته حول تحديد الحدود والظوابط الخاصة بفنّ الشّعر وحقيقته, وطرق الإبداع فيه, وصيّغ بناء

([1]) **-حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء, ت:حبيب بن الخوجة, بيروت ,دار الغرب الإسلامي ,ط.3, 1986,ص.71**

([2]) **المصدر نفسه ص. 71**

([3]) **المصدر نفسه, ص.83**

القصائد من حيث الشّكل والمعنى ثمّ الأسلوب،ونرى كيف استطاع هذا النّاقد أن يأتي بالدّلائل والحجج القاطعة من الشّعر العربي القديم المطبوع والمصنوع ومزاوجته بنظريّة الشّعر اليوناني القديم، كما نحاول وضع إسقاط على تجربته الشّعرية في مقصورته, ونرى مدى قدرته على تجسيد هذه القواعد.

وحسب رصدنا للدراسات التي تناولت البحث حول حازم القرطاجني لم تكن لتجمع بين التّنظير والتّطبيق بل انصبت على جهة واحدة فقط، فكما هو معلوم أن الكثير من النّقاد السابقين حملوا وزر الإبانة عن أسرار هذا المعجز _ الشعر_ لكن لم يكن أحد ليتجرأ على الجمع بين النّقد وقول الشّعر، فالجديد في هذه الدّراسة هو الكشف عن مدى توفيق الرّجل في تصوراته النّظريّة و تطبيقها على تجربته الشّعريّة في المقصورة .

سبب اختيار الموضوع:

كان اختياري لهذا الموضوع تلبيّة لرغبة جامحة راودت فكري منذ أن كنت في السّنة النّظرية لما بعد التّدرج، وذلك لأنّي كنت شغوفا بحبّ المطالعة في مجال نظريّة الأدب والموضوعات المتقاطعة مع النّقد, كنظريّة الشّعر واختلاف التّنظير فيها في مختلف الآداب العالمية, وانصباب اهتمامي بعمل حازم لم يأت صدفة بل جاء على إثر بحوث كلفت بانجازها في السّنة النّظرية, والّتي كانت معنونة كالتالي:الأوّل: التّأثير الأرسطي في النقد الأدبي العربي _ حازم القرطاجني أنموذجا_ و الثاني: الشّعرية عند حازم القرطاجني والثالث: النّقد عند حازم القرطاجني , أمّا السّبب الثّاني فيعود إلى ميلي إلى الأدب و النقد الأندلسي بشكل عام.

إشكالية البحث:

ونحن بصدد البحث والدّراسة في الموضوع صادفتنا مجموعة تساؤلات تنتظر الإجابة، والّتي كانت على النحو التالي :

إذا كان النقاد الأوائل حاولوا أن يجدوا فهما عميقا لمعنى الشّعر أونظريات لقياس جودته وجماله, فهل فعلا وصل النّقاد قبل حازم إلى صياغة نظريّة للشّعر؟ وإن كان كذلك, فما هي طبيعة هذا التنظير؟.هل

استطاع حازم أن يضع مفهوما صحيحا وجامعا لنظرية الشعر؟أم هل اكتفى بنقل ما جاء في كتاب فنّ الشّعر لأرسطو ؟, هل أضاف شيئا لأقوال الفلاسفة المسلمين (ابن رشد و ابن سينا و الفارابي)؟ أم جاء بالجديد؟ .هل احتوى كتاب المنهاج على نظريات معاصرة لنقد الشّعر؟,هل تجاوزت أفكار حازم الفكر العربي؟,ما هو الدّليل على اكتمال الشّعرية العربية لدى حازم؟, وهل تجسّدت نظريّة حازم في مقصورته الشعرية؟.

فرضيات البحث:

انطلاقا من هذه الإشكاليات اتضحت معالم دراستنا بغية تحقيق الأهداف الآتية:

- يستقيم في الذّهن أنّ كلّ ما نصّ عليه حازم في مؤلفه " منهاج البلغاء و سراج الأدباء" يفترض أنه يشكّل نظريّة متكاملة حول الشّعر استطاع أن يتحدى كلّ الصعوبات الّتي حالت دون النّقاد الذين سبقوه بمختلف توجهاتهم, وان تحقق له هذا فإنه دليل على قدرة هذا الرجل في مجال النّقد و البلاغة.

ـ إن الجمع بين قول الشعر ونقده ليس بالأمر الهيّن, وكما هو معروف فإن أكبر النقاد لم يكونوا شعراء, وأكبر الشّعراء لم يكونوا نقادا, غير أن هذه القاعدة يفترض توقف حدودُها عند حازم القارطاجني الذي يحاول أن يكْسِر هذا الحاجز بين مؤلفه السابق الذكر وما نظّمه من أشعار ولاسيِّما مقصورته الشّعرية التي يرغب فيها منافسة فحول الشّعر العربي.

ـ يقود البحث في الأثر النّقدي عند حازم إلى الكشف عن مدى ارتباطه بالأصالة والتراث العربيّين والمزاوجة بين الفكر اليوناني المنقول بفضل التّرجمات من السّريانية إلى العربية, وعند إسقاطنا لهذه النظريات على المقصورة الشّعريّة نفترض تغلّيب الاتجاه العربي على هذا الفكر, الّذي يختلف فيه الأمر لاختلاف فنّ الشّعر بين الحضارتين.

الدّراسات السّابقة:

إن الدّراسة والبحث في هذا الموضوع يحملان وجهين مختلفين حين يجمع بين النظرية والتطبيق, فنجد الدّراسات الّتي تناولت التّنظير تختلف تماما عن الدّراسات الّتي تناولت التّطبيق عند حازم, وإن كانت الأولى أوفر حظّا وكثرة من الثّانية, الّتي نذكر منها دراستين بارزتين كانتا دعما في هذا البحث:

_ كشف الحُجب المستورة في محاسن المقصورة للقاضي أبو قاسم محمد بن أحمد الغرناطي ت"697 هـ "حيث تناول في هذا المؤلف شرحا كاملا مدعّما بالشّواهد البلاغية و النّحوية ومبرزا كلّ الإيضاحات وأسباب القول في كل مقام ممّا سهّل علينا الفهم والاستشهاد أثناء عملية التّطبيق.

_ مقصورة حازم القرطاجني مضمونها و تشكيلها الجمالي لحورية رواق،مذكّرة دكتوراه،إشراف د. العربي دحو،جامعة باتنة، تناولت صاحبة هذا البحث دراسة أدبيّة وبلاغيّة بيّنت فيها أسس الإبداع ومكامن الجمال الّتي تجلّت فيها من مباني و معاني وأسلوب، فكانت بذلك مفتاحا لكثيرا من الإشكالات الّتي واجهت طريقنا في البحث.

أمّا الدّراسات النّظريّة فهي موجودة وبكثرتها, منها ما تناولت حازم في طيّاتها و أخرى تناولته بصفة منفردة،فنجد أنّ الدّراسات الّتي تناولت حازم باعتباره موضوعا أساسيا في البحث.

- نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني،تأليف فرحات الأخضري،رسالة ماجستير إشراف د. سعيد خضراوي،جامعة باتنة، تناول فيها صاحبها دور المحاكاة والتخييل في قيام الشّعر عند حازم.

_ بالإضافة إلى بعض الدّراسات الأخرى كنظرية المعنى عند حازم القرطاجني من تأليف فاطمة عبد الله الوهيبي،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط1، 2000 والذي تناولت فيه نظرية حازم في المعنى والأسلوب, فكانت دراسة مهمّة جدّا، بالإضافة لبحث آخر موسوم حازم القرطاجني حياته ومنهجه البلاغي لدكتور عمر إدريس عبد المطلب،الجاندرية للنشر والتوزيع م.ع السعودية 2009, وتناول فيه صاحبه شخص حازم ومنهجه في البلاغة وطرق الإبداع الشعري، فكان مرجعا مهما في البحث بالإضافة

إلى مراجع أخرى، كمفهوم الشعر وكتاب الصّورة الفنّية كذلك لجابر عصفور و نظريّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين،لألفت كمال الروبي.إلى جانب بعض المؤلفات الأخرى لا يسعنا المقام لذكرها.

المنهج المتبع في البحث:

تقتضي هذه الدّراسة وطبيعة الموضوع الاستعانة بالمنهج الوصفي عند عرض جملة النّظريات الشّعرية للنّقاد والفلاسفة, الّذين تأثر بهم حازم, وكذا نظرية حازم التي سنبين فيها ماهية الشّعر, وبالمنهج التاريخي عند تتبع ماهية الشعر منذ العصر الأوّل إلى أن ظهر حازم،كما لا يمكننا إغفال المنهج المقارن لمآ نقارن بين حازم ومن تأثّر بهم وأثّر فيهم, وكذلك لمآ نقارن بين التّنظر في كتاب المنهاج والتطبيق في المقصورة.

مضمون البحث:

نظرا لحتمية الموضوع وطبيعته ارتأيت أن أقسّم هذا البحث إلى مقدمة ، ومدخل،وثلاثة فصول وخاتمة، بيّنت في المقدمة أسباب اختياري للموضوع،كما أشرت إلى أهمّية الدّراسة والهدف منها وإلى المنهج المتبع, ثم إلى الخطة الّتي رسمتها ووضعتها لبحثي.

_ أمآ المدخل فسنخصصه للتّعريف بالشّعر وتتبّع مسار التّنظير له إلى أن قامت له أسس علمية ومنهجية رسمَت له معالم في عصر التأليف.

_ الفصل الأوّل, سأقسمه إلى مبحثين:الأوّل: أتناول فيه ماهية الشّعر عند النّقاد القدامى كابن سلاّم الجمحي، وابن قتيبة، والآمدي، وقُدامة بن جعفر، وابن طباطبا ، وأتتبع أسس الشّعر ومفاهيمه عند كلّ ناقد، باعتبار أنّ حازما قد وفّر له الميدان الزاخر بالمفاهيم المحاطة بنظريّة الشّعر.أمّا المبحث الثّاني فسأتعرض فيه لماهية الشّعر عند الفلاسفة المسلمين وأبين كيف استطاع هؤلاء أن يزودوا النّظرية الشّعرية بأفكارهم الفلسفية والعلمية, لا سيّما توظيف علم النّفس والطبيعة في صياغة القوانين والاستعانة بالتّوضيحات لهذه النّظرية الّتي منشؤها العقل، و هي الداعم الجوهري لمصادر التفكير عند حازم .

_ الفصل الثّاني بعنوان ماهية الشّعر لدى حازم و تجلّياتُها في المقصورة, وقسمته إلى مبحثين:
الأول أتناول فيه ماهية الشّعر عند حازم و أعرّف فيه بالتفصيل مفاهيم الشّعر ونظريته الكاملة حول تحديد الشّعرية العربية, والمبحث الثّاني أدرس فيه مدى تطبيق حازم لهذه النّظرية في المقصورة من خلال تجسيده لمفهوم المحاكاة والتخييل وصورة المتلقّي وغيرها من النقاط التي اشترطها للشّعر.
_ الفصل الثّالث وأخصّصه لبناء القصيدة لدى حازم وصورتها في المقصورة, وقسمته الى مبحثين: المبحث الأوّل سأتكلم فيه عن شروط بناء القصيدة شكلا وأسلوبا وأمثل لكلّ ظاهرة بما يدعمها من مقصورته الشّعريّة، أمآ المبحث الثاني فأخصّصه لدراسة التناسب الصوتي في المقصورة وأبيّن فيه مدى فكرة التوافق الصوتي و الإيقاعي مع المعاني و الأسلوب.
ثم أختم البحث بخاتمة أذكر فيها مجموعة من النّتائج التي يصبو إليها هذا البحث.

صعوبات البحث:

خلال إنجازنا لهذا البحث, واجهتنا مجموعة من الصّعوبات الّتي يمكن أن تعيق أيّ باحث ويمكن حصرها في سببين رئيسين: أولهما هو عدم وجود دراسة جمعت بين التنظير والتطبيق لدى حازم, وثانيهما غموض المنهج الفلسفي الذي عالج به حازم القرطاجني نظريته حول ماهية الشّعر ,لكن سرعان ما تزول هذه المعيقات لمآ تجد أستاذا مثل الّذي أشرف على هذا العمل المبارك ألا وهو الأستاذ **زيّوش محمد** ,وأساتذة مثل الّذين أطّرونا خلال السّنة النّظريّة ,لما بعد التدرج أذكرهم بالأسماء: **الأستاذ: عزوز أحمد، و الأستاذ: توزان عبدالقادر،و الأستاذ: بلعالية دومة ميلود و الأستاذة: أنساعد سميرة، والاستاذ :عبد الهادي بلمهل ,والأستاذ: بن يشو الجيلالي،و الأستاذ: بلعالم عبد القادر**.كما لا يفوتني أن أقدم جزيل الشكر والتقدير للجنة المناقشة لهذا البحث على ما ستبذله من جهد من أجل تصويب أخطائنا وتوجيه هذا العمل إلى وجهة صائبة حتى يكون إضافة لرفوف المكتبة النقدية.
وفي الأخير أرجو التوفيق ،ومَا توفيقي إلاّ بالله عليه توكّلْتُ واليْه أُنيب .

توطئة:

شغل البحث عن مفهوم الشّعر حيّزا كبيرا في لغتنا العربية ,منذ الدّراسات الأولى في تاريخ الأدب، فكانت بداياته الأولى ماديّة حسيّة، ثم تطوّرت إلى مصطلح ذي دلالة معنويّة نفسيّة لها مكانتها في فنّ الأدب، فكان لابن منظور الأسبقيّة في تحديد المفهوم اللّغوي لكلمة الشّعر إذ يرى أنّ " **الشَعْرَ والشِعْرَ مدركان نِبْتَةُ الجسم ممّا ليس بصوف ولا وبر للإنسان وغيره، وجمعه أشعار وشعور**"[(1)], ويقف صاحب أساس البلاغة الموقف نفسه حين يستعمل لفظ فعل أشعر للتعبير عن ظهور الشَّعر في الجسد فيقول :" **أشعر الجنين, نبت شعره**"[(2)], ولا يخالف الفيروز أبادي* ذلك, إذ يرى أنّ "**الشَّعر النبات و الشّجر، والزعفران وكسحاب الشّجر الملتّف، وما كان من شجر في لين من الأرض يحُلُه الناس يستدفئون به شتاء، ويستظلّون به صيفا**"[(3)], فهو يشبّه في كلامه الشَّعر الذي ينبت في الأرض الليّنة بشَعر الجسد، ولا يكاد الأمر يثبت عند هذا الحد بل تطوّر من الجانب الجسدي إلى الجانب الحسّي, فكل من ابن منظور والزمخشري يرون أنّ دلالة اللّفظة تحوّلت من المادي إلى المعنوي حيث يقول بن منظور :" **أشعر الأمر أشعره به، أعلمه إيّاه**"[(4)] ويقول الزمخشري "**وأشعرت أمر فلان جعلته مشهورا**"[(5)].

---

(1) ابن منظور، لسان العرب،ت: أمين محمد عبد الوهاب و محمد الصادق العبيدي، بيروت، دار احياء التراث العربي ط.3 ، 1993، ج .7 حرف الراء، فصل الشين، ص. 133

(2) الزمخشري ، أساس البلاغة ،مادة شعر،ت: محمد باسل عيون السّود ,بيروت ،دار الكتب العلمية، ، ج.1، 1998..ص.510

(*)هو محمد بن يعقوب بن محمد الشيرازي الفيروز آبادي و لد سنة 729هـ، تفقه و نظر في اللغة كان كثير المطالعة، لا يسافر إلا و معه أحمال من الكتب صنف – القاموس المحيط و الروض المسلوف– و غيرها كثير مات سنة 816هـ.، ينظر: جلال الدين السيوطي، بغية الدعاة ج.1 ص. 273، وصديق بن حسن القنوجي، أبجد العلوم ج.3، ص. 8.

(3) الفيروز آبادي، القاموس المحيط ، باب الراء، فصل الشين، ت:محمد نعيم العرق سوسي بيروت مكتبة التراث في مؤسسة الرسالة,ط.8 ,2005 ص.416

(4) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، حرف الراء،فصل الشين، ج.7، ص .132 .

(5) الزمخشري، أساس البلاغة ، مادة شعر مصدر سابق ص.510

و المصدر من أشعر ،شعر، مَشْعَر اسم مكان, و تجمع على مشاعر، وهي حواس الإنسان وإشعارٌ بالأمر, إعلامه و إظهاره، والشّعور به, علمٌ به وفطنةٌ له، و لذا يقال شَعَرَ بكذا إذا فطن له، وليت شعري، أي وليت علمي، أو ليتني علمت, و يبقى العلم في أصل معناه هو سماع و شعور[1] ولا يتحقق العلم بدون سماع و بدون شعور, وتطوّرت فيما بعد إلى المكتوب. والشّاعر في الاصطلاح هو الّذي يشعر بما لا يشعر به غيره من النّاس, فكان كلام هؤلاء الشّعراء يتميّز عن الكلام العادي بخصائص فنيّة، فكلماته عبارة عن أصوات انفعاليّة مسموعة يخاطب فيها غيره ليثير أحاسيسهم ومشاعرهم فرحا أو حزنا.

إن التطوّر الدّلالي لكلمة يشعر أصبحت تعني فيما بعد ذلك الكلام المنغّم المثير الّذي يفيد علما ومعرفة بأعماق الأمور وخفايا النّفوس وحقائق الوجود وما تصنعه الحياة يقول ابن منظور :" **و الشّعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه، بالوزن و القافية وإن كان كلّ علم شعرا**" [2] ويتّضح من خلال هذا الكلام أنّ الوزن أصبح الميزة الجوهريّة التي تميّز الشعر عن غيره من فنون القول الأخرى.

الإرهاصات الأولى لنظرية الشعر العربي :

تعد مرحلة ما قبل التدوين الفترة الممتدة من العصر الجاهلي إلى العصر العباسي الأوّل ويقدّرها العلماء بحوالي ثلاثة قرون إلى قرنين و نصف وذلك باحتساب أنّ مرحلة الإسلام والعصر الأموي قدّرت بقرن إلى قرن و خمسين عام, حيث ثبت عن الجاحظ أنه حصر هذه المرحلة في قوله:"**إذا استظهرنا الشّعر، وجدنا إلى أن جاء الله بالإسلام خمسين ومائة عام وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام** "[3]. ومنه إذا جمعت الفترتين فإنها سوف تبلغ الثّلاثة قرون من الزمن .

و الشّعر العربي لم تكن بدايته بالصّورة المتكاملة الّتي وجد عليها و ذلك استنادا إلى خاصية تكوّن الأشياء ونموّها لأنّ الحياة تأبى الطّفرة، فمن الطبيعي و البديهي أنّ الشّعر العربي قطع أشواطا ومراحل

---

(1) **ابن منظور، لسان منظور، حرف الراء فصل الشين،ج7، ص. 133.**

(2) **المصدر نفسه ص . 133**

(3) **الجاحظ, الحيوان ت: محمد باسل عيون سّود , بيروت ,منشورات علي بيضون ,دار الكتب العلمية ط2, 2003 ،ج .1 ، ص .52.**

مختلفة جعلته يصل إلى هذه الدّرجة السويّة من النّضج " **وكان أول من قصد القصائد المهلهل بن ربيعة التغلبي في قتل أخيه كليب وائل قتله بنو شيبان, و كان اسم المهلهل عُدَيًّا، وإنّما سمي مهلهلا لهلهلة شعره كهلهلة الثّوب، وهو اضطرابه و اختلافه**"[1].

قال البقلاني: " **والعرب لم تتكلّم إلاّ بالمنثور بلا وزن ولا تقفيّة لأغراضها في ذلك وتفاهمها, ثم اتفق في آخر كلامها مخارج وحروف استحليّت و أَلِفَتْها الأسماع كما أَلِفَت بعض دوران النواعير و الدواليب عن غير قصد من الحيوان والجماد إلى ذلك فلما كثر في كلامهم فطنو له وتنبهوا عليه, فغيّروه من حال إلى حال, فصار متألّفا التأليف الّذي سموه سجعا... ثم أنّهم فطنوا للتأليف المتفق في أواخره فصار وزنا واحدا، فاستحلوه فصار شعرا ، بطويله وقصيره، ورجزه وقصيده** "[2]،فهو يرى أنّ الأوزان الشعرية تطورت من الكلام المنثور إلى المسجوع ثم الأبيات.

ويقول ابن رشيق " **و كان الكلام كله منثورا، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها وطيب أعراقها وذكر أيامها الصّالحة وأوطانها النّازحة، وفرسانها الأنجاد وسمحائها الأجواد لتهزّ انفاسها إلى الكرم وتدل أبنائها على حسن الشيّم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين للكلام فلمّا تم لهم وزنه سموه شعرا لأنّهم شعروا به أي فطنوا**"[3].

لقد فتن العرب أشد فتنة لاستواء ونضج هذا الشّعر, فتراووه وتغنّوا به وتذوقوه, فوجدوا فيه غايتهم ومآربهم قال عمر "**فأعلنوا استحسانهم لما استجادوا واستهجانهم لما استقبحوا**" [4], فنال الشّاعر عندهم مكانة مقدّسة تؤول به إلى مرتبة العالم أو النبّي حسب اعتقادهم, وذلك لما كان يقدّمه الشّاعر من نصح و إرشاد و نهيٍ عن المنكر و إصلاح ذات البين و ما شابه ذلك من

---

(1) ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ،ت: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، دت، ج.1، ص. 39.

(2)محمد زغلول سلام، أثر القرآن في النقد العربي الى آخر القرن الرابع الهجري, الجيزة, مكتبة الشهاب ط.1,د.ت ،ص. 274-275

(3) العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده،ت محمد محي الدين عبد الحميد، ، بيروت ,دار الجيل ، 1981، ج.1، ص .20.

(4) بدوي طبانة ،دراسات في النقد الأدبي العربي من الجاهلية إلى القرن الثالث, بيروت ,دار الثقافة , 1974 ص. 51.

الصّفات الكريمة ومتممات المروءة, فهو الذي لا ترد كلماته ولا يرجع قوله, إذ لكلّ قبيلة شاعر تحتمي به ينصرها يوم النّصر ،ويقوّي عزيمتها يوم اللّقاء،ويمدح ملوكها أثناء الحاجة إلى مثل ذلك ،كما يدفع عنها الأعداء بالهجاء "فالشّاعر هو لسان حال القبيلة ", فتسموا قبيلته و ترتفع شأنا إذا علا شعره, يقول عبد الله مسلم بن قتيبة: " **إنّ الله تعالى رفع بالشّعر أقواما في الجاهلية و الإسلام وأحظاهم بما سيّر المادحون من مدائحهم في البلاد حتى شهدوا بأطوار الأرض وعرفوا بأقاليم العجم و دوّنت في الكتب آثارهم, ألحق الله تعالى لعسّارهم و أعفاهم حميد أفعالهم** "[(1)].

ونظرا للأهمية البالغة التي اكتسبها هذا الفنّ دفع بفريق من الشّعراء إلى وضع معايير للشّعر لا يجوز للشّاعر أن يخالفها و يخرج عن نطاقها المعلوم, وهنا بدأت تظهر بوادر ميلاد نظريّة الشّعر, ترتسم بذهن ناظم الشّعر, فيلتزم بها أيّما التزام,يكون مبعثها الإحساس القائم على الذوق الفطري، إذ يؤثرهذا الشّعر في نفس المتلقّي لمجرد سماعه ,حيث كان العربي " **يحسن أثر الشّعر إحساسا فطريّا لا تعقيد فيه, ويتذوقه جبلّة وطبعا, وعماده في حكمه على ذوقه وعلى سليقته, فهما اللّذان يهديانه إلى فنون القول إلى المبرز من الشعراء**"[(2)] .

إنّ مصدر تذوق الجمال الأدبي كان مرده عندهم إلى الطّبع الذي نشؤ عليه, فجاء تذوقهم للشّعر موافقا للبيئة التي كانوا يعيشون فيها .

إنّ مقوّمات الشّعرية العربية في العصر الجاهلي كانت تحكمها مكانيزمات وآليات بسيطة تكمن في معاني الشّعر ولغته, وكذلك في عروضه و إيقاعه ,ولعلّ النصوص وبعض الخطابات النّقدية التي وصلتنا عن طريق الروّاة وخاصة المفاضلة بين الشّعراء وتقديم بعضهم على البعض الآخر ، لدليل قاطع على ميلاد نظرية تنظيم الشّعر و تنقيحه.

[(1)] **عبد الكريم النهشلي، الممتع في صنعة الشعر ، ت :محمود زغلول سلام, الإسكندرية،،دار غريب للطباعة د.ت, ص 24 .**

[(2)] **طه أحمد ابراهيم ،تاريخ النقد عند العرب ،الأستاذ، بيروت ،دار الكتب العلمية د.ط،دت ،ص. 180**

ومن النّماذج الّتي وردت في العصر الجاهلي على مخالفة قواعد الشّعر العربي ومآخذ أُخذت على الشّعراء ما جاء عن أبي عبيدة قال : مرّ المسيّب بن علس بمجلس بني قيس بن ثعلبة فاستنشدوه فأنشدهم :

ألا انعِمْ صباحا أيّها الرّبع واسلم نحيّيك عن شحط وإن لم تكلّم

فلما بلغ قوله :

وقد اتناسى الهمّ عند إدّكـــاره بناج عليه الصّيعرية مكــدّم

كميّت كنازٍ لحمها حميّريّـــــة مُواشكة ترمي الحصى بملثم[1]

كأنّ على أنساتها عذق خصبة تدلى من الكافور غير مكـمّم

فقال له طرفة و هو صبيّ يلعب مع الصّبيان:" **استنوق الجمل، فقال المسيّب: يا غلام اذهب إلى أمك بمؤيّدةٍ أي داهية**"[2] .

تفطّن طرفة لماّ سمع كلمة صيعريّة و هي ما يوضع على عنق الناقة, لا الجمل, فبالتّالي قال له: أنت جعلت من الجمل ناقة,بقولك استنوق الجمل, فعلم المسيّب أنه أخطأ استعمال اللّفظ، فاعترف بما صنع من خطأ، وقدّر طرفة على أنّه ولد ذكي مقارنة بالصّبيان الّذين كان يلعب معهم.

ومنها ما رويّ عن الأعشى حين أنشد كعب بن معد يكرب أحد أشراف اليمن يمدحه :

ونبئت قيسا ولم آتــه و قد زعموا ساد أهل اليمن

فعيب عليه أو عابه قيس نفسه فردّه فقال :[3]

ونبّئت قيسا و لم آتـه على نأيّه ساد أهل اليمن

---

[1] **كميت من الخيل: ما كان لونه بين الأسود و الأحمر. كناز كثيرة اللحم وصلبة.**

[2] **المرزباني، الموشح،في مآخذ العلماء على الشعراء، ت: محمد حسين شمس الدين،ط1 دار الكتب العلمية، بيروت ، 1995، ص 95.**

[3] **المرزباني، الموشح , ص.80**

فقد ابتعد الأعشى في بيته الأوّل عن المعنى الّذي أراده لأنّه استعمل كلمة زَعَم في المدح والّتي أبعدته عن الدّلالة، لأنّ الممدوح كان أشدّ الانتباه إلى ما يسمع فكانت له القدرة على تحسس و تذوّق الكلام.

كما أنّ هناك نصوص وردت عن شعراء الجاهلية حين جانبوا المعاني و أخفقوا في وضع الألفاظ مواضعها وما تدّل عليه في التعبير عن أغراضهم في أشعارهم, فخالفوا قواعد الشّعر المتعارف عليها, ممّا أبعده عن وظيفته الجمالية، ، وكذلك أثناء غلوّهم في المبالغة التي لا يقبلها العقل والتي لا تهواها النّفس ويفسد على إثرها الطّبع الشعري, ,فكان حسّان بن ثابت أحد ضحايا هذه الأخطاء حين احتكم إلى نابغة بني ذبيان وأنشد يقول([1]):

لنا الجّفنات الغرّ يلمعن بالضّحى ... و أسيافنا يقطرنا من نجدة دما

ولدنا بني العنقاء و ابني محرق ... فأكرم خالا و أكرم بنا ابنـــما

فردّ عليه النابغة أنت شاعر لكنك أقللت من أجفانك, وأسيافك, وفخرت بمن ولدتَ ولم تفخر بمن وَلَدَك، فهو يرى أنّ العرب تفضّل المثل العليا في الافتخار, لأنّ الجفنات هي جمع قلّة ولا يُفتخر بالقلّة.

ومن النّصوص الّتي تنظر إلى جودة الشّعر وجماليته ما أورده لنا صاحب الموشّح في حادثة يرويها عن العرب القدامى,فيقول:

" اجتمع الزّبرقان بن بدر و عمر بن الأهتّم و عبدة بن الطبيب، و المخبّل السّعدي في موضع، فتناشدوا أشعارهم فقال لهم عبدة، و الله لو أنّ قوما طاروا من جودة الشعر لطرتم, فإمّا أن تخبروني عن أشعاركم، إمّا أن أخبركم, قالوا :أخبرنا ,قال : فإنّي أبدأ بنفسي ، أمّا شعري فمثل سقاء وكيع، هو الشديد يصطنعه الرّجل فلا يسرُب عليه، أي لا يقطر وغيره من

[1] حسان بن ثابت ,ديوان الشعر,ت: عبدأ مهنا,بيروت,دار الكتب العلمية,ط2, 1994, ص 219

الأسقية أوسع منه، أمّا أنت يا زبرقان فإنّك مررت بجزر منحورة فأخذت من أطيابها و أخابثها، وأمّا أنت يا مخبّل فإنّ شعرك العلاط[1] والعراض[2]"[3]

قد ظهر في هذه المحاورة ذات طابع الموازنة أنّ التّفضيل جاء وفق معيار محدد ,هو ما كانت تستحسنه العرب في الشّعر وتستهجنته،فما كان يحمل صفة الذوق الحسن والجمال،كان أحسن وأحفظ ممّا كان أردى وأقبح الذوق, والمواصفات الّتي أعطاها عبدة للأربعة كانت وفق قانون الشّعر العربي المتعارف عليه، فحَكَمَ على شعر الزبرقان أنّه لم يبلغ مستوى النّضج, وشعر مخبّل لا يرتقي إلى مرتبة الفحول, وشعره أحسن من شعر الآخرين.

ومن نُظم الشّعر الّتي تَوافَقَ عليها العرب في جميع أشعارهم هي وحدة الوزن والقافية, وعدم التّنويع فيها داخل القصيدة الواحدة، ومن عيوب هذه الخاصية ظاهرة الإقواء, التي كان يقع فيها الشّعراء ويؤاخذون عليها، وأحسن دليل على ذلك ما وقع فيه النّابغة الذبياني حين سمع الجارية تنشد قصيدة وتكرّر خطأه في الإقواء "مزوَدِ" والأسْوَدُ[4]في [الكامل] :

أمن آل ميّةَ رائحٌ أو مغتدٍ عجلان ذا زادٍ و غيرَ مُزوَّدِ

زعم البوارح أنَّ رِحلتنا غداً وبذاكَ خبَّرنا الغرابُ الأسودُ

فلمّا تبين له قال: " **قدمت الحجاز وفي شعري صنعة و رحلت عنها و أنا أشعر النّاس**"[5] ومما لا يخفى على أي دارس متتبع لحركة تطوّر الشّعر العربي الجاهلي أنّ "**من شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كاملا و زمنا طويلا، يردّد فيها نظره ويخيّل فيها عقله ويقلّب فيها رأيّه، اتهاما لعقله وتتبعا على نفسه, فيجعل عقله زماما على رأيّه، ورأيّه عيّار على شعره، اتّساقا**

---

(1) العلاط: سيم الإبل في العنق

(2) العراض: سمة في عرض الفخذ

(3) المرزباني ،الموشح، ص. 93.ورد البيت في ديوان النابغة الذبياني ,ت:عباس عبد الساتر ,بيروت, دار الكتب العلمية, ط.3, 1996 ص. 105.

(4) الجاحظ،االبيان والتبين، ت: عبد السلام هارون، بيروت، مطابع العبور الحديثة، ج.2، ص .06.

(5) ا المرزباني ،الموشح، ص 51

على أدبه، وإحرازا لما خوّله الله من نعمته، وكانوا يسمّون تلك القصائد بالحوليات والمنقّحات والمحكمات ليصير قائلها فحلا،حنديدا وشاعرا مفلقاً"[1].

و التّثقيف والتّنقيح عمليتان ناتجتان عن تصوّرهم لقيمة الشّعر, وما يجب أن يتوفّر عليه من تطوّر وجمال، فبذلك أدركوا قيمته لما يضفيه من جمالية في الشّعر والمعطيات العامّة الّتي تقيسه، فقد اهتم به هؤلاء ولم يتركوه حتى قال عليه الصلاة والسلام:" لا تدع العرب الشّعر حتى تدع الإبل الحنين" فتراووه بينهم ونقلوه و نقّحوه و اختاروا منه القصائد الطّوال جعلوها معلّقات مخلّدات بجمالها السّحري الّذي لا تتوفّر عليه الأمم الأخرى.

ونظرا لتفنّن هؤلاء في هذا الميدان أُنزل القرآن كمعجز لهم في ما تميزوا فيه من القول،وجاءت آياته منافسة لأبياتهم وسوّره لقصائدهم، وكلّ ذلك دلالة على قوّة أسلوبهم ونظمهم للشّعر وما وصلت به قريحتهم في فنّ القول، فكان الدّين الإسلامي موجّها للشّعر وراسما له طريقا واحدا هو طريق الصّدق والخير، ونهى عن الشّعر الّذي يتعرّض لأعراض النّاس ويفسد طباعهم المسلمة، فكان هذا الشّعر واضحاً لا يقال إلا في باب الخير.

قال الأصمعي:" **و قيل هذا حسان بن ثابت فحل من فحول الجاهلية فلمّا جاء الإسلام سقط شعره** "[2],وأرجع النّقاد تأويل هذا المفهوم إلى دور الخيال في الشّعر، فإذا زاد جمَّل الشّعر وزيَّنه للمتلقّي، وإذا انعدم ضعف وزالت معجزته, ومنه نقول أنّ الشّعر في العصر الإسلامي قد اكتسب قواعد أخرى في تحدّيد خصائصه, وكانت هذه القواعد تخصّ جانب المعاني الشّعرية لا جانب الشّكل, وهي خاصيّة واصل الشّعر الطّريق والدّرب في عصر اهتم النّاس فيه بنشر الدّين, وانشغلوا بحفظ القرآن ومدارسته والابتعاد عن الاهتمام بالقريض.

لقد كان أثر القرآن والدّين على الشّعر ظاهرا جليّا ارتسمت صورة الإسلام بنزعته الإنسانيّة والرّوحية, وأخذ من الواقع والمفهومات الجديدة مادة لصيّاغته إذ تمثل ذلك في شعراء البيئات الثّلاث,

---

(1) **المرجع السابق، ج2،ص. 4**

(2) **الشعر والشعراء، محمد بن قتيبة، ت الشيخ حسن تميم، و الشيخ محمد عبد المنعم العريان، بيروت، دار إحياء العلوم، ط.3، 1987,ص.192**

العراق و الشّام و الحجاز، و لم يكن هذا محصورا في الموضوعات بل تعدّاه إلى الأسلوب والصيّاغة واللّغة، إذ كان الأسلوب القرآني واضح التأثير فيه.

وفي مجال الصراع بين القبيلة و الدّين الجديد " **اتّجه الشعر في صوّر تشبيهاته إلى بعض ما جاء به القرآن من صورة للحياة الدنيا والآخرة والكون، وسمائه ونجومه، وشمسه وقمره و إلى المخلوقات الأخرى كالملائكة و الجنّ و الشيّاطين، وإلى المعاني التشريعيّة لتنظيم أحوال النّاس ومعاملاتهم و اقتبس الشّعر من ألفاظ القرآن وصوّره"**[1] ,وزادت هذه السّمات والعناصر للشّعر جمالا, وأصبح الاهتمام بهذا النوع أكثر من أيّ وقت مضى نظرا للقيمة الأخلاقيّة والإنسانيّة الّتي كان يفتقدها في المراحل الأولى من تكوّنه, إلاّ أنّ بعض الشعراء " **حاولوا أن يفلتوا ,وأن يتحرروا من هذه التقاليد الجديدة ومكّن لهم الأمويون لاعتمادهم على النّزاع القبلي في تثبيت حكمهم ولأنّهم كانوا عربا أقحاحا, لا تزال دماء القبيلة تجري في عروقهم،ولا تزال عصبيّتهم للتّقاليد العربيّة متمكّنة من نفوسهم فقويت الرّوح العربيّة القبلية، وإن كانت الروح الإسلامية قد خفّفت من عنوّاتها وحدّت من طغيانها"**[2].

تنوعت البيئات اذن في عصر بني أميّة واختصّت كلّ بيئة من الثّلاثة المشهورة بلون خاص من الشّعر فالعراق والشّام طبعهما الشّعر السيّاسي من المعارضين في العراق ومؤيّدين في الشّام واتّسمت الحجاز بالتّرف وشعر الغزل, فكان النّاس في جميع الأحوال يميلون إلى الجيّد من الشّعر , وينتصرون للجمال الفني بغض النظر عن نوع الشّعر وموضوعه, فتجد أنّ ابن أبي عتيق يستحسن شعر عمر بن أبي ربيعة حيث يقول " **لشعر ابن أبي ربيعة نوطة بالقلب وعلوق بالنّفس ودرك للحاجة، ليست لشعر غيره، وما عصى الله جلّ ذكره بشعر أكثر ممّا عصى بشعر عمرو بن أبي ربيعة فخذ عنّي ما أصف لك : أشعر النّاس من دقّ معناه، و لطف مدخله، وسهل مخرجه و متن حوشه**

(1) محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، الاسكندرية، منشأة المعارف، 2002، ص 80.

(2) المرجع السابق، ص 80

وتعطّفت حواشيه و أعرب عن حاجته"[1] فقد اتّضحت من خلال هذا القول تمييز جمالية شعر بن أبي ربيعة في النقاط التالية:

1- التأثير في النّفوس والقلوب وبها ودرك الحوائج.

2- نقل الشّاعر إلى الغير.

3- مخالفة معاني الشّعر لأصول الدّين لم تنقص من جماليته الفنّية .

حاول ابن أبي عتيق أن يشير في هذا القول إلى خصائص الشّعر الجيّد من الرّديء المطروح, فبالتّالي جاءت هذه القاعدة سابقة لأوانها من أجل التأسيس لنظريّة عمود الشّعر التي ظهرت فيما بعد عند نقاد الشّعر والعارفين بفنون هذه الصّنعة, ومما ورد في الأغاني لأبي فرج الأصفهاني أن سكينة بنت الحسين بن علي كانت تجالس الأجلّة من قريش و يجتمع إليها الشّعراء و كانت ظريفة مازحة، وكان لها عدّة وقفات حيث أنّها أعابت قول نصيب حين قال :

أهيم بدعد ما حيّيت فان أمت　　　فوا حزن من ذا الّذي يهيم بها بعدي

وكانت قد صوبته على النحو التالي:

أهيم بدعد ما حييت فإن أمت　　　فلا صلحت دعد لذي خلّة بعدي

والأمثلة كثيرة في هذا المضمار, إذ نجد أنّ جميع الاستحسانات النّقدية للشّعر كان يطبعها الذّوق الفنّي والرّقة والرّوح الإنسانيّة, وهي قيّم بيئة الحجاز على العموم الّتي اختلفت نوعا ما عن بيئة العراق الّتي كانت معقل نشاط المعارضة وامتزاجها بالأعاجم, وهذا لقربها من بلاد فارس, حيث تجمّعت القبائل بالكوفة الّتي كانت تشجّع العلويّين، وكان أثر الأعاجم بالغًا من حيث التمازج الثّقافي, فتأثّرت هذه البيئة بالمنهج العلمي الّذي اعتمد فيه نقاد الشّعر على قواعد النّحو وأصول اللّغة, فحاولوا أن يخضعوا الشّعراء لمقاييس اللّغة والعروض فكانت بذلك هذه البيئة كتمهيد لمرحلة أخرى

---

[1] **ابو الفرج الأصفهاني ،كتاب الأغاني ، تح:.احسان عباس وابراهيم السّعافين,وبكر عباس,بيروت ،دار صادر,ط.3, 2008 .،ج.1،ص.51،52**

جاءت وتطوّرت بعد عملية جمع الأشعار و السيّر والأمثال, فعرفت هذه المرحلة بمرحلة ما بعد التدوين.

مرحلة ما بعد التدوين :

مرحلة جديدة فرضتها ثقافة جديدة تبنّاها حكّام بني العباس الذين شجّعوا فكرة التمازج الثقافي والفكري معتبرين فيه وسيلة للتحرّر من الانعزال العرقي الّذي كرّسته حكومة بني أميّة فعمدوا إلى تفعيل حركة الترجمة الّتي أدّت إلى إثراء الأدب والثقافات, فكان السّبيل في ذلك ظهور مدارس علميّة وأدبيّة تهتم وتختص كلّ منها بمجال معيّن وأبرزها مدارس النّقد المتفرعة إلى ثلاثة اتجاهات, أولها اتجاه عربي بحت لم تؤثّر فيه الثقافات المتدفّقة من الأمم المتأثّرة بالفتوحات, وهم جماعة اللّغويين والنّحاة كالخليل والأصمعي وعمر بن العلاء والكسّائي والأخفش وغيرهم, وتمثلت صور التنظير الشّعري في جملة المؤلّفات كمؤلّف طبقات فحول الشّعراء لابن سلاّم الجمحي, والشّعر والشّعراء لابن قتيبة, والطّبقات لابن المعتز ، واتجاه ثاني عربي اعتمد على الطّبع والذّوق, واستطاع أن يستفيد من الاحتكاك بغيره دون التّفريط في الموروث العربي الأصيل ,وتمثل هذا التيّار في جماعة النقاد أمثال الجاحظ والآمدي والقاضي الجرجاني وقد اعتمد هؤلاء في تنظيرهم على استقصاء البحث وشمول الفكرة وإجراء المقارنات بين الشّعراء في إطار الموازنات الأدبيّة العلميّة,واتجاه ثالث, تأثّر أصحابه فيه شكلا وموضوعا بالثّقافة اليونانية وفلسفة المنطق التي سادت الفكر اليوناني, فكانت الترجمات المنقولة إلى العربيّة لها دورها في تغيير فكر هؤلاء, وتجلى ذلك عند قدامة بن جعفر حيث كان هذا التعدّد الفكري قد مهّد الطريق لتأسيس نظرية علميّة استطاعت أن ترفع بمستوى الشّعر مع تقدّم العصور والأزمان.

الفصل الأوّل: الأصول المعرفية لماهية الشّعر لدى حازم القرطاجني

المبحث الأوّل:- الشّعر من منظور النّقاد العرب.

المبحث الثّاني:-الشّعر من منظور الفلاسفة المسلمين.

-المبحث الأوّل :

الشّعر من منظور النّقاد القدامى:

1 -الشعر من منظور بن سلاّم الجمحي (ت 232هـ) :

تزامن وضع كتاب "**طبقات فحول الشّعراء**" لابن سلاّم الجمحي مع حركة جمع اللّغة والتراث العربيين لكثير من العلماء، وذلك بغية التّصدي لمشكلة ضياع اللّغة والموروث الشّعري والأدبي بصفّة عامّة، وكان ذلك سببه تمازج الثقافات وإصابة اللّسان العربي باللّحن الّذي تفشّى وطال حتى الكتاب المقدّس – القرآن الكريم-, فكان مصنّف ابن سلاّم الجمحي من بين هذه المصنّفات الّتي اهتمّت بجمع الشّعر العربي القديم , وتمييز صحيحه من منحوله, لأّنه كان قد أدرك أنه " **يوجد في الشّعر المسموع المرويّ مفتّعل كثير موضوع لا خير فيه, ولا حجّة في عربيّته ولا أدب يستفاد ولا معنى يستخرج، ولامثل يضرب ولامديح رائع ولا هجاء مقذع, ولا فخر معجب, ولا نسيب مستطرف**"[1].

فوضع ابن سلاّم مجموعة من الخصائص، يصف بها الشّعر الراغب في جمعه، ويرى ما دون ذلك مرفوضا، مطروحا لا خير فيه، فهو لا يجمع شعرا خرج عن مواصفاته. وقد عمد في ترتيبه للشّعراء على منهج معيّن ارتأى فيه السّبيل الأنجح لوضع كتابه" **طبقات فحول الشّعراء**" وهي فكرة التعلّق حول النموذج التقليدي, وعدم الإيمان بما هو حديث العهد, يقول قصي حسين في كتابه النّقد الأدبي عند العرب و اليونان معالمه و أعلامه:" **إنّ مثل هذا الأمر كان يطلب ظهور عوامل أخرى, أهمها الإحساس بالتغيير والتطور في الذوق العام, أو في طبيعة الفنّ الشّعري, أو في المقاييس الأخلاقية والإبداعية, الّتي يستند إليها الشّعر, وذلك لأنّ الإحساس بالتغيّير والتّطور هو الذي يلفت ملكة النّقد, حتّى يرى فيها القديم كما يرى فيها أثر الجديد بكل وضوح**"[2]

---

[1] **ابن سلاّم الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص.4.**

[2] **قصي حسين , النقد الأدبي عند العرب و اليونان معالمه و أعلامه, طرابلس,المؤسسة الحديثة للكتاب ، ط.1 ,2003,ص.298**

ظهرت فكرة من الإحيائيين للشّعر الجاهلي والأموي في أواخر العصر الأموي وبداية العصر العبّاسي حال دون فسح المجال إلى النماذج الجديدة, وسدّ الطّريق أمامها, ممّا عطّل كثيرا ظاهرة التطّور الأدبي، فكان ابن سلاّم من بين هؤلاء الإحيائيين الذين حصروا رؤيتهم النّقدية ضمن تلك النّظرة الثّابتة, معتبرا أنّ النماذج الشّعرية القديمة –جاهلية وإسلامية – هي المقياس الفنيّ لجودة الشّعر،ومرجعا له, ولهذا كلّ من خرج عن هذه الفترة لم نجد له أثرا في مصنّفه، فأمكن القول أنّ نظريّة الشّعر عند هذا الرّجل انحصرت في معيار الفحولة.

وذهب ابن سلاّم الجمحي في أكثر طبقاته إلى ترتيب الشّعراء حسب المقدرة الفنّية أو الكفاءة الشّاعرية, وتمثلت في ناحيتين الأولى الجودة, والثّانية الكثرة، فإذا اجتمعتا تقدّم الشّاعر عنده "ثم **يأتي معززا لهما عامل الزّمن، إن أهمله في مواضع غير قليلة**"[1] فحين يتحدّث عن امرئ القيس الّذي قدّمه في طبقة الشّعراء الجاهليين ولاسيّما على كلّ الشّعراء, محتجّا بقول لبيد: " **سبق العرب إلى أشياء ابتدعها فاستحسنها العرب, واتبعه فيها الشّعراء, منه استيقافه صحبه والبكاء في الدّيار ورقّة النّسيب, وقرب المأخذ,وشبّه النّساء بالظّباءّ والبيض والخيل بالعقبان والعصي, وقيّد الأوابد, وأجاد في التشبيه, وفصل بين النّسيب والمعنى، وكان أحسن طبقته تشبيها**"[2] ففي هذا الحديث نستشفي من كلام ابن سلاّم الجمحي أنّ المعايير التي جعلته يقدم شاعرا على الآخر هو أسبقيته في وضع أسس جديدة للإبداع الشعري, استحسنتها العرب, وجعلتها أنموذجا يحتذى به, وسنّ تشبيهات لم تعرف من قبل في أساليب الشّعر, وابتكار موضوعات كالبكاء في الديار واستيقاف الصحب وما جرى مجراهما.

أمّا في كلامه حول نابغة بني ذبيان فيعرب قائلا: " **كان أحسنهم ديباجة شعر, وأكثرهم رونق كلام, وأجزلهم بيتا ,كان شعره كلام ليس فيه تكلّف**"[3]

---

[1] **محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي و البلاغة في القرن 4 هجري ، ص. 107.**

[2] **ابن سلاّم الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص. 17**

[3] **المصدر نفسه, ص .17.**

و عن زهير بن أبي سلمى " **أنّه أحكمهم شعرا و أبعدهم من سخف وأجمعهم لكثير من المعنى في قليل من المنطق و أشدهم مبالغة في المدح**"[1]، وعن الأعشى يروي ابن سلاّم الجمحي أنّ هناك رواية تصفه أنّه " **أكثرهم عروضا, وأذهبهم في فنون الشّعر وأكثرهم طويلة جيدة، وأكثرهم مدحا وهجاءً وفخرا ووصفا، وكان أول من سأل بشعره**"[2]

كما يورد قولا ليونس بن حبيب حول عيوب الشعر, إذ يقول " **عيوب الشّعر أربعة الزحاف والشاذ والإبطاء والاكتفاء وهو الإقواء**"[3] و كذلك يرى ابن سلاّم, أنّ البيئة لها دورها في إنتاج الشّعر وغزارته, حيث أن بالطائف شعراء و ليس بكثير و إنما كان يكثر الشّعر بالحروب التي تكون بين الأحياء نحو حرب الأوس والخزرج أو قوم يغيرون ويغار عليهم، والذي قلّل شعر قريش أنّه لم يكن بينهم ثائرة ولم يحاربوا، وذلك قلّل شعر عمان وأهل الطائف: أما فيما يخص طبقة الإسلاميين فكان منهم الفرزدق ويتلوه جرير, كان الفرزدق أكثرهم بيتا مقلدا والمقلد : البيت المستغنى بنفسه، المشهور, الذي يضرب به المثل ونجده يقول في عمر بن الأحمر الذي وضعه في الطبقة الثالثة وعمر بن أحمر صحيح الكلام كثير الغريب[4]، وكل ما نستطيع جمعَه من رأيٍ حول هذه الشّخصية الفذة التي بصمت في سجل تاريخ النقد الأدبي العربي بصمة فعّالة, أنّه كان سبّاقا في وضع منهج علمي وضبطِ حدود الشّعر, وغربلته, ليظهر الصّحيح فيه من المفتعل المنحول، وكل ما جمعه من شعر, وصنّف أصحابه في طبقات, اعتمد فيه على مقياس الفحولة, التي وضع لها نظريات تمثلت فيما أورده من أوصاف على كلّ شعر شاعر ذكره في مصنفه, إلاّ أننا لا نخفي أنّ ابن سلاّم الجمحي كان راويّا لأقوال مجموعة من العلماء ممن تعلّم على أيديهم أو عاشرهم فلم تظهر شخصيته في كتابه، وهذا راجع إلى تأثره برواة الحديث الشريف الذين التزموا الصدق في نقل الحديث وعدم إقحام أرائهم فيما يروون.

---

[1] **ابن سلاّم الجمحي ، طبقات فحول الشّعراء، ص. 68**

[2] **المصدر نفسه، ص. 65.**

[3] **المصدر نفسه، ص. 65.**

[4] **ينظر : المصدر نفسه، ص. 65.**

إنّ ابن سلاّم الجمحي لم يضع قوانين وقواعد تجعل الشّاعر العربي يدرك من خلالها جيد القول من رديئه, وإنما وضع أوصاف استخلصها هو ومن عاصره من العلماء الذين تعلم على أيديهم من شعر القدماء، الذين ذكرهم في طبقاته، وتوزعت هذه الأوصاف على كلّ الشعراء ولم تتجمع عند شاعر واحد، فمن كثرت في شعره تقدّم عن غيره في الطبقة ،وبالتالي حصر ابن سلاّم جودة الشّعر في الفحولة,وهو مقياس قاصر على تطوير مستوى الإبداع الفني ,لكن يبقى كخطوة أولى للتنظير للشّعر.

2-الشّعر من منظور ابن قتيبة الدنيوري (ت 256هـ)

اتضحت نظرية الشعر عند ابن قتيبة في كتابه "**الشعر والشعراء** "، وجاء سبب تأليفه في قوله: "**هذا كتاب ألفته في الشعراء, أخبرت فيه عن الشعراء وأزمانهم وأقدارهم, وأحوالهم في أشعارهم وقبائلهم وأسماء آبائهم, ومن كان يعرف باللقب أو بالكنية منهم، وعمّا يستحسن من أخبار الرجل ويُستجاد من شعره ، وما أخذته العلماء عليهم من الغلط و الخطأ في ألفاظهم ومعانيهم، وما سبق إليه المتقدمون فأخذه عنهم المتأخرون ، وأخبرت فيه عن أقسام الشعر وطبقاته و عن الوجوه التي يختار الشعر فيها ويستحسن بها** "[1].

إنّ ثقافة ابن قتيبة القائمة على المعرفة بأصول اللغة و رواية الشّعر مكّنته من الإحاطة بكل ما جمعه أهل العلم والمعرفة, ومن علوم كالفلسفة وعلم الكلام والفقه والقانون, جعلته يختلف عن كثير ممن سبقه من العلماء ,مثل ابن سلاّم الجمحي, الذي تعصّب لقدماء الشّعراء وأقصى المحدثين من طبقاته فقد خرج ابن قتيبة من التبعية والتقليد, حيث مكّنته مهنته التي اشتغلها كقاض من الحكم بالعدل وعدم الانحياز إلى أي فريق بعاطفة تحول دون تمكينه في ترسيخ الحق والعدل الذي هو منهاجه فنجده يقول :" **ولا نظرت إلى القديم بعين الجلالة لتقدمه وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره, بل نظرت بعين العدل على الفريقين, وأعطيت كلاً حظه, ووفرت عليه حقه**" [2]

---

[1] **ابن قتيبة، الشعر و الشعراء , ت: الشيخ حسن تميم ، بيروت, دار إحياء العلوم , ط.3, 1987, ص.21.**

[2] **المصدر نفسه , ص.23**

فهو اذن يقف موقف القاضي العدل بين القدامى والمحدثين, ويجعل من الشّعر مادة لحكمه واضعا الشّاعر خارج دائرة حكمه ودراسته, وهذا موقف لا يبتعد كثيرا على المنهج الذي تبناه زعماء المدرسة البنيوية والشكلانيين الروس, الذين جعلوا المؤلف خارج العمل المنقود, واهتموا بدراسة النص كوحدة متكاملة مستغنية عن السياقات الخارجية.

فكان ابن قتيبة يرى أنّ الكثير من الشّعراء المحدثين أجادوا في شعرهم, واستخفته أعين النقاد، و كثير من الشّعراء القدامى سخُف شعرهم, واستحسنه النقاد لتقدمه, فقد اعتمد ابن قتيبة الحجّة الدامغة والبرهان القاطع حين يدلي أنه " **لم يقصر الله العلم والشّعر والبلاغة على زمن دون زمن, ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر, وجعل كل قديم حديثا في عصره**"[1] .

كان النقاد في نظر ابن قتيبة ينتصرون للقديم بحجة أنّه جيد، ولكن استنصارهم مجرد ميل وحنين للقديم، كما أنّ ابن قتيبة في خضم هذه الظروف استطاع أن يضع تصنيفات للشعر يجود فيها، وتكتمل الشّعرية عندها ،وهو ما حسن لفظه, وجاد معناه، إذ قال مستشهدا في ذلك بالأبيات الآتية من قول الفرزدق من :[البسيط][2]

في كفِّــه خيزُرانُ ريحــــه عَبِقٌ من كفِّ أروعَ ,في عَرينِنهِ شَممُ

يغْظِي حيـاءً, ويُغْظى من مهابتــه, فما يُكـلِّم إلاّ حيــن يبْتَسِـــمُ

و كقول أوس بن حجر :[المنسرح] [3]

أيتها النفس أجملي جزعـــــا إن الذي تحــذرين قـد وقعــا

يراها بن قتيبة أحسن مطلع في المراثي كلها [4]و لم يبتدئ أحد مرثية بأحسن من هذا.

---

[1] **ابن قتيبة, الشّعر والشّعراء,ص. 23**

[2] **الفرزدق,دوان الشّعر, شرحه وقدم له :علي فاعور, بيروت ,دار الكتب العلمية,ط.1 , 1987,ص.512.**

[3] **أوس بن حجر, ديوان الشعر تح.وشرح : محمد يوسف نجم,بيروت،دار صادر ,ط.3 ,1979,ص.53**

[4] **ابن قتيبة, الشّعر والشّعراء ,مصدر سابق ,ص.25**

و يذكر نوعا آخرا من الشّعر هو ضرب منه حسن لفظه وحلا ,فإذا أنت فتّشته لم تجد هناك قاعدة في المعنى كقول القائل:[الطويل]

و لمَّا قضَيْناَ من منىً كلَّ حـــاجـةٍ ومَسَّحَ بالأركانِ من هو ماســـحُ

وشُدَّتْ على حَدْبِ المَهاري رِحالُنا ولا ينظر الغادي الذي هو رائـــحُ

أخَذنا بأطرافِ الأحاديـث بينَنَـــا وسالتْ بأعناقِ المَطيِّ الأباطـــحُ

يعلق ابن قتيبة على هذه الأبيات فيقول " **هذه الألفاظ كما ترى أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع, و إن نظرت إلى ما تحتها من المعنى و جدته ,ولماّ قطعنا أيّام مِنىَ واستلمنا الأركان وعالينا إبلنا الأنضاء, ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح ابتدأْنا في الحديث وسارت المطيُّ في الأبطح, و هذا الصنف في الشعر كثير**" [1].

أي أنّ هذا النوع من الشّعر, ليس إلاّ كلاما عاديا مثل المنثور, صنع في ألفاظ موزونة لا معاني تستقي منه فيصير حكما.

وضرب منه جاد معناه و قصرت ألفاظه, واستشهد في ذلك بقول لبيد:[الكامل] [2]

ما عاتب المرءَ الكَريمَ كنفسه و المرءُ يُصْلُحُهُ الجَليسُ الصالحُ

فهذا البيت حسن معناه وقصرت ألفاظه وكانت غير صالحة لنظم بيت شعري؛أي قليلة الماء والرونق[3], وضرب تأخر معناه و تأخرت ألفاظه كقول الأعشى في امرأة :[الهزج] [4]

وفـــوها كأقاحـــيّ غداه دائم الهطـــــل

كما شيب براح بـــا رد من عمل النحـــل

و كذلك قول المرقش:[السريع] [1]

---

[1] **ابن قتيبة، الشّعر و الشّعراء ,ص. 26.**

[2] **لبيد بن ربيعة, ديوان الشّعر ، تح: حمرو طماس , بيروت دار صادر,دط, دت ,ص.224**

ورد البيت في الديوان بهذا اللفظ: ما عاتب الحرّ الكَريمَ كنفسه و المرءُ يُصْلُحُهُ الجَليسُ الصالحُ

[3] **المصدر السابق ,ص.26**

[4] **الأعشى ,ديوان الشّعر ,تح:محمد حسين,مكة ,مكتبة الجماميزت, د.ط,د.ت ,ص. 59**

هلْ بالديارِ أنْ تَجيبَ صممْ لوْ أنَّ حيّاً ناطِقــًا كلـَـمْ

يأْبى الشَبابُ الأقُرَوْينِ و لا تَغْبِطْ أخاكَ أنْ يُقَـالَ حَكَمْ

يعلق بن قتيبة على البيتين الآخرين فيقول: " **و العجب عندي من الأصمعي إذ أدخله في متخيره, وهو شعر ليس بصحيح الوزن ولا حسن الروي ولا متخيّر اللفظ ولا لطيف المعنى, ولا أعلم شيء فيه يستحسن**"[2].

ارتكز ابن قتيبة في تقسيمه للشّعر على أسس, ودعائم بلاغية واضحة, فهو لا يقصد المعاني المعروفة بحسن التعبير عن الحال والمقام ، وإنّما المعاني الأخلاقية الجديدة والمفيدة التي ينتفع منها الناس. "**والمطبوع من الشّعراء من سمح بالشعر و اقتدر على القوافي و أراك في صدر بيته عجزه وفي فاتحته قافيته,وتبينت في شعره رونق الطّبع, ووشي الغريزة وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحّر**"[3].

و في باب التخصص يعرب على أن " **الشعراء بالطبع مختلفون, فمنهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء، ومنهم من ييسّر له المراثي ويتعذّر عليه الغزل، وقيل للعجاج أنك لا تحسن الهجاء، قال : إنّ لنا أحلاما تمنعنا من أن نظلم وأحسابا تمنعنا من أن نظلم, وهل رأيت بانيا لا يحسن أن يهدم؟**" [4] إلا أن ابن قتيبة لا يوافق العجاج الرأي فهو يرى في المديح بناء وفي الهجاء بناء، ويستدل بابن الرمة , فهذا ذو الرمة أحسن الناس تشبيها وأجودهم تشبيبا وأوصفهم لرمل وهاجرٍ و فلاةٍ و ماءٍ و قرادٍ وحيةٍ فإذا صار إلى المديح و الهجاء خانه الطّبع وذلك الذي أخره عن الفحول، فقالوا في شعره (أبعار ضباء و نقاط عروس) وكان الفرزدق زير نساء وصاحب غزل وكان مع ذلك لا يجيد التشبيب، وكان جرير عفيفا عزهاة عن النساء وهو مع ذلك أحسن الناس

---

[1] **المرقش الاكبر عمر بن سعيد والأصغر عمرو بن حرملة , ديوان الشعر, ت:كارين صادر ,بيروت, دار صادر للطباعة والنشر,ط.1 , 1968, ص.67**

[2] **ابن قتيبة , الشعر والشعراء, ص. 29**

[3] **المصدر نفسه ,ص. 41**

[4] **المصدر نفسه ، ص. 43**

تشبيها، وكان الفرزدق يقول ما أحوجه مع عفته إلى صلابة شعري، وما أحوجني إلى رقة شعره لما ترون [1] .

يريد الناقد هنا أن يلمح إلى ما كان قد اعتمده ابن سلاّم حين فاضل وقدّم شعراء لغزارة أغراضهم وأخّر آخرين لقريضهم في غرض واحد و هو الشأن في تأخر بن الرمة على أقرانه من شعراء عصره .

3-الشعر من منظور الآمدي (ت 370 هـ):

تظهر نظرية الشّعر لدى الآمدي حينما يسعى إلى تحديد عمود الشّعر العربي عند تأليفه كتاب الموازنة بين الطائيين,وذلك حين اشتد الصراع حول القديم والجديد وتطوّر النزاع بين النّقاد حول هذا المحدث الذي أنشدته مدرسة التجديد الأدبي و في مقدمتها أبو تمام حبيب بن أوس الطائي والمدرسة القديمة التي مثلها أبو عبادة الوليد البحتري.

فسعى الآمدي إلى وضع موازنة بين هذين القطبين وبيّن أيهما استطاع تطبيق عمود الشعر الذي ظهر كمصطلح لأوّل مرة في هذا المؤلَّف, والذي لا يُستبعد أن يكون قد استقاه واستنبطه قياسا على قول الجاحظ: " **رأس الخطابة الطبع وعمودها الدربة وجناحها رواية الكلام وحيلها الإعراب**" [2].

كان مصطلح عمود الشّعر ينحدر مفهومه من عمود البيت الذي يسكنه الإنسان قديما وعمود بيت الشّعر والقصيدة من حيث الشكل .

اقترن تشبيه عمود الشّعر بعمود البيت الذي كان يسكنه الإنسان قديما لما في الأول من التماثل شكلا مع الثاني ،حيث نجد ترتيب أبيات الشعر يحاكي ترتيب سقف المنزل والخيمة التي كانت تبنى، فما إن يستو هذا العمود يستوي المسكن و كذلك العمود في الشعر إن استقام حسن الشّعر, وتحقّق المبتغى الفّني المرجى منه.

---

[1] **ينظر :ابن قتيبة , الشعر والشعراء, ص .44**

[2] **الجاحظ، البيان والتبيين، تح:عبد السلام هارون، بيروت, مطابع العبور الحديثة، د.ت ج.1 ، ص. 44.**

فكان الآمدي يؤسس لهذه الفكرة بالذوق وحذو طريق الشّعراء الأوائل بداية من امرئ القيس إلى بشار بن برد, حين حرص هؤلاء على خيار اللفظ والمعاني الجيدة والأسلوب الراقي, والخيال الواسع وانتقاء اللغة والوزن والصورة الشّعرية, والتزام جودة السّبك وصحّة الطّبع، "**فرأى أن البحتري يسير على نهج القدماء في نظم شعره عكس شعر أبي تمام حبيب بن أوس الطائي لا يتعلق بجيد أمثاله, ورديئه مطروح ومرذول, فلهذا كان مختلفا لا يتشابه، وأن شعر الوليد بن عبيد البحتري صحيح السبك حسن الديباجة ,و ليس فيه سفساف و لا رديء و لا مطروح, لهذا صار مستويا يشبه بعضه بعضا**" [1] ,ضروري أن منهج الآمدي يتجه نحو البلاغة في اللفظ ولا يتردد في ذلك حينما يُعرِبُ " **و ليس الشّعر عند أهل العلم به إلاّ حسن التأتي, وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها, وأن يورد المعنى اللفظي المعتاد فيه والمستعمل في مثله, وأن تكون الاستعارة والتمثيلات لائقة بما استعيرت له, وغير متنافرة لمعناه**" [2].

فالكلام لا يلبس البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، فهو يرى في أبي تمام قد أغال في المعاني ولا يسهل فهمهما إلا بفكر طويل وتدبر، فلم يكن هذا معروفا عند أهل الشعر.

إنّ الآمدي يستهجن في الشعر المعاني الصعبة والبعيدة التي لا تحصل في الذهن إلاّ عن طول تدبّر وشدة تركيز وسلسلة من الاستنتاجات والاستنباطات، و أبو تمام قد نهج هذا الطّريق الذي كان منهجا للفلاسفة لا للشعراء، و قد تجسدت هذه المساوئ،حسب رأي الآمدي في الكثير من شعره الموضوع للموازنة ولا سيّما في بيان الاستعارات[3],حيث يستشهد الآمدي على ذلك بقول أبي تمام:

لما استحر الوداع المحض و انصرمت أواخر الصبر إلا كاظما وحمـــا

رأيـــت احسن مرئـــي و أقبحـــــــه مستجمعين لي التوديع و العنما[4]

---

[1] **الآمدي، الموازنة بين الطائيين، تح: السيد أحمد صقر, القاهرة,دار المعارف, ط.4, 2009,ص. 10**

[2] **المصدر نفسه ص. 380.**

[3] **ينظر: وليد قصاب، قضية عمود الشعر العربي القديم، المكتبة الحديثة، العين، ط.2، 1985، ص. 157**

[4] **العنم: ثمر شجرة حجازية يشبه به البنان المخضوب**

يقول الآمدي : استحسن من المحبوبة أصبعها الذي يشبه العنم في الاحمرار واستقبح إشارتها له بالوداع و إشارة المحبوبة بالوداع لا يستقبحه إلا أجهل الناس بالحب و أقل معرفة بالغزل، وأغلظهم طبعا و أبعدهم فهما, ألم يسمع قول جرير؟:[الرجز] [1]

أتنسى إذ تودعنا سُلَيْمَى بفرع بَشَامَةٍ سُقْيَ البشام

فهو يرى أن جرير قد استحسن الوداع بالبشام وشبه له بالسقي.

حاول الآمدي أن يجمع بعض الاستعارات لأبي تمام, ويعلق قائلا" **فجعل كما ترى مع غثاثة هذه الألفاظ للدهر أخدعا ويدا تقطع من الزند و كأنه يصرع، و جعله يشرق بالكرام و يفكر ويبتسم، وأنّ الأيامَ بنونٌ له، والزمان أبُ وجعل للمدح يدا ولقصائده مزامر، إلاّ أنها لا تنفخ ولا تزمر وجعل المعروف مُسْلِماً تارة، ومرتدا أخرى ,والحادث وغدا و ظن أن العبث كان دهرا حالكا ... والفرس كأنه ابن الصباح الأبلق وهذه الاستعارات في غاية القباحة والهجانة والبعد من الصواب**"[2].

يبين الآمدي من خلال حديثه أن كلّ هذه الاستعارات التي جاء بها أبو تمام ليست من سنن العرب, فهي غريبة عن طبعهم, فبالتالي هي مستهجنة ساقطة غير مرحب بها في شعرنا، ومنه يجب أن تكون هذه الاستعارات أكثر منطقية وأعرف عند أهل هذه الصناعة, ولا يشبّه الشيء إلاّ بما أعتيد تشبيهه عند السابقين .

إنّ الآمدي لم يضع شيئا خالف به المتقدمين من أنصار الطبع من ابن سلام الجمحي وابن قتيبة وابن طباطبا وخلف الأحمر والأصمعي و ابن الأعرابي وغيرهم من الذين " **كانوا يعرضون ما ينقدونه على ميزان الطبع ويحكمون نهج العرب في بلاغتهم في الموازنة** "[3] فقد جعل من شعر أبي

---

[1] **جرير, ديوان الشعر ,ت:كرم البستاني ,بيروت,دار بيروت للطباعة والنشر,د.ط , 1986 , ص.417**

[2] **الآمدي ،الموازنة بين الطائيين ، ص. 249، 250.**

[3] **مصطفى عبد الرحمن، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة ،د.ط, 1998، ص. 154.**

عبيد البحتري ميزانا وعمودا للشّعر العربي، وذلك لما فيه من معايير الأصالة والطبع، فقد قال البحتري لما سئل عن شعر أبي تمام:" **كان أغْوَصَ على المعاني مني وأنا أقْوَمُ بعمود الشعر**" [1].

4- الشعر من منظور قدامة بن جعفر (ت338هـ):

وقفَ قدامة بن جعفر وقفة خاصة تميز فيها عن نقاد زمانه, وذلك حين نظر نظرة العارف المتبصر في تحديد ماهية الشعر وحقيقته في كتابه "**نقد الشعر**" الذي خالف فيه المؤلفات المتداولة في عصره خاصة في النقد الأدبي.

فنجده يعرب قائلا : "**لم أجد أحدا وضع في نقد الشّعر وتخليص جيده من رديئه كتابا**"[2] قد نجد هذا الموقف لا يختلف كثيرا عمّا قاله أبو عثمان بن بحر الجاحظ قبله لما قال: "**طلبت علم الشّعر عند الأصمعي فوجدته لا يعرف إلاّ غريبه، فرجعت إلى الأخفش وألفيته لا يتقن إلا إعرابه, فعطفت إلى أبي عبيدة, فرأيته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب** "[3], وكأن قدامة يريد أن يشفي غليل الجاحظ بهذا المؤلف – نقد الشّعر– الذي خصّه بعلم الشّعر, فكان المنطلق الأساسي في هذه العملية هو وضع المفهوم وتحديد خصائص الشّعر, إذ نجده يضع تعريفا يراعي فيه الشّكل والمضمون حين قال:" **أنه قول موزون مقفى يدل على معنى**"[4] فهي إذن أربعة عناصر تتفرد وتتآلف فيما بينها وتتآزر لتشكّل فنّ الشّعر الذي يعد بدوره صناعة مثل سائر الصناعات تجود بجودة الإتقان وتسوء بسوء معرفة مكامنها، فهو لا يتردد بأن يقول في هذا المضمار "**ولما كان للشعر صناعة, وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال, إذا كان جميع ما يؤلف و يصنع على سبيل الصناعات والمهن فله طرفان, أحدهما غاية الجودة, والآخر غاية الرداءة, وحدوده بينهما تسمى الوسائط**"[5] .

---

[1] **الآمدي ،الموازنة بين الطائيين ، ص. 15.**

[2] **قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ت: عبد المنعم خفاجي، القاهرة ,مطبعة الأزهرية، ، ط1، 1979, ص. 61.**

[3] **المصدر نفسه، ص. 16.**

[4] **المصدر نفسه، ص .16.**

[5] **المصدر نفسه، ص. 16.**

يلمّح قدامة إلى التمثيل لهذه الصناعة بمحور تتموضع عليه قيمة الصناعة، حيث تكون الجودة في إحدى قوافيه و الرداءة في النهاية المقابلة، وكلّما قربت هذه القيمة من الجهة أخذت صفتها المقابلة ومنتصف هذا المحور هو قيمة الوساطة "**و يسعى الشّاعر الوصول إلى الطرف الأجود من الشعر، ولا يعجز عن ذلك إلا إذا ضعفت صناعته أو انعدمت, فينتهي إلى غاية الرداءة**"[1], تجود هذه الصناعة بجودة إتقان المكونات الثمانية التي بيّنها قدامة (أربعة منها ذاتية وهي عناصر الشعر, اللفظ والوزن والقافية والمعنى) والأربعة المتبقية ناتجة عن ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف اللفظ مع الوزن و ائتلاف المعنى مع القافية، وائتلاف المعنى مع الوزن، كما كانت لهذه الصفة محاسن ومآخذ يجود بها الشّعر ويسوء "**إن الأنواع الثمانية التي يحصر قدامة في داخلها الصفات، التي يمكن أن تعتور الشعر في حالتي الجودة و الرداءة، نتاج لعملية حصر منطقي للخصائص الشعرية، يراد به تحديد عنصر القيمة في الشعر، تحديدا صارما يقضي على العروض النقدية التي استشعرها قدامة والتي حاول إزالتها**"[2] ,فهو معيار بهذا التصور, يبعد كل المقاييس الأخرى في حكمه, إذ أخرج الأخلاق وشخصية الشاعر من ميدان الدراسة ليضع الصنعة الشعرية المتمثلة في تآلف عناصر الشعر الثمانية محل تقييم وحكم ولا ملامة في الشّاعر إذا كانت المعاني التي يصنع منها شعره محل استهجان, فمثله مثل النجار أو الصباغ، فلا يتحدد لدى هؤلاء الإتقان بجودة المادة المستعملة بل بالصورة التي تتشكل فكذلك شأن الشّاعر، فزاوية الرؤية عند قدامة في تقييم الشّعر هي تكريس نظرية الفنّ للفنّ، وإن لم يكن قد صرح بهذا, إلا أننا نلمس ذلك ضمنيا حين نستنبط من فكره تتابع خطاه لخطى أرسطو في كتابه فنّ الشّعر, حين فصل نظرية الاستطيقا عن نظرية الفنّ للفنّ، حين جعل من غاية الشّعر المتعة الخالصة, فمن هذا تطرح قضية الصدق والكذب في الفنّ, وطريقة المحاكاة لدى أرسطو باعتبار أن ما يحاكيه الشاعر أفضل من الواقع، وذلك حتى نرتقي بالمجتمع من الواقع المزدوج الوجه إلى مجتمع مثالي يرحل له من كل نفس طاهرة .

---

[1] جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، دار الطبع المركز العربي للثقافة والعلوم ، 1982,ص. 120.

[2] المرجع نفسه ,ص. 132.

فالمعاني الشّعرية عند قدامة لا يمكن إحصاؤها ولا حصرها, لكن يمكن تقسيمها إلى ستة أغراض, مدح وهجاء ونسيب ورثاء ووصف وتشبيه" **و أغراض الشعر إما أن تصف عناصر الطبيعة وتقتنص مظاهرها بأداة التشبيه أو تصور الإنسان في أفعاله المتباينة أو حالاته المتعددة ممدوحا أو مهجواً أو مرثيا**"[1] فهذه المعاني إذن محصورة بين موضوعين اثنين, إنسان وطبيعة, ويجعل قدامة كل من المدح والرثاء في غرض واحد, إذ يذكر محاسن الرجل في كلتا الحالتين, إلا أنّ المدح يكون للحي والرثاء للإنسان الهالك ، وفي الهجاء يكون عكس المديح ,فيذكر الشاعر مساوئ الرجل عوض محاسنه، أما في مجال الوصف فسعى الشّاعر فيها إلى محاكاة الطبيعة و يصوِّرها للمتلقّي في مخيلته وكأنه يشاهدها بعينه ويكون التشبيه أداة للوصف ومحاولة وضع الإبانة على العلاقات المتساوية بين الأشياء كما يتفاوت الشّعراء في التعبير على هذه المعاني.

ويركز قدامة في مدح الرجال على ذكر الفضائل المكتسبة " **العقل و الشجاعة والسخاء والعفة**" [2]

فقد ربط هذه الفضائل الأربعة بما يسمى الوسط الذهبي ،وهي اختيار وسط بين رذيلتين أو وسط بين طرفين مذمومين فالشجاعة خلق جميل تحصل بتوسط في الإقدام على الأشياء المفزعة والإحجام عنها ،والسخاء صفة جميلة تحدث بتوسط في حفظ المال والإنفاق منه ،والعفّة تحدث بتوسط في مباشرة التماس اللذة [3].

إنّ الجمالَ هو ذلك التّوازن الحاصل في النفس، تحققه الفضائل والصفات الحميدة "**فكما أنّ الاعتدال يوّلد الجمال في الأبدان كذلك اعتدال الأنفس في الإنسان يفعل الجمال الذي للنفس ....فالجمال والقبح يحلان من النفس محلّ الجمال والقبح والبدن**"[4] فلا يتجه دور الشاعر إلى إبراز المحاسن الظاهرة كالبهاء والجمال والزينة وما ساير ذلك من امتلاك للمال والجاه،

---

(1)جابر عصفور ، مفهوم الشعر في التراث النقدي ، ص. 132.

(2)قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص. 31.

(3) ينظر:المصدر نفسه, ص .31

(4)أبو نصر الفارابي ,التنبيه على سبيل السعادة , حيدر آباد الدكن, مطبعة مجلس المعارف العثمانية , ,1346هـ, ص.22

لأنّها صفات مجبولة في الإنسان يمكن أن تتوفّر في إنسان عديم الفضائل الأخلاقية وكذلك الشّأن في الهجاء لا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن يهجوَ الشّاعر بالصفات التوقيفية بل يصبّ اهتمامه على الصفات المكتسبة ومن جودة الهجاء أنّ الشّاعر تعمّد أضداد الفضائل على الحقيقة فجعلها في من يهجوهم لأنّ الغدر ضد الوفاء والفجور ضدّ الصدق, والبخل ضد الجود، وكذلك حاول قدامة أن يحدد المعاني في النسيب بين الأوصاف المادية عكس ما ذهب إليه فريق من نقاد عصره .فهل يمكن التمييز بين الأوصاف المادية للمرأة وخصالها النفسية ؟ لقد تغافل قدامة عن هذا الأمر ،ولعله آثر تجاهلها لأنّها تربك مفاهيمه في النسيب ،إلا أنه اهتم بالأمر الأساسي الذي يكمن في البعد النفسي[1].

جعل قدامة مجموعة خصائص في المعاني الشعرية حصرها في (المساواة،الإشارة ،الإرداف التمثيل ،المطابقة ،المجانسة) تتشكل عند تآلف المعنى مع المبنى وكلما حسنت صور هذه التآلفات مع هذه الخصائص، جاد الشعر ولقي ترحاب النفوس و"**التوصيل الشعري ليس توصيلا حرفيا لقيمة وإنما هو صياغة مجازية لها**"[2] تستجيب النفس للصوّر غير المباشرة للمعاني في الشّعر وتفضل الإشارة على التصريح فلا"**يعرض العام كما ذاته أو الفضائل باعتبارها تصورات مجردة وإنّما يعرض العام ويصوّر الفضائل من خلال وسيط حسي لا يفارق التمثيل والإرداف والإشارة والمطابقة وبذلك تبدو إحدى جوانب الخاصية النوعية للشعر ،من خلال خصوصية التقديم الشعري أوعرض العام من خلال الخاص ،أو تقديم الفضائل المجردة من خلال تمثيل محسوس**"[3] إنّ صياغة المعاني الشعرية المتمثلة في صحة التفسير ودقّة استعمال المقابلة هي ميزان تفاوت الشّعراء, ويرجع قدامة الصناعة الشّعرية في هذا الصدد إلى أضرب المنطق .

أما في مجال توافق الأوزان مع الصياغة الشعرية، فيرى قدامة أنّ أيّ تحريف لفظي، من أجل إرضاء المقام العروضي هو خلل لا يغتفر للشاعر, وأرجعه إلى قصور المدونة اللغوية عند الشاعر، كما

---

[1] **جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث العربي، ص.158**

[2] **المرجع نفسه ،ص.162**

[3] **المرجع نفسه ،ص.163**

استهجن الزيادة التي تفسد المعنى أو تحد من مجاله "**فلا يضطر إلى تقديم ماحقه التأخير أو تأخير ماحقه التقديم** "[1] فدعوة قدامة إلى عدم تشويه التراكيب من أجل تحقيق الأوزان يرى أنه قصور ولا يمكن أن يعالج إلا بتعلم قواعد البلاغة العربية .

وفي مجال القافية فقد ركّز على تناسقها مع المعاني الشعرية وضروره ثبوتها في جميع أبيات القصيدة, وحتى "**أنّ الذي يعرف قافية القصيدة التي ألفت منها إذا سمع أول بيت عرف آخره, وبانت له قافيته** "[2] أما عيوبها فهي الإقواء والسناد والإبطاء, وكذلك ما ثبت عند النقاد من تخليع وكثرة الزحاف .

لقد آخذ النقاد قدامة على طرحه, إذ يبقى فارق مهم بين الفكر الشعري من حيث أنه رؤية مميزة وبين الفكر المنطقي الذي يندرج تحت المقولات أو البراهين أو الجدل ،فالتفكير الشّعري يتميز بخصوصيته وينفرد عن غيره من العلوم الأخرى ،إذ أنّ مسلك قدامة في انتهاج طرق المنطق كان قد أضاع عليه أساس عمله الذي أراد أن يضع من خلاله قانونا يحدد ويميز جيد الشعر من رديئه .

5-الشعر من منظور بن طباطبا (ت322هـ):

اختلف مؤلف ابن طباطبا " **عيار الشعر** "في نهجه عمّا سبقه من المؤلفات السابقة الذكر فجعله صاحبه عبارة عن دراسة موضوعية فنية لصنعة الشّعر,فمكنته تجربته وخبرته في هدايته إلى هذا السبيل، فقسم مؤلفه إلى قسمين مقدمة وخصصها لتعريف الشعر وصنعته وفنونه وأساليبه وآخرها عياره أو الوسائل التي يمكن التعرف بها على جيده أو رديئه .ومتن جعله للسرقات الشّعرية و وحدة القصيدة وطرق التشبيه ثم تحدث عن قضية اللفظ والمعنى, وبعدها فتح باباً للحديث عن القوافي ثم ختمها بقضية عمود الشعر .

لقد أخذ مفهوم الشعر عند ابن طباطبا طابعا خاصا حين عمد إلى تعريفه أنه"**كلام منظوم بائن عن المنثور، الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم ،بما خص به من النظم الذي إن عدل به عن**

---

[1] **محمد زغلول سلام ،تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى نهاية القرن الرابع الهجري، ص. 214**

[2] **المرجع نفسه، ص. 214**

جهته مجّته الأسماع وفسد على الذوق ،ونظمه معلوم محدود ،فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشّعر بالعروض التي هي ميزانه ،ومن اضطرب عليه الذوق لم يستعن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به ،حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع لا تكلف معه ."[1]

فقد ربط ابن طباطبا بين الطّبع والذوق من جهة القدرة على النظم, ونبّه على عدم احتياج من صح طبعه وذوقه إلى العروض, فأن العروض لازمة تخرج من قلب الشاعر مندفقة موزونة, وتعلم الأوزان لا يفيد إلا من ناحية التثقيف والتقويم، فهو يفيد الشاعر المطبوع ولا يجدي عند غيره، ثم يعرض بعدها إلى أدوات الشعر "**فلشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه فمن تعصّت عليه أداة من أدواته لم يكمل له ما يتكلفه منه, وبان الخلل فيما ينظمه, ولحقته العيوب من كل جهة** "[2] وأجملها في النقاط التالية :

التوسع في علم اللغة ، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب ،والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم ،والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشّعر والتصرف في معانيه وفي كلّ فنّ قالته العرب فيه وسلوك مناهجها ومخاطباتها وتقصيرها وإطالتها وإيجازها ولطفها ،وخلاباتها وعذوبة ألفاظها، وجزالة معانيها وحسن مباديها وحلاوة مقاطعها ... وتكون قواعد للبناء, يتركب عليها ويعلو فوقها ، فيكون ما قبلها مسوقا إليها وتكون مسوقة إليه ، فتقلق في مواضعها ، ولا توافق مايتصل بها ، وتكون الألفاظ منقادة لما تراد له غير مستكرهة ولا متبعة ولا عسرة الفهم, بل لطيفة الموالج سهلة المخارج [3]

أما في مجال بناء القصيدة, فالقصيدة لدى ابن طباطبا بناء متنوع المراحل، متفاوت الأقسام يكمل بعضه بعضا, فالمرحلة الأولى تكمن في التهيئ العروضي, حيث تكون المعاني في الفكر ملائمة

---

[1] **ابن طباطبة ، عيار الشعر ,ت : محمد زغلول سلام ,مصر, منشأة المعارف بالأسكندرية د.ط ,د.ت ,ص. 41**

[2] **المصدر نفسه , ص. 41**

[3] **ينظر: المصدر نفسه, ص.42**

للألفاظ مناسبة للوزن ،وتجري عليه المعاني سلسلة منقادة نحو قافية تلتئم معها .أما المرحلة الثانية فهي للصياغة؛ وفيها أن الشاعر يضع معانيه في أبيات لا ينشغل بترتيبها وتنسيقها إلا بعد اكتمال المعاني وكثرة الأبيات, فيوفق بينها بأبيات تكون نظاما لها ،ونسجا جامعا لما تشتت منها ،ويحث أيضا على ضرورة المناسبة بين الألفاظ والاتساق بين الأساليب, ولا يخلط الكلام بل يضع مواضعه وفق المقام، ومقتضى الحال، وأكد في هذا الباب على ضرورة صدق التشبيهات، والتمثيل لها على منهج الأوائل، منبها على أن بعض تشبيهات القدامى، لا تروق المحدثين، فيستغربونها وعليه وجب إرجاع التشبيه إلى منابعه الأولى التي صدر منها سواء في البيئة أو التقاليد والأعراف الاجتماعية ، كما دعا الشّعراء المحدثين إلى شحذ قرائحهم بأشعار القدماء لإدراك الصور والتشبيهات ، ودعا إلى ضرورة التحام أجزاء القصيدة ونبّه على ارتباط موضوعها بالبيئة والأعراف والتقاليد, وقد رد حسن الابتداء والتعريض إلى تأثيرهما النفسي على السامع, والمرحلة الأخيرة هي مرحلة التثقيف والتهذيب, وفيه يرمي الشّاعر ما وهى منه ويغير كلّ لفظة مستكرهة بما يسهل ويستحسن مكانها, ويغير من مواقع قوافيه أو ينقل بعضها إلى معنى يستحدثه ، ويضل يجيل النظر ويفحص معانيه وألفاظه وقوافيه، فيهذب ما وجب التهذيب معتمدا على طبعه وذوقه [1].

قسّم ابن طباطبا الشّعر أقسام : أولها أشعار متقنة مستوفاة المعاني حسنة الوصف سلسة الألفاظ.وأخرى غثة الألفاظ ، باردة المعاني ،متكلفة النسج ،قلقة القوافي . وأخرى أغرق قائلوها في معانيها أو زاد فيها العقل على القريحة وأخرى أشعار زادت فيهم القريحة على العقول .

وضع ابن طباطبا معيارا للشّعر تعرف به مواطن الحسن سبل إدراكها"**فعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف ،وما مجّه ونفاه فهو ناقص** "[2], فهناك توافق في الفكر بينه وبين ما كان أورده بن سلاّم الجمحي في طبقاته الذي أقام من حسن العلم بالشّعر معيارا للنقد, وكذلك الرأي نفسه لدى ابن طباطبا حين أكّـد على ضرورة الفهم الثـــاقب فلمّا خص

---

[1] **ينظر:ابن طباطبا ,عيار الشّعر,تح: محمد زغلول سلام , الإسكندرية, منشأة المعارف د.ت, ص .50-52**

[2] **المصدر نفسه, ص .52 .**

ابن سلاّم نقد الشّعر بحسن تعلمه وإجادة علمه عن طريق كثرة المدارسة والاستمتاع [1] فقد كان التطابق الفكري واضحا بين الرجلين في تحديد وتمييز الجيد من الرديء, فقد يتحدد مفهوم صناعة الشعر عند ابن طباطبا نتيجة لكيفية واعية بالأزمة التي يعانيها الشاعر المحدث ، ونتيجة حلّه هذه الأزمة عن طريق انتهاج طريقة الصنعة ،ومادامت الوظيفة الاجتماعية هي التي قادته إلى تحديد مفهوم هذه الصنعة ،فمن الطبيعي أن توجه مسار تعامله مع مهمة الشعر بشكل أو بآخر [2] فالشّاعر لابد أن تكون له قوّة على فرض سلوك معين على المتلقّي بتوجيهه إلى طريق صحيح يرفعه إلى مستوى نبيل, وبذلك يكون الشّاعر موجها للمجتمع ،ولابد لقصيدته أن تكون ذات قيمة تعود بالمنفعة, فالأثر المعرفي هو جوهر العملية الشّعرية عند ابن طباطبا، الذي أوجب على الشّاعر الصدق في اقتناص الأشياء الكامنة في النفوس والعقول وإظهار ما يكمن في الضمائر منها وما يتبع ذلك من ابتهاج النفس لانتقالها من الخفي إلى المعلوم وانكشاف غطاء الفهم, فقد يتمثل التأثير في تغيير الاتجاه السلوكي معتمدا في ذلك على الإبهار في سرد الحقيقة باعتماد صياغة دقيقة في بلوغ مرام مقصده, حيث تكون تنطوي هذه الصياغة على قدر التموّيه "**فتتخذ معه الحقائق أشكالا تخلب الألباب وتسحر العقول فتتبدى الحقائق من خلال ستار شفيف يضفي عليها إبهاما محببا يثير الفضول ويغذي الشوق إلى التعرف** "[3] ويكون ذلك بطريقتين أولها أن يطرح أفكاره بطريقة مباشرة شفافة و أخرى غير مباشرة حيث يقصد فيه إلى المشابهة والمقاربة بين الأشياء, حين يقرب البعيد إلى الإفهام, فيؤنس النافر الوحشي حتى يعود مألوفا محبوبا واعلم "**أن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب ،كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبرع**"[4] فهي فكرة اتفق عليها كل المنظرين للشعر .

---

[1] ينظر:ابن سلاّم الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ،ص.27

[2] ينظر:جابر عصفور ,مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي, ص. 56.

[3] المرجع نفسه ،ص. 73

[4] الجاحظ ،البيان والتبيين ,ج. 1 ،ص .89

وبهذا وضع ابن طباطبا للشّعر معيارا لنقده ألا وهو الفهم الثاقب و الاعتدال وموافقته لمقتضى الحال علّتان يحسن بهما الشّعر ويجود.

خلاصة

ما يمكن قوله حول هذا الاهتمام التنظيري الخاص بالشّعر؛ هو أنّ جميع هذه المحاولات التي ذكرناها رغم اختلافاتها كانت كلّها تصب في إناء واحد ألا وهو حفظ الشّعر من الضياع والكشف عن أسرار سموّه, واللغز المحير في الأهمية التي نالها من قبل مختلف شرائح الأمة العربية عبر مختف العصور, ووضع القوانين التي تضمن له التطور والازدهار, فإذا كان ابن سلاّم قد جمع التراث النقدي للشعر وحاول وضع منهج يرتب فيه الشّعراء حسب الفحولة وكان ابن قتيبة قد ألف كتابه و رتب الشّعراء فيه حسب القدرة الشّعرية ولا يهمه القديم من المحدث, عمد مقابل ذلك الآمدي في وضع مؤلفه الموازنة بين الطائيين ويضع عمودا للشعر حتى يكون مرجعا يقتدي به الشّعراء, جاء ابن طباطبا وقدامة يتميزان بما وضعا من تأليف لتخليص الجيد من الرديء ,فرغم اختلاف الأصول المعرفية لهؤلاء النقاد إلا أن اجتماع هؤلاء في فكرة كانت تحفظها جميع هذه المؤلفات والاستفادة منها من طرف مجموعة أخرى متأخرة من النقاد أمثال حازم القرطاجني الذي كان من هؤلاء المحظوظين ,فقد ثمن جموع ما أثمرت مؤلفاتهم في تمحيص ومزج هذه الأفكار بالمنطق الفلسفي لمنظرين فلاسفة آخرين لتنشأ بعد ذلك نظرية متكاملة للشعر تحفظ له الاستمرارية والدوام .

المبحث الثاني : نظرية الشعر عند الفلاسفة العرب و المسلمين

توطئة

وضع معظم الفلاسفة من الإغريق إلى المسلمين تحديدا عقليا للشعر باعتباره وسيلة يعبر بها الشّاعر عن مكنونه الحسي والمجرد . ومن جملة الأفكار التي حصر فيها الشعر، عملية التخيل والمحاكاة والتخييل؛ فكلّ المصطلحات الثلاثة تتسلسل لتكون عميلة الإبداع, فتقصر الأولى **–التخيل–** على عملية التفكير التي تسبق العملية الشعرية وتليها ظاهرة **المحاكاة؛** وهي نقل الصورة إلى الفكر والتعبير باللغة الشّعرية،أما عملية **التخييل** فتقتصر على المتلقي لجملة القول الشعري.

إن الإبداع الشّعري هو عملية عقلية تحصل في مخيلة الإنسان دون غيرها، حيث تتمايز هذه المخيّلة و تتفاوت قدراتها ,وحصر الفلاسفة مجموعة من النشاطات تحصل قبل عملية الإبداع ولا ريب في ذلك أن القوى الإدراكية الحسية والعقلية تأخذان السبق في التمهيد للخلق والإبداع، بصفة عامة، والشّعر على وجه الخصوص، وقسّم الفلاسفة القوى الإدراكية إلى ظاهرية وباطنية والظاهرية تتمثل في إدراك المحسوسات بواسطة الحواس لاسيّما الحواس الخمس المعروفة عند الإنسان، فهي لا تدرك المراد إلا إذا تمثل في مادة يرتبط بها" **و على هذا فالحس الظاهر لا يستثبت الصورة بعد زوال المحسوس، فهو لا يعمل بدون مؤثر خارجي**"[1].

فالحس الظاهر إذن على حد قول ابن سينا يأخذ الصورة عن المادة مع هذه اللواحق ومع وقوع نسبة بينهما وبين المادة, إذا زالت تلك النسبة بطل ذلك الأخذ, وذلك لا ينزع الصورة عن المادة من جميع لواحقها، ولا يمكن أن يستثبت تلك الصورة إن غابت تلك المادة،فيبقى المجال مقتصراً على الجانب الباطني للنفس، فقد فصل في هذا المجال الفلاسفة المسلمون وقسّموها إلى خمسة أقسام : الوهم ,والمتخيلة والمصورة، والحس المشترك،والحافظة، وكان هذا جلي الظهور عند ابن سينا والفارابي .

---

[1] **ابن سينا ، الإشارات و التنبيهات،شرح: نصر الدين الطوسي، تح: سليمان دينا، القاهرة, دار المعارف، ط .2، د. ت، ج.2، ص .368.**

أما إخوان الصفا فقد ركزوا على ثلاثة أقسام, المتخيلة والمفكرة والحافظة [1].

إنّ هذه القوى المدركة و أولها الحس المشترك, عبارة عن منطقة بالدماغ تجمع كلّ الصوّر المحسوسة بالظاهر إذ يصفها ابن سينا على أنها " **لوح النقش الذي إذا تمكن منه صار النقش من حكم المشهد، وربما زال الناقش الحسي عن الحس و بقيت صورته هنيهة في الحس المشترك فيبقى في حكم المشاهد دون المتوهم**"[2].

فإذا تمثلت الصورة في لوح الحس المشترك، صارت مشاهدة سواء كان في ابتداء حال ارتسامها فيه من المحسوس الخارج, أو بقائها مع بقاء المحسوس, أو ثباتها بعد زوال المحسوس، أو وقوعها فيه لا من قبل المحسوس إن أمكن. وليحضر ذلك ما قيل لك في أمر القطر النازل خطا مستقيما وانتقال النقطة الجوالة، محيط الدائرة فإنها قد تمثلت الصورة في لوح الحس. [3]

يشرح ابن سينا دور الحس المشترك بمثال يضربه على قطرة المطر النازل فيمثل القطرة التي تسقط بخط مستقيم للناظر، وهي ليست كذلك في الواقع ,ولكن الحس الظاهر" **لا يمكن أن يراه مرتين بل يراه من حيث هو، لكن إذا ارتسم في الحس المشترك و زال قبل أن تنمحي الصورة من الحس المشترك أدركه الحس الظاهر، حيث هو، و أدركه الحس المشترك، كأنه كائن حيث كان فيه وكائن حيث صار إليه فرأى امتدادا مستقيما** "[4]

فنستشفي من كلام ابن سينا أن الحس المشترك هو تلك القدرة العقلية التي تمكن من الحفاظ على الصورة، دون حضور المحسوس وتثبيتها في الذهن.

هذا بالنسبة لصورة البنى المحسوسة وكذلك يركز ابن سينا على الصورة الواردة من داخل النفس " **يشاهد قوم من المرضى والممررين صورة محسوسة ظاهرة حاضرة ولا نسبة لها إلى محسوس**

---

[1] **إخوان الصفا، وخلان الوفا، رسائل ,تصحيح: خير الدين الزركلي ,القاهرة ،المطبعة العربية بمصر، 1968، ج.2،ص 328.**

[2] **ابن سينا ، الإشارات و التنبيهات، ص. 129.**

[3] **ينظر: المصدر نفسه, ص.130**

[4] **المصدر نفسه , ص. 130**

خارج فيكون انتقاشها إذن من سبب باطن، أوسبب مؤثر في سبب باطن و الحس المشترك قد ينتفش أيضا من الصورة الحائلة في معنى التخيل والتوهم "[1].

و في مجال المصورة فهي ثاني قوى باطنية في النفس, إذ تعتبر امتدادا للحس المشترك والأكثر حفاظا للصورة الخارجية والداخلية؛ أي بواسطتها يمكن حفظ الصورة لأطول فترة ممكنة وإعادة إخراجها, وعدّها الفارابي خزانة ما يدركه الحس، وقد تختلف المصورة عن الحس المشترك، إذ أنّ الحس المشترك لا يقدر على الحفاظ على الصّورة فهو ترجمة للحواس فقط, تزول صورته بفترة قليلة من زوال الحواس الظاهرية " **فهما لا يختلفان في الموضوع بل في الصورة ، وذلك أنه ليس يقبل هو أن يحفظ، فصورة المحسوس تحفظها القوى التي تسمى المصورة و الخيال و ليس إليه الحكم البتة بل حفظ، أما الحس المشترك والحواس الظاهرة فإنها تحكم بجهة ما, أو بحكم ما, فيقال أنّ هذا المتحرك أسود وأن هذا الأحمر حامض، وهذا الحافظ لا يحكم به على شيء من الموجود إلا على ما في ذاته بأنّ فيه صورة كذا**"[2]

فقد يقرّ ابن سينا أنّ دور المصورة هو القبول والحفظ لا إدراك الصور فقد يشبّه ابن سينا المخيّلة بالمرآة التي تجلي الصورة المحاذية لها لكن" **المرآة تزول صورتها بمجرد إزالة الصورة عنها، ولو كانت تحفظ الصور لكان مثل المصورة**" [3].

أمّا فيما يخص ثالث القوى الإدراكية –المخيلة – وهي محل اتفاق ابن سينا وابن رشد والفارابي وإخوان الصفا وغيرهم من الفلاسفة الآخرين . فقد تترتب في التجويف الأوسط من الدماغ, ماعدا الفارابي فيجعلها في القلب، و عملها استعادة صور المحسوسات وتذكرها وإعادة ترتيبها مرة أخرى ويشمل دورها على المعاني الحركية الموجودة في القوّة الحافظة، فتارة تكون مفكرة عند الوعي ,وعند الوهم تكون متخيّلة والمفكرة قوى إنسانية خالصة تخضع للعقل الإنساني " **ومن طبيعة هذه القوى**

---

[1] **ابن سينا ، الإشارات و التنبيهات، ج .4،ص130–129.**

[2]**، ابن سينا ، عيون الحكمة ، تح : عبد الرحمن بدوي، ، بيروت, دار القلم، ط.3 ,1980,ص 147، وكذا رسالة في الطبيعيات، ص. 19،و في عيون الحكمة، ص. 38**

[3] **ينظر: الإشارات والتنبيهات، ج2، ص 377.**

المتخيلة أنّها عندما تعيد صور المحسوسات ومعانيها الحركية، وتؤلف بينهما لا تعيدها كما هي عليه في الواقع الخارجي، فليس مقصودها تصديق شيء منها أو عدم وجوده و من هنا فقد تنتقل إلى شيء منها أو عدم وجوده, ومن هنا فقد تنتقل إلى شيء مخالف للصورة المحسوسة أو الموافق لها, فقد تنقل إلى ضد أو ند أو قد تنتهي إلى صور صادقة أو كاذبة "[1]. إنّ المتخيلة لا تنقطع عن الحركة فهي قادرة على محاكاة الأشياء سواء بالأشباه أو الأضداد والقوّة المتخيلة خاصتها دوام الحركة، ما لم تغلب حركتها محكيات الأشياء بأشباهها، أو أضدادها فتارة تحاكي المزاج كمن تغلب عليه السوداء فتخيل له صورا سوداء، ومحاكاة أفكار سبقت أو أفكار أجلت[2]، و قد تكسب هذه المخيلة القدرة على تصور المجردات و الحفاظ على المحسوسات القديمة، ولا تكتفي بهذا فقط بل نستطيع تركيب صور لتعطي صورا أخرى جديدة .

فقد تتجاوز الواقع؛ فيمكن" **أن يتخيل بهذه القوة جملا على رأس نخلة، أو نخلة ثابتة على ظهر جمل, أو طائرا له أربعة قوائم أو فرسا له جناحان أو حمارا له رأس إنسان, وما مشاكل هذه مما يعمله المصورون والنقاشون من الصور المنسوبة الى الجن والشياطين وعجائب البحر**"[3] فتلي هذه القوّة قوّة أخرى سماها الفلاسفة الوهم؛ وهي مستقاة منPhantazia اليونانية حيث يقول الكندي:" **التوّهم هو الفنتاسيا, قوة نفسانية ومدركة للصوّر الحسّية مع غيبة طينتها, ويقال الفنتاسيا هو التخيل ,وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها** "[4], والوهم هو قوّة أكثر تجريدا للشيء المحسوس من المصورة ,فالوهم قد يتعدّى هذه المرتبة في التجريد،لأنّه ينال المعاني التي ليست هي في ذاتها بمادية، وإن عرض لها أن تكون في مادة، وذلك لأنّ الشّكل واللّون والوضع وما أشبه ذلك أمور لا يمكن أن تكون إلا لمواد جسمانية، وأما الخير والشّر والموافق

---

[1] ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى بن رشد ، ص. 31.

[2] ينظر:المرجع نفسه ,ص,31, وابن سينا عيون الحكمة مرجع سابق ص.39

[3] إخوان الصافا, رسائل, ج.3, ص. 386

[4] الكندي,رسائل الكندي في حدود الأشياء، تحقيق: محمد عبد الهادي أبي ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1950،،ج.1 ص. 167.

والمخالف، وما أشبه ذلك فهي أمور في أنفسها غير مادية، لما كان يعقل وقد يعرض لها أن تكون مادية، والدليل على أنّ هذه الأمور غير مادية لما كان يعقل خير أو شر أو موافق أو مخالف إلا عرضا لجسم[1].

فمعاني الوهم مدركة دون حس, فبقي هذا المعنى جزئيا ممزوجا بالحس غير كلي, كما يرى ابن سينا والفارابي أنّ القوة الوهمية "**وإن كانت تدرك أموراً غير مادية أو معاني غير محسوسة آخذة إياها عن المادة, فهي لا تجرّد هذه الصورة عن لواحق المادة, فهي لأنها تأخذها جزئية وبحسب مادة مادة وبالقياس إليها, ومتعلقة بصورة محسوسة مكنوفة بلواحق المادة بمشاركة الخيال فيها** "[2].

ومعنى ذلك أنّ حكم الوهم يخالف حكم العقل., فقد تنتج الحركات والأفعال الإنسانية في أغلب الأحيان نتيجة لأوامر ودوافع من الوهم، كذلك بالنسبة للعملية الشعرية, فقد يعتبر كل من الفارابي وابن سينا أنّ الشّعر "**لا يحدث تأثيره في المتلقّي إلاّ عن طريق إثارته للقوّة الوهمية, والمتخيلة عنده إثارة خاصة, تفضي به إلى حكم مخصوص وبالتالي إلى حركة أو سلوك**" [3].

أما القوّة الخامسة فهي الحافظة وعدّها الفلاسفة بمثابة خزانة للوهم ومدركاته, فهي تملك القدرة على الاحتفاظ بالمعاني المجردة, وخزانة للعلوم والمعارف كما يقر أكثرهم و لاسيّما الفارابي وبن سينا وابن رشد الذي يسميها الحافظة "الحافظة الذاكرة" [4] أو"المتذكرة "[5] في الكثير من المرات، وترتب هذه القوّة في التجويف المؤخر من الدماغ دورها مزدوج الوظيفة, إذ لا تكتفي بحفظ المعاني الجزئية التي يدركها الوهم فحسب, بل لها القدرة على تذكر المخزون.

---

[1] **ابن سينا، النفس من كتاب الشفا, ص.52**

[2] **ألفت كمال الروبي،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص. 40.**

[3] **جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 31.**

[4] **الحافظة الذاكرة: قوة عقلية مسؤولة على حفظ المحسوس والمجرد.**

[5] **المتذكرة: قوة عقلية لها القدرة على تذكر المخزون.**

فيقول ابن سينا: "**و هذه القوة تسمى أيضا متذكرة, فتكون حافظة لصيانتها ما فيها ومتذكرة لسرعة استعدادها للاستبانة و التصور به مستعينة إياها إذا فقد**" [1] فهي إذا قوة مزدوجة الوظيفة تحفظ الأفعال والمعاني ثم تعيد تذكرها في الوقت المطلوب أو عندما يدعي المقام، إلا أن هذه الخاصية الثانية – التذكر- لا تقتصر على الحافظة فقط بل أنّ " **المتخيلة هي التي تحرك الصور التي في الخيال أو المصورة و المعاني التي في الحافظة فتلوح الصور في الحس المشترك والمعاني في الوهم، وهذه هي الاستعادة، ويحدث عند ذلك إدراك الحس المشترك والوهم للصورة والمعاني, وهذا هو التذكر**"[2] إذن هناك تشابه واضح بين الحافظة والمتخيلة من حيث عملية تذكر المعاني الجزئية والأفعال ، إلا إن الفارق هو عملية الزمن فاستعادة الصور والمعاني من طرف الذاكرة، يرتبط ببعدها وماضيها البعيد, أمّا المتخيلة فاستعادتها للصوّر والمعاني فتقتصر على المعاني الحاضرة أو القريبة، هذا هو أساس التفرقة بين التخييل والتذكر .

أما ابن رشد فلا يعدّهما – الذاكرة، الحافظة- واحد، بل يفرق بينهما فالقوّة الحافظة عنده تخص معاني أجزاء الشيء المحفوظ على التوالي و الاتصال[3] .

أما القوّة الذاكرة فهي تُحضر أجزاء الشيء بحركة منقطعة غير متصلة [4]، و قد يوافق ابن رشد ابن سينا في مجال التذكر الذي هو من شأن الذاكرة أو الحافظة, وهو استدعاء للمعاني القديمة الحفظ بوعي عكس التذكر الذي يكون عفويا.

ومنه يمكن القول أنّ هذه القوى الخمس الخاصة بإدراك الصورة أو المعاني بشكل عام، عبارة عن سلسلة فيزيولوجية، تشبه بشكل تقريبي أجهزة الاستقبال والإرسال، إذ يستقبل الصوّر ثم ينقلها عن

---

[1] ابن سينا ,النفس من الطبيعات، من كتاب الشفاء,تح : جورج قنواتي وسعيد زايد, القاهرة،الهيئة المصرية العامة, د.ط, للكتاب، 1975, ص. 32.

[2] ألفت كمال الروبي ,نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص. 44.

[3] ينظر: ابن رشد,الحاس والمحسوس، ضمن أرسطو طاليس في النفس، ت: عبد الرحمن بدوي، القاهرة،مكتبة النهضة المصرية، 1954، ص ,213.

[4] ينظر:محمد عثمان نجاتي، الإدراك الحسي عند ابن سينا بحث في علم النفس عند العرب، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1961،ص208– 209.

طريق الحواس إلى قوّة الخيال أو المصورة، ثم تنتقل إلى الحلقة الثالثة من السلسلة التي هي المتخيلة "**التي تؤلف بينها تأليفا ابتكاريا فإذا فرغت من عملها أسلمته إلى الوهم، فيستخرج بدوره المعاني الجزئية الناتجة عن هذا التأليف ذلك حفظ عمله في القوة الخامسة, غير أن هذا الإدراك لا يسلك دائما هذا الطريق المتدرج الصاعد, وتبدأ الحركة من الوهم وتنتهي في الحس المستدرك**"[1], ومن هنا لا يمكننا أن ننكر بحال من الأحوال أن كلّ قوّة من القوى الخمس تتفرد بالعمل وتستغني عن الأخرى, فتشترك الذاكرة مع الإدراك الحسي وتتبادل قوى الإدراك الباطني مع قوى الحس المشترك، وما يقال على هذا الحس المشترك يقال على القوّة الوهمية التي تؤثر فيها القوى المتخيلة، وتكون عملية الإدراك بهذه العلاقة المتبادلة, قد جعلت كثيرا من الفلاسفة يشتبه عليه تحديد وتخصيص دور كلّ قوى مما نجد أنّ ابن سينا يدلي على تشابه هذه القوى فعنده " **القوّة الوهمية هي بعينها المفكرة المتخيلة,والمتذكرة هي بعينها الحاكمة فتكون بذاتها حاكمة وبحركاتها وأفعالها متخيلة ومتذكرة، فتكون متخيلة بما تعمل في الصور والمعاني،والمنتهية بما ينتهي إليها عملها,ولا يمنع بأن تكون الوهمية بذاتها حاكمة متخيلة وبحركاتها متـخيلة ذاكــرة**" [2] .

كلما ابتعدنا عن ظاهر الحس اتجاه الإدراك الباطن، التمسنا خلالها نسبة التّجريد واللامحسوس، لأنّ الحس لا يستطيع أن يحتفظ بصور المحسوسات ما إن غيبت عنه, يبقى الدور على المتخيلة التي تحفظ ذلك، وتبقى خاصية التجريد غير مطلقة و إنما محصورة في " **انتقاء المادة المحسوسة للصور المتخيلة فحسب, وليست في انتقاء اللواحق الحسية لهذه المادة وعليه يمكن القول: الصّورة المتخيلة هي مجردة بالقياس إلى أصلها المحسوس في العالم الخارجي، و بالقياس إلى ما يستطيع من هذا الأصل في أعضاء الحس الظاهرة، وهي صور محسوسة بالقياس إلى المعاني الجزئية التي يستخلصها الوهم، وبالقياس إلى المعاني الكلية التي**

---

[1] **جابر عصفور، الصورة الفنية، ص. 32.**

[2] **ابن سينا ، النفس،من كتاب الشفا، ص. 161.**

يستخلصها العقل"[1] أي أنه كلما تعلق العمل المتخيل بالعقل واختلف عن الظاهر صار تجريديا وكلما تعلق بالمحسوسات الخارجية للعالم صار حسيا.

إلاّ أنّه لا يمكن بأيّ وجه من الوجوه أن ينفصل أحدهما عن الآخر لأنّ التخييل يستحيل عمله لوأبعد الحس في نشاط دورته الفيزيولوجية المتحتمة لسلامة العملية التخييلية، التي تتم عن طريق استدعاء صور المحسوسات المختزنة في القوة المصورة (الخيال) و الإنسان الفاقد لأحد الحواس لا يمكنه تخيل صورة الشيء المحسوس الواقعة مجال إدراك هذه الحاسة المفقودة , " **إن كلَّ حيوان لا بصر له، فهو لا يتخيل الألوان ، ومالا سمع له لا يتخيل الأصوات ولا يتوهمها، لأن التخيّل – أبدا– في تصور الأشياء تبعا للإدراك الحسي,والعقل في استنباطها تبع الدّليل النفسي** " [2] ومهما تفنن التخيّل في التجريد و أبدع صوّرا بعيدة عن العالم الخارجي، و مهما ركّب من الصوّر المختلفة، آخذا منها المجرد و طرح المحسوس حتى لا يظهر منها محسوسا لأي خبير مهما بلغت درجة عمله، إلاّ أنّه في الأخير لا يمكن أن يكون هذا التجريد بعيدا عن جزئيات مدركات الحس، لهذا كان الإنسان كلما استعصى عليه فهم مجرد ربطه بمحسوس، تعرفه النفس وتألفه فيستقر عليه فهمه ويذهب عنه الغشاوة ويدرك ما وراء الحجب، فكذلك كان يفعل الأنبياء يقربون المطلقات من الأفكار المتعالية عن الحس و يربطونها بالمحسوسات حتى يتمكن الناس من فهمها و إدراكها[3].

و من هذه الرؤية يبدو أنّ القوّة المخيلة تظل رهينة قيد الحس، لأنّها مهما بلغت من تجريد يبقى منشؤها هو الحس .

هذا كلّ ما أوردناه حول مجال الإدراك الحسّي، و إذا انتقلنا إلى مجال الإدراك العقلي فقد يفيض الحديث فيه كثيرا، إلاّ أنّنا نحاول أن نلتمس مختصر ودقيق ما ركز عليه الفلاسفة وأخصائي النفس القدماء, فقد فرّعوا هذه القوّة إلى فرعين رئيسيين أوّلها مفكرة وثانيهما ناطقة ولا نجد هذا الفرع إلاّ عند الإنسان – **العقل**– و قوّة العقل هي التي تميز الإنسان عن سائر المخلوقات الأخرى

---

[1] **جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ,ص. 36.**

[2] **إخوان الصفا، ، رسائل, ج .3 ، ص. 418.**

[3] **ينظر: الفارابي، المدينة الفاضلة، ص. 80.**

بواسطتها يمكن التمييز بين المدركات والأفعال، وقد جعل الفلاسفة لهذه القوّة جانبان نظري وإجرائي، فالنظري يمكّننا من إدراك المعاني إدراكا ليس للإنسان المقدرة في تغييرها من حال إلى حال والإجرائي فيه فكري ومهني, أما المهني أو الصناعي،فهو الذي لنا القدرة و الروية في عمله و الفكري هو العمل الذي يتبع الروية والتدبر، فكلّ هذا النشاط المنسجم، محله قوّة الإدراك العقلي[1]؛ أي إدراك المعاني مجردة تماما عن المادة بعيدا عن القوى النفسانية الأخرى، فقد وضع الفلاسفة ترتيبهم للقوى المدركة حسب درجة التجريد للصور المدركة من الأقل تجريدا إلى الأكثر تجريدا، فوضعوا القوى الناطقة أو قوة الإدراك العقلي هي رئيسة كل القوى الإنسانية المدركة التي تسبقها[2]، ويظل مجال المقارنة بين الإنسان والحيوان لدى الفلاسفة شغلا شاغلا, إذ أنّ النفس المتخيلة لدى الحيوان تقوم دوما على الغريزة والطبع, أما عند الإنسان فتتجاوز ذلك الطبع الساذج إلى مرحلة أعلى مستوى وهي مرحلة الاستنباط والتفكير والتروي، فقد تستطيع هذه القوّة – العقل – لدى الإنسان الربط بين التجريد والحس، فهي تتوسطهما وتكون بمثابة مركز الثقل لتوازن وسلامة الفكر، فيرى ابن رشد أنّـه " **ليس بشيء أقرب إلى أن يكون الموضوع لهذه المعقولات من بين قوى النفس سوى الصورة الخيالية** "[3] فهو يأخذ الصورة من منطقة الحس المشترك، ويجرد منها مادتها في منطقة الخيال ليستلمها العقل في منطقة الإدراك العقلي، و يحدث خلالها قراءةً فككت شفراتها في النفس، قابلة للتعبير عنها في شكل صورة جديدة مبتكرة، وقد حاول إخوان الصفا أن يجعلوا للقوة المفكرة وظائف متعددة إذ أنّها تتوسط القوى النفسانية الحسية والقوة الناطقة، فهي تأخذ صور المحسوسات من

---

[1] ينظر:ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص. 46.

[2] ينظر:رسائل إخوان الصفا، ج3، ص 18، كذلك : الهوامل و الشوامل ص196و كتاب النفس من الشفا، ص. 140.

[3] ابن رشد، الحاس و المحسوس ، ضمن أرسطوطاليس في النفس, ت:عبد الرحمان بدوي ,القاهرة,مكتبة النهضة المصرية , 1954, ص.82

المتخيلة إلى الحافظة وفي الوقت الذي تقوم فيه بالتفكير والتروي و التحليل و البناء نجد لها دورا آخر هو الوحي و الإلهام و رؤية المنامات و تأويلها[1] .

ولا يتردد الفارابي في أن يؤيّد فكرة إخوان الصفا في ازدواجية وظيفة هذه القوّة المفكرة فيرى أنّها تصبح قوة حيوانية عندما يسيطر عليها "الوهم" و تصبح مفكِّرة عندما تكون تحت حكم العقل وتصرفه، وقد تستنبط هذه القوة المتخيلة و يصبح فضاء عملها رحبا عندما تتحرر من قيود العقل وقوى الحواس الظاهرة ويحصل لها ذلك أثناء النوم ولكن لا يكون هذا دائما , بل تتدخل مكبوتات النفس من مخزون القوى الحافظة لتذيق لها ذلك المجال الفسيح فتفرض عليها هذا المكبوت" **إنّ من شأن النفس البهيمية إذا اشتاقت شيئا أعني وجوده أو عدمه أن تحاكي لها النفس المتخيلة صورة ذلك الشيء المشوق على الحالة التي تشوقته وتحضر لها صورة ذلك الشيء, ولذلك يرى المتشوق للنساء أنه يجامع، والعطشان أنه يشرب** "[2] و يحصل غالبا هذا الأمر للذين يخضعون أثناء يقضتهم لأهواء النفس و أفعالها.

فدوما " **تكون عادة الكذب والأفكار الفاسدة تجعل الخيال رديء الحركات غير مطاوع لسداد المنطق، بل يكون حاله حال خيال من فسد مزاجه إلى تشويش .فلذلك لا يصح في الأكثر رؤيا الشّاعر و الكذّاب و السكران و المريض و المغموم، ومن غلب عليه سوء مزاج أو فكر**" [3]

فيرى ابن سينا أن قوة التخييل توجد في الحيوان كما توجد في الإنسان، فإذا أخضعت للعقل أصبحت – مفكرة– خاصة بالإنسان وحده فقط, وإذا أخضعت لقوة غريزية سميت متخيلة وتشابه فيها الإنسان و الحيوان على سواء[4]. وحين تخضع هذه القوّة للعقل، يستطيع صاحبها التمييز بين

---

[1] ينظر : إخوان الصفا، رسائل ,ج 3، ص. 391

[2] ابن رشد ,الحاس و المحسوس ، أرسطو طاليس في النفس، ت ع: عبد الرحمن بدوي،القاهرة مكتبة النهضة المصرية,1954،ص 231– 232

[3]ابن سينا، القسم الخاص بالنفس من الطبيعات من كتاب الشفا، ، ص. 175.

[4] ينظر: المصدر نفسه ، ص. 160.

الصالح والطالح، والجيد والرديء، والنافع والضار، مما جعل ابن رشد يسمّيها " المميزة" فقد تضعف قوّة المخيّلة عندما تقوى قوّة العقل، والعكس صحيح, إذ أن العلاقة التي تربطهما علاقة عكسية على الدوام فقد تبقى القوّة المفكرة هي سلطان القوى الباطنية المدركة.

لقد أشار الفلاسفة إلى القصور المعرفي للمتخيلة بالنسبة للعقل، حيث تظل هذه القوى- المخيلة- تحت سيطرة العقل وذلك لميولاتها الغريزية والنزوعية " **و النزوعية هي التي تكون بها النزوع الإنساني، بأن يطلب الشيء أو يهرب منه، ويشتاقه ويكرهه أو يؤثره أو يجتنبه، وبها يكون البغضة والمحبة, والصداقة والعداوة, والخوف والأمن, والرضا والقسوة, والرحمة بسائر عوارض النفس** "[1] ,فقد تبعت المتخيلة القوّة النزوعية عن التحريك بالجذب أو الدفع نحو الصواب، والخطأ،ولا تتحدد هاتان الصفتان وما سالكهما إلا في وجود العقل الذي به توجه السلوك الإنساني وفقا لما يتماشى والقوة الراشدة.

إذن: إذا كان عمل المتخيلة لا يخضع لسيطرة العقل، ينجر عن ذلك عملا خاليا من الحكمة والرشاد شبيه مصنف في خانة التصرفات الحيوانية اللاّمسؤولة، ومنه قد يبين الفلاسفة المسلمون منذ العصور الأولى قيمة العقل ودوره في عملية الإدراك وهو أساس الصنائع العملية والعلوم النظرية التي لا تستقيم للإنسان بدونه، فهو يختص بمعرفة أسس ومبادئ الموجودات والأشياء الإلهية، والاختصاص بعلم الأشياء المصنوعة وبه يتميّز الإنسان عن الحيوان ومبعث السعادة وكمال الوجود إذا تعطلت معه خالفه الإنسان لخالقه في الأرض.

سيكولوجية التخييل الشعري لدى الفلاسفة :

لقد أثبت الفلاسفة أن المخيّلة هي المسؤولة على عملية بناء وتركيب الصور الحسية والمعنوية بعدما تجردها من الحس المشترك، و تخزنها في الحافظة, ثم تعيد استدعاءها من الحافظة فتقوم المتخيلة بدورها في عملية الصناعة الفكرية وما دخل في حيز ذلك الأشباه.

---

[1] **ابن رشد، الحاس و المحسوس، ضمن أرسطو طاليس في النفس، ص.211.**

لقد كنا بينّا في مامضى الدور الكبير الذي تقوم به المتخيّلة في عملية الإبداع للصور سواء كانت محاكية للواقع وغير موجودة على الإطلاق، في عالمنا الخارجي، إنّ الفلاسفة جعلوا من هذه القوّة المتخيلة يعوّل عليها الشاعر في عملية التخييل.

فهي ممولٌ للصورة الجزئية التي تسمح للعقل الأخذ منها ما شاء من التخيلات مع سيطرته التامة عليها، فلهذا يجب أن يتميز هذا الشّاعر بمخيلة قوّية ومميزة عن سائر البشر العاديين " **فتخلق فيه القوّة المتخيلة شديدة جدا غالبة حتى أنّها لا تستولي عليها الحواس، ولا تعصيها المصورة، و تكون النفس أيضا قوية لا يبطل التفاتها إلى العقل ، ويقبل العقل انصبابها إلى الحواس, فهؤلاء يكون لهم في اليقضة ما يكون لغيرهم في المنام** "[1]

إن قوة المتخيلة في الشّاعر و تميُّزها لا تكفي وحدها في عملية ابتكار الصور ما لم يرافقها العقل السليم ونبله في حسن السيطرة عليها وكبح جماحها التي قد تؤدي في غيابه إلى الجنون والهلوسة وما شاكل ذلك من الأمور التي تخرج عن ماهية الشعر وغايته النبيلة، التي تصوَّرها الفلاسفة له في توجيه الأفعال الإنسانية, ومادام أنّ الفلاسفة اهتموا بهذا التوجيه فحتما سينصب اهتمامهم على المتلقّي لهذا الشّعر والذي يقودهم حتما إلى التركيز على عملية "التخييل الشعري " أي سيكولوجية التلقّي، فيحتمل أنهم ركزوا في ذلك على الجوانب الإدراكية والنزوعية لا على الجوانب العاطفية الوجدانية من الحياة النفسية؛ لأنّ هذا الأخير هو المحرك الأساسي للتخييل.

فتكون عملية الإبداع الشعري نوعا من الفيض بالأحاسيس و الخلجات النفسية المنبعثة من أغوار النفس وغيابات الإلهام لا تشبه معانيه كلام البشر العاديين، فقد يعرب ابن سينا في هذا الصدد قائلا :" **ليس أحد من الناس لا نصيب له من أمر الرؤيا ومن حالات الإدراكات التي تكون في اليقظة فإنّ الخواطر التي تقع دفعة في النفس إنما يكون سببها اتصالات ما لا يشعر بها, ولا بما يتصل بها قبلها ولا بعدها، فتنتقل النفس منها إلى شيء آخر غير ما كان عليه مجراها.**

---

[1] **ابن سينا,النفس من الطبيعات ، من كتاب الشفاء، تح : جورج قنواتي و سعيد زايد ، القاهرة, الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975 ص. 167.**

وقد يكون ذلك من كل جنس، فيكون من المعقولات، ويكون من الإنذارات ويكون شعرا ويكون غير ذلك بحسب الاستعدادت والعادات والخلق وهذه الخواطر تكون لأسباب تعني للنفس مسارقة في أكثر الأمر وتكون كالتلويحات المستلبة التي لا تتقرر فتذكر إلاّ أن تبادر إليها النفس بالضبط الفاصل " [1]، فالاستعداد الفطري للشاعر وخلقه يجعله يتلقى شبه إلهام وهو في حالة يقظة, مما تندفع الإدراكات بشكل غير واعي وغير مقصود إلى النفس فتتلقاه النفس، وهي واعية، إذن فهي مرحلتان أوّلها غموض وعفوية وفي الثّانية يضبط الوعي هذه الخلجات, لتخرج في الأخير على شكل إبداع شعري . إذن يتضح من خلال هذا الكلام أنّ منبع الإبداع هو المتخيلة حسب اتفاق جمع الفلاسفة, والعقل هو الضابط والموجه لقول الشّعر، والأمر الذي جعل الفلاسفة يغفلون الجوانب الوجدانية في الحياة النفسية ويركزون على الجوانب الإدراكية، والنزوعية، هو ذلك التوافق والتناغم , مع التصور النقدي الشائع عند العرب أعني ذلك التصور الذي يركز على مقتضى الحال الخارجي أكثر مما يركز على مقتضيات الأحوال الداخلية ويهتم بالمستمع والمتلقّي أكثر من اهتمامه بالمبدع أو بذاته الخاصة أو المتفردة, ويعني ذلك أنّ الدّراسات النقدية صبّت جلّ اهتمامها وجعلت تماحيصها تتجه إلى ما يقال، ولمن يقال، باعتبار الدور الذي حدد للشّعر من توجيه المجتمع وأغفل في خضمها البحث عن الطريقة التي يتكوّن بها الشّعر و الأجهزة السيكولوجية التي تتولى ولادته في مخيلة الشّاعر، فقد ركز الدّارس على النّص ذاته من موضوعات و أغراض قيمة المحاكاة فيه ومدى تأثيره في المتلقي، و كان بذلك الشاعر أو المبدع ضحية المتلقي والنص .

كان الفلاسفة المسلمون لا يحيدون عن المعلم الأول أرسطو في تصنيف عمل الشّعر أو فنّ الشّعر باعتباره يصدر من المخيّلة الإنسانية التي تخضع للعقل الذي يعتمد على أسس المنطق المتمثلة في القياس و البرهان والاستنتاج.

---

[1] ابن سينا,النفس من الطبيعات ، من كتاب الشفاء، ت ح : جورج قنواتي و سعيد زايد ، القاهرة, الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975،ص. 155.

خاصية التلقي عند الفلاسفة:

أعرب الفلاسفة على أنّ الشّعر جزئياته تؤخذ من المتخيلة والوهم, ثم تعرض على العقل ليقوم بعملية التمحيص والضبط والتوجيه، فلمّا يخرج هذا الشعر ويرى النّور فإنّ تأثيره حتما سوف يكون في مخيلة المتلقّي, فيكون بذلك عملا تخيليا بحتا لا يحيد عن التأثير في نفسية المتلقّي, فبذلك تُبسط له النفس أو تنقبض حسب غرض هذا الباعث وقدرته على صناعة هذا التأثير, وهو الذي يتفاوت فيه الشّعراء حسب براعتهم في صناعة الشعر وعملية التخيل ولا يتردد ابن سينا في تفسير ذلك حين يقول: "**التخيل هو انفعال وتعجب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير أو غمٍّ أو نشاط**"[1] إنّ الأثر الذي يتركه الشّعر في المتلقّي يكون بمثابة تحريك القوّة النزوعية التي تلبّي نداء المخيلة, ومن هنا تعمّد الشعراء إلى استدراج المتلقين لأمور يرغبونها بالأقوال الانفعالية حين يقع لهم محبة في النفوس فيستحسنونها وتذعن لها بالقبول, ولا يجد العقل قدرة لكبحها ومنعها, وذلك لما يوافق ما في مخيلة متلقّي الكلام المخيّل الصادر من ذلك الشّاعر البارع في قراءة رغبات المخيلة المقصودة، وقد يكون الإنسان المستدرج لا روّية له ترشده، فينهض نحو الفعل الذي يلتمس منه التخييل, فيقوم التخييل مقام الرويّة ، وإمّا أن يكون إنسانا له روّية في الذي يلتمس منه, ولا يؤمن إذا روى فيه أن يمتنع، منه "**فيعاجل بالأقاويل الشعرية لسبق بالتخييل ورويته، حتى يبادر إلى ذلك الفعل فيكون منه بالعجلة، قبل أن يستدرك برويته ما في عقبى ذلك الفعل فيمتنع منه أصلا أو يتعقبه فيرى أن لا يستحيل فيه، ويؤخره إلى وقت آخر, ولذلك صارت هذه الأقاويل الشّعرية دون غيرها تجمل وتزين وتفخم ويجعل لها رونقا وبهاءً بالأشياء التي ذكرت في علم المنطق** " [2] .

وبهذا يسعى الشّعراء دوما إلى محاولة السيطرة على مخيلة المتلقّي وإثارتها وتجعل من العقل أقل استواء على الرغبات النفسية, فيكون الشّعر بمثابة إيهام, وقد يؤثر التخييل الشعري في الأقيّسة المنطقية فيكون على شكل خداع ومغالطة، فيعمل الشّاعر دوما على خلفية فكرية للمتخيلة, فإن

---

[1] **ابن سينا,كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر ،تحقيق: محمد سليم سالم ، القاهرة ,مركز تحقيق التراث ونشره,1969 ص. 15**

[2] **الفارابي، إحصاء العلوم ، تح : عثمان أمين،مصر,دار الفكر العربي ،مطبعة الإعتماد, ط.1،1948, ص. 68– 69.**

كانت تجمع الحقد و الغل و الكره وما شابه ذلك من الصفات المشاكلة للذم حرّكها الشاعر بأقاويل توافقها وتستقر عندها بالقبول فتتجمع أقواله ومخزونات هذه المخيلة التي تستحضرها من القوّة الحافظة فتكوّن قوّة تغلب قوّة العقل, فلا يجد العقل عندها حيلة إلا الاستسلام فاسحا المجال للقوّة النزوعية بالتحرك ,كذلك الشأن للنفس التي تجمع في مخيلتها ملاذاً وشهواتا لأمور فيحركها الشّاعر بنفس الطريقة السالفة الذكر " **فالقياسات الشعرية من مقدمات مخيّلة، و إذا كانت مع ذلك لا يصدق بها لكنّها تبسط الطبع نحو أمر وتقبضه عنه، مع العلم بكونها كاذبة**" [1] قد أشار أبو حامد الغزالي خلال (القرن 5 هـ) وهو من زمرة الفلاسفة الذين تهجّموا على الشّعر الذي يثير الشهوات ويفسد الطباع وأن الشاعر سعى إلى " **الإيقاع في النفس و تحريك القوى الشهواتية والعصية بأن يشبّه الأشياء بعضها ببعض كقول القائل:**

هو البحـــرُ غُص فيه إذا كانَ راكـــدًا على الدُرِّ واحذره إذا كان مُـــزْبِداً

فهذا إذا سمعه الممدوح انبسطت له نفسه ,لأنه يشبه جوده و اتساعه بالبحر وأنه ذو صولة كالبحر و قد يحرك القوة العصية كقول قائل :

لو كان يخفى على الرحمن خافية من العباد خفت عنه بنو أسد "[2]،

فقد يريك الشاعرُ الحسنَ قبيحاً فتكرهه، ويريك القبيحَ حسنا فتحبه وتستحسنه، و قد يكون الشّعر بمفهوم الفلاسفة " **نتائج لمستويات دنيا من نفس قائلة، واستعلاء من مستويات دنيا في نفس تتلقاه**"[3] .

فيذهب الفلاسفة من هذه الرؤية إلى أنّ الشّعر لا يقدم معرفة تنافس معارف الفلسفة, حتى أن الكندي جعله القسم الثامن والأخير من أقسام المنطق بعد المقولات، ثم العبارة ,فالقياس والبرهان ثم الجدل, و السفسطة فالخطابة، وفي ختامها الشعر, والخوازمي جعله تاسع الرتبة و أخيرها في نفس

---

[1] **ابن سينا، عيون الحكمة ، ت ح : عبد الرحمن بدوي، ط3، دار القلم ، بيروت، 1980، ص 13.**

[2] **أبو حامد الغزالي ,قرائد الألي من رسائل الغزالي مجموعة مشتملة على معراج السالكين و منهاج العارفين و روضة الطالبين ، تح : فرح الله تركي ،, القاهرة, مطبعة الأزهر, د.ت ,ص 91– 92.**

[3] **جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص69.**

الوقت, إن الشاعر حسب تعبير أرسطو لا يحاكي المتغير أو الخاص بقدر ما يحاكي العام المحتمل فيرتب بين الفيلسوف، والمؤرخ, فهو بذلك أدنى درجة من الفيسلوف وأسمى من المؤرخ باعتبار أن المؤرخ يروي الجزئي ويتقيّد بما كان، وقد لا يتوانى ابن سينا في تفضيل الشعر الجاد أو النافع على غيره من الشّعر الذي يهدف إلى المتعة واللّذة، فيرى أنّ العرب " **كانت تقول الشّعر لوجهين أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط, فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه** "[1] فقد تتجلى قيمة التخيل الشعري في شحذ الهمم والنهوض بأفراد المجتمع أو المتلقين له وتوجيه السلوك الإنساني, فيكون بذلك صفة حسنة وعمل حميد, كما يعمل على ذم المكاره والسخط على سبل السوء, فتنقبض لها النفوس ولا تحمل عليها وذلك لما في التخيل الشعري من القوّة على استمالة النفوس بشتى أنواعها.

نظرية المحاكاة لدى الفلاسفة :

1-أفلاطون و أرسطو:

لا يستنكف الفلاسفة المسلمون في أن يجانبوا المفهوم الأساسي الذي حدّده أفلاطون وأرسطو للمحاكاة من حيث هي نقل للصور الإدراكية المجردة منها والحسية, فهذا أفلاطون ينقل عن معلمه سقراط و هو يحاور **لاد يمنتس** أنّ المحاكاة " **هي تقليد لأناس يمارسون عملا اختياريا أو اضطرار ويحسبون أن عملهم هذا يتمخض عن نتائج خيّرة أو شريرة ووفقا لذلك يكون فرحهم وقرحهم** "[2] فقد تكون بذلك المحاكاة إعادة تركيب صور متشابهة للصور الأصلية بفعل حرية أو اضطرار من أجل إثارة النفس بالمتعة أو بعكسها، وقد كان موقف أفلاطون واضحا اتجاه المحاكاة إذ أنّها تبتعد عن الحقيقة بدرجتين إذ أنّ المحاكي لا يحاكي إلاّ ما هو محاكي لعالم المثل، فهي بالتالي عبارة عن صورة الصورة أما أرسطو فكان موقفه يتحاشى الصورة السلبية التي منحها إياها معلمه الأول إذ أنّه لم يبتعد عن التعريف الذي أطلقه أفلاطون إلاّ أنّه اعتبرها أداة فطرية بها يتعلم الإنسان

---

(1) **أريسطو طاليس ,فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة،د.ط, 1985،ص 170.**

(2) **أفلاطون ,الجمهورية ، نقل: حنا خباز ،مطبعة المقتطف ، القاهرة , 1969، ص 309، 310**

ويلتذ فكان له بذلك عدم إبعاد الشعراء مثل ما فعل أفلاطون باعتبار أن الشعر لا يقوم إلا بالمحاكاة، فكان بذلك قد منح طابع المنفعة للفنّ بصورة عامة و إجلاء العبثية التي ألصقها أفلاطون للمحاكاة والفنّ على العموم.

فحاول أرسطو أن يبعد فكرة النقل الآلي لصورة الأشياء المحكية والتقليد الخالص، فهي بذلك ليست نقلا للمظاهر فحسب بل تتعدى إلى جوهر الأشياء، فمثلا شاعر التراجيديا والدراما لا يكتفي بتقليد الأشخاص بل يسعى إلى محاكاة أعمالهم و أفعالهم[1] ولا يكون بذلك الشاعر مسلوب الإرادة فيما ينقله من صور موجودة في الواقع بل هو مبدع ومخترع لصور ومعاني سامية تجعل الوجود أفضل مما هو عليه الواقع البسيط، بل الشّاعر في موقف ابتكار وخلق للفضائل و السيّر المثالية التي يجب أن يكون عليها الواقع، فهو بذلك لا ينقل ماكان بل مايجب أنّ يكون وما يجوز وقوعه فهو يفارق المؤرخ ويقترب من الفيلسوف، فالأشخاص الذين يصوّرهم الشّاعر في الدراما و التراجيديا ليس ما نعرف بل أفضل مما نعرف فالفنّ إذا صحّ تعبيرنا يقتضي تجاوز المعرفة العادية الانتقائية التنظيمية التي لا غنى لها عن العقل, فمن هذا المنطلق لا يمكن للفنون أن تتخلى عن المحاكاة الأرسطية, فبهذه النظرية تستطيع الفنون ولاسيّما الشّعر منها أن يقدم خدمة جليلة للإنسانية .

2- المحاكاة من منظور الفلاسفة المسلمين :

إنّ كتاب -**فنّ الشّعر-** لأرسطو قد نال الاهتمام المتواتر لدى الفلاسفة المسلمين بداية بما قدمه أبو بشر متّى بن يونس (ت228هـ) من نقل السريانية إلى العربية و ما تلاه من نقالات للفلاسفة كالفارابي وابن سينا و ابن رشد .

فقد اتضح من خلال هذا المؤلَف **-فن الشعر-** مفاهيم لفلاسفتنا حول المحاكاة ودورها في عملية الإبداع الفني ولا سيما الشّعر منها، فقد ذهب الفارابي إلى محاولة يتضح منها الجمع بين الرأيين للمعلمين الأولين **أفلاطون** و **أرسطو** فيجعل المحاكاة نوعين " قد تكون بفعل وقد تكون بقول – فالذي بفعل ضربان : أحدهما : أن يحاكي الإنسان بيده شيئا ما مثل أن يعمل تمثالا يحاكي به

---

[1] **ينظر: ، أرسطو طاليس في الشعر ،ت: شكري عياد ,القاهرة ، 1967، ص. 36.**

إنسانا بعينه أو شيئا غير ذلك ، أو يفعل فعلا يحاكي به إنسانا ما وغير ذلك, والمحاكاة بقول هو أن يؤلف القول الذي يصنعه أو يخاطب به من أمور تحاكي ذلك الشيء الذي فيه القول، وهو أن يجعل القول دالا على أمور تحاكي ذلك الشيء"[1] يمثل الفارابي هنا المحاكاة بالفعل للنحت وهي نقل الصورة ومحاولة وضع صورة شبيهة للأصل قدر المستطاع, لكن في تمثيله للمحاكاة بالقول يكاد يختلط عليه الأمر ويشبهها " **بما يسمى كتابة عند البلاغيين إذ يلجأ مستعمل المحاكاة إلى قول مؤلف من أمور تدل على شيء محاكي** "[2] وقد يعرب في موقف آخر أنّ بين صناعة الشّعر وما يناسبها من صناعات أخرى كالتزويق اختلاف في مادة الصناعة واتفاق في الفعل والغرض قائلا " **إنّ بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابها وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل وموضع تلك الصناعة الأصباغ، وإنّ بين كليهما فرقا، إلا أنّ فعليهما جميعا التشبيه وعرضهما إيقاع المحكيات في أوهام الناس و حواسهم**"[3].

فيتفق الرّسم والشّعر من حيث أنهما فنّان يعتمد فيهما على عملية المحاكاة ولكن السبيل إلى تحقيقهما يختلف في الوسيلة على عملية المحاكاة ولكن السبيل إلى تحقيقهما يختلف في الوسيلة فقط .

وكما وضّح الفارابي الفرق البيّن والشبه الملتبس بين المغالطة السوفسطائية باعتبار أنّ المحاكاة هي مشابهة توهم النفس نظرا للتشابه الواقع بين الشيء ومحاكاته، أمّا السفسطة فهي إيهام للنفس, تقوم على إظهار نقيض الشيء على أساس أنه حقيقية إذ "**أن المغلّط والمحاكي قول واحد، وذلك أنّهما يختلفان بوجوده : منها أنّ غرض المغلّط غير غرض المحاكي، إذ المغلط هو**

---

[1] الفارابي، جوامع الشعر ، ضمن تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تح: محمد سالم ، القاهرة ، 1977،ص.174.

[2] مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب الجاهلية و العصور الإسلامية ، بيروت, دار الطليعة ، ، ط1 ، 1981، ص 94.

[3]الفارابي,رسالة في قوانين صناعة الشعر ضمن كتاب فن الشعر.تح:عبد الرحمان بدوي, القاهرة ,مكتبة النهضة المصرية, د.ط, 1953، ص 157، 158.

الذي يغلّط السامع إلى نقيض الشيء حتى يوهمه أنّ الموجود غير موجود و أن غير الموجود موجود فأمّا المحاكي للشيء فليس بوهم النقيض لكن الشبيه"[1] .و لا يقطع الحديث حتى يضرب لنا مثلا حول مغالطة الحس في إيهام الساكن متحرك " مثل راكب السفينة عند نظره إلى الأشخاص التي هي على الشطوط... أو لمن ينظر إلى القمر و الكواكب من وراء الغيوم السريعة السير هي الحال المغلطة للحس، فأما الحال التي تعرض للناظر في المرائي والأجسام الصقيلة فهي الحال الموهمة شبيه لشيء" فيكون بذلك الإيهام ليس خداعا ولكن تخييلا في النفس و التأثير فيها بتلقيها للشبيه والمثيل، فقد تعني بذلك المحاكاة المشابهة وليس المطابقة ,يستقر الفارابي على القول أنّ المحاكاة الشّعرية ناقصة غير تامة مقارنة بالأقاويل الاستقصائية و البرهانية.

و لمّا تكون الصور والمعاني في الحافظة وعند صياغتها على شكل معاني شعرية يعيد الشاعر تركيبها في صور مخالفة لما كانت عليه في الواقع, فيعمد بذلك الشاعر إلى الإضافة في صورة إبداع, فيُجمّل أو يقبّح الصورة قصد بلوغ غاية في نفسه يرضي بها المتلقي ويخيل له أمور يرغبها ويتأثر لها, عكس ما في الصورة البرهانية والاستقصائية التي تشترط مطابقة للواقع،فيحكم الفارابي بذلك على الشعر بمخالفته للواقع، فقد تكون كاذبة ونلتمس من ذلك أن موقف الفارابي كان موقفا وسطا بين أفلاطون وأرسطو, إذ تهجّم أفلاطون على الشّعراء ,في حين دافع عنهم أرسطو بكل قوة وبرهان ,هذا كله حول موقف الفارابي من المحاكاة و علاقتها بالفن، فيا ترى كيف نظر ابن سينا إلى المحاكاة؟ .

إنّ ابن سينا باعتباره قطب من أقطاب الفلسفة الإسلامية حاول أن يقف وقفة مغايرة باعتبار الخلاف الموجود بين الشّعر عند اليونان والشّعر عند العرب إذ أنّ " **الشعر اليوناني إنّما كان يقصد فيه في أكثر الأمر محاكاة الأفعال و الأحوال لا غير، أما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها كاشتغال العرب، فإنّ العرب كانت تقول الشّعر لوجهين أحدهما يؤثر في النفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل وانفعال، والثاني للعجب فقط، فكانت تشبّه كلّ شيء لتعجب**

---

[1] **ابن سينا ، فن الشعر من كتاب الشفا ، ص .151،152.**

بحسن التشبيه، وأما اليونانيين فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعل, أو يردعوا بالقول عن الفعل " [1] .

يستشفى من كلام ابن سينا أنّ العرب كانوا يحاكون في أشعارهم الأشخاص والذوات في حين أنّ اليونانيين قلّدوا أعمال الأشخاص وحياتهم ولم يركزوا على الذوات, بل غايتهم كانت التوجيه والإرشاد في حين كانت العرب تقول للمتعة والإعجاب، وبالتالي هي غاية في تحريك النفس لتنقبض أوتنبسط، كما يجب أن تكون هذه " **المحاكاة هي إيراد مثل الشيء و ليس هو هو، كذلك كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي، ولذلك يتشبه بعض الناس في أحوالهم ببعض و يحاكي بعضهم بعضا و يحاكون غيرهم** " [2] ,فقد يتجاوز ابن سينا المحاكاة بمعنى التقليد ونقل الصورة طبق الأصل أي الشيء هو هو في تركيزه على كلمة (كالطبيعي) قصدًا منه على تجاوز الظاهر وعدم تقليده حرفيا، فالمحكيات في هذا المضمار لا تكون كالواقع, لأن الواقع إما أن يكون معلوما مفروغا منه لا يلتفت إليه, فيجب أن يُحَرَّف على ما هو معتاد, حتى يجلب التحريك للنفس و يجعلها تتأثر له.

يقسم ابن سنا المحاكاة ويجعلها ثلاثة أنواع " **التحسين والتقبيح والمطابقة**"[3], وقد لا يجعل من القسم الثالث (المطابقة) هي مطابقة الواقع و إنما " **المطابقة تستحيل إلى تحسين و تقبيح**"[4] و قد يستحسن ابن سينا من المحاكاة التي تخالف المطابقة للواقع إذ يرى أنّه في المطابقة جمود لا إبداع فيها عكس ما يتجاوز الواقع فيها، إذ هي مقصد الشعراء المبدعين .

أما تقسيمها من حيث الكيفية فيجعلها كذلك ثلاثة أقسام محاكاة تشبيه ومحاكاة استعارة ومحاكاة الذوائع؛ والذوائع هي الاستعارات التي عرفت من قبل وتداولها الجميع واتفق عليها فأصبحت

---

[1] **الفارابي رسالة بعنوان: قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب فن الشعر،تح :عبد الرحمان بدوي,القاهرة ,المكتبة المصرية,د.ط,1953,ص 151، 152.**

[2] **المصد نفسه, ص 186.**

[3] **المرجع نفسه، ص 170.**

[4] **المرجع نفسه،ص 171.**

بذلك مبتذلة لا تثير في النفس الدهشة، ومن هذا المنظور لا تكون المحاكاة إلا وسيلة من وسائل التخيل يعتمدها الفنان ولاسيّما الشاعر بوجه الخصوص قصد الإثارة في نفس المتلقّي, فحسن المحاكاة يتبعه حسن التخيل, وبالتالي تقوى على تحريك النفس فتثيرها، وما يمكن أن يلاحظ ويستنتج من كلام ابن سينا أنّ المحاكاة تبقى دون التخييل فبالتالي يكون التخييل أعمّ من المحاكاة وهي خاصة فيه و مقترنة به.

"فقد يحاول ابن سينا أن يجعل للعرب وينسب لهم التميز بمحاكاة تثير النفس وتتّصف بالندرة والطرافة والغرابة, وتصور الذوات، فقد أراد أن يميزها ويفضلها على محاكاة اليونانيين التي التزمت بالأفعال والأحوال غايتها التوجيه لا الإثارة والتعجب"[1].

أما ابن رشد فلم يفارق كلام ابن سينا إلاّ أنّه جعل من المحاكاة والتخييل أمرا واحدا, ويؤكد أن المحاكاة تدل على التشبيه في كثير من الأحيان, ويفرعها إلى ثلاثة فروع متباينة, تشبيه بالإدارة، والإبدال, ويشمل الكناية والاستعارة, والتشبيه المبدل أو المقلوب، فقد يجعل ابن رشد من الصور البلاغية المعروفة عند البلاغيين أنّها هي المحاكاة بعينها والتخييل هو استخدام هذه الصور كذلك، ومما يؤكد أنّ ابن رشد لا يجعل فرقا بين هذه الأمور الثلاث قوله: " **و أصناف التخييل و التشبيه ثلاثة اثنان بسيطان و ثالث مركب منهما, أما الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به، و ذلك يكون في لسان بألفاظ خاصة عندهم، مثال كأن و إخال ، وأما أخذ الشبيه بعينه بدل التشبيه، وهو الذي يسمى الإبدال في هذه الصناعة, وينبغي أن تعلم أن في هذا القسم تداخل الأنواع التي يسميها أهل زماننا استعارة و كناية , أما القسم الثاني فهو أن يبدل التشبيه، مثل أن تقول أن الشمس كأنها فلانة, والصنف الثالث من هذه الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين "**[2].

---

[1] ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب الجاهلية و العصور الإسلامية، ص. 96.

(2)ابن سينا,كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر ، تح: محمد سليم سالم ،القاهرة ,مركز تحقيق التراث ونشره,1969 , ص .204– 205

يركز ابن رشد في تحديده للمحاكاة والموضوعات المحكية على طبيعة الشّعراء ويجعل من أصحاب الفضائل من الشّعراء لمآ يريدون محاكاة الفضائل فإنّهم يحسنونها ويتألقون فيها عكس محاكاتهم للرذائل فإنها تكون ناقصة، وبواسطة هذين النوعين من المحاكاة وجد الهجاء والمديح ووجد معه شعراء يحسنون المدح وشعراء آخرون يجيدون الهجاء " **وقد يجب مع هذا ضرورة أن يكون المحاكون للفضائل ...أفاضل والمحاكون للرذائل أنقص طبعا من هؤلاء و أقرب إلى الرذيلة، وعن هذين الصنفين من الناس وجد المديح والهجو ... و لهذا كان بعض الشّعراء يجيد المدح و لا يجيد الهجو وبعضهم بالعكس**"[1] وقد يكون في هذا التفكير نظر, إذ أن من أجاد الهجاء طبعه يميل إلى الرذيلة و من أحسن المدح طبعه فاضل، مع العلم أنه دون شك أو ريب أنه من علم الفضائل أكيد علم معها الرذائل حتى يتمكن من تحاشيها، والعكس صحيح.

كما يعرض ابن رشد إلى تقسيم المحاكاة إلى صنفين محاكاة ضد المقصود مدحه أولا بما ينفر النفس عنه، ثم الانتقال إلى محاكاة الممدوح نفسه, فإذا أريد محاكاة السعادة وأهلها مثلا ابتدئ بمحاكاة الشقاوة و أهلها ثم الانتقال إلى محاكاة أهل السعادة بضد ما حوكي به أهل الشقاوة سماها ابن رشد " بالإدارة"[2] ، أما الصنف الآخر فهو محاكاة الشيء فقط ويسميه الاستدلال، وقد يجمع بين هذين الصنفين معاً.

تضل المحاكاة من هذا المنظور لدى ابن رشد تنحصر في نطاق الصور الحسية المكونة من الصور البيانية مما يعني الاهتمام بالاستخدام المؤثر في اللغة الشّعرية وإبعادها عن الأسلوب المباشر الذي يستخدم في لغة البرهان والمنطق اللذان يعتمدان في التصديق والإقناع بغية الوصول فيها إلى نتائج علمية, فقد يخرج ابن رشد مثل هذه اللغة من حيِّز الشّعر والمحاكاة بصفة قطعية فتجده يصرح قائلا

---

[1] ابن سينا,كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر ، ص. 204، 205

[2] مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب ، ص. 97.

أن هناك " **نوع آخر من الشّعر، وهي الأشعار التي هي في باب التصديق والإقناع أدخل منها في باب التخييل وهي أقرب إلى المقالات الخطبية منها إلى المحاكاة الشّعرية** "[1] .

فكل الأقاويل التي يسعى منها إلى المحاججة المنطقية بقصد الإقناع والتصديق تبعد من دائرة الشّعر و المحاكاة, لأن المحاكاة لا يراد منها التصديق وإنما التحريك للنفس وإثارتها, ولا يحصل ذلك إلاّ باللغة التي تحمل في طيّاتها صور بيان، تشبيه واستعارة و كناية وغيرها من الصور اللغوية الحسية.

ويورد لنا ابن رشد أن هناك " **نوع ثالث من المحاكاة هي المحاكاة التي تقع بالتذكر وذلك أن يورد الشّاعر شيئا يتذكر به شيء آخر، مثل أن يرى إنسان خط إنسان فيتذكره فيحزن عليه إن كان ميتا أو يتشوّق إليه إن كان حيًّا** " [2] .

ويرى ابن رشد أن هذا كَثُرَ في كلام العرب ويأتي بمجموعة من الأمثلة كشواهدٍ على كلامه ولنأخذ منها واحد و لعله قول الخنساء:

يذكرني طلوع الشمس صخراً و أذكره لكل غروب شمسِ [3]

فمثل هذه الأقوال تجعل من النفس تتحرك لمّا تتلقاها الأسماع تفجر ينابيع الأشواق بتذكر من تعزه النفس فتتحرك فرحا أو حزنا.

وهناك نوع آخر من المحاكاة فهو أن يذكر أن شخصا ما شبيه بشخص من ذلك النوع بعينه وهذا التشبيه لا يكون إلا في الخَلق أو الخُلُق وقد يكون عندما يتشابه الأشخاص في الصورة الظاهرية و الملامح و الحركات فتتذكر شبيها له ممن تعرف فتحرك له النفس لتضع قياس التشبيه

وقد يكون هذا بالشّيم والمواصفات المعنوية كذلك كالشجاعة والإقدام وغيرها من الصفات التي يتشابه فيها الناس فتجعلك تتذكر من تعرف بهذه الصفات فتؤثر في النفس بتحقيق ذلك التشبيه. [4]

---

[1] **أرسطو طاليس، فن الشعر، تحقيق، عبد الرحمن بدوي، ص. 224.**

[2] **المصدر نفسه ، ص. 226.**

[3] **الخنساء, ديوان الشعر.ت حمدو طمّاس, بيروت,دار المعرفة , ,ط .2 , 2004 ص .43**

[4] **ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، تحقيق، عبد الرحمن بدوي، ص. 226**

أما النوع الخامس المحاكاة " **محاكاة الغلو الكاذب**" [1].

وكَثُر هذا النوع في أشعار العرب المحدثين مثل قول الشاعر :

فلولا الريح أسمع من بحجر صليل البيض تقرع بالذكور

أما الموضع السادس من هذه المحاكاة هو " مشهور تستعمله العرب، و هو إقامة الجمادات مقام الناطقين في مخاطبتهم ومراجعتهم إذا كانت فيها أحوال تدل على النطق "

مثل قول عنترة :

أعياك رسم الدار لم يتكلم حتى تكلم كالأصم الأعجم

يا دار عبلة بالجواء تكلمي و عمي صباحا دار عبلة إسلمي [2]

ولعلّ المراد هنا من قول ابن رشد هو تشخيص الجمادات ثم يضع ابن رشد شرطا على الشاعر حيث قال :" **و ينبغي أن يكون ما يأتي للشاعر من الكلام يسيرا بالإضافة إلى الكلام المحاكى، كما كان يفعل أوميروش: فإنه إنما كان يعمل صدرا يسيرا ثم يتخلص إلى ما يريد محاكاته من غير أن يأتي في ذلك بشيء لم يعتد، لكن ما قد أعتيد فإن غير المعتاد منكر**" [3] وكأن في كلام ابن رشد اشارة إلى أن الكلام الشعري نوعان نوع محاكى ونوع غير محاكى, وكأنه ينقل كلام أرسطو الذي يطلب من الشاعر ألاّ يظهر متحدثا في المسرح, –ولا شك في الملحمة– إلا بكلام يسير, ويرى أن كلامه يخرج عن المحاكاة, ومن هذا الباب استحق هوميروس الفناء[4] .

كما يضع بعض المساوئ في المحاكاة والغلط الذي في الشّعر ويجب توبيخ الشاعر فيها و هي ستة أصناف يمكن تلخيصها في النقاط الآتية :

---

[1] **أرسطو طاليس، فن الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي ، ص. 227.**

[2] **المصدر نفسه ، ص 229.**

[3] **المصدر نفسه، ص 246.**

[4] **ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب الجاهلية و العصور الإسلامية, بيروت ، دار الطليعة ، ط.1 ، 1981.ص22**

- المحاكاة بغير ممكن أو ممتنع ـ تحريف المحاكاة كزيادة عدد الآذان في الفَرَس ـ محاكاة الناطقين بأشياء غير ناطقة ـ التشبيه بالضد أو بشبيهه ـ الإتيان بالأسماء الدالة على المتضادين بالسواء أسماء الأضداد ـ ترك المحاكاة الشعرية إلى الإقناع والأقاويل التصديقية و بخاصة متى كان القول هجينا قليل الإقناع [1].

والواضح في كلام ابن رشد والجدير بالتنويه إليه في هذا المنوال أنّه أخذ النظرية المسرحية من أرسطو وطبقها شبه حرفيا على شعرنا العربي رغم الاختلاف الواضح بين الفنين العربي والإغريقي, أضف إلى ذلك سوء الفهم الواضح في الترجمة التي نقلت من السريانية إلى العربية .

يتفق الفلاسفة المسلمون في عموم تعريفاتهم على أنّ الشعر قول مخيل أو أقاويل مخيلة وموزونة وأنّ المحاكاة هي أحد عناصره الأساسية ولاسيّما أنّ المقصود هو الكيفية التي كانت تصاغ بها اللّغة الشّعرية من جمالية الاستعمال لاستمالة النفوس وجذبها له, ومما لا شك فيه هو تلك الصوّر البيانية والبلاغية التي تجعل من المجرد حسي ومن البعيد قريب ومن المستحيل واقع، وقد أكد كل من ابن سينا و ابن رشد في مختلف وقفاتهم على تحديد الشّعر أن الأوزان شأنها شأن واحد مع اللغة المخيلة في صياغة الشعر, وتعد بذلك مطية لكل شاعر للوصول إلى مخيلة المتلقّي، ومن هذه الزاوية حاول جل الفلاسفة العرب و المسلمون أن يقسّموا وسائل المحاكاة في الشعر العربي إلى قسمين رئيسيين أولاهما: طبيعة اللغة الشعرية وانزياحاتها على لغة التواصل المعتادة بين أفراد المجتمع ولاسيّما البراهين والأنساق المنطقية وأسلوب الخطباء، وقسم آخر هو: دور الإيقاع الداخلي و المتمثل في الأوزان المنسجمة على نسق واحد طيل محطات القصيدة بمختلف أغراضها وتوسعاتها الموضوعية, مراعين بذلك الجو النفسي للمتلقي الذي يستطيع أن يوحّد هذه الموضوعات وإن كانت متباينة إلا أنها تتوحّد بفعل ذلك الإيقاع الواحد والمسيطر على كل المعاني الجزئية التي تسعى إلى التفرق والتشتت ,وعلى هذا نسعى أن نعرض لهذين القسمين بالتفصيل فنستهل باللغة الشعرية, ثم نتطرق إلى الأوزان والقوافي.

---

[1] **اريسطو طاليس, فن الشعر, ت: عبد الرحمن بدوي، ص 248– 249.**

1. لغة الشعر:

إن اللّغة في الشّعر، هي بمثابة وسيلة من وسائل إبراز المحاكاة، لا نستطيع التخلي عنها أو إغفال دورها في إظهار جمالية لذة التلقّي والمتعة التي تحدثها من التأثير في النفس رغبة أو رهبة، مما يرافقه سلوك منجر عن هذا التأثير، فيعمد الشّاعر إلى الاستعمال غير الحقيقي للّغة في الشّعر بغية تفادي المشهور المبتذل، الذي تعتاده الأذهان ولا تستغربه، فتختلف بذلك لغة المنطق والبرهان التي يرجى منها التصديق والحقيقة على لغة لا تستخدم الألفاظ للوصول إلى المعاني الحقيقية المعروفة لدى الجمهور والعامة، فمن هذه الرؤية قسّم الفلاسفة العرب اللغة إلى مستويين رئيسين: أولاهما ما دلت عليه الألفاظ على المعاني التي اصطلح عليها و تعارف عليها بالتواضع أو الوقف، وثانيها لغة المجاز التي تستخدم في الأقاويل الشعرية والخطابية المحاكية، ولعلّ من قسّم هذا التقسيم هو الفارابي الذي يثبت ذلك في قوله:" **ويبلغ من الاجتهاد في طلب النظام وشبَه الألفاظ بالمعاني إلى أن نجعل اللّفظ الواحد دالا على معانٍ متباينة الذوات متى تشابهت بشيء ما غير ذلك وعلى أدائها وإن كان بعيدا عنها جدا فتحدث الألفاظ المشككة...**"[1].

فإذا استقرت الألفاظ على المعاني التي جعلت علامات وصارت راتبة على التي جعلت دالة على ذواتها" **صار الناس بعد ذلك إلى النسخ والتجوّز في العبارة بالألفاظ فعبّر بالمعنى بغير اسمه الذي جعل له أوّلا**" [2] .

فالفارابي يبيّن من خلال كلامه، أنّ هناك مستوى آخر للغة حين تجعل فيه الألفاظ دالّة على معنى غير الذي اصطلح وتواضع الناس عليه، ولا ريب في ذلك أن هذا المستوى من اللغة لا يكون إلا في لغة التأثير في النفس التي تقتصر على لغة الأدب والشعر بالخصوص, وما يبين ذلك في تتمة لقول الفارابي حيث يبين هذا النوع و يحصره " **فيحدث حينئذ الاستعارات والمجازات والتجرد باللفظ معنى ما عن التصريح بلفظ المعنى الذي يتلوه متى كان الثاني يفهم من الأول, وبألفاظ ومعان**

---

[1] **أبو نصر الفارابي، الحروف ، ت : محسن مهدي ، بيروت، دار المتون ,د.ط، 1986، ص. 140.**

[2] **المصدر نفسه , ص. 140، 141.**

كثيرة يصرح بألفاظها عن التصريح بألفاظ ومعان أخرى إذا كان سبيلها أن تقرن بالمعاني الأولى متى كانت تفهم الأخيرة مع فهم الأولى والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك في أن تحدث الخطبة أوّلاً ثم الشعرية قليلا قليلا "[1] .

يتبين من هنا أنّ لغة الشعر تخرج عن الاستعمال الصريح للغة و هي لغة تخييل تعتمد الاستعارات و المجازات لا يرجى منها التصديق والحقيقة قدر ما تقصد فيها تحريك النفوس إلى الانقباض لأمور تشمئز منها وتنفر, وإلى الانبساط لأمور أخرى ترغبها و تستحسنها ,كما يشير الفارابي هنا إلى أمر آخر ألا وهو إمكانية استعمال اللغة المجازية في الخطابة لأنّ الخطيب يسعى دوما لاستحضار عقول مخاطبيه وذلك باستمالة النفس و إذعانها قبل إقناعها للتصديق بقول الخطيب .

فقد تكون بذلك اللغة عند الفارابي تنحو منحيين أحدهما للبرهان والتفهم والتصديق تشمل الخطابةوالشعر على النوعين من اللغة،والأخرى مجازية ، وقد زاد ابن سينا أقساما أخرى للغة فهو يرى أنّ " **كلّ لفظ دال : فإما حقيقي ومستولٍ، و إما لغة،وإما زينة، وإما موضوع وإما منفصل وإما متغير، والحقيقي هو اللفظ المستعمل عند الجمهور والمطابق بالتواطؤ للمعنى، وأمّا اللغة فهي اللفظ الذي تستعمله قبيلة وأمة أخرى و ليس من لسان المتكلم، وإنما أخذه من هناك كثير من الفارسية المعربة بعد أن لا يكون مشهورا متداولا صار كلغة القوم وأما النّقل فأن يكون أول الوضع، و التواطؤ على معنى وقد ننقل عنه معنى آخر من غير أن صار كأنه اسمه صيرورة لا يميز معها بين الأول والثاني, فتارة تنقل من الجنس إلى النوع وتارة من النوع إلى الجنس وتارة من النوع إلى نوع آخر، وتارة إلى منسوب إلى شيء من متشابهة في النسبة إلى رابع مثل قولهم " الشيخوخة" أنها مساء العمر أو خريف الحياة أما الاسم الموضوع المعمول فهو الذي يخترعه الشاعر ويكون هو أول من استعمله أما الإسم المنفصل والمختلط فهو الذي احتج إلى أن حرّف عن أصله، بمد قصر أو قصر مد، أو ترخيم أو قلب .... وأمّا المتغير و هو**

---

[1] أبو نصر الفارابي، كتاب الحروف ، ص **141**.

المستعار و المشبه على نحو ما قيل في الخطابة, والزينة هي اللفظة التي لا تدل بتركيب حروفها وحده، بل بما يقترن به من هيئة نغمة ونبرة وليست للعرب"[1].

لقد جعل ابن سينا بذلك سبعة أقسام من الكلام أولاها حقيقي مستولٍ وهو اللغة الصريحة والكلام المتفق عليه بين أبناء القوم، وجنس أجنبي أو غريب أدخل على اللسان العربي فجرت عليه الألسن, ونوع آخر وهو استعمال اللفظ الدال على معنى غير الذي وضع له, لكن لما رافقه أخذ هذا المعنى بالتعارف كأن نقول للشيخوخة مساء العمر، أو خريف الحياة،و الذي يعرف بالكنايات في علم البيان، ونوع من الألفاظ استعملها الشاعر، فكان السباق في وضعها فهي جديدة على الأسماع بديعة في الأذهان فيكون أثرها الاستغراب في النفس وذلك لفضل الأسبقية و عدم تداولها من طرف الناس، و لفظ آخر حرف عن أصله لضرورة استدعتها الحاجة الشعرية، وألفاظ غيرت بالمشابهة والاستعارة، وأخيرة هي الزينة كالنّبر والتنغيم, ويرى أنه لا تتم المعنى بدونه وهي ليست للعرب، فبهذه التقسيمات يمكن أن نقول أن ابن سينا قسّم القسم الذي جعله الفارابي للغة المجاز إلى ستة أقسام كلها تغيير للاستعمال العادي للغة المجاز وهي لغة خاصة بالشعر يحاكي الشاعر بها موضوعه من أجل إمتاع النفس وجعلها تتلذذ أو تتذمر بفعل هذه المحاكاة، أما القسم الأول: فهو خاص بمجالات الإفهام، و هو المفضل عند ابن سينا " **أوضح القول وأفضله ما يكون بالتصريح،والتصريح ما يكون بالألفاظ الحقيقية المستولية وسائر ذلك لا يدخل للتفهيم بل للتعجيب**"[2] فلا يستوي الأمر بذلك لدى الشاعر إذا حاول بناء شعره بلغة الألفاظ الحقيقية المستولية والغاية في ذلك الإيضاح و الإفهام, فما يرجى من الشعر التصديق والحقيقة قدر ما يرجى منه التعجب وإثارة النفس، وتفضيل ابن سينا للغة الصريحة دلالة على تفضيله لعلم البرهان والمنطق على القياس الشعري، الذي يعتمد العبارة السّامية التي تستعمل الألفاظ الغير مألوفة على الأذهان الخارجة عن الاستعمال العادي لها.

---

[1] **ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفا، ت: عبد الرحمن بدوي،ضمن كتاب فن الشعر أرسطوطاليس, ص. 192.**

[2] **ابن سينا، النفس من الطبيعيات من كتاب الشفاء ، ص. 193.**

أما ابن رشد فكان يواصل دائما الأفكار السابقة التي طرحها كل من الفارابي و ابن سينا مع الإضافة الجديدة قصد التطوير في الموضوع، فالألفاظ الحقيقية المستولية أليق أن تجعل للبرهان لأن غايتها الإبانة والتواصل " **و أفضل القول في التفهيم إنما هو القول المشهور المبتذل الذي لا يخفى على أحد، وهذه الأقاويل إنما تؤلف من الأسماء المشهورة المبتذلة وهي التي سميت ـ الحقيقة ـ و تسمى المستولية و الأهلية**" [1] فتكون لغة البرهان هي لغة تصديق قصد الفائدة المرجوة منها لأن الاعتقاد بصحة الشيء من عدمه يتطلب لغة ثابتة الألفاظ متفق عليها لا تغير المفهوم الذي اصطلح عليه من قبل الأوائل، أما لغة الشّعر فيجب أن تتجاوز مستوى الإفهام إلى تحقيق الصناعة الشّعرية والتخييل باستعمال الألفاظ الغريبة والنادرة والموضوعة والمفارقة لكن ابن رشد يشير في هذا المجال إلى نقطة مهمة ألا وهي أن الشّعر لا يمكن أن يكون كله إغراب خاليا من اللغة المستولية فيصير مبهما، يتعذر فهمه، و يستعصي فك رموزه فتنفر منه النفس و تستهجنه، وبذلك يكون " **أفضل الشّعر أن يكون مؤلفا من الأسماء المستولية ومن تلك الأنواع الأخرى، يكون الشّاعر حيث يريد الإفصاح يأتي بالأسماء المستولية، وحيث يريد التعجب والإلذاذ يأتي بالصنف الآخر من الأسماء، ولذلك يتضاحك بمن يريد الايضاح فتأتي بالأسماء المشتركة أو الغريبة أو المعلومات و يتضاحك أيضا بمن يريد التعجب والإلذاذ فيأتي بالأسماء المبتذلة وكأن الشاعر يجب له ألا يفرط في استعمال الأسماء الغير مستولية فيخرج إلى حد الرمز،ولا أيضا يفرط في الأسماء المستولية فيخرج عن طريقة الشعر إلى الكلام المتعارف** "[2] فابن رشد يشترط النوعين من اللغة في الشّعر مستولية قصد التواصل ومغيّرة قصد الإلذاذ والتعجب, فدواعي القول قد تحتّم على الشّاعر الاستعمال المزدوج للغة, فحين يتطلب منه الأمر الإيضاح و الإبانة استعمل في غضون ذلك كلاما مباشرا يفسر فيه أمره ثم يتحول بعده إلى وضع هذه القضية موضع

---

[1] **أرسطو طاليس، فن الشعر ، ت: عبد الرحمان بدوي ,ص. 238.**

[2] **المصدر نفسه، ص 238-239.**

التخييل جاعلا منها إثارة للنفس تلذذا أو تذمرا بواسطة ألفاظ و كلام مغيّر عن الكلام العادي المتفق في مصطلحه بين أفراد الأمة .

إن مجمل القول في ذلك أن كلا من الفارابي و ابن سينا وابن رشد يتفقون على وجود نوعين من اللغة، في عملية المحاكاة تسعى كل منهما إلى تحقيق غاية معينة ,لغة بسيطة مباشرة اتفق عليها الخواص والعوام مستولية خاصة بالمحاكاة في العلوم تهدف إلى تحقيق معان ثابتة ,ولغة مغايرة تهدف إلى تحقيق معان إضافية بواسطة الانحراف اللغوي الجمالي, يقصد من ورائه الدهشة أو التلذذ أو التعجب يجعل من النفس تنبسط و تنقبض له .

2- الإيقاع والوزن:

لا مراء في أنّ جميع الدراسات التي اهتمت بالتنظير الشعري، أجمعت على ضرورة الوزن في الشّعر العربي القديم، ولاسيّما الفلاسفة المسلمون، الذين أثبتوا أنّ جوهر العملية الشّعرية،هو استخدام التغيرات اللغوية والوزن العددي, وقد جعلوا الوزن ميزانا للتمييز بين ما هو شعري و بين ما هو نثري رغم وجود ملامح موسيقية في نصوص نثرية كالخطابة, إلاّ أنّها لم تمنحها ميزة الشّعرية الكاملة وكذلك الحال بالنسبة للأقوال النثرية التي صيغت في ميزان الشعرية وافتقدت للتغيرات اللغوية لم تستطع أن تحوي خاصية الشعرية فكثيرا من " **الذين لهم قوّة على الأقاويل المقنعة يضعون الأقاويل المقنعة، و يزنونها فتكون ذلك عند كثير من الناس شعرا، وإنما هو قول خطبي عدل به عن منهاج الشّعر إلى الخطابة** "[1] إذن لا يمكن للشعر أن يستغني عن الوزن العددي عند العرب، و لا يمكن له أن يستغني عن التغيير اللغوي، فإذا غاب الوزن وحظر التخييل (التغير اللغوي) سمي ذلك بالأقوال الشعرية، وقد يتجلى ذلك بوضوح في فن الخطابة التي جمعت بين الأقاويل الشعرية، و لغة القياس المنطقي و هي لغة التحقيق والإفهام والإبانة, ولكن اللافت للانتباه أنّ نوعية الوزن تختلف من حيث الكيفية باختلاف مشكل كلّ فنّ .

---

[1] **الفارابي ,كتاب الشعر, تح: محسن مهدي,مجلة الشعر, بيروت ، عدد 12 ,1959 ,ص. 173.**

تستعمل الخطابة الوصل والفصل كوزن للكلام وليس وزنا عدديا فإن ذلك للشعر " **وهذا الوزن هو الذي يتحدد بمصاريع الأسجاع، فإن قَرُبَ من الوزن العددي تقريبا ما لايبلغ الكمال فيه فهو حسن وهذا التغريب أن تكون المصاريع متقاربة الطول والقصر وإن لم تكن قسمتها قسمة متساوية إيقاعية** " [1].

يعقد ابن سينا مقارنة بين الوزن الشعري والوزن الخطابي ويجعل الفرق بائنا في استحالة تساوي حروف وأزمنة الجمل في النثر ,كما تتساوي في الشعر، فالشعر عنده "**كلام مخيّل مؤلف من أقوال، ذوات إيقاعات متفقة متساوية متكررة على وزنها متشابهة حروف الخواتيم...وقولنا ذوات إيقاعات متفقة ليكون فرقا بينه وبين النثر**"[2] ,لا يعني بذلك أنّ الفرق قائم بين النثر والشّعر ما دام الوزن موجود في الشّعر ومفقود في النثر, فقد يكثر الإقناع في قصيدة فتكون أقرب إلى الخطبة لأن الإقناع هو جوهر ولب الخطابة القابلة للصدق والكذب في نفس الوقت، وأنّ المحاكاة والتخييل جوهر الشّعر الذي هو غير مشترط فيه الصدق كلية " **و ربما غلط كثير من الخطباء الذين لهم من طبائعهم قوّة على الأقاويل الشّعرية فيستعمل المحاكاة أزيد ممّا شأن الخطابة أن تستعمله, غير أنه لا يوثّق به فيكون قوله ذلك عند كثير من الناس خطبة بالغة, وإنما هو في الحقيقة قول شعري عُدِلَ به عن طريق الخطابة إلى طريق الشعر, وكثير من الشعراء الذي لهم أيضا قوّة على الأقاويل المقنعة و يزنونها، فيكون ذلك عند كثير من الناس شعرا, وإنّما هو قول خطبي عُدِلَ به عن منهاج الخطابة, وكثير من الناس يجمع في خطبته الأمرين معا وكذلك كثير من الشعراء, وعلى هذا يوجد أكثر الشعر** " [3] كما يشير الفارابي إلى نقطة مهمة هو أنّ الشّعر يعتمد على عنصرين جوهريين هما المحاكاة والوزن, وأنّ الوزن ضروري لكي يتميز الشّعر من القول الشّعري وأن الناس أولعوا بالوزن حتى دفع بالشعراء إلى الاهتمام به حتى لو كان غير محاكيا, مما

---

[1] **ابن سينا، الخطابة من كتاب الشفا، ت: محمد سليم سالم, القاهرة، وزارة المعارف العمومية، الادارة العامة للثقافة، 1954 ، ص 222.**

[2] **ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، ت:زكريا يوسف, القاهرة, وزارة التربية والتعليم,1956 ، ص.122**

[3] **الفارابي، كتاب الشعر ضمن مجلة الشعر، ت: محسن مهدي، بيروت، 1959، العدد 12، ص 92– 93.**

يتبين أنّ الوزن أطرب الأنفس وجعلها تذعن له وتتأثر انقباضا أو انبساطا, فتجد الفارابي يقر بذلك حين يقول : " **الجمهور و كثير من الشعراء إنّما يرون أنّ القول شعر متى كان موزونا مقسوما بأجزاء ينطبق بها في أزمنة متساوية وليس يبالون كانت مؤلفة ممّا يحاكي الشيء أم لا ... والقول إذا كان مؤلفا ممّا يحاكي الشيء ,ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعد شعرا, ولكن يقال هو قول شعري** "[1] فقد يقطع الشك باليقين على أن من ضن منه –الجمهور بعض الشعراء– أن يفضل الوزن عن المحاكاة في الشّعر مخطئ ولا يقوم الشّعر ولا يستوي إذا فقد أحد الخاصيتين ألا وهي التغير اللغوي والوزن،ولا يقتصر هذا على الشّعر العربي وحده, وإنما عرف لدى أمم قديمة كاليونان, فقد ذكر أرسطو في كتابه فنّ الشّعر أنّ الشّعر اليوناني يحث على الخير والفضائل الإنسانية في نوعين هما المأساة (الطراغوديا) والشعر الغنائي (الديثرامبي) " **أما الطراغوديا فهو نوع من الشّعر له وزن معلوم يتلذذ به كلّ من سمعه من الناس ... أما ديثرامبي فهو نوع من الشّعر له وزن ضعف وزن طراغوديا**"[2] .

وقد ذهب ابن سينا إلى أن خشمة الوزن تدفع الناس إلى شدة صرف الهمة كلها إلى تفهمه فيسبقون اللّفظ ويفهمون الغرض قبل الوصول إليه, فيعرض من ذلك ألاّ يلتذ به حين ما يسمعون بل يكون كالمفروغ منه ويعرضونه بذلك للتعجب, فميزة الوزن تجعل من المتلقي يسبق الأسماع ويفهم المقول قبل قوله, فهي بذلك ميزة مستهجنة في الأقوال البرهانية والإقناعية, فتكرار الوزن والقافية يجعل من المتلقي متوقعا لما سيقال، وفي هذا الصدد كذلك نجد أن ابن رشد يوافق ابن سينا على عدم صلاحية الوزن الشعري في النثر، والخطابة،بشكل خاص، وذلك لاختلاف الغاية بينهما وكذلك لأسباب منها القول الموزون عُلمَ عجزه من خلال صدره, وإذا فهم العجز قبل نطقه أصبح غير مهم و بطل سماعه، وكذلك سماع الكلام الموزون يطرب النفس ويضعفها ويجعلها غير قادرة على تفهم البراهين المقنعة,ومن الذين يوافقون ابن سينا وابن رشد في فكرة التوقّع من خلال تكرار الوزن العددي

---

[1] **الفارابي، كتاب الشعر ضمن مجلة الشعر، ت: محسن مهدي، بيروت، 1959، العدد. 12، ، ص. 92.**

[2] **أرسطو طاليس، فن الشعر، ت: عبد الرحمان بدوي ص. 153.**

–ريتشاردز– الذي يرى " **أنّ إثارة الإيقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث، وأن هذا التوقع عادة ما يكون شعوريا, فتتابع المقاطع على نحو خاص سواء كانت هذه المقاطع أصواتا أو صورا للحركات الكلامية يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره ,إذ يتكيف جهازنا في هذه اللحظة بحيث لا ينقل إلاّ مجموعة محددة من المنبهات الممكنة** "[1]

ومن ثم يرى أن الذهن يكون بعد قراءة بيت أو بيتين أو نصف جملة نثرية مهيأ لعدد معين من التتابع الممكن، و في نفس الوقت تضعف قدرته على تقبل صنوف أخرى من التتابع [2].

وما يمكن ملاحظته هنا,هو مدى إثارة كل من الشّعر والنثر لعملية التهيّؤ ومدى تطبيقهما في مجال التوقع على حسب نوع اللغة وتأثيرها الحسي " **فالكتابة النثرية التحليلية أو العلمية يصاحبها حالة من التوقع تبدو أكثر غموضا وأقل تحديدا مما هو في الكتابة النثرية المتوقعة التي لا تبعث فينا هي الأخرى إلاّ توقعا غامضا جدا**"[3], أما في حالة الكلام الموزون فيكون التوقع أوضح ويكمل التحديد بالقافية, كما يتيح الوزن فرصة للعقل من أجل التوقع خاصة عندما يستغرق أزمنة وفترات لحنية [4].

إنّ **ريتشاردز** يكاد يكرس فكرة ابن سينا لكن وضعه لهذا التفسير يجعلنا نقدّر على أنّه اطلع على شروح الفلاسفة المسلمين.

يميّز ابن رشد بين الأقاويل فيجعلها ثلاثة منها أقاويل موزونة وزنا عدديا وإيقاعيا، ومنها ما يتحقق فيه نوع من الوزن على شكل وصل وفصل بسكنات ونبرات يجعلها قريبة من الوزن، وهناك

---

[1] أ. ريتشارد، مبادئ النقد الأدبي، ت مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و النشر، القاهرة، 1963، ص188.

[2] ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص .236.

[3] المرجع نفسه، ص 188 –190.

[4] ينظر:المرجع نفسه، ص. 236.

أقاويل أخرى ليست موزونة على الإطلاق وهي التي تكون بين ألفاظها أزمنة، فيكون القسم الأول للشعر و الثاني للخطابة و الثالث للنصوص النثرية العادية (العلمية) [1].

أما ابن سينا فقد حاول أن يقوم بعملية إحصاء للأوزان النثرية عند العرب مبينا تأثر العرب بالأوزان الشعرية وميلهم للنظم جعلهم يصوغون كلامهم في قوالب إيقاعية متنوعة على شكل " **خمسة أحوال أحدهما معادلة بين مصاريع الفصول بالطول والقصر، والثاني معادلة ما بينهما في عدد الأفراد المفردة، والثالث: معادلة بين الألفاظ والحروف حتى يكون مثلا، وإذا قال: بلاءً جسيم قال بعده : وعطاء عميم لأعرف عميم، والرابع أن يناسب بين المقاطع الممدودة والمقصورة حتى إذا قال: بلاء جسيم قال بعده مثلا ونوال عظيم، ولم يقل: موهب عظيم وإن كانت الحروف متساوية العدد, والخامس أن يجعل المقاطع متشابهة فيقال: بلاء جسيم ثم لا يقال : منيخ عظيم بل يقال: مناخ عظيم حتى يكون المقطعان الممدودان يمتدان نحو هيئة واحدة وهو إشباع الفتحة، وأما السجع وتشابه حروف الأجزاء فهو شيء لا يتعلق بالموزانة وهو خاصة للعرب، وله غناء كثير في اللّفظ وكلّ هذا لا يخرج النثر إلى النظم** "[2].

تتجلى ظاهرة الوزن الخطابي لدى ابن سينا في انتظام الأصوات ضمن تقاسيم متعددة ذكرها آنفا في أشكال معينة كالسجع والعطف والتكرار والتجنيس وكلّ هذه الخصائص لا تدفع النص الخطابي والنثري بالخروج عن دائرته إلى الشعر، وإنّما جعلت هذه الخصائص لكمال المعاني, ففي حالة السجع تأتي الجملة متممة لمعنى الجملة التي سبقتها " **إنّ المسجّع والمعطّف والموزون أقرب إلى أن يثبت في الذكر من غيره من الكلام**"[3]

يتمحور تحديد الوزن في النص النثري لدى كلّ من ابن سينا و ابن رشد في ترتيب الألفاظ وفقا لانتظام الأصوات، حيث يشكل ذلك نغما موسيقيا قريبا نوعا ما إلى الوزن العددي الموجود في الشّعر

---

[1] ينظر: ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص. 268.

[2] ابن رشد , تلخيص الخطابة ، ص.590، 591.

[3] ابن سينا، الخطابة، من كتاب الشفا، ت: محمد سليم سالم، القاهرة وزارة المعارف, العمومية,الإدارة العامة للثقافة، 1954، ص. 227.

شريطة أن لا يضيع المعنى المراد ولا يتحقق هذا الوزن على حساب الهدف المرجو من الكلام، في حين يكون الوزن الشّعري وزنا عدديا تتعاقب فيه السكنات والحركات مشكلة الأسباب والأوتاد والفواصل, وتكرارها على نحو منتظم حيث تأخذ فيه المقاطع نسبة من التساوي محدثة بذلك إيقاعا خاصا وحدده ابن سينا على أنه كلامٌ "**مخيَّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي, ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر** "[1].

فقد يجمع ابن سينا من خلال كلامه بين عنصر التخييل والوزن في عملية الشعر والتخيل ولا يتحقق إلاّ بالمحاكاة التي تنشأ بفعل التغير اللغوي المذكور سالفا شرط أن توضع هذه اللغة موضع قيد أثناء تركيبها حين تتساوى عدد حروف المقاطع في مصراعي البيت الواحد ويتساوى زمن النطق بها وفق ترتيب منتظم ينقله إلى مجال الموسيقى فقد تتوافق بذلك الحركة المنتظمة في الشعر بالحركة المنتظمة في الموسيقى مما أدى بالدارسين الى وضع علاقة تساوي بين النوطات الموسيقية والحركات الزمنية للمقاطع في الشعر التي تتكرس بفعل نظام العروض.

" **فيلتقى بذلك الوزن الشعري، وهو الشكل الإيقاعي عند الفلاسفة مع الموسيقى في ميزة التناسب، التي تتمثل بداية في تعاقب الحركة والسكون على نحو منتظم ونسبة معلومة في كل جزء من أجزاء القول أو النغم داخل الفاصلة الواحدة من فواصل القول أو النغم**" [2] ,فتتشكّل الأوتاد والأسباب بفعل الحركة والسكون التي تشكل بدورها التفعيلات لتعطي أجزاء المصاريع, فيجعل الفارابي مقارنة للمقاطع الموسيقية تمثيلا إذ تنشأ الألحان بفعل الحركة والسكون أولى وأخرى, حتى تشكل جملة من الألحان بمثابة البيت في القصيدة " **إنّ الحروف أولى الأشياء تلتئم ثم الأسباب ثم الأوتاد ثم المركبة عن الأوتاد والأسباب, ثم الأجزاء المصاريع, ثم البيت وكذلك الألحان, فإن**

---

[1] **ابن سينا،فن الشعر ضمن كتاب فن الشعر أرسطو طاليس, ص 121.أو جوامع علم الموسيقى، ص123–122.**

[2] **ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 252.**

التي منها تتألف منها ما هو أول ومنها ما هو ثوان إلى أن ينتهي إلى الأشياء التي من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة"[1] .

ويرى الفارابي أنّ التفعيلة، هي أصغر جزء من كل قول موزون ولا يمكن لها تحقيق الإيقاع إلاّ بوجود تفعيلات أخرى مشكلة إيقاعا كليّا يجسده البيت الواحد، وبالتالي فإنّ البيت هو الوحدة المشكِّلة للإيقاع, وأن التفعيلات ليس لها وجود مستقل من حيث هي تفعيلات وأنها توجد من حيث علاقتها بقصيدة ككل في بنية كبرى[2] كما يشترط تناسب التفعيلات مع بعضها البعض من أجل تحقيق نغم ملائم للغرض المقصود والمنشود في البيت، فمثلا هناك بعض التفعيلات قد استهجن تنظيمها مع بعضها لعدم تحقيق الإيقاع كاقتران (فعولن) بـ فاعلن و مفتعلن مع فاعلتن ومفعولن وهذا لعدم تحقيقها متعة النغم وبالمقابل تؤدي فاعلن مع مستفعلن هذه المتعة وهذا لعدم ترتيب الأسباب واختلافها فهي تتوافق كماً وكيفاً, و" **التناسب الكمّي و الكيفي الذي يقوم عليه تعاقب التفاعيل في الوزن الواحد وائتلاف تفاعيل مع أخرى دون غيرها هو أن ثواني الحركات والسكنات وتكرارها لابد أن يتم على أساس مراعاة نسبة عدد حروف التفعيلة الواحدة للتفعيلة الأخرى التي تشكل معها قاعدة البيت فضلا عن مراعاة التشابه في ترتيب هذه الحركات والسواكن والأسباب و الأوتاد**"[3] , فعلى هذا الأساس وجدت أشعار العرب وأوزانها محقِّقة لأنغام وإيقاعات خاصة توافقت فيها أجزاء البيت مع التفعيلات باستثناء بعض الزحافات التي لم تخالف الطبع ولم تتنافر مع أسماع وآذان المتلقي, فكان لابن سينا حديث في هذا المقام حيث يبرز بعض الزحافات في أشعار العرب حيث يقول: " **إذا كانت نقرات متتالية وخصوصا حفاف الأزمنة فحدث بعض تلك النقرات وخُفِظ زمانها ولم يختل الإيقاع، وحسن ذلك إذا لم يكثر وأحسن مواضعه ما يكون من الإيقاع كثير الحركات الخفيفة ويسمى هذا الصنيع طيّاً و ربما طوى وحذف زمان،**

---

[1] أبو نصر الفارابي، الموسيقى الكبير، ت : عطاس عبد الملك خشبة، القاهرة, دار الكتاب العربي للطباعة والنشر , د.ط,1967، ص. 86.

[2] ويلك رني، نظرية الأدب ، تر: محي الدين صبحي، دمشق ،د.ط, 1972، ص. 219.

[3] ألفت كمال الروبي،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص .255.

ويكون فيه غنج ما، فيقع موقعا رشيقا وقريبا من الطبع في بعض الأوقات, وذلك إذا كانت الأزمنة هي أطول من الخفاف متتالية كما يرد: مستفعلن إلى مفاعلن, وخصوصا إذا كان الإيقاع يعد نحو الخفة لا نحو الرزانة"[1] .

كما أشار الفلاسفة إلى نقطة مهمة في ارتباط نوعية الأوزان والإيقاعات الشعرية مع أغراض الموضوعات الشعرية، فعلاقة الوزن بالمعنى علاقة مهمة جداً، في عملية التأثير النفسي، وإحداث عنصر التخييل فلابد من توافق الموضوع والغرض والإيقاعات الموسيقية التي تفرض نفسها على الشاعر، من أن يجعلها كقالب يضع فيه لغته ومن هنا جعل لكل غرض إيقاعه الخاص, فمن الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر, ومعنى ذلك تمايز الأوزان واختلافها في تحقيق الغرض الذي تصبو إليه القصيدة في إدراك اللذة و إحراز التخييل.

توصل ابن رشد إلى نتيجة مفادها أنّ الوزن عنصر ضروري في عملية المحاكاة وإثارة التخييل و هذا بفضل تآلف وحدات البيت انتقالا والمرور من الجزئي الطفيف إلى الكلي العام، حيث اصطلح على هذا بقانون " **الموزانة والموافقة في المقدار** "[2] ونعني بالموافقة تساوي الألفاظ وتوافقها لبعضها في عدد الحروف, وموافقة صوتية دلالية وتتمثل " **في كل اللفظ وكل المعنى أو تكون في بعض اللفظ و بعض المعنى أو في بعض اللفظ و كل المعنى أو في كل اللفظ وبعض المعنى أو تكون في كل اللفظ فقط، أو في بعضه فقط، أو تكون أيضا في كل المعنى فقط، أو في بعضه فقط**"[3] ,تكشف هذه الصياغة على تنظير يشمل اللفظ والمعنى وتشاكلهما ,كما يشير إلى أنّ الإيقاع يتشكل بناءً على المثير الصوتي أو الدلالي أو الصوتي والدلالي معاً، كما أنّ هذه العملية التكرارية تفيد وتعمّق التقدم الخطي وتنتشله من الرتابة شريطة ألاّ تكون تلك الصورة الصوتية والدلالية

---

[1] **ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، ص. 89.**

[2] **أرسطو طاليس، فن الشعر، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، ص. 239.**

[3] **ينظر : المصدر نفسه، ص .239.**

مكررة بحذافرها ويمكن مواصلتها بشكل آخر كالموزانة مثل أن تأتي بالشيء وتشبهه مثل الشمس والقمر أو تأتي بالأضداد كالليل و النهار.

إنّ ابن رشد يجعل من التغيير اللغوي في إطار الانزياحات عن التعبير العادي المباشر أنّه لا يحقق خاصية الشّعر ما لم يوضع في قالب الإيقاع و الوزن الذي يبقى المرتكز المهم لنهوض الحدث الشّعري. ومن هنا تبين أنّ الفلاسفة حصروا الإيقاع الشعري في الوزن, والحال أنّهم قالوا أنّ الإيقاع لا يتولد عن تكرار التفعيلات فحسب, بل يتولد بفعل ذلك النظام الصوتي والدلالي، الذي يحصل بفعل التناوب المنتظم وينشأ كذلك من مجموعة العلاقات في شكل تناغم، أو تضاد أو تداخل، وهو ما عبروا عنه بالجناس و المطابقة والتصريع، وبالتالي فهو حشود من الأمواج الصوتية و المعنوية التي تشهد نوعا من التسلسل الدوري المنظم، وتلعب القافية فيه دورا هاما، فهي تساهم في حمل الإيقاع الخارجي، وتهتم في الآن نفسه بدور المولد الذي يشارك في دفع حركة الإيقاع الداخلي إلى الأمام.

أما فيما يخص تناسب الأغراض مع الإيقاعات والأوزان فإن ابن رشد يرى أن هذا القانون " **غير مشترك لجميع الأمم فبالتالي ... لا يدخل ضمن القوانين الكلية**" [1].

وتبقى بذلك عدم كفاية الوزن في تحقيق البعد الإيقاعي لأن التناغم الإيقاعي لا يكون معطى سلفا بل يصير إلى التكون مرافقا صيرورة الخطاب الشعري نفسه، ومفاد ذلك أنّ الشّعر نتاج عملية بناء ينتج فيه الجانب الإيقاعي إثر تفاعل عناصر عديدة و الوزن أحدها.

كان الفلاسفة قد مهدوا الطريق للنقاد والدارسين لمّا أثاروا قضية تحديد حقيقة الشعرية ولاسيّما حينما ربطوا قضية المحاكاة بالإيقاع و الوزن وجعلوها كفوارق فاصلة بين النثر والشعر, فكان بعد ذلك الاهتمام بالوزن واعتباره دعامة من الدعائم التي يبنى عليها الخطاب الشعري متأتٍ من التأثر بالنظرية اليونانية وتبقى جذور هذا التصور منغمسة في عمق النظرية العربية نتيجة ما يطّلع به الوزن من مهام لا سيّما المهمة التميزية في استجابة النفس لما ينطبع من أثر هذا الخاصية.

---

[1] **أرسطو طاليس، فن الشعر، تحقيق: عبد الرحمن بدوي ، ص 252.**

و إذا كان الوزن طرفا وعنصرا من عناصر الإيقاع فلا شك أنّهم لم يهملوا عناصر أخرى كالجناس والتصريع والقافية والطباق والمقابلات وما شاكل من التوافقات الصوتية الأخرى في إبراز دور التشاكل الإيقاعي في إحداث نغم خاص و مميز يعرفه الشعر فقط.

الفصل الثاني: ماهية الشّعر لدى حازم وتجلياتها في المقصورة

المبحث الأول: ماهية الشّعر لدى حازم القرطاجني

المبحث الثاني: نظريّة الشّعر وتمثلها في المقصورة

تمهيد

تتبين ماهية الشيء بتبيان نعوته, والكشف عن مكوناته وضبط شكله, وهيأته, والغاية في تحقيق بنيته, والخطاب الشّعري من الموضوعات التي نالت أهمية لا يستهان بها في حقل الدراسات النقدية عبر عصور متواترة، ونظرا للميزة المعقدة في تداخل مكوّناته، نتجت كثير من الدراسات التي تحدد ماهيته, وهذا تماشيا والظروف التي تحيط به أثناء تشكله، ولاسيّما البيئة والزمن اللتان تأخذان فيه مكانة الأصل للفرع، فبتتبع العصور والبيئات نجد أنّ لكلّ بيئة وزمان دراسة تهتم بحدود الشّعر ونظرياته، فقد ترتب عن تراكم العصور والبيئات زخم كبير من هذه الدراسات التي عنيت بالتنظير للشّعر وتحديد ماهيته .

لقد قدم **ابن طباطبا** و**قدامة** محاولتهما في الثلث الأوّل من القرن الرابع للهجرة، ومن المؤكد أن ازدواجية المحاولة عند هذين الناقدين تشير إلى اتجاه عام، كما تشير إلى محاولات أخرى لتأصيل مفهوم نظري للشّعر كما قال جابر عصفور" **صحيح أنه لم يصل إلينا سوى كتابي ابن طباطبا وقدامة، ولكن كتب التراجم والفهارس تشير إلى كتابات مفقودة تؤكد ازدهار محاولات التأصيل النظري في القرن الرابع....**"[1].

ما يمكن أن نستشفه من كلام **جابر عصفور** هو أن هذين الناقدين **قدامة** و **ابن طباطبا** كان لهما دوافعهما لتأليف كتابيهما في نقد الشعر فكان سبب تأليف ابن طباطبا يهدف إلى:

" **وضع ضوابط للفظ والمعنى وللتشبيه والأوصاف وللتعريض , ويرشد إلى طريق انتقال المعاني بين الشعراء بلا مؤاخذة,ويحصر صنع القوافي وما تتفرع إليه , ويحذر من الخلل في مبنى القصيدة بسبب افتقار الأبيات إلى قران يجمع المؤتلف ويصل ما اختلف بفطنة وحسن تحيّل, ويعين الشاعر طريقه إلى بناء القصيدة على نحو متدرج من مطالعها إلى مقاطعها** "[2]

---

[1] **جابر عصفور،مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ،دار الطبع المركز العربي للثقافة والعلوم ، 1982 , ص .193.**

[2] **فخر الدين عامر,أسس النقد الأدبي في عيار الشعر , القاهرة ,عالم الكتب ط.2, 2000, ص .17**

أما قدامة فكان يبرر على أن " **العلم بالشعر ينقسم أقساما فقِسْم ينسب إلى علم عروضه ووزنه، وقِسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه، وقِسم ينسب إلى علم غريبه ولغته، وقِسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد به, وعلم ينسب إلى علم جيده ورديئه.**

وقد عنى الناس بوضع الكتب في القسم الأول و ما يليه إلى الرابع عناية تامة....و لم أجد أحدا وضع في نقد الشعر وتلخيص جيده من رديئه كتاب .... فأما علم جيد الشعر من رديئه فإن الناس يخبطون في ذلك منذ تفقهوا في العلوم فقليلا ما يصيبون...

ولما وجدت الأمر على ذلك وتبينت أنّ الكلام في هذا الأمر أخص بالشعر من سائر الأسباب الأخرى وأن الناس قد قصّروا في وضع كتاب فيه،رأيت أن أتكلم في ذلك بما يبلغه الوسع "[1]

ومن هذين النصين يتبين لنا أن التأليف في نقد الشّعر والتنظير له لم يأت بمحض الصدفة ,فكل ناقد بادر بالتأليف، إلاّ وله دافع يدفعه نحو وضع معايير وضوابط تحكم هذه الصناعة ــ الشّعرــ التي عجز عن التحكم في صياغة قوانينها ، ومما لاشكّ فيه أن هذه القضية لم تكن لتشغل نقاد الأدب فحسب بل دخلت حقل الدراسات الفلسفية وأخذت حيزا كبيرا جُعل فيه كتاب أرسطو في –فنّ الشّعر– كسند انطلق منه الفلاسفة العرب, نذكر منها محاولات **الكندي** و **الفارابي** و**ابن سينا**، فقد جمع هؤلاء الفلاسفة من الفكر العربي الذي تكرس في تنظير **الجاحظ** و **ابن سلام** و**الآمدي** و**الجرجاني** وغيرهم والفكر اليوناني المنقول إلى العربية عن طريق متّى بن يونس [2] وما تلاه من ترجمات أخرى نشأ على إثرها تنظير جديد في الساحة النقدية مزدوج الماهية بين العربية واليونانية حاول هؤلاء أن يقربوا بين الفنّين و يجعلوا من الثاني قياسا على الأول، مما استطاعوا أن يوفقوا في أغراض ولم ينجحوا في القياس على أغراض أخرى, نظرا لاختلاف معاني كلّ فنّ وتميزه بخصائصه التي طبعت فيه وفي خضم هذه الظروف نشأ حازم القرطجاني وفي وسط زخم من التآليف المتنوعة وبيئة الأندلس المعروفة بوفرتها للعلوم والآداب الأوروبية والعربية ومسرحا للثقافات الإسلامية والمسيحية

---

[1] **قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ت: محمد عبد المنعم الخفاجي، بيروت، دار الكتب العلمية،دط،د.ت, ص. 61.**

[2] **هو أبي بشير متى بن يونس القنائي، نقل كتاب ارسطو طاليس في الشعر من السرياني إلى العربي**

استطاع حازم في ظل هذه الظروف أن يجمع بين كثير من علوم اللغة كالنحو والعروض و البلاغة والنقد, وعلوم العقل وكان ابن رشد أحد منابع ثقافته حيث يقول في ذلك د . منصور عبد الرحمن " **وأغلب الظن أن حازما درس بإمعان كتاب الشّعر لأرسطو من خلال ترجماته الكثيرة على شيخه الشلوبين ولمح الأستاذ في تلميذه استعداده لأخذ بالعلوم العقلية والحكمة فيه هذا الاتجاه وحمله على الأخذ به، ووجّهه إلى دراسة المنطق والخطابة والشّعر وحثه على التعمق في دراسة مصنفات ابن رشد والفارابي وابن سينا** "[1] .

دفعت بحازم هذه المعطيات إلى تأليف كتاب "**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**" كتاب استطاع أن يفوق كلّ المؤلفات السابقة في فنّ الشّعر والتنظير له, وذلك نظرا " **للطريقة الحكمية المنطقية التي أبداها في معالجة مسائله وقضاياه** "[2] لأن هذا التأليف تميز بمنهج علمي حاضن للبلاغة والمنطق [3] ويبيّن فيه ما اشتبه على الناس من خلط حول قيمة الشّعر وعدم تقديرهم لها، حيث يرى أنّ كثيرا من أنذال العالم وما أكثرهم يعتقد أنّ الشّعر نقص وسفاهة وكان القدماء من تعظيم صناعة الشّعر واعتقادهم فيها ضد ما اعتقده هؤلاء الزعانفة على حال قد نبّه عليها أبو علي بن سينا فقال :" **كان الشّاعر في القديم ينزل منزلة النبي فيعتقد قوله ويصدق حكمه ويؤمن بكهانته, فانظر إلى تفاوت ما بين الحالين حال كان ينزل فيها منزلة الترف العالم وأفضلهم، وحال صار ينزل فيها منزلة أخس العالم وأنقصهم!**"[4] فكان حازم يسعى لإعادة قلب مفاهيم الناس حول ما أكتسبوه من سوء فهم لقيمة الشّعر ومكانته، وكان يرى أنّ هذا الهون جاء لأسباب أهمها أنّ الناس أصيبوا بعجمة في ألسنتهم واختلال في طباعهم .

---

[1] **منصور عبد الرحمن،مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني، القاهرة، مكتب الأنجلو،ط.1,د.ت, ص.180.**

[2] **حازم القرطاجني , منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص .117.**

[3] **ينظر: المرجع السابق، ص. 117.**

[4] **المصدر السابق، ص. 124.**

"فغابت عنهم أسرار الكلام و بدائعه المحركة جملة فصرفوا النقص إلى الصنعة والنقص بالحقيقة راجع إليهم وموجود فيهم، ولأن طرق الكلام اشتبهت عليهم أيضا فرأوا أخسّاء العالم قد تحرفوا باعتفاء الناس واسترفاء سواسية السوق بكلام صوّروه في صورة الشعر من جهة الوزن والقافية خاصة، ومن غير أن يكون فيه أمر آخر من الأمور التي بها يتقوَّم الشعر"[1] .

يرى حازم أن هذه العوامل انجرّ عنها كثير من الأفكار السلبية وأُلزمت الشّعر حتى كادت أن تطبع عليه فتساوى عندهم المسيء والمحسن, حتى أنّ ما بقى من العارفين لهذه الصنعة صارت نفوسهم تستهجنها تستقذر, مما دعت الضرورة بهجران الناس لها، ويرجع حازم ذلك إلى قصر طباعهم وعجزهم فجعلهم يخرجون الشّعر وأهله من الحقائق جملة, وكذلك من المفروض أن لا يتكلموا حتى يتعلموا أسس هذه الصنعة التي حملها التاريخ وضاعت في عهدهم بسوء ظن، فكانت كلّ هذه المعطيات بمختلف أنواعها وأطوارها كدافع استرعى انتباه حازم للحد من هذا الزيغ بغية قلب المياه إلى مجاريها. فانطلاقا من هذه العوامل تأذن في التأليف والتقنين بوضع الحدود يبيّن فيها ما حسن من الشّعر وما لابد من إخراجه من زمرة الأدب ووضع الفروق بين جميع أصناف الأجناس الأدبية من شعر ومنظومات وخطابة وغيرها من الأجناس الأخرى وكذلك أن النفوس أيضا قد اعتقدت "**أن الشّعر كله زور وكذب على ما رآه قوم حكى قولهم ابن سينا رادا عليهم**"[2] .

كانت ميزة تأخر عصر حازم فرصة سانحة جعلته يطّلع ويُلم بجميع المفاهيم للشّعر التي تناولها النقاد والفلاسفة قبله ونظرا لمعرفة حازم بضروب المنطق و إطّلاعه الجيد على انجازات **الفارابي** و**ابن سينا** وخاصة **ابن رشد** القريب منه زمنا جعلته يستحسن مفاهيم أرسطو للشّعر تعاريفه التي نقلت عن طريق الترجمات المتعددة وخاصة ترجمات الفلاسفة الثلاث المذكورين آنفا والذين أجمعوا على أنّ الفنّ " **يتميز عن الفلسفة والتاريخ وما شابهما بأنه نشاط تخيلي له طبيعته النوعية التي تتجلى**

---

[1] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص. 125.**

[2] **المصدر نفسه ، ص. 126.**

على مستوى التشكيل وعلى مستوى التأثير وفي دائرة النشاط التخيلي تتلقى أنواعا للفن مثل الموسيقى والرسم والنحت مع الشعر على أساس أنها جميعا أنشطة تخيلية تساهم مخيلة المبدع أساسا في تشكيلها و تتوجه بعد التشكيل إلى مخيّلة المتلقّي فتثيرها "[1].

لقد وافق هذا الكلام الرأي الذي طرقه حازم من قبل, حين ركّز على عنصر التخييل في التمييز بين الشّعر وعلوم العقل الأخرى التي تعتمد الإقناع والصدق العقلي, فجعل تعريفه الخاص للشعر أنّه " **كلام مخيَّل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك, والتئمه من مقدمات مخيلة صادقة أو كاذبة لا يشترط فيها بما هي شعر غير التخييل**"[2] يجعل حازم التخييل من أبرز أعمدة الشّعر إذ لا تقوم خاصيته الشّعرية في هذا الفنّ ما لم يكن مخيلا، و التخييل كعنصر أساسي في الشّعر لم يكن من ابتكار حازم القرطجاني وإنما كان السبق في ذلك لثلة النقاد والفلاسفة الذين استقوا أفكارهم من الوعي الأرسطي أمثال **قدامة** و **عبد القاهر الجرجاني** الذي نظر للتخييل على أنّه " **خداع العقل وضرب من التزويق** "[3] ومن الفلاسفة وأبرزهم الفارابي الذي ينص على أن "**الأقاويل الشعرية هي التي تركب من أشياء شأنها تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما، أو شيء أفضل أو أخس، وذلك إما جمالا أو قبحا أو جلالا أو هوانا أو غير ذلك مما يشاكل هذه** "[4] يجمع إذن كلّ من النقاد والفلاسفة على أنّ الشّعر تخييل من شأنه التأثير في النفس, و يضيف بعد ذلك حازم عناصر أخرى تميز الشّعر العربي عن غيره ألا و هي القافية, وهو كذلك يوافق رأي الفارابي الذي ينص كذلك على أنّ " **العرب من العنايات بنهايات**

---

[1] **جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي ، ص. 237.**

[2] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص. 89.**

[3] **عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة،تحقيق الشيخ محمد محمود رضا,القاهرة ,مطبعة المنار,ط.2 ,1925,ص 29.**

[4] **الفارابي، إحصاء العلوم , مصدر سابق، ص. 83.**

الأبيات في الشّعر أكثر مما كثير من الأمم التي عرفنا أشعارهم"[1] و يجعل الوزن كشرط ثالث للشعر و هو ما اتفق عليه الجميع إذ لم تعرف للعرب القدامى أشعار دون وزن.

1-التخييل عند حازم القرطاجني وعلاقة الإبداع بالمتلقي :

جعل حازم القرطاجني التخييل عمود الشعر و ركنه الذي لا يقوم إلا بقيامه وجعل بذلك مخيلة المتلقّي للخطاب الشّعري أساس العملية الإبداعية، حيث أنّ هذه المخيلة هي مركز الإثارة النفسية ولا تستجيب هذه المخيلة إلا لنوع خاص من الخطاب حيث " **تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة ينفعل لتخيّلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط والانقباض**" .[2]

يشير هنا إلى كيفية حصول العملية التخييلية وطريقة تفاعل المتلقّي مع الخطاب الشّعري بدون قصد ولا روّية نظرا لما في الكلام من قوّة تغلب كلَّ السيطرة العقلية وتجعل من الغريزة تعلو عليها وتتسيّد الموقف حبّا للشيء أو كرها له، و يقع التخييل بذلك من أربعة أنحاء "**من جهة المعنى،ومن جهة الأسلوب ومن جهة اللفظ ومن جهة النظم و الوزن** "[3] فتكون هذه الجهات الأربعة من المحركات الأساسية لمشاعر النفس، ولكل جهة دورها فقد تكون المعاني هي الضرورية في العملية الشّعرية أمّا الجهات الأخرى فهي مستحبة طبقا لقوله " **والتخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ الأكيدة والمستحبة تخاييل اللفظ في نفسه وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم وأكّد ذلك تخييل الأسلوب**"[4].

---

[1] الفارابي، إحصاء العلوم ، ص171.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء, ص88.

[3] المصدر نفسه ، ص 89

[4] المصدر نفسه، ص 81.

يتميز الخطاب الشعري بكونه مجموعة الانزياحات الدلالية تتلقاها المخيلة فتقوم بإعمال الفكر ولو بلحظة وجيزة باعتبار أن الفكر البشري مصفاة وغربلة تميّز بين الحسن والقبيح ويبقى عنصر الجمال في هذه العملية هو التذوّق و لا يمكن أن نبعده عن مجال المعرفة [1].

أ–مراحل عملية التخييل:

يجعل حازم القرطاجني قسمين للتخاييل أحدهما كلّية والأخرى جزئية وتكون الكلّية في أربعة حالات " **المرحلة الأولى يتخيل فيها الشّاعر مقاصد غرضه الكلية التي يريد إيرادها في نظمه أو إيراد أكثرها . الحالة الثانية أن يتخيل ترتيب المعاني في تلك الأساليب ومن أهم هذه التخيلات موضع التخلص والاستطراد، الحالة الثالثة أن يتخيل لتلك المقاصد طريقة وأسلوبا أو أساليب متجانسة أو متخالفة ينحو بالمعاني نحوها ترتيب المعاني في تلك الأساليب ومن أهم هذه التخيلات موضع التخلص والاستطراد، الحالة الرابعة أن يتخيل شكل تلك المعاني وقيامها في الخاطر في عبارات تليق بها ليعلم ما يوجد في تلك العبارات من الكلم التي تتوازن وتتماثل مقاطعها وما يصلح أن يبنى الروّي عليه, وفي هذه الحالة أيضا يجب أن يلاحظ ما يحق أن يجعل مبدأ ومفتتحا للكلام**"[2].

يرتب حازم هذه الحالات انطلاقا من التمهيد للعملية الإبداعية فيرى أن السبق دائما يكون في اختيار المناسب للألفاظ, تليه مرحلة أخرى يضع فيها أسلوبا مناسبا للمقاصد والأغراض ثم في مرحلة ثالثة " **يتصور الشاعر في هذه الحالة النسق الدلالي المتعاقب والمنجز داخل الأسلوب المناسب الذي يختاره**"[3] و تأتي الحالة الرابعة هي حالة نظم الألفاظ وتجسد المعاني وفي خضم هذه الظروف يتطلّب من المبدع الرجوع إلى مدونته من أجل التوفيق في وضع الألفاظ للمعاني أما فيما

---

[1] ينظر: طاهر بومزمبر،أصول الشّعرية العربية، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري ،بيروت، الدار العربية للعلوم، ط1، 2007، ص. 60.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 109– 110.

[3] المرجع السابق , ص. 60.

يخصّ التخاييل الجزئية يضعها حازم في أربع حالات " **الحالة الخامسة تلي الحالات السابقة أن يشرع الشاعر في تخيل المعاني معنى بحسب غرض الشعر, الحالة السادسة: أن يتخيل ما يكون زينة للمعنى وتكميلا له، وذلك يكون بتخيّل أمور ترجع إلى المعنى من جهة حسن الوضع والاقترانات والنسب الواقعة بين بعض أجزاء المعنى وبعض, وبأشياء خارجة عنه مما يقترن به ويكون عونا له على تحصيل المعنى المقصود به. الحالة السابعة: أن يتخيل لما يريد أن يضمنه في كل مقدار من الوزن الذي قصد، عبارة توافق نقل الحركات والسكنات فيها ما يجب في ذلك الوزن في العدد والترتيب بعد أن يخيّل في تلك العبارات ما يكون محسنا لموقعها من النفوس . الحالة الثامنة: أن يتخيل في الموضع الذي تقصر فيه عبارة المعنى عن الإستيلاء على جملة المقدار المقفى، معنى يليق أن يكون ملحقا بذلك المعنى، وتكون عبارة المعنى الملحق طبقا لسد اللثمة التي لم يكن لعبارة الملحق به وفاء بها**" [1].

تلي هذه المرحلة مرحلة الكليات يتجه الشاعر في بداية الأمر فيتصور المعاني المؤثرة في المتلقّي، حيث يراعي القدرة العقلية للمتلقّي، أين يكون على دراية تامة بالمعاني المؤثرة حيث يختار الشّاعر الألفاظ اللائقة بالأغراض المنشودة ثم يضيف في مرحلة أخرى بعض المعاني التي تتمركز في موضوع النص, فتكون هذه المعاني بالنسبة للشاعر بمثابة سياج دلالي ودعما مفسرا للمعاني المركزية، وفي المرحلة الثالثة من هذه الحالة الجزئية يتم انتقاء العبارات المتناسقة مع الوزن الملائم، وقد تتطلب هذه المرحلة الفطرة والطبع أو بعبارة أخرى الموهبة الشعرية، أما المرحلة الأخيرة في هذا المجال فيجعلها حازم إلحاق بعض العبارة لملء الفراغ وتغطية النقص المحتمل.

إنّ كلّ ما يمكن أن يقال حول هذه المراحل الخاصة بالعملية التخييلة التي حددها حازم أنّها تتعارض مع خاصية الارتجال و البداهة في قول الشّعر إذا كان كلّ عمل شعري وليد التنقيح الدقيق الذي أدرجه حازم في هذه الخطوات التي تفرض على الشاعر " **الاغتراف من معين الصيغ**

---

[1] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص. 110.**

الجاهزة"[1], مع العلم أن النص الجديد لا يصنع بناءً على مجموعة هذه العناصر التي حددها حازم قدر ما يحتاج إلى الأسلوب وحسن الإبداع الذي لا يتقيد دائما بهذا القالب الذي يجعله حكرا على نماذج متساوية تحد من ظاهرة الخروج على النمط وتمنع فرص التجديد .

لكن حازما يستدرك الأمر ويعود ليقول أنّه قد " **يحصل للشّاعر بالطبع البارع وكثرة المزاولة ملكة يكوّن بها لخاطره في هذه الخيالات أسرع شيء حتى يحسب من سرعة الخاطر أنه لم يُشغل فكره بملاحظة هذه الخيالات وإن كانت لا تحصل له إلّا بملاحظتها ولو مخالسة** "[2] فقد يثبت الملكة والارتجال هنا بعد ما قد نفاهما بتلك الخطوات التي ذكرها, لكن يشترط كثرة الممارسة التي تكسب للشاعر سرعة في المرور بهذه المراحل, والسرعة تزداد لديه بزيادة وكثرة الممارسة .

إنّ حازما كابن سينا وخلافا لابن رشد يرى المحاكاة طريقا للتخييل، فعنده أنّ الأمور تخيّل بنفسها وذلك إما بأقوال تدل على خواص هذه الأمور والأغراض التي تلحقها والتي تقيم في الخواطر هيئات تلك الأمور وتسبب اتساق صورها الخيالية, ومعنى ذلك أنّ التخييل صورة تقع في المخيلة لهيئات الأمور وترتسم في الخواطر عن طريق القول [3]وحتى يتحسن هذا التخييل لابد من قيود جعلها حازم ثلاث :

1- **أولها:** أن يستحضر الشاعر " **المعاني المناسبة للغرض الذي فيه القول كتخييل الأمور السارة في التهاني والأمور المفجعة في المراثي، فإن مناسبة المعنى للحال التي فيها القول وشدة التئامه بها يعاون التخييل على ما يراد من تأثر النفس لمقتضاه**"[4]

فلا بد للشّاعر أن يراعي مقام القول ولكلّ موضوع وغرض معانيه التي تستوجبه.

---

[1] **ينظر: تازفيطان طودوروف, الشعرية, ترجمة:شكري المبخوت ورجاء بن سلامة, المغرب,إصدارات دار توبقال للنشر ط.2, 1990، ص. 42.**

[2] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 111.**

[3] **ينظر: مصطفى الجوزو،نظريات الشعر عند العرب الجاهلية و العصور الاسلامية، بيروت، دار الطليعة للطباعة, ط.1، 1981، ص. 125.**

[4] **المصدر السابق ، ص .111.**

2- **الثاني** : استعمال عنصر المفاجأة قصد تأثر النفس لمقتضى الحال [1] وهو عنصر الإغراب الذي يرى فيه حازم أنه لا تقوم خاصية الشعرية ما لم تلق النفس غريب القول.

3- **الثالث**: وهو أن " **لا يسلك بالتخييل مسلك السذاجة في الكلام، و لكن يتقاذف بالكلام في ذلك إلى جهات من الوضع الذي تتشافع فيه التركيبات المستحسنة والترتيبات والاقترانات والنسب الواقعة بين المعاني**" [2] فالتخييل هو عمل منطقي منظم من حسن اختيار الأوصاف الحسنة التناسق المتشاكلة الاقتران المليحة التفصيل , فهو بذلك أمْيَل إلى أسلوب العلماء في قول الشّعر.

ففي هذه القيود الثلاثة التي سطرها حازم في الأقوال التخييلة جاءت نظريات حديثة أهملت دور المتلقي وجعلته حبيس النص " فيتنازل القارئ عن دوره وأهميته إما للنص أو بما يبرزه النص كمحتوى أو مضمون سواء كان ذلك العالم الخيالي أو الواقعي أو للمؤلف حتى يستفيد القارئ من عبقريته أو يستمتع بها "[3]فكان ذلك بمثابة القاعدة الأساسية في نظرية الاستقبال réception theoary

وكل ما يمكن أن يستشفى من هذه القيود هي تلك العلاقة الوطيدة التي ربطها حازم بين المبدع والمتلقي للخطاب فيراعي بذلك الشاعر نفسية المتلقّي من أجل تحقيق عملية الإثارة والاستجابة المبنية على نوعية الخطاب ومدى قوته التخييلية, فبقيت هذه العملية رهينة ثلاث بؤر رئيسة المخاطَب والمخاطِب وموضوع الخطاب [4] ," **والمخيَّل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط لأمور أو تنقبض عن أمور من غير رؤية و فكر واختيار, وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسيا غير فكري**" [5] يفصح بكلامه إلى تحديد نوعية الكلام الذي يجعل النفس تنقبض أو تنبسط بدون رويَّة أو فكر، فيكون هذا النوع من الكلام ملكة أو صناعة تشحن من خلالها الألفاظ والمعاني والأسلوب في شكل

---

(1) **ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ، ص.10.**

(2) **المصدر نفسه، ص. 90 – 91.**

(3) **ميجان روبي,وسعد البازعي،دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط.3، 2002،ص.282.**

(4) **ينظر: طاهر بومبربر، أصول الشعرية العربية، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري ,ص. 65.**

(5) **حازم القرطجاني، منهاج البلغاء، ص. 85.**

سيطرة تامة على خيال السامع أو المتلقي حيث لا تترك هذه الصور مجالا للتروّي أو التفكر فيكون خيال المتلقّي بذلك تحت سيطرة المبدع " **وذلك حين يخيل له الشاعر صورا مقيما بها في خياله هيئات من شأنها أن تحدث عنده استجابات متفاوتة انبساطا أو انقباضا**" [1].

إنّ التخييل عند حازم هو أساس كلّ فنّ من فنون مداعبة الجمال, وباعتبار أن الجمال هو أساس قيام الشّعرية وتحقيق اللذة النفسية فطرق " **وقوع التخييل في النفس إما أن يكون بأن يتصور في الذهن شيء من طرق الفكر وخطرات البال أو بأن تشاهد شيئا أو بان يحاكى لها شيء بتصوير نحتي أو خطي أو ما يجري مجرى ذلك، أو يحاكي له صوته أو فعله أو هيأته بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيأة، أو بأن يحاكى لها معنى بقول يخيله لها, وهذا هو الذي نتكلم فيه نحن في هذا المنهج، أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدل على القول المخيل أو بأن تفهم ذلك بالإشارة** "[2]، ويبقى المراد من هذا النص هو الإشارة إلى أن جوهر العملية الشّعرية يكمن في مدى تفعيل نفسية المتلقّي للعملية الإبداعية وفق تركيب شديد التعقيد حيث تكون المحاكاة إحدى أقطابه المتنوعة يتوسل بها الباث للقول الشّعري في عملية التخييل وقد يتحقق هذا التخييل عن طريق التصوير أو بواسطة التذكر أو المحاكاة لشيء بقول يخيّله أو بوضع خط أو إشارة تدل على ذلك القول .

اشترط حازم كمن سبقه من الفلاسفة عنصر التخييل في العملية الشّعرية وأنّها تحسن بحسن التخييل وقوّة التأثير في المتلقّي حين توافق المعاني أغراض الكلام ,كما تقوى هذه الخاصية عندما تكون المعاني غير مسبوقة, أي مخترعة وللشاعر الأسبقية في تناولها ,حيث لا يستحسن حازم التخييل في الأمور الساذجة المبتذلة .فيكون بذلك أن التخيل ومدى التأثير في نفسية المتلقي من حسن إبداع

---

[1] فرحات الأخضري، نظرية المحاكاة عند حازم القرطجاني، م.ت.ش ماجستير 2005، جامعة باتنة، إشراف العربي دحو، ص. 74.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص.89 –90.

[2] فرحات الأخضري، نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني،المرجع السابق، ص. 71.

وقوّة إغراب تقوم بميلاد انفعالات تنتاب نفس الفنان الشّاعر وتكون بسيطة ومركبة لها كامل القدرة على البسط والقبض يحدث الارتياح أو الاكتراث وما يترتب منها, وهو الطرق الشاجية عندها تنشأ المعاني عندما يصف الشاعر تلك الانفعالات[1].

ربط حازم حسن التخييل بحسن المحاكاة وجوْدتها فما هي المحاكاة لدى حازم ؟ وما حقيقتها؟ وهل هي عبارة عن نقل للمدركات إلى مخيلة المتلقي؟ أم في ذلك تفصيل؟ هذا ما سنعرفه .

3-مفهوم المحاكاة و طرق تشكلها :

ربط حازم مفهوم المحاكاة بالتخييل وكاد أن يجعلها بشئا واحدا وذلك لما يتلازمان في تحقيق عملية الإبداع وما يترب من متعة جمالية لدى المتلقّي فيتحقق بفضلها السبيل إلى الفنّ .

اعتبر حازم أن المحاكاة هي عملية بنائية تتشكل من خلالها الصورة الشعرية، والمتفحص المدقق في دراسة أفكار حازم حول المحاكاة من خلال كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"يدرك أن هذا الرجل جد متأثر بالفلاسفة الثلاث الفارابي، ابن سينا و ابن رشد, الذين جعلوا كتاب فنّ الشّعر لأرسطو كمنطق نظري قيست عليه أشعار العرب ونظّروا لها من خلاله, لكن حازما تفطن للخلل الموجود في هذه الفكرة إذ أنّ المعلم الأول أرسطو" **لو وجد هذا الحكيم في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثر الحِكَم والأمثال، والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ إزاءها ,وفي أحاكم مبانيها واقتراناتها ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم, وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيّلة كيف شاؤ وزاد على ما وضع من القوانين الشعرية**"[2],إنّ ما يمكن أن يلاحظ من هذا الكلام هو أن كلّ الترجمات التي اعتمدها الفلاسفة وحاولوا تطبيقها على الشعر العربي من نظريات أرسطو تبين أنّها غير كافية نظرا لاختلاف الفنين اليوناني والعربي في الأغراض والمعاني وأضرب الكلام, وعليه فحازم أراد أن يحمل عبء هذه

---

[1] ينظر: فرحات الأخضري,نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني، ص. 78.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص. 69.

المسؤولية ويبدع ما هو غير موجود من نظريات شعرية لم يتطرق إليها المعلم الأول أرسطو الذي لم يكن ليجد في شعر قومه " **إلا محاكاة الأفعال والأحوال لا غير، وأما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلا كاشتغال العرب, وكانت العرب تقول الشعر لوجهين أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال, والثاني للعجب فقط** "[1].

إن اختلاف الشّعر بين العرب واليونان حتّم على حازم النظر في النقائص الموجودة في تنظير أرسطو نقلا عن الفلاسفة والنقاد القدامى معتبرا أن المحاكاة هي أساس العملية الشعرية فهي تقليد بالقول لموضوع ما أو هي رسم ونقل الصورة بالقول شرط التأثير في نفسية المتلقّي, ويقع ذلك في المدركات عموما " **نقل للمدركات وتقليدها بعد تخيلها وتصورها بكيفية من الكيفيات, وتكون من خلال الأصباغ و الأشكال كما في الرسم والنقش، كما تكون باستعمال اللغة بمفرداتها وتركيبها وإمكاناتها كما في حال الشاعر**" [2].

يختلف مجرى المحاكاة و يتنوع بتنوع ميدانها, فلدى الشّاعر أضرب يحاكي فيها موجود بموجود أو مفروض الوجود من جنسه أو من غير جنسه, ومحاكاة غير الجنس غالبا تكون محاكاة محسوس بمحسوس أو محسوس بغير محسوس أو غير محسوس بمحسوس أو مدرك بغير الحس بمثله في الإدراك, وقد تكون محاكاة معتاد بمعتاد أو مستغرب بمستغرب أو معتاد بمستغرب[3].

وباعتبار القصد جعل منها التحسين والتقبيح ومطابقة, والمطابقة هي النقل الحرفي للأحداث والحقائق حيث يرى حازم أنها " **لا يقصد بها إلا ضربا من رياضة الخواطر والملح في بعض المواضع التي يعتمد فيها وصف الشيء ومحاكاته بما يطابقه ويخيله على ما هو عليه، وربما كان القصد بذلك ضربا من التعجيب أو الاعتبار ,وربما كانت محاكاة المطابقة في قوّة المحاكاة التحسينية أو التقبيحية، فإن أوصاف الشيء الذي يقصد في محاكاته المطابقة التي لا تخلو**

---

[1] **أرسطوطاليس , فن الشعر ,ت:بدوي عبد الرحمن ،ص. 169– 170.**

[2] **فرحات الأخضري، نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني، ص. 74.**

[3] **ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب الجاهلية و العصور الإسلامية، ص. 105.**

من أن تكون من قبيل ما يحمد أو يذم وإن قل قسطها مثلا من الحمد والذم والنفس من شأنها أن تميل إلى ما يحمد وتتجافى عما يذم "[1], ويجعلها في باب آخر أربعة أقسام منها محاكاة مطلقة ومحاكاة شرط ومحاكاة إضافة وآخرها محاكاة تقدير وفرض, وهذا في ميدان الوجود والفرض إذ لا يخالف بتقسيماته المنطقين للأسماء[2] ،وجعل لها أقساما أيضا في باب الموجود للموجود فعل منها محاكاة كلي بكلي وجزئي بجزئي وكلي بجزئي، وجزئي بكلي، و محسوس بمحسوس، ومحسوس بغير محسوس وغير محسوس بمحسوس، وغير محسوس بغير محسوس و محاكاة الشيء بالنوع الأقرب، والشيء بالنوع الأقرب والشيء بالجنس الأقرب و محاكاة الشيء بالجنس الأبعد والشيء بغير جنسه وكأنه تأثر حازم بتقسيم النحويين للبدل والبلاغيين للتشبيه من حيث طرفيه مجسد بحذافيره في هذه التقسيمات[3].

أما باعتبار الوساطة جعل منها قسمين، قسم ما يخيل إليك الشيء في نفسه بأوصافه التي تحاكيه وما يخيّل لك الشيء في غيره أمّا من جهة المعنى، فهي "**محاكاة جزء معنى بجزء من معنى, أومحاكاة معنى بمعنى، أومحاكاة قصة تتضمن معان بقصة تتضمن معان** " [4] وقد تقع من أمور ما تترتب في مكان أو زمان وحصل لبعضها وضع ونسبة من بعض, فتحاكي على ما وقعت عليه من ذلك[5] كما ينقسم القول فيها إلى محاكاة قصص ومحاكاة حكمة و إلى محاكاة قصص بقصص أو نحوه إلى محاكاة قصص بحكمة ومحاكاة حكمة بحكمة , ويقول إنّه لا تحاكى الحكمة بالقصص إلا حيث تكون جزئية لأنّ الحكمة إذا كانت كلية كانت أعم من القصص فلا تحاكي لذلك به إلاّ عن جهة الاستدلال التمثيلي، وربما منع من ذلك في بعض المواضع كون الحكمة أشرف من القصص،

---

(1) **حازم القرطاجني، منهاج البغاء و سراج الأدباء، ص. 92.**

(2) **ينظر: المصدر نفسه ، ص. 92، 93.**

(3) **ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ص. 106.**

(4) **حازم القرطاجني، منهاج البغاء و سراج الأدباء، ، ص. 47.**

(5) **ينظر: المصدر نفسه، ص. 97.**

وأجزل موقعا فلا يفتقر إلى إعانتها بمحاكاة إذا كانت بالغة ,[1] يخرج حازم الأسماء الدالة على معنى حقيقي من دائرة المحاكاة الشعرية التي لا تدرك إلا بالحسّ و إلا كانت كلّ اللغة من تعداد الشّعر.

أما في مجال التشبيه فيوافق حازم البلاغيين شرطهم في أن يكون المشبّه به أعرف بوجه الشبه في بيان الحال فلا بد لشاعر أن يبدأ " **بالأصل في الشيء و الأشهر فيه** "[2].

ومن جانب التمام والنقص فعند حازم المحاكاة نوعان: تامة وناقصة، أما التامة فهي استقصاء أركان العبارة عن جملة أجزاء المعنى الذي جعل مثالا لكيفيات مجاري الأمور والأحوال وما تستمر عليه الأزمنة والدهور، وهي في التاريخ استقصاء أجزاء الخبر المحاكي و موالاتها على حد ما تضمنت عليه حال وقوعها[3] .

أما الناقصة فعنده ما أخل فيها بالتطرق إلى الشيء من أجزاء الحكاية والإحالة المحضة هي ما لم يورد فهي ذكر أجزاء الحكاية إلا إجمالا وهي لا تعد محاكاة.

و قد مثّل لذلك بقول **الأعشى** [بالبسيط] :

كن كالسموأل إذ طاف الهمام به ... في جحفل كسواد الليل جرار

إذا سامه خِّطتي خَسفٍ فقال له : ... قل ما تشاء فإني سامع حار

فقال: غدر و ثكل أنت بينهـما ... فاختر وما فيهما حظ لمختار

فَشـكَّ غَير طَويـلٍ ثم قال له: ... اقتل أسيرك إني مَانِع جَـارٍ[4]

كانت هذه الأبيات عبارة عن مدح **شريح بن حصن**، فهي من ما يحاكى محاكاة تامة، حين اشتملت على أركان العبارة عن جملة أجزاء المعنى.ويمكن تلخيص طرق هذه المحاكاة بالمخطط التالي:

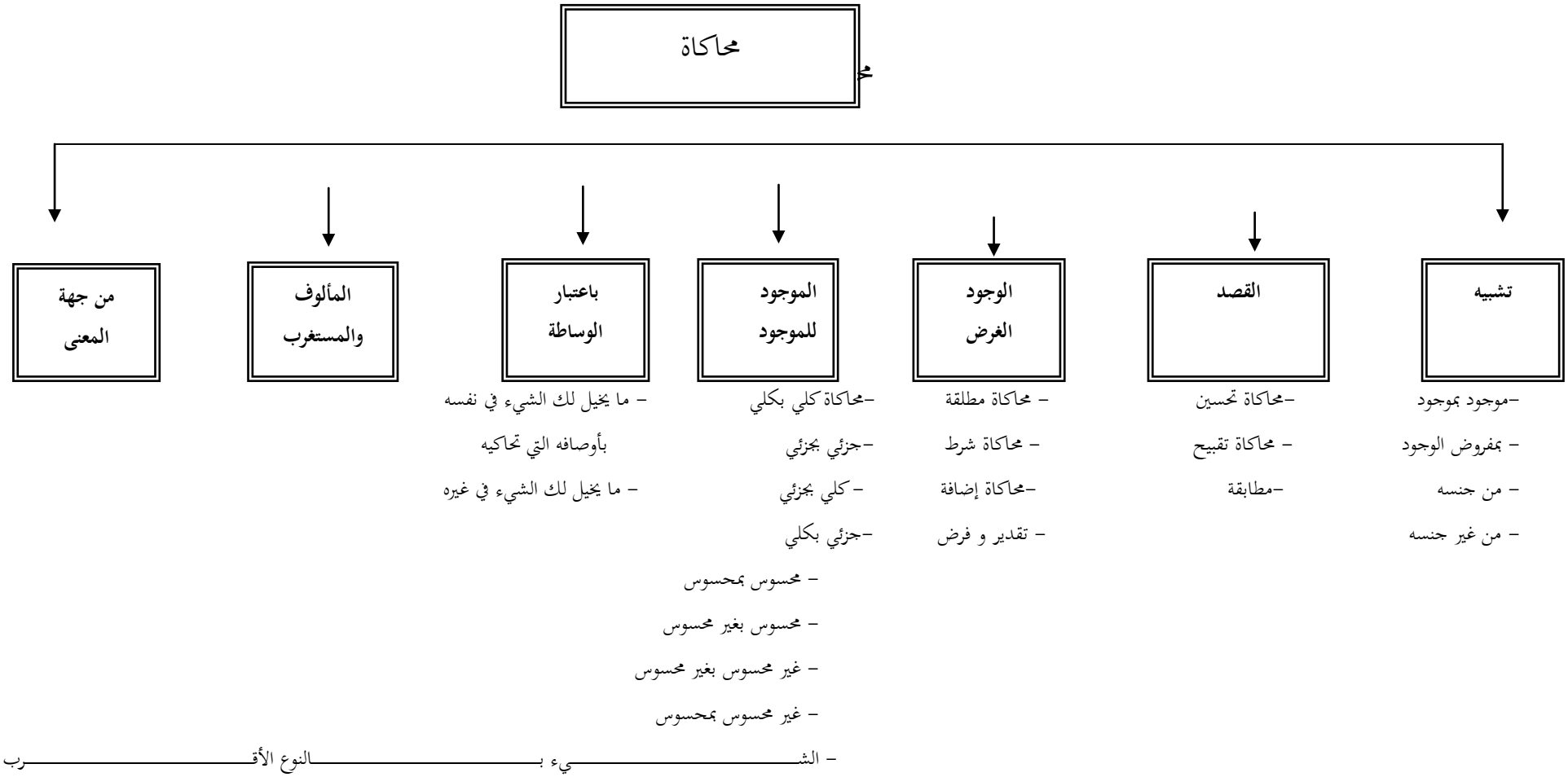
---

[1] **ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البغاء و سراج الأدباء، ص 98.**

[2] **المصدر نفسه، ص 98.**

[3] **ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ص. 108.**

[4] **وردت هذه الأبيات مع بيت خامس، وضع ثانيا مع خلاف في اللفظ قليل عند الجمحي.**


محاكاة
تشبيه
القصد
الوجود الغرض
الموجود للموجود
باعتبار الوساطة
المألوف والمستغرب
من جهة المعنى
–موجود بموجود
– بمفروض الوجود
– من جنسه
– من غير جنسه
–محاكاة تحسين
– محاكاة تقبيح
–مطابقة
– محاكاة مطلقة
– محاكاة شرط
–محاكاة إضافة
– تقدير و فرض
–محاكاة كلي بكلي
–جزئي بجزئي
– كلي بجزئي
–جزئي بكلي
– محسوس بمحسوس
– محسوس بغير محسوس
– غير محسوس بغير محسوس
– غير محسوس بمحسوس
– الشيء بالنوع الأقرب
– ما يخيل لك الشيء في نفسه
بأوصافه التي تحاكيه
– ما يخيل لك الشيء في غيره

أكد حازم على حسن اختيار اللفظ والعبارة البديعة والتركيب الملائم في موقع المحاكاة من النفس وشبّه ذلك " **أن العين والنفس تبتهج لاجتلاء ما له شعاع ولون من الأشربة في الآنية التي تشف عنها كالزجاج والبلور ما لم تبتهج لذلك إذا عرض عليها في آنية الحنتم* وجب أن تكون الأقاويل الشعرية أشد الأقاويل تحريكا للنفوس لأنها أشد إفصاحا عمّا به علقه الأغراض الإنسانية، إذا كان المقصود بها الدلالة على أغراض الشيء ولواحقه التي للآداب بها علقة**"[1] ويربط حازم قوة تأثير الأقاويل الشعرية بالنفوس وتحريكا لها بمدى الحاجة والغرض الملازمين للإنسانية و تزداد هذه الخاصية كلّما ازدادت درجة الإبداع فيها و" **بحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها،وبقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر لها**"[2], وإذا نحن رجعنا إلى فنية الإبداع والابتكار فهي تعود إلى عمل الشاعر وامتلاكه للخاصية الشعرية التي يستطيع من خلالها قلب الموازين فيجعل البخيل كريما إذا مدح والكريم بخيلا إذا هجا.

فالفنية هي تلك القدرة على ابتكار المعاني والتصرف في اللغة التي يحاكي بها المبدع، وقدرة هذا الشاعر على وضع علاقة بين فكر خفي وشيء ظاهر في جو من الإغراب بقصد التأثير في النفس وتوجيهها إلى الخير وردعها عن الشر ,كما هو الشأن عند اليونان أو بقصد اللذة والإمتاع كما هو الغالب في الشعر العربي .

4-علاقة الإبداع بمدى صدق القول من كذبه في المحاكاة:

اتفق جل المنظّرين للأدب من أرسطو إلى عصرنا هذا على أنّ الفنّ ليس نقلا حرفيا صادقا للواقع؛ وإنّما هو ما تضفيه يد الفنان من جمالية وتحسين للنقص الموجود في عالم المحسوسات وذلك قصد بلوغ الموجود إلى مثالي يفترض الوجود باعتبار أنّ النّفس البشرية تطمح دوما إلى الأفضل والأحسن كما هو معلوم، وكذلك الشأن إذا أريد التقبيح في موقف مغاير فيكون الأمر عندها شبيها

---

* **الحنتم: كل شيء أسود قيل: الحجاب الأسود، كل أسود أو أخضر، الجرة الخضراء.**

(1) **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 118.**

(2) **المصدر نفسه، ص. 121.**

بالعكس إذ يتطلب من المبدع أن يكون ذا خيال واسع له القدرة على وضع موقف يرتضيه المتلقّي، ولا يشترط عندها صدق القول، وإنما القدرة على التخييل، ولا ينظر إلى التخييل نظرة إبداع وخلق قدر ما ينظر إليه نظرة فنّ وجمال، فيرى حازم أنّ الشّعر " **تكون مقدماته صادقة وتكون كاذبة، وليس يعد شعرا من حيث هو صدق، ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيّل**"[1] وقد تبعد هذه النظرة الكذب عن الشّعر، وتجعل الكثير يقف لها موقف تبصّر إذ أنه شاع من أمر الكذب في الشّعر منذ عهد قدامة بن جعفر فأراد حازم أن يخرج الشّعر من هذا الموقف الحرج فجعل الصدق أولى به من الكذب " **وأفضل الشّعر ما حسنت محاكاته، وهيئته وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه وقامت غرابته، وإن كان قد يعد حذقا للشاعر اقتداره على ترويج الكذب وتمويهه على النفس وإعجاله إلى التأثر له قبل إعمالها الروية فيما هو عليه، وهذا يرجع إلى الشاعر وشدة تخيله في إيقاع الدّلسة للنفس في الكلام فإما أن يكون ذلك شيئا يرجع إلى ذات الكلام فلا**"[2].يرفع حازم من قيمة الصدق في الشعر ولا يرفض كذبَ إن كان الكذبُ من فطنة وذكاء الشّاعر وحذقه حين يتغلغل به إلى النفوس، فجعل مقابل ذلك في سيرورة كلامه قبح المحاكاة في وضوح الكذب الذي ينفّر النفس ويجعلها لا تتأثر له، لكنه يرخص الكذب الذي يتغلغل في النفس دون وضوح ويجعلها تنقبض وتنبسط في مقام كل واحد، ويكون بذلك الصدق دوما أولى من غيره بالتأثير في النفس.

كان حازم دوما يميل إلى السبيل الأخلاقي و تظهر إيديولوجيته في شخصيته الإسلامية التي ترفض جميع أنواع الأفعال غير المحمودة إذ أنه حتى يحفظ للشعر قيمته التي جاء الكتاب المقدس ينافسها إذ لا تكون المنافسة إلاّ بين شيئين تتشابه فيه الأوجه أكثر مما تختلف، ففي هذا المقام كأنه يرد على **الفارابي** الذي يقول :" **و الكاذبة بالكل لا محالة فهي الشعرية**" [3]

---

[1] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 63.**

[2] **المصدر نفسه ، ص 71– 72.**

[3] **أرسطو طاليس, فن الشعر, ت: عبد الرحمن بدوي، ص. 151.**

ويرجع بعد ذلك ويرى أن المتكلمين هم من ألصقوا فكرة الكذب في الشّعر و يدرأ هذا عن النقاد رغم ما وجد من أدلة في طيات مؤلفاتهم ومن أبرزهم قدامة بن جعفر وابن رشيق القيرواني. اللذان أجمعا على أن جوهر العملية الشّعرية هو الكذب ولا تحسن إلا بحسنه فيقول **قدامة:" وأحسن الشعر أكذبه"** [1] و قول الآخر " **و من فضائله أن الكذب الذي اجتمع الناس على قبحه حسن فيه وحسبك ما حسن الكذب واغتفر له قبحه"** [2],إلا أن النقاد في هذا الحكم لم ينفوا الصدق عن الشّعر، وحازم يعترض على المتكلمين ولكن لا يلزم الصدق المطلق للشعر، والذي جعله يخالف المتكلمين الرأي هو أنّ هؤلاء لم يكن لهم العلم بالشعر، وشأنهم شأن الرجل الذي شاهد له قصة بمرسية "و ذلك أنه مرض له صاحب كان يعزّ عليه و يرى في حياته حياته لم يكن له علم بالطب،ولا تقدم أن نظر فيه فنزع في الحين إلى استعارة كتب الطب، والنظر فيه ليعالج صاحبه المريض فانسلخت عنه ليلة وهو يتعاط في غدها من المعالجة الطبية ما لم يكن يتعاطاه في أمسه، إذ كان قد ظن أنه قد اكتسب معرفة صناعة الطبّ من ليلته ثم شرع من صبيحته في معالجة صاحبه المريض فقضى عليه في اليوم الثاني بثريدة أطعمها إيّاه, رأى أنها تصلح به ويتمم قوله على أن "**هذا الرجل أصبح جالينوسا من ليلته كذلك يريد المتكلم في الفصاحة من المتكلمين أصبح من ليلته جاحظا وقدامة إن شاء** "[3] ويسعى بعد ذلك ليبين حقيقة الأقاويل الصادقة والكاذبة في الشّعر وتمييز فيها وتصويب الرأي الصائب ورد الشبهة التي حالت دون الفهم الحقيقي لهذه الرؤية, فبسط القول في هذا المجال وجعل من الشّعر صادقا وكاذبا ومؤلفا منهما والصادق هو المطابق لما وقع في الوجود، وما اجتمع فيه الصدق والكذب " **فهو الإفراط في صفة الصدق، والإفراط ضرب من**

---

[1] **قدامة بن جعفر , نقد الشعر، ص. 56.**

[2] **ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر،ج. 1, ص. 22.**

[3] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص. 87.**

الكذب, والكاذب سبعة أصناف وهي: الحاصلة التي أقاويلها ممتنعة والحاصلة التي أقاويلها مستحيلة والمختلفة التقصيرية والاقتصادية والإمكانية والامتناعية والاستحالية"[1].

ويكون بذلك الكاذب سبعة أقسام، والصادق صنفان ومختلط واحدة، لكن **عصام قصبحي** تفطن إلى أن حازما لو قال :" **أن الشعر الصادق هو المطابق للمعنى على ما يمكن أن يقع في الوجود لا على ما وقع فعلا لاستطاع أن يخلص الشّعر من التقليد الحرفي للطبيعة إلى التقليد الجوهري و لكنه كان فيما يبدو خاضعا دائما لمفهوم التشبيه بالمحاكاة**" [2].

والظّاهر أنّ حازما يقسم القول الكاذب في هذا المضمار فيجعل منه اختلاقا إمكانيا واختلاقا امتناعيا، والإمكاني هو الذي يستحيل الوصول إلى معرفة صدقه ,كأن يدّعي الإنسان أنّه محب ويذكر محبوبا تيّمه ومنزلا شجاه من غير أن يكون كذلك، والإمكان هو (أن يذكر ما يمكن أن يقع منه ومن غيره من أبناء جنسه) و يكون من داخل القول وخارجه و يقسمه بذلك إلى ثلاثة أقسام : الاختلاق الامتناعي، الإفراط الامتناعي، الإفراط الاستحالي.

والامتناعي هو ما لا يقع في الوجود وإن كان متصورا في الذهن كتركيب يد أسد على رجل مثلا ثم يحاول أن يطبق المنطق العقلاني على منطق الشّعر الخاص به, ويجعل من الإفراط الاستحالي وهو ما لا يصح أبدا الوقوع ولا يقبله الذهن كأن يتصور إنسانا قاعدا وواقفا في نفس الحالة.

إن الاختلاق الإمكان يرى حازم أنه يقع للعرب من جهات الشّعر و أغراضه" **وجهات الشعر ما توجه الأقاويل الشعرية لوصفه ومحاكاته مثل الحبيب، والمنزل، والطيف في طريق النسيب، فمثل هذه الجهات يعتمد وصف ما تعلق بها من الأحوال التي لها علقة من ذلك بالأغراض الإنسانية فتكون مسانح لاقتناص المعاني بملاحظة الخواطر ما يتعلق بجهة جهة والأغراض هي الهيئات النفسية التي ينحى بالمعاني المنتسبة إلى تلك الجهات نحوها,ويمال بها في**

---

[1] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الادباء, ص. 80.**

[2] **عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص. 267.**

صفوها، لكون الحقائق الموجودة لتلك المعاني في الأعيان مما يهيئ النفس بتلك الهيئات ومما تطلبه النفس أيضا أو تهرب منه، إذا تهيأت بتلك الهيئات"[1].

لا يشترط حازم صدق موضوع المحاكاة قدر ما يشير إلى تأثيرها في النفس, فبالتالي ممكن الوقوع لديه أقرب إلى الكذب منه إلى الصدق والمعيار العقلي في مثل هذه المواضع هو سيد الموقف، فالدافع إلى التعبير يحتمل بذلك الصدق والكذب, فلا يشترط فعلا حبيبا تيمه موجود في الواقع ولا منزلا حقيقيا شجاه، إنما هيّ جهات كلّها معلقة بأغراض الشّعر تتطلب الضرورة إلى القول والهدف منه إمالة السامع – المتلقي- قصد جعله يتأثر بفعل المحاكاة.

إنّ تقديم حازم لعملية الإثارة و التخييل على موضوع المحاكاة دون النظر إلى صدقه من كذبه أي ما يعرف بالكذب الفني هو إساءة نوعا ما إلى مهمة الشعر في توجيه الشاعر إلى محاكاة ما يمكن الوقوع و عدم الاكتفاء بما هو موجود دون اللجوء في ذلك إلى الكذب [2] .

أما بالنسبة إلى الاختلاف الامتناعي فيرى حازم أنه لا يقع في الشعر العربي و إنما جعل ذلك لليونان الذين كانوا "**يختلقون أشياء يبنون عليها تخايلهم الشعرية و يجعلونها جهات لأقاويلهم، ويجعلون تلك الأشياء التي لم تقع في الوجود كالأمثلة لما وقع فيه،ويبنون على ذلك قصصا مخترعا نحو ما تحدث به العجائز الصبيان في أسمارهم من الأمور التي يمتنع وقوعها**" [3] .

يدفع حازم الاختلاق الامتناعي، كما اصطلح عليه عن الشّعر العربي باعتباره تمثيل ما لم يقع على ما وقع، وكان هذا مقتصرا على الشعر اليوناني الذي يقتصر فيه التشبيه بالأفعال لا في ذوات الأفعال، فكانت تلك الأفعال خرافات ليس لها صلة بالواقع على الإطلاق، ومن جملة هذه الأفعال تُصوِّر الآلهة نفسها تصورا إنسانيا واقترن الخيال خلالها بالكذب المطلق والغريب البائن، فأدى بذلك إلى النفور من هذا النوع من الخيال الذي يقتحم عالم الآلهة حتى النقاد اليونانيون نفسهم نفروا

---

[1] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص. 77.**

[2] **ينظر: عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص. 268.**

[3] **المصدر السابق ، ص. 78.**

من هذا الإفراط، فنجد أفلاطون يتكلّم على لسان سقراط ويقول: (فأوّل واجب علينا هو السيطرة على ملفقي الخرافات، واختيار أجملها، ونبذ ما سواها) ويقصد بذلك روايات هوميروس وهسيودس. ويجب نبذ تعدي هوميروس على حقوق الله في شعره كالإدعاء أن الإله الصالح علة شر كائن من الناس فهو قول يجب أن يحارب بأقصى قوة. فهي بذلك أقوال تنافي طهارة الحياة وهي ضارة ومتناقضة [1]، وكان الدافع الرئيسي لهذا الرفض هو مبادئ أفلاطون الذي كان يؤسس إلى جمهورية فاضلة خلقيا أساسها الحقيقة وكل هذه الأعمال جاءت منافية لما يسعى إليه أفلاطون.

ولما فارق هذا الطباع ولم يوافقها لم يكن له خير في الشعر العربي الذي لا يعاب فيه الكذب الاختلاقي من جهة الصناعة كونه كذبا من جهة القول. إلا أنه يبقى من جهة الدين، ويرى حازم أنه " **رفع الحرج عن مثل هذا الكذب أيضا في الدين، فإن الرسول صلى الله عليه وسلم كان ينشَدُ النسيب أمام المدح*، فيصغي إليه و يثيب عليه**"[2].

أما في مجال الإفراط – عامة- فهو يجمع بين الصدق و الكذب محتجا في ذلك أن وصف الشاعر الشيء بصفة موجودة فيه تجعله صادقا و لكنه إذا أفرط في ذلك الوصف وكان مبالغا فيه صار كذبا.

ولا ننسى أن حازما في جميع الأحوال في صفات القول لم ينكر الكذب الإمكاني أو الامتناعي إلا لأنه قول مخالف للأعراف و الدين و إنما من جهة أن النفس لا تتأثر له فتنقبض عن أمور وتنبسط عن أمور أخرى فلهذا ركز حازم على الإثارة في القول، أما الكذب الإمكاني فإنه لا يخيل إلى نفس المتلقي فبالتالي إذا كان مدار الأمر على التخييل فإن هذه الثنائية (صدق- كذب) لا سبيل لها إلا حقن إثارة النفس من التأثر لفعل المحاكاة.

---

[1] **ينظر: أفلاطون، جمهورية أفلاطون، ص. 52، 53.**

- **جاءت مقدمة كعب بن زهير في مدح الرسول مستهلة بالنسيب:**

بانت سعاد فقلبي اليوم مبتول متيّم إثرها لم يغد مكبـــــول

وما سعاد غداة البين إذ رحلوا إلاّ أغنُّ غضيض الطرف مكحول

[2] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص, 79.**

5-* عوامل المحاكاة:

ما دام أن الشاعر هو الفاعل لعملية المحاكاة فإنّه لا بد أن تتحقق فيه مجموعة من المواصفات والشروط الموضوعية لتحقيق العمل الإبداعي المقصود باعتبار أنّ العمل الفنّي عملية معقدة تصدر من نفس بشرية غير عادية إذ لابد من جملة المكونات النفسية والطبيعية والتكوينية التي تميز القدرات الذهنية وتجعل من هذه الشخصية متفردة وتميزة عن باقي أفراد المجتمع فعلى هذا الأساس أخذ حازم الأمر بجدية في دراسة الجانب السيكولوجي الذي يعد مركز العملية الإبداعية و يسميه القسم الداخلي و الجانب الخارجي ينحصر في ثلاثة أشياء هي المهيآت و الأدوات، و البواعث و كان حازم يشاطر النقاد القدامى الرأي القائم على دور البيئة في تكوين شخصية الشاعر و قيمة أثره الفني " **إذ أنّ النشء في بقعة معتدلة الهواء حسنة الوضع، طيبة المطاعم أنيقة المناظر ممتعة من كلّ ما للأغراض الإنسانية به علقة**"[1] والمهيأ الثاني وهو " **الترعرع بين الفصحاء الألسنة المستعملين للأناشيد المقيمين للأوزان**"[2] وكان معظم الشّعراء العرب قد نشئوا على هذه الحال, إن لم نقل جلهم ويكمل حازم قوله على أنه لو اتفق النشء على هذا الحال من استجداد الأهوية وارتياد أماكن أزمنة شبابها لأمة تكون أرضهم التي يترددون فيها أحسن الأرض بقعة وأمتعها وأعدلها هواء وكانت دواعيهم تتوفر على جعل الكلام عدة لما يراد من استشارة الأفعال الجمهورية أو كفكفتها بالإقناعات والتخاييل المستعملة فيه نحو توفر دواعي العرب إلى ذلك.

"والمهيأ الثالث موجه إياه لحفظ الكلام الفصيح وتحصيل المواد اللفظية والمعرفة بإقامة الأوزان،وكانت تنقسم إلى العلوم المتعلقة بالألفاظ والعلوم المتعلقة بالمعاني "[3]

ففي هذا النص إقرار من حازم على دور البيئة في صناعة الشّاعر إذ منها يتعلم فصاحة الألفاظ وأضرب المعاني و إنشاد الأوزان و يرى أنّه قلّما برع في التصرف في المعاني ما لم تنشئه بقعة

---

[1] **حازم القرطاجني، منهاج البغاءو سراج الأدباء، ص .40.**

[2] **المصدر نفسه، ص. 40**

[3] **المصدر نفسه، ص. 41.**

فاضلة ولا في الألفاظ ما لم ينشأ بين أمّة فصيحة ولا في جودة النظم من لم يحمله على مصادرة الخواطر في أعمال الروية ولا في رقة أسلوب النسيب ما لم تكن له تجربة كان طرفا فعالا أو ملاحظا فيها[1].

وكذلك هناك عوامل أخرى إضافية ألزمها حازم للشاعر أن ينهل من بحرها حتى يكون ملمّا عارفا للأحداث وما يدور حوله من تاريخ وحكمة وأمور الدنيا أي ما يسمى بالرصيد المعرفي حتى يتمكن من قياس الأحداث على ما في رصيده من مشابهات وقدرة على استعمال أضرب القياس، ومن هذا المنفذ يتحدث حازم قائلا:" **ولما كان القول في الشعر لا يخلو من أن يكون وصفا أو تشبيها أو حكمة أو تاريخا احتاج الشاعر أن تكون له معرفة بنعوت الأشياء التي من شأن الشعر أن يتعرض لوصفها ولمعرفة مجاري أمور الدنيا و انحاء تصرف الأزمنة والأحوال، وأن تكون له قوة ملاحظة لما يناسب الأشياء والقضايا الواقعة من أشياء أخرى تشبهها وقضايا متقدمة تشبه التي في الحال**"[2]. هذا في مجال المهيآت, أما في مجال الأدوات فيدعو حازم الشاعر إلى علوم البلاغة وما تعلق بالألفاظ وما ارتبط بالمعاني وملازمة حفظ الفصيح من الشعر العربي، والحرص على الأدوات اللغوية والتعرف إلى سبيل المحاكاة وأوزان الشعر والتزام طريقة الأوائل حتى يهدى إلى طريق علمي وثقافي يمكّنة من منافسة الحذاق من فحول الشعر.

ومن جهة البواعث فهي عوامل نفسية تدفع بالشاعر إلى خوض تجربته الشعرية، فيكون له بذلك قدرة على حسن المحاكاة إذا ترتبت لديه جملة الخصال, كالحنين إلى الأوطان والأحبة, وتغني آلام غربته, وتباريحها والقدرة على البوح الموجع الحزين, الذي يفتح مجالا للرأفة وجعل الجرح دوام النزيف لا يندمل أثر ضريم نيران الشوق مصلوبا على خشبة الحنين, لا تفكه إلا عيون رحمة أفاضت دموعها كفداء لاسترجاع ما ضاع من ثمين، وحتى تتأتى هذه المعطيات لابد لها من مبادئ ودعائم أساسية لا يمكن الاستغناء عنها، ألا وهي الدين والمروءة والعقل والشهوة, وأما ما يحصل من جهة

---

[1] **ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البغاء وسراج الأدباء, ص. 42.**

[2] **المصدر نفسه، ص. 42.**

الدين وهو ارتياح النفس على فعله رجاءً في ثوابه وخوفا من عقابه، وأما من جهة العقل، وهو ما يجب أن يؤثره الإنسان جهة الأنفة من الجهل والسفاهة وما يقبح ضد ذلك وأما ما يحسن من جهة المروءات هو ما تؤثره النفس من ذكر الجميل والثناء عليه, أو يقبح من ضد ذلك, أما ما يحسن من جهة الشهوة هو ما تؤثر النفس النعمة وصلاح الحال أو يقبح ضد ذلك [1].

فإذا حصل هذا، ودُعِّم بخبرة طويلة وواسعة بشؤون الحياة السالفة الذكر تشكَّل لدى الشاعر القدرة على التصرف في المعاني ونظم القصائد، ولكن لا يخلو هذا العمل من قوى أخرى داخلية فيزيولوجية تتميز وتتفاوت تركيباتها من شخص إلى شخص أو من شاعر إلى آخر، وقد جعلها حازم قوّة واحدة مقسّمة إلى ثلاثة أقسام:

إن هذه القوى الثلاث التي يشير إليها حازم باعتبارها طبع يتطور بالممارسة والدربة حتى يكون له النشاط الكافي على الإبداع، وتتموقع هذه القوى الثلاث داخل دماغ الإنسان بشكل عام.

من الفلاسفة وعلماء النفس من جعلها خمسة أقسام، كالفارابي و ابن سينا، و منهم من جعلها ثلاثة كإخوان الصفا، إلا أنّ جميعهم يتفق على أنّها العنصر المركزي والفطري في عملية الإبداع بمختلف أنواعه فلا" **يكتمل لشاعر قول على الوجه المختار، إلا بأن تكون له قوّة حافظة وقوّة مائزة وقوّة صانعة** "[2] فلا يكتمل طبع الشّاعر إذن إلا باكتمال هذه القوى الثلاث، ولا يحسن إلاّ بحسن أدائها العالي، ويكون دور القوى الحافظة حسب رأي حازم تموين الخيال بصور الأشياء المرتبة في الوجود، لأنّ كثيرا من خواطر الشعراء تكون معكرة الخيالات، غير منتظمة التصور، "**فإذا أجال خاطره في أوصاف الأشياء وخيالاتها اشتبهت عليه واختلطت وأخذ منها ما يليق بمقصده، وبالموضع الذي يحتاج فيه إلى ذلك**"[3] .

---

[1] **ينظر : حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص .106.**

[2] **المصدر نفسه، ص. 42– 43.**

[3] **المصدر نفسه , ص .48.**

تكون هذه القوى بمثابة خزان يحفظ النماذج القديمة، وللذاكرة القدرة على استدعاء ما تطلبه من هذه القوة، حتى تتمكن من النسج على منوال ما بهذا الخزان، وقد ضرب حازم مثلا أحسن فيه القياس إذ يشبّه فيه الشاعر بالناظم للجواهر الذي تارة تنتظم له جواهره وتترتب وتارة في مقامات أخرى تتبعثر له وتختلط فكذلك شأن الشّاعر الذي تُسعفه حافظته وتمكنه من نظم كلامه في تلك الأوزان والأساليب والآخر الذي لا تحضره تلك القوة فتتعكر خيالاته ويحبط عمله[1].

أما القوى الثانية فهي المائزة على حد تعبير حازم فيها يستطيع الإنسان أن يميز ما "**يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم وما يصح مما لا يصح**"[2] أي هي قوّة تحريك للنظم تحدد العلاقات التي تربط أجزاء الكلام وبنيته مع بعضها في إطار السياق الذي يتطلبه النص المقصود, فهي تميز حسن الكلام من قبيحه بالنظر إلى نفس الكلام, وبالنسبة إلى الموضع الواقع فيه الكلام " **فقد يتفق للشاعر أن ينظم بيتين قافيتها واحدة فيكون أحدهما أحسن في نفسه والآخر أحسن بالنسبة إلى المحل الذي يوقعه فيه من جهة لفظ أو معنى أو نظام أو أسلوب، ففي مثل هذا الموضع يصير المرجوح راجحا والمفضول فاضلا، وكثير ممن ليس له هذه القوّة يسقط أحسن مما يثبت بالنسبة إلى المحل**"[3].

يصب هنا حازم جل اهتماماته على السياق أو مقام الكلام والقدرة التي يتفوق بها الشاعر في تمييز قيمة رصفه ونظمه للكلام وقوّة تأثيره في المتلقّي, الذي جُعل بمثابة قاضي يحاكم فيه المنتوج الأدبي, ولاسيّما ما يبرزه الشاعر في الإثارة من عدمها، و يقرّ حازم على أنّ هذا الإنتاج هو عملية مقصودة اتجاه المتلقّي .

إن الذكاء والقوة المائزة التي اختص بهما الشاعر تؤهله للقدرة على الإلمام والتفنن في عرض مادته وحسن صياغتها وانتقاء التراكيب المناسبة للسياق ومقام الحديث وتجعل من الحديث أكثر

---

[1] **ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ص 43.**

[2] **المصدر نفسه، ص. 43.**

[3] **المصدر نفسه، ص. 201**

شعرية وأكثر تأثيرا في المتلقّي، مما يعرف بذروة الإبداع الأدبي لأنّ" **الشعر صناعة وضرب من النسج و جنس من التصوير**"[1] و يقول في هذا الشأن عبد القاهر الجرجاني من قبل أنّ البصير المقتدر هو الذي يلم بالمعنى" **فيصنع فيه ما يصنع الحاذق حتى يغرب في الصنعة، ويدق في العمل و يبدع في الصياغة**"[2]والإغراب في الصنعة هو المقصود في كلّ نتائج وصراعات هذه العملية في ما تنتجه من تمخضاتها، ويبقى الفضل كما ينبه حازم إلى هذه القوّة المائزة التي تعد محور العملية الإبداعية ومحك التفرد وأساس التمايز بين شاعر وشاعر.

أما القوة الثالثة فيصطلح عليها حازم بالقوّة الصانعة، ويجعل دورها ختاميا في دائرة العملية الإبداعية، فهي كما يقول " **تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض والتدرج من بعضها إلى بعض وبالجملة التي تتولى جميع ما تلتئم به كليات هذه الصناعة**"[3]. فهذه القوّة المسؤولة على نظم الكلام وإنتاج العمل كسائر القوّة الأخرى, لابد أن تكون من طبع الشّاعر الجيد الحاذق ,إذ أنّ العمل بعدما يخضع للحفظ ثم إعادته في نمط جديد يشبه في أوجه ما للقديم حيث يخضع للتمييز والتمحيص من طرف القوّة المائزة، ثم يمر إلى مرحلة نهائية وهي مرحلة التأليف والإنتاج والصناعة، ويكون للقوّة الصانعة الفضل في إدارته وسيره وبشكل عام يكون العمل كلّه نتيجة لتآلف واشتراك عمل هذه القوى الثلاث, ولكن لا يتردد حازم في أن يجعل من هذه القوّة الثالثة –الصانعة- (الطبع الجيد) ولا شك أنّ هذا الطبع لا يحصل إلا بضرورة الإلمام بالتقاليد المتوارثة من خلال مصاحبة الشّعراء والأخذ عنهم وكذا بضرورة الدرس والتحصيل" **لا شك أن الطباع أحوج إلى التقويم في تصحيح المعاني والعبارات عنها من الألسنة إلى ذلك في تصحيح مجاري أواخر الكلم، إذ لم تكن العرب تستغني بصحة طباعها وجودة أفكارها عن تسديد طباعها وتقويمها باعتبار معاني الكلام**

---

[1] **الجاحظ، الحيوان , ج.3، ص. 131**

[2] **عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز،تصحيح: محمد عبده،القاهرة،دار المنار،د.ط، 1367هـ،ص268– 269.**

[3] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص .43.**

بالقوانين المصححة لها، وجعلها ذلك علما تتدارسه في أنديتها ويستدرك به بعضهم على بعض و تبصير بعضهم بعضا في ذلك، وقد نقل الرواة في ذلك الشيء الكثير لكنه مفرق في الكتب"[1]. أنّ العرب أصبّوا جلّ اهتماماتهم في أنديتهم على مدارسة أفانين القول وتقويم طباعهم بملازمة ذوي الخبرة والتجربة من الفحول حتى تتأتى لهم الطريقة السليمة للخوض في صناعة الشعر ولم يكتفوا بالفطرة الخام التي قد يدخلها الاختلال والفساد مثل الألسن واللحن.

6-عناصر الخطاب الشعري ووسائل التأثير :

تعددت الأبعاد الجمالية للنص الشعري وطال البحث عن أسراره التي استعصى اكتشاف أسرارها منذ البدايات الأولى للتنظير الشفوي من العصور المتقدمة إلى الكتابات التنظيرية التي رافقت الدراسات القرآنية في مجالات البحث عن دلائل الإعجاز ومقاربته بالنص الشعري أو تفوقه عليه أو النظر إليه بصفته نفيا له" **بشكل أو بآخر، هو الذي أدى على نحو غير مباشر إلى فتح آفاق للشعر، غير معروفة و لا حد لها وإلى تأسيس النقد الشعري بمعناه الحق**"[2],وفي تلك الظروف بالذات قامت لأسرار هذا الجمال الفني أو الشعري قائمة لا يستهان بها, إذ كان للدراسات الفلسفية و النقدية الحيز الكبير في البحث عن مواطن تميز النص الشعري عن سواه من النصوص الأخرى، وكان الفضل لحازم الذي جاء متأخرا زمنيا مستفيدا من سابقيه في تحديد وسائل الإثارة باعتبار أنّ الشّعر يختلف عن النصوص الأخرى من حيث الإثارة، فكانت هذه الوسائل هي اللغة والوزن والقافية.

---

[1] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 26.**

[2] **أدونيس، الشّعرية العربية، بيروت، دار الأدب، ، ط.1 ، 1985، ص. 42.**

أ–اللغــة:

جعل حازم التنشئة اللغوية والمحيط اللغوي من أهم العوامل التي تدفع إلى الصنعة الجيدة والأنسجة المدققة في تناول المقاصد الشعرية مما اشترط النشوء " **بين الفصحاء الألسنة المستعلمين للأناشيد المقيمين للأوزان** "[1].ففصاحة الشاعر وعرفانه بمجاري كلام العرب في الشّعر واهتدائه إلى العبارات الحسنة اللائقة بمواضع الحديث في الشّعر تكسبه" **قوة يستولي فكره بها على جميع الجهات التي يستعمل حسن الكلام بالترامي به إلى كل جهة والتباعد عن الجهات التي تضادها، وتلك الجهات هي اختيار المواد اللفظية أولا من جهة ما تحسن من ملافظ حروفها وانتظامها وصيغها ومقاديرها واجتناب ما يقبح في ذلك** "[2] .

وأضاف بعد ذلك في توضيح هذا القبح قائلا : "**ومن قبح الوضع والتأليف أن تكون الألفاظ مع عدم تراخيها بعيدة أنحاء التطالب شتيتة النظم متخاذلا بعضها عن بعض كما قال الشّاعر:**

لم يضرها و الحمد لله شيء فانثنت نحو عزف نفس ذهول "[3]

فهذا من جهة الفصاحة وحسن نظم الألفاظ فقد جعل حازم بذلك للغة أهمية بالغة في بناء الشعر وجودته عند فطرة العامة والخاصة من الناس, ولا يتردد في جعل لغة خاصة ومعجم قائم للأدب, حيث تتميز عناصره بخصوصيات جمالية ذاتية تميزها عن الوحدات اللغوية في تخصصات أخرى, فقد أشار ابن حزم من قبل إلى هذه النقطة حين رأى أنّ أهل كل علم وأهل كل صناعة لهم ألفاظ يعبرون بها عن مرادهم[4].

---

[1] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 34.**

[2] **المصدر نفسه، ص. 35**

[3] **المصدر نفسه ,ص .37.**

[4] **ينظر: أبو محمد بن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، بيروت، دار الكتب العلمية، 1982, ص. 166.**

وانطلاقا من هذه الفكرة يوافق حازم على اختصاص الشّعر بلغة لا يمكن للشّاعر أن يتخطى فيها الحدود القائمة بين ميدانه و بين سواها من الميادين الأخرى.

لقد أشار إلى هذا الموضوع الطاهر بومزمبر في كتابه أصول الشعرية العربية ، كما قدم نصا لسير رامان sir romon يشرح فيه الفرق بين لغة العلم و لغة الشّعر فقال:"**أن النّور المنتشر يحوي أشعة ذات تواتر أدنى وأعلى من تواتر النور الوارد** " [1]فنجد أنّ كلّ كلمة في هذا الخطاب العلمي لها مدلولها المطابق لمعناها، فهي لا تقتضي التأويل و الإيحاء فالحقل المتكلم فيه هنا هو حقل علمي فيزيائي لا يمكن للمتلقّي أن يعدل بالخطاب حتى بأخذ مفهوما غير مفهومه الذي يحمله ولا يحمّله غير طاقته أو شحنته الدلالية .

يمكن أن نفهم من هذا أن لكل ميدان لغته التي تثبت كيانه وتميزه عن ما تبقى من الميادين الأخرى.

فقد تكون بذلك خصائص اللغة الشّعرية تحيد عن النقل الآلي والمباشر للمعاني فقد أشار ف.ر. بالمر **F.R palmer** إلى أنّ لغة الخطاب الشعري" **ليست ببساطة قضية تقديم خبر حقيقي**"[2],فالاختيار الجمالي للغة يعدّ من أهم الشروط التي تحقق الشعرية أو العمل الأدبي بصفة عامة وتجعله مختلفا عن الخطاب العادي, فإذا كان النقاد قد ميزوا بين الشعر والنثر فهذا طبعا يعود إلى فضل اختلاف اللغة التي تشكلهما، فنظرا لمحاصرة الشعر بالوزن والقافية رخص له مقابل ذلك ركوب الضرورات التي تتمثل في كسر مجال الدلالات التي خصصت لمدلولاتها في المعاجم فأعطى بذلك نوعا من الحرية التي حرمته إياها حدود الوزن والقافية، وقد ذهب ابن الأثير إلى " **أن الغريب الحسن يسوّغ استعماله في الشعر ولا يسوّغ في الخطب والمكاتبات**"[3].

---

[1] اغاستون باشلار، الفكر العلمي الجديد ، تر: عادل العوا، ، الجزائر, منشورات الأنيس ، 1990، ص .83

(2)F.R Palmer semantices. Comridge University press England p 34. london

[3] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكتاب و الشاعر، ت: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القاهرة, دار نهضة مصر للطباعة والنشر بالفجالة ,ج.1,دت, ص.120

و من دواعي الالتزام باللغة الانزياحية و التخلي عن اللغة التقريرية أو العلمية التي يطابق فيها الدال مدلوله المعجمي، يذهب النقد الحديث إلى إثبات هذه الخاصية وضرورة التمسك بزئبقية اللغة بشحنها مفاهيم تلبي حاجية السياق النصي، ولاسيما في ذلك أنصار النظرية السيميائية ونظرية التلقي والتأويل " **فإلى جانب الإدراك للمطابقة بين الدال والمدلول (أ هو أ) فإن الإدراك المباشر لغياب هذه المطابقة (أ ليس هو أ) ضروري و هذا التعارض الحتمي، إذ بدونه تناقض لا وجود لمجموع منسق من المفاهيم، ولا وجود لمجموع منسق من الدلائل** "[1], فكان حازم لا يستحسن إلا لغة الإغراب التي من شأنها تحقق عملية التخييل وتقع الإثارة، فلغة أهل المهن كما قال :" **لا يستحسن أن تستعاره ويعبر بها عن معان تشبهها لأنها مزيلة لطلاوة الكلام وحسن موقعه من النفس**"[2] .

وفي نفس السياق يشير **الطاهر بومزمبر** صاحب كتاب أصول الشعرية العربية إلى أن وقع العبارات ينعكس آليا على دلالتها باستجابة نفسية سلبية أو إيجابية من قبل القارئ كما أن عباراتهم عادية و دلالتها تخلو من تعدد المعاني و هذا برأيه لا ينسجم مع خواص الشعر [3].

فمن منظور هذا المفهوم الخاص بلغة الشعر الذي يكرس علاقة الدّال بالمدلول و يكون اللفظ – الدال- رمزا لمدلولات عدة يحددها السياق النصي الذي يفسح المجال للمبدع في حرية تعامله مع اللغة من أجل توسيع استعمال المجاز اللغوي, الذي يفتح آفاقا للإغراب والغموض الناتج عن تداخل الدلالات كالتباعد بين أطراف التشبيه والتجاوز للمعتاد في الاستعارات مع بقاء الرابط، يضل حازم مناصرا لهذه الفكرة مادام أن درجة التخييل تزيد بفعل الإغراب, والتخييل هو أساس الشعر .

---

[1] رومان جاكبسون ,قضايا الشعرية ،تر:محمد الولي ومبارك حنون ,المغرب ،دار توبقال للنشر ، ط .1 ،1988ص .18.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص.321

[3] ينظر: طاهر بومزمبر،أصول الشعرية العربية، نظرية حازم في تأصيل الخطاي الشعري، بيروت ,الدار العربية للعلوم، ،2007، ص. 44.

و بالمقابل هي فكرة قد استهجنها النقاد القدامى أمثال الآمدي ,الذي أعاب على أبي تمام الخروج على عمود الشّعر حين كسر طريقة القدامى في اقتلاع الوحدات اللغوية من مدارها الدلالي المتعارف عليه وانحراف عن النظام الثابت للغة الذي عدّ فيما بعد ولاسيّما المعاصرين أنّه" **ضرورة جمالية تهدف إلى استثارة المتلقي واستفزازه والاستحواذ على حسه الجمالي لحمله على الانخراط في التجربة التي يقدمها المبدع**"[1].

ب – الإيقاع :

لم تكن عملية الإيقاع عنصرا ثانويا في الشعر يمكن مجانبتها بل هي عملية جوهرية تعمل على اكتمال جمالية الخطاب الشعري والأدبي بصورة شاملة, الذي يعتبر سلسلة من الأصوات لا تقل أهميتها الإيقاعية عن قيمتها الدلالية، فقد تفطن النقاد قبل حازم إلى هذه النقطة حين أرادوا تحديد مفهوم الشعر فجعلوا الوزن أهم أركانه ولاسيّما **قدامة بن جعفر** الذي عرّفه" **قول موزون مقفى يدل على معنى**"[2] و كذلك ما جاء في تعريف التوحيدي " **بأنه كلام ركب من حروف ساكنة ومتحركة بقواف متوازنة ومعان معتادة ومقاطع موزونة، وفنون معروفة**"[3]، فقد يعتبر من خلال هذه التعاريف التي سبقت أنّ الإيقاع هو عنصر أساسي ينتج عن انتظام العناصر اللّسانية انتظاما موسيقيا يضفي عليه طبعة جمالية تطرب بها النفس وتتجاوب معها ,معنى ذلك أنّ الشّعر يحتوي على الإيقاعات الموسيقية أكثر من غيره من بقية الكلام المنثور, ويثبت هذا الكلام قدامة بن جعفر حين يقول: " **بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية، فكلّما كان الشّعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشّعر و أخرج له من باب النثر**"[4]

---

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب ،بيروت, منشورات دار الآفاق، ط.1، 1985، ص. 182.

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ت: عبد المنعم خفاجي، القاهرة ،مطبعة الأزهرية، ط1، 1979، ص. 64.

[3] أبو حيان التوحيدي ، المقابسات، ت: حسن السندوبي، مصر، مطبعة الرحمانية، 1990،ص. 359.

[4] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص. 90.

و قد أخرج حازم من زمرة الشّعر كلّ قول لا يتوفر فيه الوزن حتى وإن كان قولا محاكيا إلى زمرة سماها الأقاويل الشعرية واعتبر أنّ الوزن هو الفارق بين الشعر وبين الأقاويل الشعرية ممّا يفعّل عملية التخييل وإثارة النفس نحو الانبساط أو الانقباض وقد أكّد ذلك من قبل ابن رشد حين أعرب على أن الشّاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخييل إلا بالوزن[1],فيكون بذلك المستوى الموسيقي هو الفارق النوعي بين الشّعر و النثر.

إنّ المتفحص للنصوص النقدية القديمة والتي سبقت حازم بالضبط يرى أنّها لم يخرج الإيقاع من النصوص النثرية التي كانت تحمل على الإقناع المنطقي العقلي القائم على اليقين من أجل توصيل رسالة الغرض منها الإفهام لا الامتاع وذلك لما في الإقناع من تأليف وتناغم وتوازي وتساوي مقاطع الكلام وسيلة جليلة وكبيرة الأهمية تحمل بالمتلقّي إلى حسن الإصغاء والانتباه إلى صاحب الرسالة وحبه ورغبته إلى التفاعل مع نصها.

فجاءت على إثر ذلك نصوص كثيرة وصريحة تؤكد وتهتم بالإيقاع في النصوص النثرية والعناية بالتركيب الصوتي فيها, ومن أبرز ذلك ما جاء في كلام التوحيدي أن " **أحسن الكلام ما رقّ لفظه و لطف معناه و تلألأ رونقه وقامت صورته بين نظم كأنه نثر و نثر كأنه نظم**" [2], و جاء أيضا في كلام أبو سليمان المنطقي أنّ " **النثر ظِلُ من النظم ولولا ذلك ما خف ولا جَلا و لا طَاب ولا تجلاَّ، وفي النظم ظِلُ من النثر ولولا ذلك ما تميزت أشكاله ولا عذبت موارده ومصادره ولا بحوره وطرائقه, ولا انتقلت وصائله وعلائقه**"[3],لقد تمثلت وسائل الإيقاع في النص النثري في السجع و الموزانة بين كلمات الفواصل والازدواج والتوازن بين الجمل، وفي عذوبة الكلام وجزالته، والسهولة والرصانة والنصاعة وشيء من الرونق والطلاوة وبعد عن سماجة التركيب، فقد تقبل النفس الكلام اللطيف و تنفر من الجاسي البشع.

---

[1] **ينظر: أرسطو طاليس ، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة، 1985،ص.163.**

[2] **أبو حيان التوحيدي، الامتناع و المؤانسة، ج .2،ص. 145.**

[3] **أبو حيان التوحيدي، المقابسات، ص. 246.**

تكون بذلك خاصية الإيقاع ضرورية أيضا في بناء النص النثري, وأكد حازم في أكثر من موقف إلى ضرورة تنميق النص النثري أو الخطابي" **فلما كان القول القياسي قد لزمه الطول والتكرار لم يكن لهم بد، فيما قصدوا به البلاغة من كلامهم من أن يعدلوا مقداره ويميطوا تكراره، فإن الكلام إذا خفّ واعتدل حسن موقعه من النفس وإذا طال وثقل اشتدت كراهة النفس له**"[1],ففي كلام حازم هنا إشارة إلى توازن الكلام واعتداله من أجل أن يكون له حظ من الرصانة حتى لا يستثقل, لأن الكلام مهما كانت معانيه التي يحملها ومهما كانت قيمتها فقد لا تجد قيمتها لدى المتلقّي، إذا صيغت في عبارات مستهجنة ثقيلة على الأسماع ,فهو يشبّه الكلام المتقطع الأجزاء المنبتر التراكيب الغير ملذوذ ولا مستحلٍ بالرشفات المتقطعة التي لا تروي غليلا ,ويشبّه الكلام المتناهي في الطول بالجرع المؤدي إلى الغصص فلا شفاء مع التقطيع المخل ولا راحة مع التطويل الممل والخير في أوسطهما[2] .

قد نجد أنفسنا أمام قضية شائكة وهي هل أن الإيقاع من خصائص النثر أم الشعر ؟ وكيف يتميز الشّعر عن النثر إذا كان الإيقاع الموسيقي يدخل تركيب كليهما؟.

للإجابة على الإشكال المطروح يدفعنا إلى التمييز بين صنفين من الإيقاع ، إيقاع خارجي وإيقاع داخلي .

1- الإيقاع الخارجي:

أ – الوزن: وهو تلك البنية التي تبدأ بأبسط وحدة ألا وهي النوطة المتكوِّنة من متحرك أو ساكن, مشكلة المقطع الصوتي ثم وحدة وزنية, ثم تليها البنية الكلية التي تحكم بيت القصيدة.

يكوِّن بذلك الوزن وحدة جوهرية من الوحدات التي تشكل النص الشّعري, والتي تميّزه عن النص النثري والذي أثبته النقاد القدامى خصوصا أكثر من مرة في تحديدهم لماهية الشعر وحقيقته.

---

[1] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، وسراج الأدباء,ص. 65.**

[2] **ينظر: المصدر نفسه، ص. 65.**

إن حازم القرطاجني يعد من أبرز النقاد الذين وضعوا تحليلا صائبا للمعايير التي تشكل على إثرها حسن الخطاب الشعري, الكامنة في جودة الإيقاع وحسن الوزن وما يتركانه من انطباع نفسي ومتعة جمالية لدى المتلقي, تكون جودة الوزن حسب ماحدده حازم مرهونة بمعايير علمية تكمن في تناسب زمني حادث بين أجزائه, وهو ما أشار إليه من قبل الفارابي, حين أوجب أن يكون حسن الشّعر بإيقاع وأن يكون مقسوم الأجزاء, وأن تكون هذه الأجزاء في كل إيقاع سلابات وأسباب وأوتاد محدودة العدد, وأن يكون ترتيبها في كل وزن ترتيبا محدودا, وأن يكون ترتيبها في كلّ جزء هو ترتيبها في الآخر ، وقد تصير بها أجزاؤها متساوية في زمن النطق بها, وأن تكون ألفاظها في كل وزن مرتبة ترتيبا محدودا [1].

ويؤيد حازم هذا الكلام عندما يقول :" **صح بالاعتبارات البلاغية في تناسب المسموعات وتناسب انتظاماتها, وترتيباتها و كون المتناسبات الوزنية جزءا يدخل تلك الجملة أن الأوزان المستعملة الآن عند أهل النظم مما ثبت استعمال العرب له وما شك في ثباته، ومالم يثبت أصلا, بل وضعه المحدثون قياسا على ما وضعته العرب متركبة من ثلاثة أصناف من الأجزاء خماسيات وسباعيات وتساعيات، وإن لم يسلم في هذا العروضيون**"[2],ففي كلا الرأيين توافق على التناسب الزمني لعناصر الإيقاع في الوزن الشعري, فلا بد من تساوي عدد حروف المقاطع في مصراعي البيت الواحد ,ولا بد من تساوي زمن النطق بها، فهو لا يتردد في ذلك حين بقول: " **والوزن هو أن تكون المقادير مقفاة تساوي في أزمنة متساوية لا تفارقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب، فما حذف من بعضها على بعض الوجوه التي بيّناها أمكن أن يتوفر على ما يبنى منه وأن يتلاقى لتمكين الحركات والسكنات المكتنفة له قدر ما فات من زمان النطق, فيعتدل بالمقدرات بذلك فيكونان متوازيين**"[3].

---

[1] ينظر: مجلة الشعر، دار مجلة الشعر للطباعة ، العدد. 12, 1959، ص. 92،91 .

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص.226.

[3] المصدر نفسه , ص. 226.

فتحصل جمالية الإيقاع في الشعر بقوافي النوطات الموسيقية وتناسبها, فانضمام الأجزاء الوزنية المؤتلفة بعد انضمام المقاطع إلى بعضها بكيفيات مختلفة وأعداد مختلفة, أي كماً وكيفاً ,تشكل على أثر ذلك البنية الوزنية الكلية، ولتحقيق حسن الإيقاع يحاول حازم أن يضبط النسبة بين المتحركات والسواكن قائلا:" **لما كانت الأوزان متركبة من متحركات وسواكن اختلفت بحسب أعداد المتحركات والسواكن في كل زمن منها، وبحسب نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، و بحسب وضع بعضها من بعض و ترتيبها وبحسب ما تكون عليه مظان الاعتمادات كلها من قوة أو ضعف أو خفة أو ثقل وصار لكل وزن بحسب مخالفته لجميع الأوزان في الترتيب والمقدار ومظان الاعتماد ونسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن أو في بعض هذه الأنحاء الأربعة دون بعض، ميزة في السمع و صفة أو صفات تخصه من جهة ما يوجد له رصانة في السمع أو الطيش ومن جهة ما يوجد له بساطة وسهولة أو يوجد له جعودة وتوعر ، ومن جهة ما يوجد باهيا أو حقيرا و غير ذلك مما يناسب فيه المسموع المرئي،ولا بد أن يكون كل وزن مناسبا لغيره من إحدى هذه الجهات مناسبة قريبة أو بعيدة**"[1] .

ومما نستشفه من هذا النص أنّ ائتلاف المقاطع المشكلة للوزن يأتي على أقسام متنوعة, فتأتي رصينة في السمع والطيش وتأتي سهلة، وتأتي مجعدة وعرة، ومنها الباهي والحقير " **وبالتالي فمقام الخفة يقتضي وزنا متّسما بالطيش ومقام الجد وزنا يتّسم بالرصانة والقوة**"[2].وهو الأمر الذي دفع حازم إلى احتساب البنية الوزنية من أعمدة الشعر وفارق يميزه عن النثر, فيدفع الشاعر أثناء عملية الإبداع إلى اختيار الوزن المناسب وفق النسق الدلالي و لكل غرض وزنا يليق به ممّا يعيدنا إلى الرأي الذي قال به الفلاسفة الفارابي و ابن سينا و ابن رشد و إخوان الصفا لما نصوا على موافقة الأوزان للأغراض، كما كنا قد بيناه في الفصل الأول، وحازم هو الآخر لا يتوانى في أن يؤيد هذا الرأي ويعقد الكلام حين يقول" **لما كانت أغراض الشعر شتى و كان منها ما يقصد به الجد**

---

[1] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 265، 266.**

[2] **طاهر بومزمبر، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، ص. 127.**

والرصانة وما يقصد به الغزل والرشاقة, ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار و التحقير, وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان وتخيّلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة,وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد"[1].

فجعل حازم لكل مقصد من مقاصد التأليف الشّعري ما يناسبه من الأوزان الخليلية لأنّ كلّ بنية وزنية لها إيقاعها وكان لكل غرض ومقصد إيقاع يتناسب معه، لأنّ الصوت هو صدى للمعنى ومكملا له، فاتحادهما يشكلان الإثارة النفسية التي تتمثل في التخييل الشعري، إنّ هذه الأبنية الخليلية التي نظم الشّعراء السالفون و المحدثون أشعارهم عليها كلها جاءت "**مفعمة بالجمال الموسيقي الذي تحن النفس إلى إيقاعه العذب ,لأنّ النفس جبلت على حب الصوت الرخيم ورؤية الأشياء المنسجمة المتناغمة**"[2] فكان مع ذلك تقسيم النقاد للبحور الشّعرية حسب أغراض الشعر، ولكلّ منهما جمالها الموسيقي والإيقاعي ترتاح له النفس وتنبسط، وقد تختلف هذه الأعاريض في بنيتها ممّا يجعل بعضها أفسح من غيرها لركوب الشعراء, فمنها ما ضعف ولان كالرمل والمديد ومنها ما فسح كالخفيف والوافر والكامل.

فقد تجد في الطويل بهاء وقوة و تجد للبسيط سباطة وطلاوة وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب بساطة وسهولة وللمديد رقة ولينا مع رشاقة وللرمل لينا وسهولة فهما أليق بالرثاء وما جرى مجراه منها بغير ذلك من أغراض الشعر[3] ,فيشترط حازم تلاؤم الوزن مع مقصد الشّعر حتى يتحقق عنصر التخييل وقد لا يتوافق الإيقاع أو البنية الوزنية في المنظومات التعليمية كالنحوية والفقهية وغيرها ممّا نظم على شكل قصائد تحمل قواعد تعليمية, فتوضع في قوالب

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 266.

[2] طاهر بومزمبر، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، ص. 129.

[3] ينظر: المصدر السابق، ص 268– 269.

عروضية من أجل تسهيل عملية الحفظ لأنّ الموزون أسهل للحفظ من المنثور, فلا تتحقق خصائص الشعرية في هذه المنظومات ووجب علينا إخراجها من دائرة الشعر وذلك لما ينعدم فيها من تخييل وعاطفة شعرية.

2- البنية الختامية للبيت (القافية) :

جعلت هذه الخاصية الإيقاعية تحديدا للبيت الشعري بحيث أنها تثبت نهايته و تفصله عن باقي البنية الكلية " فهي عند الخليل من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن[1] , في حين حددها ابن السراج في مؤلفه الكافي في علم القوافي هي الحركة التي قبل الساكن[2] وقد ذهب أنصار المدرسة الكوفية كأحمد بن كيسان وأبو موسى بن الحامض أنّ القافية ما لزم تكراره في آخر كل بيت و هي إشارة إلى حرف الروي وهو الرأي نفسه الذي أقره الفراء يحي ابن زياد.

وكان لما تحمله هذه القافية من أهمية أن سميت القصيدة باسمها وذلك لما تلعبه من دور الوسيط بين أبياتها بإحداثها تماثلا موسيقيا يشكّل اللحمة الإيقاعية على محورها العمودي, والدليل على ذلك ما ورد في أشعار القدامى إشارة إلى مدى تمسك هؤلاء بالقافية وعدم الابتعاد عنها.

فجاء في قول حسان بن ثابت[الوافر]:

فنحكم بالقوافي من هجانا و نضرب حين تختلط الدماء[3]

و جاء في قول الخنساء:[المتقارب]

و قافية مثل حد السنـــــا ن تبقى و يذهب من قالهـــــا[4]

---

[1] **ينظر: الأخفش كتاب القوافي، تحقيق أحمد راتب النفاخ، ط. 1 ، ص .3.**

[2] **ينظر: ابن السراج ، الكافي في علم القوافي، ت: محمد رضوان الداية، ط 3، ص. 116 .**

[3] **ديوان حسان بن ثابت الأنصاري, تح: عبدأ علي مهنّا ,دار الكتب العلمية بيروت,ط.2 , 1994,ص.6**

[4] **الخنساء.ديوان شعر, شرحه :أحمد بن يحي ثعلب, تح:أنور أبو سويلم عمان,دار عمار ,ط1, 1988,ص.106**

أما حازم القرطاجني فقد نصّ على ضرورة التمسك بهذه البنية ذات البعد الإيقاعي وذلك لما تتركه في نفس المتلقي، فتجلبه وتستهويه, فعلى الشّاعر أن يتخير هذه البنية لأنّها محل انتباه السامع باعتبارها آخر ما يسمعه المتلقّي حينما يتوقف عن الكلام.

أما فيما يخص حسن التموقع فلابد من تفادي اختلاف حروف نهايات البيت الشّعري إذ يشترط في حسن هذ التموقع " **توافق وتماثل الحروف والحركة أو السكون لإنتاج وحدات صوتية ختامية متعادلة المقطع, ومن ثمة متعادلة الايقاع الموسيقي**"[1] .

كما دعا حازم الشاعر إلى ضرورة معرفة تمام أو نقص هذه البنية الختامية لما لها من أهمية في انسجام القصيدة إيقاعيا واحتلالها موقعا حسنا في ذات المتلقّي حيث أولاها أن " **تكون حروف الروي من نوع واحد لا يجمع بين رفع وخفض، ولا غير ذلك وقد وقع الجمع بين ذلك للفصحاء قبح**"[2],ويوجب حازم ضرورة الالتزام " **بحروف العلة الواقعة سواكن بين أقرب متحرك يتلوه ساكن إلى الروي و بين حرف الروي واختصاص الألف بأول محل من ذلك, وهو ما كان بينه وبين حرف الروي حرف وتلك الألف المختصة بذلك الموضع تسمى تأسيسا**"[3].

فوجود هذه الحروف – العلة– ضروري حينما تحضر متزنة يكون وقعها على النفس مؤثرا لما تضفيه من لمسة إيقاعية وجمالية داخل هذه البنية الختامية للبيت.

وكان مما أثبته **دانيال دولاس وجاك فليولي** (**daniel delas et jaque filliolet**) حين حددا أن " **البيت الشعري هو ذلك الوزن القاعدي الظاهر بالقافية والمقاطع، ويعتمد فيه على نبرين واقعين أحدهما على القافية و الآخر على العروض**"[4] ففي هذا النص تلميح إلى قيمة

---

[1] **طاهر بومبزمبر، أصول الشعرية العربية نظرية حازم في تأصيل الخطاب الشعري، ص. 135.**

[2] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص. 272.**

[3] **المصدر نفسه، ص. 272.**

[4] **ينظر: d.delaset jaque filliolet.linguistique et politique.larousse.1975.paris.p 142**

القافية في بناء البيت الشّعري وتميزها عن العروض, فلا يمكن أن يستغني عنها الشاعر في تأليفه ولا يمكن أن يغير أو ينوع في شكلها داخل القصيدة الواحدة، فتكرارها يتيح للمتلقي فسحة زمنية تتجاوب فيها ذاكرته, **"فإنها تكون أعلق بالحافظة وأشد أثرا من سواها من كلمات البيت"**[1].

والداعي إلى ذلك هو تكرار هذه القافية فتجعل كأنّها إلحاح على النفس, ففي المكارم تورثها أثرا طيبا تنبسط له و تستحلاه وفي الشؤم تورث النفس ضيقا تكترث له وتنقبض نفورا.

لقد وضع حازم قاعدة مفادها أن يتوافق الغرض والمقصد مع العبارات التي تتكون من المقاطع المتماثلة وإلا خرجت تلك المعاني عن الموضوع, فالشاعر يختار المجموعات المقطعية التي تشتمل كل القوافي المحتملة, وإذا كانت القافية تختلف عن المقاطع الحاصلة فقد تخرجه عن القاعدة, وعليه أن يبتدِئ الشّاعر بالفصل الذي يليق بمقصده وأن يكون مفتتح المصراع الأول دالا على عرض القصيدة[2].

كما اتخذ حازم من نظرية التقابل كمبدأ تتصل وتتقابل فيه المعاني بالقوافي، فيبنى أول البيت على القافية أو القافية على أول بيت، فتكون صدور الأبيات مبنية على القوافي أو يضع المعنى في أول البيت ثم يختار القافية فيقابل معناه بمعنى أول البيت، فيكون المعنى المقابل يوافق الروي أو ما يفصل به من الكلام، وهو ما سنتطرق له بالتفصيل أثناء حديثنا عن بناء القصيدة في الفصل الثالث.

وعلى جملة ما اتفق عليه جميع النقاد أن القافية ليست مجرد ملء فراغ في البيت, بل هي انتقاء واختيار يتوافق إيقاعيا ونفسيا ودلاليا مع النسيج البنيوي للخطاب الشّعري, حتى تكون لحمة متكاملة تسهم في إحداث جمالية النص وعملية التلقّي.

إنّ صفة الوزن والقافية هما خاصيتان يتميّز بهما الشّعر على النثر لكن ليس بكافيين على تحديد الشّعر لأنّ هناك نصوص أخرى كالمنظومات التعليمية التي ظهرت في فترة حازم اكتسبت هذين الصفتين شكلا، لكن لم تكتسب صفة الشّعر والسبب في ذلك أنها جاءت خالية من عنصر

---

[1] **مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب الجاهلية والعصور الاسلامية، ص. 48.**

[2] **ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 204-284.**

التخييل والتأثير النفسي بل نظمت على شكل الشّعر, من أجل تسهيل الحفظ لأنّ الموزون المقفى سهل المحفوظ .

3-الإيقاع الداخلي:

لقد بين البحث في دراسة اللغة إلحاح النقاد القدامى والمحدثين على ضرورة حسن الملاءمة بين الألفاظ في السياق صوتيا ودلاليا من أجل تحقيق الإيقاع الحسن الذي تستحلاه النفس، فانتقاء الألفاظ ونظمها يلعب دورا كبيرا في تحقيق ما يسمى بالإيقاع الداخلي سواء في النص الشّعري أو النثري، فابن الأثير من الأوائل الذين أشاروا إلى هذه النقطة حين قال:"**إنّ للألفاظ في الأذن نغمة لذيذة كنغمة أوتار وصوتا متكررا و أن له في الفم أيضا حلاوة كحلاوة العسل ومرارة كمرارة الحنظل وهي على ذلك تجري مجرى النغمات والطعوم** "[1], نعني أنّ عذوبة الألفاظ وجزالتها مفردة وسلاستها وهي منتظمة تشتمل على الرونق والطلاوة, تستطيبها النفس كالعسل وإذا جاءت عكس ذلك تكترت لها النفس ويكون طعمها كطعم الحنظل لأن النفس تقبل اللطيف و تنفر عن الغليظ وتقلق من الجاشي البشع [2].

كما يضيف استعمال البديع المتنوع كالسجع والطباق والترصيع لمسة جمالية في الإيقاع تحصل من خلال التماثل الذي يتكوّن إثر نظم الكلام ,وقد نصادف ذلك في المنظوم أكثر من المنثور, فقد يقابل السجع في النظم الترصيع في الشّعر, فكلاهما يحدثان ألفة إيقاعية تتولد عن طريق القيّم الصوتية من توافق الفواصل في حروفها الأخيرة، أمّا الطباق أوالمطابقة كما يسميها حازم فهي "**أن يوضع أحد المعنيين المتضادين أو المتخالفين من الأخر وضعا متلائما**"[3] وهي أن تتماثل المادة في لفظين متغايرين في المعنى وكذلك يطلق عليه حازم تسمية تكافؤ وقد جعل منها أنواع محضة ,وغير محضة

---

[1] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكتاب و الشاعر، ت: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القاهرة, دار نهضة للطباعة والنشر الفجالة ج. 1,د.ت، ص. 221.

[2] أبو هلال العسكري ، الصناعتين الكتابة و الشعر، ت: مفيد قميحة ، بيروت ،دار الكتب العلمية، ط.1 ،1981،ص 71.

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 48.

وهي اللفظ بما يضاده من جهة المعنى، وغير محضة : وتنقسم إلى مقابلة الشيء بما يتنزّل منه منزلة الضد وإلى مقابلة الشيء بما يخالفه [1] , وقد تخلق هذه المطابقة أو التكافؤ ضربا من التوازي بين المعاني أساسه التقابل الحاصل بين المعنيين المتقابلين, فينتج إثر الانتقال من المعنى إلى ما يقابله ومن إيقاع إلى إيقاع يعاكسه مما يشد انتباه السامع أو المتلقّي, ويحدث له تجاوب نفسي, فهو بذلك مزدوج الوظيفة إذ يسهم في إيضاح المعنى وإحداث نغما موسيقيا يرفع من قيمة التخييل، وقد يكون بلفظة أو أكثر وإذا زاد عن لفظة واحدة أصبح تقابل أو مقابلة " **وتكون في الكلام بالتوفيق بين المعاني التي يطابق بعضها بعضا والجمع بين المعنيين التي تكون بينهما نسبة تقتضي لإحداهما أن يذكر مع الآخر من جهة ما بينهما من تباين أو تقارب على صفة من الوضع تلائم بها عبارة أحد المعنيين عبارة الآخر, كما لائم كلا المعنيين في ذلك صاحبه**"[2] .

إن خاصية الإيقاع لا تحدث بين المعاني المفردة فحسب بل بين العبارتين من جهة ترتيب المعاني فيها فيكثر تنوع الانتقال من الجملة اللفظية إلى الأخرى نقلة جملة إيقاعية موسيقية إلى أخرى مما يكثر و يزداد إمالة المتلقّي وحسن موقعها في نفسه.

أما باب التقسيم فيحرص حازم على أن " **القسمة إذا تمت وسلمت من الخلل الداخل فيها من حيث ذكر وطابق حسن تركيب العبارة فيها حسن ترتيب المعاني كان الكلام بذلك أنيق الديباجة قسيم الرواء و الهيئة**"[3]. لكن مهما وفرت هذه المحسنات من جمالية الإيقاع وحسن الزخرفة والتنميق فإنها لم تنل رغبة واستحسان جل النقاد خاصة المحدثين منهم, وذلك بحجة التكلّف و الزيغ عن النسق الدلالي للنص, وإذا كثرت في النص فإن ألفاظها تكون متكلفة لأن جودة الكلام لا بد أن تكون رهينة بتمكن الألفاظ مواضعها.

---

[1] **ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص. 48– 49.**

[2] **المصدر نفسه ، ص. 52.**

[3] **المصدر نفسه، ص. 56.**

وختام القول في هذا الشأن يمكن أن نقول أن الإيقاع الداخلي يخص المنثور والمنظوم ,والمنظوم بدوره ينقسم إلى شعر ومنظومات تعليمية اللتان تشتركان في عنصري الوزن والقافية وتختلفان في عنصر التخييل الذي يقتصر على الشّعر دون المنظومات, ويمكن أن يتحقق في النثر الإيقاع الداخلي والتخييل .

المبحث الثاني: نظرية الشعر وتمثلها في المقصورة

1-نبذة عن المقصورة:

سميت مقصورة في الأدب العربي كل قصيدة جاء رويها ألف لينة, والشأن في ذلك شأن القصائد التي سميت على رويها، **كلامية الشنفرى**، و**سينية البحتري** و**ميمية المتنبي** وما ساير ذلك، إلا أن بين المقصورة وما ذكرنا شيئا من الاختلاف في الشكل و المضمون، إذ أن هذه المقصورات جديدة العهد طويلة النظم يتعدى عدد أبياتها الألف في بعض القصائد كمقصورة حازم القرطاجني, وأربعمائة بيت كمقصورة محمد رشيد رضا[1] و مقصورة بن جابر الأندلسي التي تعدت ثلاثمائة بيت [2] كما تنوعت موضوعاتها و أغراضها, وقد اشتملت على ملاحم أطوارها تشبه إلى حد ما شكلا بأطوار إلياذة هوميروس الذي لم يقلد العرب شعره من قبل, فقد أخبرنا ابن الأثير أنه وجد " **العجم يفْضُلون العرب في هذه النكتة (أي إطالة القصائد), فإن شاعرهم يذكر كتابا مصنفا من أوله إلى آخره شعرا وهو يشرح قصصا وأحوالا، ويكون مع ذلك في غاية الفصاحة والبلاغة في لغة القوم كما فعل الفردوس في نظم الكتاب المعروف بشاه نامه... هذا لا يوجد في اللغة العربية على اتساعها وتشعب فنونها وأغراضها وعلى أن لغة العجم بالنسبة إليها كقطرة من بحر**"[3]

وهو القول نفسه الذي قال به **غارسيا قومس** في كتابه الشعر الأندلسي " **أنّ العرب لم يعرفوا قط الشعر القصصي أو شعر الملاحم** "[4].ولمّا كان للساحة الأدبية فراغ في هذا النوع الشعري ولم يكن للعرب نسيج على منواله أتاحت هذه المسوِّغات لحازم ومعاصريه المضي قدما في خوض مضمار هذه التجربة وخاصة بعدما أتاحت التّرجمات لأعمال و آداب اليونانيين أي من الهيلينية إلى العربية

---

[1] **محمد رشيد رضا، مقصورة مطلعها : تبارك الباري مبدع الورى بالحق و الحكمة عن ظهر الغنى**

[2] **ابن جابر الأندلسي،مقصورة مطلعها: بادر قلبي للهوى وما ارتأى لما رأى من حسنها ما قد رآى**

[3] **ابن الأثير عن حسين الكيلاني حازم حياته و شعره،الهيئة المصرية، 1986، ص 279– 280.**

[4] **غارسيا غومس، الشعر الأندلسي، تر: حسين تونس، مكتبة النهضة المصرية للكتاب، ط.2, دت, ص. 23.**

واحتكاك الآداب العربية بالآداب العالمية الأخرى, ومن باب التأثير والتأثر, أخد هؤلاء الشّعراء في تنظيم هذه المقصورات التي كانت أولها مقصورة بن دريد (ت 321هـ) التي مطلعها:

أما ترى راسي حاكى لونه طرة الصبح تحت أذيال الدجى

فكان حازم من الذين عارضوا هذه المقصورة على غرار شعراء آخرين كعلي بن محمد بن داوود التنّوخي الأنطاكي وكان مطلعها :

لولا انتهائي لم أطلع نهي النهى أي مدى بطلب ما جاز المدى

فقد أثبت لنا حازم من خلال كلامه اثناء التقديم لهذه المقصورة حين قال" **و ما هذه القلادة المنظومة والروضة الممطورة إلا قصيدة من الرجز غير مشطورة عارضت بها قصيدة أبي بكر بن دريد المقصورة...**"[1] ويتحقق هذا الكلام لمآ نجري مقارنة بين المقصورتين فإننا نجد أنّه نهج طريقته من حيث البناء, كطريقة الاستهلال وترتيب الأغراض وما شاكل ذلك من الإيقاع، إلا أنّ حازم استطاع التفوّق حين جاوزت مقصورته طول مقصورة ابن دريد بثلاث مرات، وهو دليل على قدرة حازم الشعرية ونفسه الطويل في ركوب صعاب خاصية الإبداع التي لا يقدر عليها إلا فحول الشعر، فكانت هذه المقصورة من أهم أثار حازم الشّعرية, إذ تجسدت فيها معايير الشّعر العربي وتحققت فيها خاصية عمود الشعر الذي كان ينظِّر له النقاد من ابن سلاّم إلى عهده ومن الذين اهتموا بدراسة هذه المقصورة الإمام القاضي أبو القاسم محمد بن أحمد الغرناطي في مؤلفه " **رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة** "فقد وصفها أنها " **تجمع ضروبا من الاحسان وتشمل على أفانين من البيان وتتضمن فوائد جمّة من علم اللّسان وتشهد لمنشئها بما انتظمته من غرائب الأنواع, واتسمت من عجائب الإبداع، فإنه سابق الميدان وحائز حصل الرهان...**"[2].

فقد اشتملت هذه المقصورة على كل هذه الشيَّم تعبيرا عن براعة صاحبها واقتداره على الجمع بين النقد وصناعة الشّعر.

---

[1] **حازم القرطاجني، المقصورة ،ت:مهدي غلام،ص. 17.**

[2] **محمد أبو القاسم بن أحمد الغرناطي، مقدمة الحجب المستورة عن محاسن المقصورة، ص. 2**

أما إذا جئنا للحديث عن البحث عن محفزات التأليف، فإننا نجد أنّ حازما ينبئنا بأنّه نظم هذه المقصورة تخليدا لذكرى مآثر الخليفة المستنصر بالله الحفصي، وما حققه من انجازات "**كإيصاله الماء من زغوان إلى تونس، ثم استصراخه والاستنجاد به لغزو النصارى، وتطهير بلاد الأندلس منهم**"[1].

لم يكتف فيها بغرض المدح فقط، وإنما ألبسها أثوابا متنوعة من الأغراض، مبدعا بذلك صور فنية، وصف من خلالها معالم ومجاهل, ومناهل ومنازل,ورياضا وأزهارا ,وحياضا وأنهارا ,وأزمنا وإعصارا، ومدنا و أمصارا، وجوازا في قفار،وجوار في بحار, وصيدا وقنصا، ووعظا وقصصا، و مواقف تعجب، واعتبار ومواطن تبسم واستعبار[2].

فقد استطاع أن يجمع هذه المعاني كلها على بحر واحد، ألا و هو بحر الرجز، في قصيدة على روي واحد، تجاوزت أبياتها ألف بيت.

3- تمثل خاصية المحاكاة والتخييل في المقصورة:

أشار حازم في تحديده لمفهوم الشّعر في أكثر من مرة على أنّ الشّعر هو ما يجعل النفس المتلقية له تتأثر انبساطا أو انقباضا, وهو ما يحصل بفعل المحاكاة التي هي تقليد غير حرفي لعناصر الطبيعة, فكان قد اشترط على الشّاعر انتهاج أسلوب المحاكاة حتى يحقق خاصيته الشعرية في عمله الأدبي, فكان قد وصف عمله بعدما انتهى منه قائلا في المقدمة النثرية لهذه المقصورة على أنّها اتصفت " **بعقود من كل لفظ بالقلوب معقود وتجلت في سموط من كل معنى بالنفوس منوط و غاص الخاطر في بحر الأغراض ... واهتدى إليها رائد الفكر... قد احكم صيغها و مبناها وقسم صنعة لفظها ومعناها إلى ما ينشط السامع...** "[3].

---

[1] **حازم القرطاجني، قصائد ومقتطفات، ت: محمد الحبيب بن الخوجة، دار التونسية للنشر، 1972، ص. 04.**

[2] **المرجع نفسه، ص .82.**

[3] **حازم القرطاجني، مقدمة المقصورة، تح,مهدي علام ,حوليات كلية الآداب عين شمس ,القاهرة ,مطبعة مصر شركة مساهمة مصرية,مج2, 1953, ص11.**

ومعنى ذلك أن حازم قصد أن يؤثر في ممدوحه حين أحسن صياغته للألفاظ و تحقيقه للمعاني فلا يكون ذلك إلا بحسن محاكاة اعتمدها في صنيعه المقصود والواعي

وإذا أردنا أن نلتمس هذه المحاكاة في مقصورته نجد أجملها في حسن استهلاله حين يقول:

للهِ مَـــا قَـــدْ هِجْـــتَ يـــا يَـــوْمَ النَّـــوَى ... علـــى فُـــؤادي مـــن تبـــاريحِ الجَـــوى

لقـــد جمعـــتَ الظلـــمَ والإظـــلامَ إذ ... وَارَيْـــتَ شَمْـــسَ الحُسْـــنِ في وَقْـــتِ الضُّـــحى

فَخِلْـــتُ يَـــوْمي إذْ تـــوارى نُورُهـــا ... قَبْـــل انتهـــاءِ وقْتِـــهِ قَـــدِ انْتَهَـــى

ومـــا تقَضَّـــى عَجَـــبِي مِـــنْ كَوْنِهـــا ... غابَـــت وَعُمْـــرُ اليـــومِ بـــاقٍ مـــا انقضـــى

وكـــم رأَت عيـــني نَقـــيضَ مـــا رَأَت ... مِـــن اطِّـــلاَعِ نُورِهـــا تحـــتَ الـــدُّجى

فيـــا لَهَـــا مـــن آيـــةٍ مُبصِـــرَةٍ ... أبصـــرَها طـــرفُ الرقيـــبِ فـــامترى

واعتورتـــهُ شُـــبهَةٌ فَضـــلَّ عَـــن ... تحقيـــقِ مـــا أبصَـــرهُ ومـــا اهتـــدى

وظَـــنَّ أنَّ الشَّـــمسَ قـــد عـــادَت لَـــهُ ... وانجـــابَ جُـــنحُ اللَّيـــلِ عَنهـــا وانجلَـــى

والشَّـــمسُ مـــا رُدَّت لِغَـــيرِ يُوشَـــعٍ ... لمـــا غـــزا ولعلـــي إذ غفـــا

يتشبث حازم بالأنموذج التقليدي على غرار المعلقات، فهو يشد انتباه السامع إذ يخيل للمتلقي أن محبوبته قد ارتحلت من المساكن والديار في وضوح النهار وهو وقت الضحى لكنه يظلم هذا النهار برحيلها و يجعله ليلا حالكا، بعدما كان الليل لا وجود له بوجودها, فمثلها بالشمس إذا حضرت غاب الظلام و لم يعد له أثر.

أحسن حازم إدارة الكلام حين شبّه الظلام بالحزن وحضور محبوبته بـ (شمس الحسن) التي تذهب الحزن الذي يتمثل في الظلام، وقد أظهر براعته حين جعل شأن المحبوب صاحب قيمة, مثل ما كان لقيمة يوشع بن نون لدى قوم موسى عليه السلام الذي توقفت له الشمس من أجل عهد قطعه مع النبي موسى عليه السلام على عدو الجبّارين " **وقد قاربت الشمس الغروب فخشي أن يدركه الليل فيعجزوه، فدعى الله تعالى أن يحبس عليهم الشمس ففعل وحبسها حتى استأصلهم ودخلها**

موسى فأقام بها ما شاء الله أن يقيم"[1] فجاء حازم بهذه المقارنة وجعل قيمة محبوبته إذا حضرت تضيء الوجود وتطرد الظلام كشمس يوشع, التي توقفت من أجل أن لا يأتي الظلام، فرغم تباعد وتفارق أطراف المقارنة التي عقدها إلا أن غرض الوجهين يلتقيان في غاية واحدة, وذلك حين يتحكم يوشع في الظلام كذلك محبوبة حازم التي ذكرها لها نفس حكم يوشع إلاّ أنّ يوشع حقق ذلك بالدعاء ولكن محبوبة حازم تحقق لها بمواصفاتها الجمالية حسب قلب حازم، يتحقق إذن التخييل لدى المتلقي ويجعل نفسه تزداد شوقا لهذه المحبوبة التي يصورها حازم, فحسن التصوير وبراعة المحاكاة تجعل من الجميل والعادي أجمل, وهو ما ذكره لنا حين حديثه على خاصية الفن ودور المحاكاة التي كان أرسطو السباق و الأول في هذا التنوير.

ومما نجده يحسن الذكر في توظيف المحاكاة دائما مع مطلع هذه المقصورة ما جاء في الأبيات الآتية:

وفـــوقَ هاتِيـــكَ الحَوايـــا أحـــوَرٌ ... أحـوى لـه لحـظٌ علـى السِّـحرِ احتَـوَى

قـــد ادَّعـــى رِقَّ القُلـــوبِ لحظُـــهُ ... وشَـــهِدَ الســـحرُ لـــه فيمـــا ادَّعـــى

أدنى الجمـــالُ مِنـــهُ قـــوسَ حاجِـــبٍ ... وضَـــمِنَ الطاعـــةَ عَـــن أهـــلِ الهَـــوَى

كأنـــهُ كســـرى علـــى كُرســـيهِ ... وحاجِـــبٌ بـــالقَوسِ مِنـــهُ قـــد دَنَـــا

ملكَـــهُ الحُســـنُ القُلـــوبَ واعتَـــنَى ... مِـــن بَســـطَةِ الملـــكِ لـــهُ بمـــا اعتَـــنَى

وســـامَها أن تَعبُـــدَ النـــارَ الـــتي ... لهيبُهـــا مـــن فـــوقِ خديـــهِ احتمـــى

فهـــو بمـــا قـــد ســـامَ أربـــاب الهَـــوَى ... حـــذوَ مُلُـــوكِ فـــارِسٍ قـــد احتـــذى

فيجعل اللّحظ مدعيا رقّ القلوب والسحر دليل لهذه الدعوة ويشبه بعدها قوّة استلائه وتملكه بملك الفرس في مملكته [2] ومثّل الجمال حين أدنى قوس الحاجب من ذلك اللحظ ثم ضمن له طاعة

---

[1] عز الدين أبو الحسن علي بن الأثير، الكامل في التاريخ ، دار الكتاب العربي، ج1، ط2، 1997, ص 175.

[2] قوس بن حاجب: هو حاجب بن زرارة التميمي, و كان قد وفد على كسرى في جدب أصاب مضر بدعوة رسول الله صلى الله عليه وسلم, حيث قال اللّهم اشدد وطأك على مضر, وابعث عليهم سنين كالنبي يوسف, فأتى حاجب كسرى

أهل الهوى بحاجب، حين أدى قوسه حتى دفعها إلى كسرى, وضمن له طاعة العرب وتابع هذا الغرض بما ذاكره وتملكه القلوب وما سامه من عبادة النار التي أضرمها الحياء بخديه تمثيلا لذلك بملوك فارس و ما حملوا أهل طاعتهم عليه من عبادة النار فاستقى المعنى كله[1].

أجاد حازم و أصاب في توظيف المحاكاة في هذه الصورة تم شرحها، فهو يضع التشبيه الموضع الحسن لينحت صورة فنية رائعة حتى وإن بعدت عن الواقع إلا أنّ النفس لا تنفر لها بل تستطيب لها، وتستحسنها أحسن ما يمكن أن تكون عليه في الواقع, وبذلك نكون قد أثبتنا في موضعين من غرض واحد حسن المحاكاة للناظم, وهذا وإن لم يكن كل مطلع هذه المقصورة عبارة عن مجموعة من الصور الفنية لغزل متقن النظم مقصود المحاكاة.

وإذا أردنا مواصلة البحث عن جودة هذه المحاكاة في أطوار هذه المقصورة وغرض مغاير فإننا نجد مباشرة بعد هذا المطلع الطللي المكوّن من اثنان وخمسون بيتا غرض المدح الذي طالما أجاد الشّعراء فيه التمكن من محاكاة مطرزّة بأساليب راقية ومعاني مرتبة, فإننا نقع على هذه الأبيات التي يحاكي جود أمير المؤمنين في مفارقة بارعة:

فلـــو تَجُـــودُ قَـــدرَ مـــا ضَـــنَّت حَكَـــت جُـــــودَ أَمـــــيرِ المـــــؤمنينَ المرتَجَـــــى

لما منع تميما من ريف العراق, فإستأذن عليه أسيد العرب؟ فأجاب لا، أسيد مضر؟ فرد لا ثم فسيد بني أبيك؟ فقال لا، فأذن له بالدخول وقال: من أنت قال سيد العرب قال: ولما جحدت فأجاب: لم أكن كذلك إلا بعد دخولي عليك قال :كسرى عندها املئوا فاه دارثم قال: إنكم معشر العرب عذر, فإن أذنت لكم أفسدتم البلاد، وقال ابن الحاجب: بأني ضامن للملك أن لا يفعلوا فقال له وما الضامن قال: رهنك قوسي فسخروا منه فقال كسرى: ما كان ليسلمها في شيء أبدا فقبضها منهم, فأذن لهم بالدخول ثم إن مضر أتت النبي صلى الله عليه وسلم فقالوا :يا رسول الله هلك قومك وأكلتهم الضبع يريدون الجوع فدعا لهم النبي صلى الله عليه و سلم فأحيوا يسقوا فصاروا في الحب و الخصب، ومات حاجب بن زرارة, فارتحل عطارد بن حاجب إلى كسرى يطلب قوس أبيه فقال له: ما أنت الذي رهنتها قال: أجل قال فما فعل راهنها قال : هلك و هو أبي, وقد وفّى له قومه ووفى هو للملك فردّها عليه وكساه حلة, فلما وفد إلى النبي صلى الله عليه وسلم أراد أن يهديها النبي فرفض ولم يقبلها, فباعها من رجل من اليهود

[1] ينظر:أبو القاسم أحمد بن أحمد الغرناطي، رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة، مطبعة السعادة، مصر، 1344هـ ، ج1، ص 33.

خَليفـــــــةِ الله المسَـــــــمّى المكتَـــــــنَى خَـــيرَ الأَســـامي الســـامياتِ وَالكـــنَى
المرتَقـــى مِـــن نِســـبَةِ المجـــدِ الَّـــتي تَســـمُو إلى الفـــارُوقِ أَعلـــى مُرتَقـــى
مِـــن نَبعَـــةٍ أُصُـــولُهَا ثابِتَـــةٌ وَفَرعُهـــا إلِيَ السَّـــماءِ قَـــد سَمَـــا
لَم يَعـــدَمِ الـــوَحيُ ولا الهُـــدى بِهِـــم لَيثـــاً بمـــا يُســـمَى بِـــهِ الشِّـــبلُ اكتَـــنَى

فتح الشاعر على ممدوحه أفضل صفات المدح ألا وهي الكرم والجود الذي يناقض أرذل صفة تسلح بها الشعراء في خوض معارك الهجاء، ثم أثنى على اسمه وعرقه الذي يمتد إلى ثاني الخلفاء الراشدين الفاروق عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) وسلالته الطاهرة وصولا إلى آبائه ثم واصل بعد هذه الأبيات"**وبعد استطراد طويل مع نسب هؤلاء خاض في تمجيد ممدوحه حيث جعله صاحب ملك مثل النبي سليمان له من العزم ما يصل إلى غاياته وهو كالبدر الذي يجلو الدجى يكرم العلماء والأدباء إكراما خاصا**"[1] ,لقد وضع حازم قواعد خاصة يحاكي بها الشّاعر أثناء تأليفه فجعل لغرض المدح معان خاصة وافق فيها قدامة بن جعفر الذي " **يذهب إلى أنّ المدح بالحسن والجمال والذم بالقبح والدمامة ليس بمدح على الحقيقة ولا ذم على الصحة ويخطئ من يمدح بهذا و بذمّ بذلك**"[2] فيرى أن هذه الأوصاف هي مجبلة في الإنسان لا يقدر على تغييرها "**فأما خلقة الانسان وصورته فليس في قدرته نقل شيء منها عما وجد عليه، فحمد الإنسان بما يستحسن من هذا القبيل مخادعة له، وذمّه بما يستقبح من ذلك تحامله عليه** "[3].

يقر حازم على أن المدح بما ليس للإنسان فيه تصرف ولا له قدرة على تغيره خارج عن الفضائل الأربعة، إلا أن حازما يبدو أنه يخالف هذا المنطق الذي وضعه عندما يمدح ممدوحه فيما سبق بصفات العرق وشرف الأصول التي ليس للإنسان فيها تصرف ولا يلام من كان نسبه غير عريق.

---

[1] ينظر: حورية رواق،مقصورة حازم القرطاجني مضمونها وتشكيلها الجمالي، رسالة دكتوراه جامعة لخضر الحاج، باتنة، الجزائر، 2010، ص. 57.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 168.

[3] المصدر نفسه, ص. 16.

وإذا انتقلنا إلى تجسيد المحاكاة في معاني أخرى كالوصف، فإنها متعددة الأوجه في مقصورة الناظم منها وصف المنشآت والعمران كقوله:

إن ذُكِـــرَت مُـــدنُ الـــدنى فهـــي الـــتي ... يختـــــتمُ الفَخـــــرُ بهـــــا وَيُبتَـــــدا

كجنـــــةِ الخُلـــــدِ تسُـــــرُّ مـــــن رأى ... فيـــــزدرى الخُلـــــدَ وســـــر مـــــن رأَى

حُســـــنُ الـــــبِلادِ كلهـــــا مجتمـــــعٌ ... لهـــا وكـــلُّ الصـــيدِ في جـــوفِ الفَـــرَا

أَشـــرَقَتِ الـــدُّنيا بِهـــا إذ أَشـــرفَت ... مِنهـــا علـــى مُـــزدرعٍ ومســـتمى

يصف المدينة " تونس" بمن يختتم الفجر والأندلس التي يطلع عليها, هما مدينتان لا يعرف أجمل منهما إذا تذكر ولا تضاهيهما مدن أخرى حتى مدينة " سرّ من رأى" التي كان يضرب بها المثل في جمال المدن، موضحا أن هذا الجمال أضفته عليها مياه الأنهار ومنشآت أنفق المستنصر بالله الحفصي أموالا طائلة، جعلت منها جنة خلد في الأرض.

نحن لسنا بصدد شرح الأبيات ولكن ما نصبوا إليه توضيح الطريقة التي استعملها الناظم معتمدا على قدرته وخياله في عقد المقارنات والتشبيهات، في محاولة لشد انتباه المتلقي وجعله يعجب بهذه المدينة " تونس" في العهد الحفصي، ويشيد بما كان يعمله المستنصر من تذليل الصعوبات، لتهوين عيش رعيّته، فقد وفّق الشّاعر كل التوفيق في توصيل رسالته وذلك يعود إلى جودة المحاكاة وبراعة النظم.

2- وسائل التأثير في المتلقي من خلال المقصورة:

تعد المقصورة عمل فني، عبَّر من خلاله الناظم عن أفكاره وانفعالاته وشعوره في شكل مجموعة من الصور الشعرية والجمالية، وفي قالب إيقاعي موسيقي، يسحر النفوس ويطرب الآذان بجمال كينونته ودوره التأثيري، يقول رمضان الصباغ في مؤلفه **عناصر العمل الفني** " **إنّ مادة العمل الأدبي هي الأصوات والألفاظ والصور إلى جانب الترتيب والتنظيم الذي يجعلها تأخذ شكلا أدبيا ثم المحتوى والمضمون الذي يتظافر مع التعبير ليقدم المعاني والأفكار ومن ثم الانفعال**

الجمالي في العمل الفنّي " [1] وهو الرأي الذي تطرقنا إليه فيما سبق مع حازم و هو يبين جمالية النص الأدبي من غيرها.

ونحن نبحث عن الصور الفنية الأدبية والبلاغية في نص المقصورة نكتشف وابلا من هذه الصور المتنوعة التي جاءت متناسقة ومنتظمة جعلت من هذه المقصورة مجموعة من اللوحات الفنية الجزئية يخدم بعضها البعض مشكّلة لوحة فنية كاملة متكاملة ليست في متناول أي ناظم وكانت مستوحاة معظمها من الطبيعة الأندلسية التي عاش الشاعر فيها معظم حياته, فكان ارتباطه بها ارتباطا لا يفارق ذهنه

إن ذكـــرت مــدن الـــــدنى فهي التي يختم الفـــجر بها و يبتـــدا

كانت جميع المفاهيم المكانية في المقصورة خاصة بمدينة تونس, إلا أن الشاعر لا يتردّد دوما في ذكر مدينة الأندلس.

كما أنّ هناك عنصر آخر استوحى حازم منه صوره الفنية ألا وهو القرآن أو القصص الإسلامي وهو الأمر نفسه بالنسبة لكل الشّعراء الذين عاشوا بعد الإسلام, وهي مرجعية فكرية اتسم بها الجميع تدفع بنفسها ولا يستطيع الشاعر أو المؤلف إخفاءها و لو حاول, والدارس للشعر العربي برمته قديمه و حديثه يدرك الأثر الديني في ملامح الشعر وإن اختلفت أغراضه غزلا أو مدحا أو هجاءً, نجد أن الشاعر يؤقلم هذا الاستعمال بكيفيته الخاصة. ولا سيّما أنّ شعراء الأندلس وظفوا القصص القرآني في أغراضهم الشعرية في الجوانب التي تفيدهم وتطابق ما يرمون إليه في كل غرض من الأغراض فمثلا قصة موسى عليه السلام نجدها في الغزل و المدح و الوصف و الهجاء و لكن في كل غرض نجد جزءا يختلف عن غيره في أغراض أخرى "[2]و هو الأمر نفسه حين وظّف حازم هذه القصة في مقصورته وهو يتغزل بمحبوبته وهناك مصادر أخرى متعددة للوحات هذه المقصورة.

---

[1] **رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني (دراسة جمالية) دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، دت، دط، ص. 13.**

[2] **أحمد حاجم الربيعي، القصص القرآني في الشعر الأندلسي، دار الشؤون الثقافية العامة،ط1 بغداد ، 2001، ص. 134.**

كالتوظيف الأسطوري للشخصيات التاريخية القديمة، كقصة **حاجب بن زرارة التميمي** و**دريد بن الصمة** (ت 603م) مثلما جاء في قوله :

وَطـــــاعَنَ الخَيـــــلَ دُرَيـــــدٌ عَـــــن أبي ذُفافَـــــةٍ حَـــــتَّى انثـــــنى وهـــــوَ لَقَـــــى

و كذلك قصة طريفة الكاهنة و هي زوجة عمرو بن عامر مثل ما جاء في كلامه:

وأطرَفَـــــت طَرِيفَـــــةٌ فيمـــــا حَكَـــــت مِن نَبَإِ السَدِّ وما مِنهُ انهوَى

و كذلك قصة **عمرو بن المنذر** (ت 569م) و هو ابن الشاعر **امرئ القيس** عـمِّ **النعمان بن المنذر** الذي كني بمحرق لحرقه **ابن تميم** فقد استدعى حازم هذه الشخصية في مقصورته للتمثيل برجل جاهل يريد أن يقتل مائة شخص لأنّ واحدا منهم قتل ابنا له :

وَلَم يُقَصِّـــــــر في طِـــــــلابِ ثـــــــأرِهِ مُحَـــــرِّقٌ مِـــــن بَعـــــدِهِم ولا ائتلـــــى

وَكـــــــانَ آلى أن يُبـــــــد مائَـــــــةً بِوَاحـــــدٍ فَلَـــــم يَمِـــــن فيمـــــا ائتلـــــى

كما جاء أيضا ذكر كعب بن أمامة الإيادي و قصة ربيعة بن مكّدم

فَقَـــــد تَصَـــــدَّى لِلـــــرَّدى بِجُـــــودِهِ كَعـــبٌ إلى أَن مـــاتَ مِـــن فَـــرطِ الصَّـــدَى

وَقَـــــد تَصَـــــدَّى لِلـــــرَّدى رَبِيعَـــــةٌ حَـــتَّى حَمَـــى مِـــن ظُعنِـــهِ مـــا قَـــد حَمـــى

و كما جاء أيضا تضمين كل من قصة زرقاء اليمامة وقصة براء الكاهنة إضافة إلى هذه الشخصيات الأسطورية كان توظيفا كثيفا للشخصيات التاريخية والإسلامية، على غرار ذكر المصطفى صلى الله عليه وسلم والخلفاء مثل عمر الفاروق، وجاء ذكر الحجاج بن يوسف الثقفي (95هـ-149هـ) كما ورد في قوله:

مِـــن كُـــلِّ مـــن يَعتَـــدُّ أعلـــى نِســـبَةٍ بهـــا يُجَلَّـــى أن يقـــالَ ابـــن جَـــلا

وقصة عمر بن سعيد (ت 13هـ) و عبد الرحمن الداخل (ت 171هـ)

وَلَـــــو غَـــــدا مُسَـــــاعِداً لِقَومِـــــهِ في الـــرَّأيِ عَمـــرُو بـــنُ سَـــعِيدٍ لَنَجـــا

وَلَم يَقُـــــل صَـــــقرُ بـــــني أُمَيَّـــــةٍ* إذ صـــــادَهُ كَيـــــداً لَـــــهُ أطـــــرِق كَـــــرَا

---

* **صقر بن أمية: هو عبد الرحمن الداخل أول خليفة أموي ببلاد الأندلس**

و كذلك ذكر شخصيات أخرى كالحجاج بن حكيم السّلمي و عبد الرحمن بن الأشعث وزيد بن علي رضي الله عنه (ت 122هـ) و سيف بن يزن الحميري (ت 574م)

فكانت كلّ هذه الشخصيات بمختلف أنواعها مصدر إيحاء لحازم، من أجل استقاء صور هذه المقصورة التي تعتبر وثيقة تاريخية وفنية وعلمية في نفس الوقت.

كذلك هناك مصدر آخر لا يمكن تغييبه وكان حاضرا بقوة في تغذية صور هذه المقصورة ألا و هو الأمثال العربية الممتدة في جذور وأعماق التاريخ العربي والإسلامي .

وأبرز مثال يمكن أن نذكره في هذا الصدد وهو المثل المشهور "كل الصيد في جوف الفرا" فكان حازم قد وظفه على الشكل الآتي:

حُســـــنُ الـــــبِلادِ كلهـــــا مجتمـــــعٌ لهـــا وكـــلُّ الصـــيدِ في جـــوفِ الفَـــرَا

وكذلك مثلين آخرين, ألا وهما(بلغ الحزام طبيبه) (وبلغ السيل الزبى)

طبقا في قوله:

قـــــد بلـــــغَ الحِـــــزامُ طُبَيِيـــــهِ وقـــــد أفـــــرَطَ حَـــــتَّى بَلَـــــغَ السَـــــيلُ الـــــزُبَى

أهم الصور الفنية في المقصورة:

ملئت المقصورة المتكونة من ألف وستة أبيات من مجموعة لابأس بها من الصور البلاغية والأدبية, منحتها صورة الشعرية الحقيقية, التي كان يتحدث عنها حازم أثناء تنظيره وتقعيده للشعر في كتابه "**منهاج البلغاء و سراج الأدباء**".

1- التشبيه:

قد تنوعت صور التشبيه في ثنايا المقصورة، وتعددت أوجهه بتعدد مواضيعها وأغراضها الأدبية، واعتمد المحسوس على المجرد، وذلك تسهيلا للقارئ أو المتلقي، حتى يكون وقع كلامه ذا قيمة مؤثرة مبعدا الملل ومتاعب الاستنباط، وأضرب القياس الأخرى، التي ترهق كاهل المتفحص لمثل هذه الأعمال، وهو أمر دعا إليه حازم في تنظيره حتى لا يختلط الشّعر والعلم ويبدأ الصراع بين مكامن

الجمال ومنطق الإقناع، وكان حازم متأثرا بالشّعراء القدامى وسالكا لمسارهم، إذ نجد أنه وظف معانٍ مطروقة من قبل في تشبيهاته، ومثالا لذلك لا على سبيل الحصر ما وصف به محبوبته التي جعل وجهها بدرا منيرا وشعرها مثل سواد الليل :

وجـــهٌ بـــدا بمُشـــرقِ الحُســـنِ بـــهِ بـــدرٌ مُنـــيرٌ تحـــتَ ليـــلٍ قـــد غَســـا

وقد شبه أسنان المرأة بالبرق اللامع، وهو تشبيه ليس بجديد في الشعر العربي بل مطروق مبتذل .

ومَبســـمٌ يَـــزدحِمُ الـــبَرقُ بِـــهِ إذا انـــبَرى مـــا بـــين ظَلـــمٍ وَلَمـــى

أما غنقها بجيد الطلى، وهو كذلك تشبيه المرأة بالغزال ولم يكن جديدا بل هي من المعاني القديمة.

وَعُنُـــقٌ كأَنَّـــهُ جِيـــدُ طَلَـــى قـــد عَطَـــفَ اللِّيـــتَ التِفاتـــاً وَعَطـــا

وهذه الأنواع من التشبيهات كان قد دعا إليها حازم و استحسنها و رأى " **أن تكون المحاكاة التي يقصد بها وضوح الشبه منصرفة إلى جنس الشيء الأقرب، كتشبيه أيطل الفرس بأيطل الضبي**" ([1]) و يضيف قائلا أن " **المحاكاة التي يقصد بها التوسع والرأفة والقناعة بما تيسر من الشبه منصرفة إلى الجنس الأبعد كتشبيه متن الفرس بالصفاة**"[2] ,وهو فعلا ما تجسد في الأبيات السالفة الذكر حين يشبّه جمال الوجه بنور البدر, أي لكليهما نور فيتشابه إذا في الوظيفة وسواد الشعر بسواد الليل وهو إذا تشابه في اللون.

وفيما يخص تشبيه الشيء من غير جنسه، فيرجعه حازم إلى براعة الشّاعر وحذقه "**ينصرف إلى الجنس الذي يلي الجنس الأقرب كتشبيه الأشياء الحيوانية بالأشياء النباتية نحو تشبيه قلوب الطير رطبة بالعناب ,ويابسة بالحشف و تشبيه ابرة الروض بالقلم المستمد**"[3] , فحازم يقرُّ بصعوبة هذا النوع و لا يفلح فيه إلا حذاق الشعراء وهو ما نلتمسه في كلامه حين يقول :

تَهفُـــو بِهـــا الأَرواحُ مِمَّـــا صَـــوِيَت* أَجوافُهـــا كَأَنَّهـــا نَخـــلٌ صَـــوى

---

[1] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص. 192.**

[2] **المصدر نفسه، ص. 112.**

[3] **المصدر نفسه، ص.113**

* **صويت : الغنم التي جفّ درعها و يبست من الحليب**

فهو يشبّه الغنم اليابس لبنها بالنخلة اليابسة التي تذهب عنها الحياة.

ومن شروط التشبيه ما تُحرك النفس إلى طلب الشيء، أو الهرب منه فيكون المشبه به يقصد به إمالة النفس نحوه مما تميل النفس أو تنفر عنه أيضا " **فإن مَثَّل ما يقصد تحريك النفس إلى طلبه بما من شأنها أن تهرب منه وما قصد تحريكها إلى الهرب منه بما من شأنها أن تطلبه، كان ذلك خطأ جاريا مجرى التناقض**"[1] ,فحازم يقع فيه أثناء نظمه في عدة مواطن من المقصورة وأبرزها قوله:

فـــأَظهَرَ النُصـــحَ وَأَخفـــى ضِـــدَّهُ كَمَـــن أَسَـــرَّ حَســـوَةً* لَمَّـــا ارتَغَـــى*

فالحسوة ذات منفعة للإنسان وضد النصح لا يمكن أن ينفع الإنسان بل يهلكه ويدمر كيانه، أما حسوة الشراب فهي الحياة والمنفعة ولا يمكن تشبهها بما ينافيها تماما، فالمقام يقصد تحريك النفس إلى طلبه ولكن الشاعر جاء بتشبيه يناقض الطلب.

2-الاستعارات و الكنايات:

لقد تجاوز حازم فكرة النقد القديم في مفهوم الاستعارة المحصورة في العلاقة والتناسب العقلي الذي يجمع بين طرفي وحدود الحقيقة والمجاز، حيث" **تصحُّ الاستعارة و تحسن على وجه من المناسبة وطرف من الشبه والمناسبة**"[2] فهي واضحة بوضوح المناسبة والمقارنة بين المعنى الأصلي المزعوم والمعنى الاستعاري الظاهر إلى قيام العلاقة بين الموجودات والذات المعبرة أو المتلقي للخطاب، فأصبحت الاستعارة عنده لا تعتمد كثيرا على حدود التشابه الضيقة بقدر ما تعمد على تفاعل

---

[1] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص .113.**

* **حسوة: ملء الفم من الشراب.**

* **ارتغى: سحف زغوة اللبن و إحسائها.**

[2] **علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل ابراهيم و علي يحياوي وعيسى الحلبي، القاهرة، دت، دط، ص 429.**

الدلالات الذي هو – بدوره- انعكاس التفاعل ذات الشّاعرة مع موضوعها[1] وللوصول إلى هذا المستوى الواعي من تحقيق مثل هذه الصور المتفاعلة بين الذات تطلب حذقا وفطنة حسيّة عالية من الباعث – المؤلف- أو من المتلقي للخطاب " **فإضاءة الكلمة المستعارة وإشعاع دلالتها لا ينكشفان إلا لمن يعرف ويحس بأنها ليس في هذا المحيط الذي حلت به, وفي هذه الحالة الدّلالية يتحقق عنصر المفاجأة مما يكسر الألفة والتتابع العادي لسلسلة الدلالات في السياق،ويتولد إحساس غريب يتميز بجدة توقظ النفس وتحرك أعماقها لتتفاعل مع طبيعة التجربة الشعورية**"[2].

والمتفحص لأساليب الاستعارة لدى حازم من خلال مقصورته يدرك جيدا وعي هذا الرجل في مدى فهمه لهذه الرؤية ومدى تجسيده لها مثل قوله:

حَتَّى إذا قالت لنا شَمسُ الضُّحى ... قِيلُوا فَقِلنا بَينَ عَينٍ وَجَبا

مَوَارِدٌ كَأَنَّهَا ذَوبُ المهَا ... عَلى حَصىً كَقِطَعٍ مِنَ المهَا

يَلعَبُ فيها بالحجا* طافي الحجى* ... فَهُوَ حَقيقٌ بالمِسَراتِ حَجَا

فيقرب بالصور بجعله الشمس تتكلم وتعطي أوامر مطاعة من طرف الشاعر، و من معه وجعل الصورة الأخرى بفضل التشبيه حين أجمع تشبيها للموارد بالنها و يصف حباب الماء و لحسن منظره يلعب بالعقول وهو لبهائه وحسنه حقيق بإدخال المسرّة على من أبصره فقد استطاع أن يجمع

---

[1] جابر عفصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، ط3، 1992، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص 205.

[2] ينظر: فايز الداية، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الشعر العربي) ط2، دار الفكر، دمشق، 1996، ص 119، 120.

* الحَجا : بالفتح جمع حجاة، وهي نفاخة الماء.

* الحِجى: بالكسر، وهي العقل.

بين صورتين دقيقتين أحدهما استعارة في جعله الشمس تتكلم وتعطي الأوامر وصورة يشبه بلورة الماء في صفائه وبياضه بذوب البلور وحصاه في بياضه وحسنه بقطع البلّور.

فركب بين الصورتين جاعلا منهما صورة حية منسجمة مع ذات الشاعر.

و من مقامات وصفه للطبيعة دائما نجد أبياتا أخرى ألهمها الشاعر نبض الحياة حين يحوّل الأنهار إلى بشر يذرف الدموع و يبكي الحنين.

فَقَـــد بَكَـــت أَنهارُهـــا بِمَـــدمَعٍ هـــامٍ مِـــنَ الوَجـــدِ لِهـــامٍ مـــا ارتـــوى
فـــالنَّهَرُ الأبـــيضُ يُبكـــى شَـــجوَهُ بِكُـــلِّ دَمـــعٍ مُســـتَفيضٍ مـــا رَقـــا
وَقَـــد بَكـــى النَهـــرُ الكَبـــيرُ صِـــنوُهُ إذ لم يُطِـــق يُـــروى صـــدى هـــامٍ زَقَـــا

وكذلك مما جاء فيه حسن الاستعارة قوله:

نُســـقى كُـــؤُوسَ الأُنـــسِ في حـــدائِقٍ بِـــأَكؤُسِ الأحـــداقِ فيهـــا يُنتَشـــى
قَـــدِ ارتَـــدَى البَنَفســـجُ النَضـــرُ بِهـــا مِـــن زُرقَـــةِ الجَـــوِّ الصَـــريح مـــا ارتَـــدَى
وَمَـــلأَ السَوسَـــنُ بِـــالتِبرِ يَـــداً وَفَـــتَحَ الأَنمُـــلَ مِـــن فَـــرطِ السَّـــخَا
وَمَـــنحَ الـــوَردُ النســـيمَ عرفَـــهُ مَـــنحَ الجَـــوادِ عُرفَـــهَ مَـــنِ اجتَـــدَى
وَلَم يَجُـــد كَجُـــودِهِ شَـــقيقُهُ فَـــأَظهَرَ الخجلَـــةَ مِنـــهُ واســـتَحَى

وما حسنت له الاستعارة هو إزالة الهموم وإحداث السرور، ثم وصف الحدائق بأنها ينتشى فيها بأكؤس الأحداق، ومراده أن الرياض لما تحتوي عليه من الأنوار وبديع الأزهار وكلّما رآها الإنسان ابتهج لها مثل ما يحدث للنشوان، ولما كان ذلك إنما يحدث بواسطة العين،كما أن ما يحدث عن السُكر, إنما هو بواسطة الكؤوس، استعار للأحداق أكؤساً، وقد يريد بالأحداق أحداق الحسان و استعار لها الكؤوس لما يحدث عنها من سكر الهوى[1].

فنحن أمام درجة من درجات تفاعل الذات الشّاعرة مع موضوعها, فنجد أنّ استعماله للاستعارة دقيق جداً، يجعل المتلقي لكلامه يعيش الصورة وكأنها جزء منه, يحركها وتتحرك له دون طائل،فقد برع حازم في هذه الخاصية في التصوير حين يجسم الصورة ويشخصها، وقد اعتمد " **بث**

[1] **ينظر: أبو القاسم محمد الغرناطي، رفع الحجب المستورة في محاسن المقصورة، ص153.**

الحياة و التعبير و إلهاب العواطف واستفزاز المشاعر"[1] حين يصف هجرة الأندلسين أراضيهم و مرابعهم.

وَأَنَّ وادي أَنَّـــــــــــةٍ في غَرِبِـــــــــــهِ وَغَرْبُـــهُ مـــلآنُ مـــن دَمـــعٍ جَـــرى
وَوَاديـــــا الثغـــــرِ المنيـــــفِ تاجُـــــهُ وإبـــــرةُ كِلاهُمـــــا قـــــد اشـــــتكى
وقـــد شـــكى الثَّغـــرُ صـــداهُ وَلَهـــاً والمـــاءُ مِنـــهُ بَـــينَ ثَغـــرٍ وَلَهـــا
وَكَـــم بِهـــا مِـــن سِـــلكِ نهـــرٍ قـــد حَـــوى كُرسِـــيَّ مُلـــكٍ سِمطُـــهُ فيمـــا حَـــوَى

"لم يكتف حازم بالاستعارات و التشبيهات في بناء صوّره، بل تعدى ذلك إلى البراعة في صناعته للصور مستخدما أرقى أساليب المجاز والكناية التي ترسخ المشاهد والصور، بطريقة أدق وتبلغ المعاني في أوجز الطرق وأقصرها لأن القيمة التعبيرية للصورة الكنائية تتجلى في ثنائية الدلالة لأنها قائمة على نوع من الحيوية التصورية فهناك أولا المعنى أو الدلالة المباشرة الحقيقية، ثم معنى المعنى أي الدلالة المتصلة و هي الأعمق "[2] ,والمتلقي دائما يسعى إلى إدراك عمق الخطاب أو النص حتى يستطيع أن يتفاعل مع الرسالة بصورة إيجابية وحقيقية.

وقد يكون بذلك للتعبير بالكنايات أبعاد حسية تستعين في غالب حالاتها بالمحسوسات وتسعى إلى بلوغ أبعاد حسية أخرى في الدلالة الأبعد أو إلى الوصول إلى القيم المجردة وهو كلّ ما خرج من إيهاب الحسية المباشرة (الذهني، النفسي)، فالتصور "**المجمل يدخل في التجريد و إن التبس بطرق من الحسية** " [3].

ويهدف حازم دوما إلى بلوغ هدفه المنشود في تعميق الإثارة بواسطة الصور البيانية, وتكون بذلك للكنايات الحيز الأكبر في مقصورته، باعتبار هذه الكنايات لا تغير من طبيعة المعنى في ذاته، بل تسعى إلى تحسين طريقة عرضه بصورة موجزة لا تخل به ولا تنقص منه شيئا.

---

[1] **حورية رواق، مقصورة حازم القرطاجني ومضمونها و تشكيلها الجمالي، ص. 151.**

[2] **المرجع نفسه, ص. 151.**

[3] **فايز الداية، جمالية الأسلوب،دار الفكر، دمشق، 1966، ط2، ص. 149.**

فقد أشاد النقاد الأوائل أمثال الجاحظ وابن المعتز والمبرد في القرن الثالث الهجري لأهمية الكناية والتعريض والتلميح [1]، ولما كان للمجاز الفضل في تنميق الصورة وإمالة النفس نحوها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض[2]، سعى الشعراء إلى تفضيله على الحقيقة التي يرجى منها التصديق دائما، ومن حسن أساليب الكناية ما جاء في مقصورته التي ألبسها الكثير منها قوله:

مُرتاحَـــــــةٌ رياضُـــــــها مُمتاحَـــــــةٌ حياضُـــها مـــن خـــيرِ كَـــفٍّ تُجتَـــدى
لمـــــا رأى إفضـــــالها أفضـــــى لهـــــا بِمـــا بِـــهِ وَصَّـــى السَّـــمَاحُ وَحَفَـــا
سَـــحَّت علـــى الأُمَّـــالِ مِنهـــا سُـــحُبٌ تَفَرَّعَـــت مِـــن خَـــيرِ بَحـــرٍ يُعتَفـــى
لا يُمـــتَرى في صِـــدق بُشـــرى بِشـــرِهِ بِكُـــلِّ دَرٍّ مِـــن نَـــدَاهُ مُمـــتَرى
طَـــودٌ رَسَـــت علـــى الـــدُّنى أركانُـــهُ قَـــد رَكَـــنَ الـــدِّينُ إلَيـــهِ وانضَـــوَى

فقد جعل أن السماح لما رأى أفضال تلك الكف أفضى إليها بوصيته، واستقصى فيها وذلك تمثيل و كناية يريد أنها بلغت الغاية من الكرم, والمراد أن كف هذا الأمير فاضت على أماله مواهبها التي تشبه السحائب وجعل السحائب متفرعة من جوده فتّم له المعنى المراد[3].

وقد تتجلى هذه الكناية في مواقف أخرى حين يصف إنفاق المستنصر من الأموال الطائلة قصد توصيل المياه إلى المناطق الوعرة، فيزاوج بين التورية والكناية منتجا صورة راقية من أبهى ما صنعت العرب في شعرها.

كَـــم فِضَّـــةٍ جامِـــدَةٍ أَنفَقـــتَ كـــي تُجـــرى ذَوبَ فِضَّـــةٍ وَســـطَ الفَضـــا

ومن طرائف ما كنى به في وصفه للإمتاع والتلذذ بأكل الصيد في قوله:

نُتحَـــفُ مِـــن كُـــلِّ قَنـــيصٍ يُشـــتَوَى بِكُـــلِّ رَشـــرَاشٍ نَضِـــيجٍ يُشـــتَهى

و كذلك حين يكنى بالصيران عن النساء:

---

[1] **الجاحظ، رسائل الجاحظ ، ج.1، ص .388، وكذلك المبرد الكامل، الجزء2، ص. 200، و كذلك ابن المعتز في البديع، ص. 65.**

[2] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص. 71.**

[3] **ينظر:أبو القاسم بن أحمد الغرناطي، رفع الحجب المستورة في محاسن المقصورة، ص. 82.**

كـــــم مَوقِـــــفٍ حَمَّلَـــــني ثِقـــــلَ الجَـــــوَى حَمـــــلُ المهـــــارى فيـــــهِ صِـــــيرانَ المهَـــــا
قَسَّـــــمتُ ألحـــــاظي وَدَمعـــــي عِنـــــدما تَقَسَّـــــمَت نَفســـــي النَّـــــواحي والنَّـــــوى
مـــــا بـــــين ظُعـــــنٍ سُـــــطِّرَت جمالُهـــــا وَدِمَـــــنٍ جمالُهـــــا قَـــــد امحـــــى

كنى في هذا المقام بالصيران عن النساء يبتغي من ذلك أن الذي حمله عظيم, فارتحال المهارى بحبائبه وافتراقهم قد زاد في شجونه وحزنه.

إننا لسنا في مقام حصر كل الصور البلاغية التي جاء بها الناظم لتعميق عنصر الإثارة الشعرية, وإنما أردنا أن نلمّح لبعض هذه الصور، علّنا نثبت بها ما قد دعا إليه هذا الرجل أثناء تنظيره للشّعر وجعل الحدود التي تصرفه عن الأنواع الأخرى من القول, فكان قد تبين لنا أنّ حازما يوفِّق تماما في أغلب معانيه التي أتاها بصورة غير مباشرة وبطريقة مجازية اعتقادا منه أنّ تحقيق مفهوم المحاكاة لا يكاد يتجاوز التطبيق المفرط لأضرب المجاز من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز مرسل, و غيرها من الصور البيانية, فقد جاء في قوله دعما لما نقول أنه قد " **أزاغ الخاطر اقتناصها من حفي المراصد، واهتدى إليها رائد الفكر، وهدى منها إلى العقول كل عقيلة بكر، قد احكم صيغها ومبناها، وقسم صنعة لفظها ومعناها إلى ما ينشط السامع و يفرط المسامع، من تجنيس أنيس وتطبيق لبيق، وتشبيه نبيه، وتقسيم وسيم، وتفصيل أصيل وتبليغ بليغ وتصدير بالحسن جدير**"[1] ويبدو ما أشار إليه من تشبيه نبيه وتبليغ بليغ هو تلك الصور البيانية السالفة الذكر وهو ما كان يريده بالمحاكاة دعما لقوله أنّ المحاكاة جوهر الشّعر إلا أنّ **عصام قصبحي** في مؤلفه –أصول النقد العربي القديم– يرى " **أن هذه المحاكاة لم تفلح في إنقاذ الشعر من الطابع النثري وما يظهر في هذا الشّعر من صور إنما هو غالبا محاكاة لما تقدمه، فكان مفهوم المحاكاة ينصرف هنا إلى تقليد**

[1] **حازم القرطاجني، مقدمة المقصورة، ت : مهدي علام، ص. 16.**

القدماء"[1] وقد استشهد على ذلك بمطلع المقصورة التي كان يحاكي فيها الشعر العربي القديم **"باعتبارها انموذج لما كان يريده العرب في عمود الشعر"**[2].

وغالب هذه الصور البيانية التي وردت في معظم أبيات مقصورة حازم، لم تنطو على أية لمحة خيالية جديدة مبتكرة، وإنما كلّها تصورات حسية متداولة ومبتذلة لدى شعراء كان لهم الفضل في السبق في طرقها، وهو بالتأكيد لا محالة في البعد الواضح بين ما دعا إليه في نظريته حول الإبداع والواقع التطبيقي الذي يمارسه, فإذن ثمة بعد شاسع بين أفكاره وأشعاره فهو يعارض فكرته حول قوّة الطبع أو قوّة الخيال التي لا بد أن تتوفر في الشّاعر الحاذق ,و"**إن النظم صناعة آلتها الطبع**"[3] فلقد التزم حازم بوضع القوانين الشعرية، وكان قد استقى أسسها من الشّعر العربي القديم، فكان بذلك مقلدا في صوره الخيالية لهذا الشّعر ولم يستطع تجاوز هذه الخيالات, بل اكتفى بالنسج على منوالها اعتقادا منه أنّها المرجع والمقاس الأول والأخير للشّاعر فوقع على إثرها في مغبة التقليد مفوتا على نفسه فرصة الإبداع والابتكار للمعاني الجديدة والصور الخيالية التي وصل إلى توليدها الشعراء الذين جاءوا بعده من محدثين ومعاصرين ,كأحمد شوقي وحافظ إبراهيم و مفدي زكرياء، وغيرهم من الشعراء الذين جعلوا من أخطاء القدماء مفاتيح لابتكاراتهم وتداعياتهم في قول الشّعر .

-المتلقّي عند حازم وصورته من خلال المقصورة:

جعل حازم المتلقي ركن من أركان العملية الشّعرية باعتبارها بنية ثلاثية لا يمكن الفصل بين أجزائها -الباث والرسالة والمتلقّي -أو الشاعر ونصه والمتلقّي، فينشىء الشاعر قصيدته الشّعرية فيقصد بها أن " **النفوس العامة والخاصة قد اشتركت في الفطرة على الميل إليها أو النفور عنها، أو من حصول ذلك بالاعتياد**"[4] فيكون النص الشّعري بذلك محل حكم المتلقّي, الذي يرجعه

---

[1] **عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص. 286.**

[2] **المرجع نفسه، ص. 286.**

[3] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص .199.**

[4] **المصدر نفسه, ص 20.**

حازم بدرجة قوّية إلى المستوى النفسي جاعلا من ذلك أربعة أنواع من النصوص أولها نصوص أكثر جودة لموافقتها مع ذوق العامة من الجهور وخاصتهم, وأخرى لا تخلق عنصر التأثر لأنها مما يعرفه الجمهور ولا يتأثر له, و نوع آخر مما يتأثر له إذا عرفه, ورابعهم مما لا يعرفه و لا يتأثر له إذا عرفه [1] لقد تطورت هذه الفكرة في النقد الحديث والمعاصر وأصبحت الركيزة الأساسية التي تنبئ عندها نظرية التلقّي التي تمنح السيادة الكاملة للقارئ باعتباره جزء لا يتجزأ من عناصر العمل الأدبي وذلك بدءا من البنيوية الشكلانية التي جعلت النص القلب النابض للعملية الأدبية, وموت المؤلف وأن النص هو بمثابة شهادة وفاة المؤلف يوقعها فور انتهائه من النص, فبقى النص والمتلقّي له أهم العناصر التي ركز عليها النقد المعاصر في دراسة العملية الأدبية خصوصا بعد تحرر النظرة النقدية من أسر المؤلف, وبعدها النص فصبت جل " **الاهتمام المطلق بالقارئ و التركيز على دوره الفعال كذات واعية لها نصيب الأسد من النص و إنتاجه وتداوله وتحديد معانيه**"[2]ويعود الفضل لجماعة – **الكونستانس**– الألمانية باعتبارها " **أول تجمع نقدي يلتفت إلى القارئ عوضا عن النص الذي يعد في نظر البنيويين بنية مغلقة مكتفية بذاتها بعيدا عن المبدع و القارئ**"[3] فالمتأمل والمتفحص لهذه النظرية ومنطلقاتها لوعاد إلى الماضي وإلى التراث النقدي العربي يجد أن حازم القرطاجني كان سباقا في الإشارة والحديث عن دور المتلقّي في العملية الأدبية والشعرية بصفة خاصة كالإقناع والتأثر اللذان ينطبعان فور تلقّي النص الأدبي, لكن هذه الأفكار لم تكن مصوغة في أطر نظرية وعلمية مدققة مثل ما صاغه الناقد الألماني **ياوس** في نهاية الستينات, في مقاله المعنون – **التغيير في نموذج الثقافة الأدبية**– ,الذي حدد فيه المطالب المنهجية التي تهتم بتأويل النص " **وحاول أن ينظر إلى تطور الأدب من زاوية المتلقّي وعلى أساس من أرائه وتفسيراته وهذا من خلال ما يسمى " أفق**

---

[1] ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 21.

[2] ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، بيروت،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط3، 2002، ص. 282.

[3] ابراهيم خليل، في النقد و النقد الألسني، مختارات أدبية و دراسات نقدية، أمانة عمان الكبرى دط، 2002، ص66

التوقعات* **وذلك بعد أن رأى إهمالا متصاعدا لطبيعة الأدب التاريخية**"[1] كما دعا زميله إيزر إلى **" تحليل الأعمال الفردية وتفسيرها والتنظير لدينامية القراءة وكيفية تكوين المعنى لدى القارئ**"[2].أسند **ايزر** إذاً وزر العملية الإبداعية إلى وجود قارئ ضمني ينشأ بفعل تلاحم فراغات يتركها المؤلف إلى القارئ حتى يكتمل المفهوم و يحصل بها الأثر الإبداعي في ذات المتلقّي الفعال في هذه العملية التي لا قيمة لها بدونه.

كانت نظرية حازم قد سبقت هذه الأفكار المعاصرة من حيث جانب الإثارة الذي يحدثه العمل الأدبي الذي تكرسه عملية المحاكاة التي لا يشترط صدقها قدر ما يشترط حسنها في خلق اللذة الجمالية، فكلّما ابتعدت عن النسخ الحرفي وظهرت في شكل صور فنية تقدم الواقع في ثوب جديد يثير الدهشة والاستغراب يعمل على انهاض النفوس إلى طلبه أو اعتقاده أو بواسطة عملية الانزياحات, التي تنشأ البعد العجائبي الناتج بفعل التخييل الذي يعمل على كسر أفق الانتظار, ويشكل خيبة أمل القارئ في الانتظار, مغيرا توجهه لاكتشافه الجديد المفاجئ ,باصما بصمة إبداع تتكيف معها النفوس و تستلطفها.

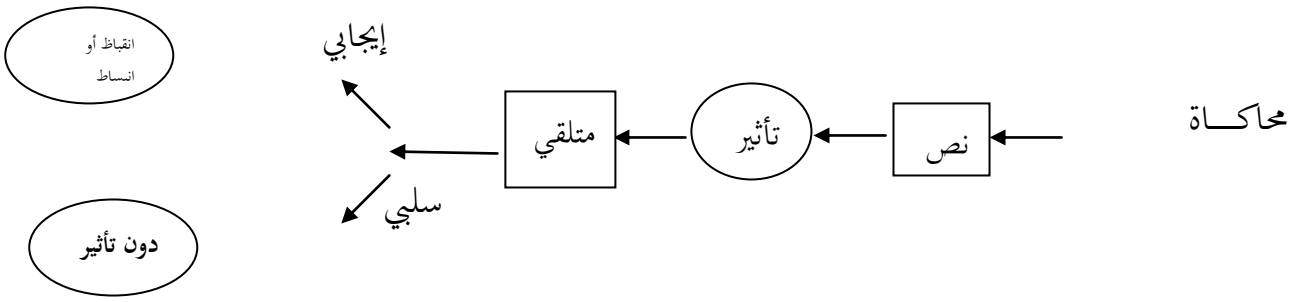
لقد كان حازم من دعات التجديد والتأليف اللذين يحققان عنصر المفاجأة بفعل الانزياحات وزحزحة للعلاقات بين الدوال عند توظيف لغة جديدة خاصة تقحم المتلقّي في إفراز ذوقه من أجل تفكيك الرموز والشفرات التي تشوب النص، وهذا المتلقّي الذي يقصده القرطاجني يجعله بمرتبة المؤلف من حيث استطاعته ومعرفته لأسرار الإبداع فقد يقترب المتلقّي عند حازم من المؤلف ومن قصده والاستجابة لرسالته ,و يمكن أن نمثل لذلك بواسطة هذا المخطط:

---

* **أفق التوقعات: يقصد به ياوس المسافة القائمة بين النص و القارئ و اجتياز هذه المسافة يتطلب أن ينصب الاهتمام على عملية التلقي بدلا من المؤلف.**

[1] **محمود العشيري،الاتجاهات الأدبية و النقدية الحديثة (دليل القارئ العام), القاهرة، ميرت للنشر والمعلومات ط2، 2003، ، ص .15.**

[2] **المرجع نفسه، ص. 99.**



يتبين من المخطط أنّ رد فعل المتلقّي أو القارئ للنص لدى حازم يتوقف على طبيعة النص وطريقة المحاكاة المنتهجة في صياغة العملية الشّعرية، إذ تقوم عملية الإثارة وفقا لمجموعة من الآليات التي تحرك الصوّر الذهنية القائمة في مخيلة المتلقّي أو خياله بفعل تلك اللغة الخاصة التي تثير الانفعالات وتتصل بالعواطف والنزعات الإنسانية دافعة إياه إلى سلوك (انقباض – انبساط) دون روَّية ولا يتم هذا التوافق بين طرفي العملية التواصلية إلا إذا اتفق القرب والتطابق بينهما, كأن المتلقّي هو الشّاعر نفسه أو العكس ,فاهتمام حازم بالمتلقي في الدورة التواصلية دليل على وعيه النقدي ودقة فهمه لما يجري من تناسق سيكولوجي بين المبدع والمتلقي للنص الشعري, فتقسيمه لأنواع النصوص الأربعة التي راع فيها في كل مرة أثر المتلقي ومقاماته المختلفة يجعلنا نمضي قدما في تفسير موقفه الذي يكرس قيمة المتلقي في تتمة العملية الشّعرية, بيد أنّ **ياوس** و **ايزر** طورا هذا الموقف إلى جعله (المتلقي) قيمة الهرم خلافا لما سعت إليه المدارس النسقية السباقة في ادراج المتلقّي ضمن عملية التواصل النّصي كالبينوية و الأسلوبية، فاختلاف القراء لدى هؤلاء النقاد (ايزر، ياوس، تدوروف) يجعلنا أمام مجموعة من التأويلات التي تضفي طابعا خاصا على كل قراءة مما تضطرنا إلى استنتاج مجموعة من النصوص الجديدة قد تختلف في مدلولاتها باختلاف القراءات الثلاث التي تحدث عنها **تدوروف** ,القراءة الاسقاطية [*] و قراءة الشرح [*] و القراءة الشاعرية [*] فقد يكون تقسيم **تدوروف** هو الأشهر لأنه جاء

[*] **القراءة الاسقاطية: "هي نوع من القراءة عتيق وتقليدي لا تركز على النص ولكنها تمر من خلاله ومن فوقه متجهة نحو المؤلف أو المجتمع وتعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية والقارئ فيها يلعب دور المدعى العام الذي يحاول اثبات التهمة " عن عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، من البنوية إلى التشريحية، ص 75.**

مفسرا وشارحا لنظرية القراءة المعاصرة, إذ جعل من الإسقاط مجرد انطباعات لا تشكل سوى مبررا لتواصل القراءة لأنّها لا تهدف إلى إنتاج نص جديد, أما الثانية (الشرح) تحاول تفسير النص وشرحه واستنطاقه، وهي أحسن من الأولى بكثير، أماّ الأخيرة (الشاعرية) فهي تأولية منتجة لنصوص أخرى جديدة، نحن لسنا بصدد شرح نظرية القراءة أو التلقّي بل نود أن نبرز كيف تطور مفهوم المتلقّي من الدراسات النقدية العربية القديمة إلى مدارس النقد المعاصر التي طورتا مهمة المتلقّي إلى دور المبدع والمولد للنصوص الجديدة ,بعدما كانت مهمته في النقد القديم ومقتصرة على الشرح والفهم والتلذذ فضلا عن تطهير النفوس من الضغائن واهتزازها لهذه الأشعار.

أما نظرية المتلقّي الضمني التي كانت وليدة أنصار الفلسفة الظاهرية phenomenology فهي تقنية روائية [1]نشأت في العصر الحديث فقط لكن الغموض الذي دعا إليه حازم كالإشارات والأحاديث الماضية والرموز التي تتطلب من القارئ إطلاع وثقافة واسعة ليس من أجل التعقيد والتعسر و إنّما من أجلّ إضفاء الطابع الفنّي والجمالي على النص الشّعري الذي من شأنه أن يؤثر في النفوس و كذلك تضمين النصوص و شحنها بالدلالات الأسطورية و الحكايات و الأسماء و هو ما نجده يتكرر كثيرا في مقصورته الشعرية مثل (قيس، تويه، عروة...) و هي أسماء مشهورة لعشاق ترددت في الشّعر العربي القديم رمز بها من أجل بلوغ ذروة العشق وشخصيات أخرى عرفت بالقوّة والجبروت كـ(بلقيس، كسرى و النمرود) ذكرها في مجال التمثيل للتجبر لأناس عاش معهم الشاعر

---

[*] تلتزم بالنص ولكنها تأخذ منه ظاهر معناه فقط وتعطي المعنى الظاهري حصانة يرتفع بها فوق الكلمات ولذا فإن شرح النص فيها يكون بوضع كلمات بديلة لنفس المعاني أو يكون تكرارا ساذجا يجتر نفس الكلمات ينظر: الغذامي، المرجع نفسه، ص. 76.

[*] قراءة النص من خلال شفراته بناءا على معطيات سياقه الفني والنص هنا خلية حية تترك من مندفعه بقوة لا ترد لتكسر معطيات كل الحواجز بين النصوص و لذلك فإن القراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص و تقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر و هذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية وعلى إثراء معطيات اللغة، الغذامي المرجع نفسه، ص .76.

[1]ينظر: ناظم عودة خضير، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، عمان, دار الشروق للنشر والتوزيع، د.ط,1997، ص 160-163.

وأبى ان يصرح بأسمائهم و اكتفى بتشبيهم بهذه الشخصيات فهي أوقع في النفس من التصريح بها، فهو بذلك يمزج بين التخيل في الحكايات و الواقع المعاش[1] و هنا تبدو الأمثال مصدرا هاما باعتبارها بنية رمزية تجمع بين الإيجاز و تكثيف التجربة الإنسانية ثم ترتقي إلى مرحلة الشمول والتعميم عندما تنتقل من رقعة الواقعة الجزئية لتوظف في إنارة قيم شعورية وفكرية تتحرك بفعلها الحياة الاجتماعية.

فيدعو حازم إلى غموض من شأنه أن يشحن النص بمعارف إنسانية وحضارية حتى ولو كانت خرافية أو خيالية، وترتب عنها قيّم فنية تستحسنها النفس وتتأثر لها لأنّ مثل هذه المعرفة الإنسانية المتعددة الروافد ورموزها لا تخلق الإبهام المعرفي لدى المتلقّي بل هي تجسيد لجمالية الغموض الدلالي إذ لا يقف المتلقّي عند معرفة هذه الرموز فحسب ,بل يسعى باحثا عن سر توظيفها وعلاقة ذلك برؤية الشّاعر وفلسفته ومن هذا المنطلق تكون القراءة والتأويل قائمين على مستويين، أولهما يقوم على هدم اللغة التقليدية تركيب بناء أسلوبي جديد متعدد المستويات من الإشارات والإحالات المرجعية فنية وتاريخية وفلسفية ودينية وأسطورية، وثانيها دلالي متمم للأول, يساهم في الخلق الجمالي للنص ومن هنا تنشأ بلاغة الغموض التي تشع من خلال هذا التفتت الظاهري, الذي يبدو في تشكيل البناء النصي, والمتأمل وفق قراءة تدرك جمالية الانتقال وترك فراغات بين الوحدات والجمل الشّعرية يقف على جمالية الغموض الناتجة عن اختفاء أدوات الربط من جهة وصدمة غير المتوقع من العلامات الدالة التي تدخل القارئ في تشويش ذهني و نفسي باحثا عن سر هذا الترابط غير المترابط ظاهريا والمتلاحم في وقت واحد باطنيا [2] .

لقد سعى حازم في معظم أبيات مقصورته من تفعيل نظريته ساعيا في ذلك إلى جلب انتباه المتلقّي واستحضار لمخيلته بفعل مجموعة الوسائل الفاعلة لعملية التخييل حين يحشد وابل من الصور الشعرية و يركب بينها حاذيا بذلك طريقة القدماء في صياغة المعاني باعتبار هذه الصور وحدات معنوية تثبت

---

[1] **ينظر: حورية رواق، مقصورة حازم القرطاجني ومضمونها وتشكيلها الجمالي، ص 123.**

[2] **ينظر: المرجع نفسه ، ص 160.**

في نفسية المتلقّي نظرا لطابعها الجمالي والفني المرتبط بالواقع الأدبي والاجتماعي, مفعلا تجاربه التي عاشها في مرسيّة ورحلته إلى تونس واصفا لطبيعة الأندلس مبيّنا لأحوال المسلمين بالأندلس في تلك الفترة, مذكرا بأسباب انهزامهم عائدا في كل مرة إلى غرضه الرئيسي ألا وهو مدح المستنصر وذكر مناقب وانتصار الأمير يعقوب الموحدي في واقعة" **الارك**" معلقا كل آمال المسلمين على المستنصر في استرجاع مجد الأمة الاسلامية وسيادتها، كما اهتم بذكر أيامه الجميلة الخالية ومرابع شبابه ولهوه ومدن الأندلس الجميلة التي كان قد قضى بها شبابه, متنقلا بينها قبل ضياعها من أيدي المسلمين حيث يقول:

جَـــرى إلى نهايـــةِ الجُـــودِ الَّـــتي ... مـــا بَعـــدَها وُجُـــودُ مَعـــنىً لإلى
لـــو لم يُوصِّـــل أهلَـــهُ الـــدهرُ إلى ... آلائـــــــهِ لم يَصِـــــــلُوا إلى إلى
طابَـــت بِـــه الأَيَّـــامُ لي حَـــتَّى لَقَـــد ... ذَكَـــرتُ فيمـــا قَـــد خـــلا عَيشـــاً حـــلا
فيـــا خليلـــيَّ اســـقياني أكؤُســـاً ... تُسـكِرُ مِـن خَمـرِ الصِّـبَا مَـن قَـد صَـحا
بلَغـــتُ آرابَ المِـــنى في دَولـــةٍ ... أَولـــت يَـــدِي أســـنى الأيـــادي وَاللُّهـــا
فَخليـــا فكـــرى يقضـــى أربـــاً ... مـــن ذكـــرِ مـــا قـــد انقضَـــى ومـــا خَـــلا
إِنَّ الزَّمـــانَ الناضِـــرَ الطلـــقَ الـــذي ... كَـــم قَـــرَّ فِيـــهِ نـــاظري بمـــا رأى
أمـــلأَ سمعـــي ويـــدي مـــن كُـــلِّ مـــا ... تَهـــوَاهُ نَفســـي مِـــن غِنـــاءٍ وَغِـــنَى
في بُقعَـــةٍ كجنَّـــةِ الخُلـــدِ الـــتي ... يَـــرَى بِهـــا كُـــلُّ فُـــؤادٍ مـــا اشـــتهى
تَجـــرى بهـــا الأَنهـــارُ مِـــن مـــاءٍ وَمِـــن ... خَمـــرٍ وَمِـــن رِســـلٍ وَأَرْيٍ قـــد صـــفا
أُقَسِّـــمُ الأَيَّـــامَ بَـــينَ مَنظـــرٍ ... وَمَســـمَعٍ يَســـبي العُقُـــولَ والنُّهـــى
ومـــنعَمٍ بمطعَـــمٍ ومَشـــرَبٍ ... يُرضـــى العُيُـــونَ والأُنُـــوفُ واللَّهـــا

ففي هذه الأبيات التي قد ذكرناها على سبيل التمثيل لا الحصر ذِكرٌ لأيام الشباب التي عاشها الشاعر حيث يصور لنا لوحة منمقة من العيش الكريم وحياة البذخ أثناء حكم المسلمين أيام مرسية, حيث أنها لوحة تشد انتباه المتلقّي لما فيها من حسن جمال صورها, علَّها تذكِّر من عاش عيشة الشاعر أو تشوِّش على من حرم هذه الحياة و يحلم بها، لكن في ختام هذه الأبيات تأسف الشاعر

على سرعة مضيها, وشبّهها بالعيد الذي لا يطول، وجعل لياليها كالعرس الذي يأتي مرة واحدة في العمر فقط، معتبرا أنّ هذه الأيام مرت كأحلام النوم، وهو مقام تتحصر له النفس لما ضُيِّع من مجد للأيام الخالية, فقد كان حازم بارع في رسم هذه الصورة الفنية المركبة من التشبهات المحققة للوظيفة الجمالية والألفاظ المنتقاة والملائمة للتصديق الفني المدعم لعمق التجربة كاشفا بذلك قدرته على الابداع، كان هذا كلّه في مجال حصر وظيفة الشّعر الفنية التي هي التأثير والتعجب الذي هو حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها[1] ,و عرف بالمفاجأة عند النقاد المعاصرين الذين طوروا المفهوم ليطال مبدأ تكامل الأضداد وتوليد اللامنتظر من المنتظر, فكلما كانت المعاني غير منتظرة كان وقعها على النفس أشد وأعمق وهو الأمر الذي دفع ريفاتير Riffeterre إلى تحديد الظاهرة الأسلوبية على أساس درجة المفاجأة ورد الفعل اللتان يتناسبان طرديا مع قيمة الأسلوب[2] فالشّعر غايته الأولى عند حازم هو " **أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام, أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب فإنّ الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوّي انفعالها و تأثرها**"[3] لكنه لم تكن مقصورة حازم كلّها ذات غاية فنية تهدف إلى إثارة النفس والتمتع بحسن تخييلها دائما, إنما كانت مزيج بين التأثير في المتلقي وحمله على الإقناع من أجل النهوض اجتماعيا وأخلاقيا, وهو ما دعا إليه حازم في تحديد وظيفة الشّعر وغايته حين قال :" **كان المقصود بالشعر إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده بما يخيّل لها فيه من حسن أو قبح و جلالة**

---

[1] **ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 71.**

[2] **ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، دار الكتاب الجديد ، ط 5، 2006، ص 68.**

[3] **ينظر: المرجع نفسه ، ص 71.**

أو خسة وجب أن تكون موضوعات صناعة الشّعر الأشياء التي لها انتساب إلى ما يفعله الانسان ويطلبه ويعتقده ..."[1] وجعل حازم طرق تعلق الاستحسان والتقبيح أربعة:

1- أن يحسن الشيء من جهة الدين وما تؤثره النفس من ثواب على فعله أو اعتقاده وتخاف من العقوبة على تركه أو إهماله، وإما أن يقبح من ضد ذلك.

2- أن يحسن من جهة العقل ما يجب أن يؤثره الإنسان من جهة ما هو عاقل ذو أنفة من الجهل والسفاهة وإما أن يقبح من ضد ذلك.

3- أن يحسن من جهة المروءة والكرم وتؤثره النفس من ذكر الجميل و الثناء عليه أو تقبح من ضد ذلك.

4- أن يحسن من جهة الخظ العاجل وما تحرص عليه النفس و تشتهيه من جهة ما ينفعها من النعمة و صلاح الحال أو يقبح من عكس ذلك.

فقد كشف حازم على أربعة مهيئات نفسية وجب أن تتوفر في المتلقي وعلى الشّاعر أن يراعيها وهي الدّين و العقل و المروءة و الشهوة، فإذا استطاع الشاعر أن يحرك هذه الميزات نجح في عمله الشعري.

فنأخذ دائما على سبيل التمثيل لا الحصر أبيات من المقصورة نبين فيها مدى تحريك حازم لهذه المهيئات واستنطاقه للنفس المخاطبة، ففي مجال الدين وما يجب أن تؤثره النفس وتشتهيه من جهة ما ينفعها من النعمة وصلاح الحال قوله :

مَـــن يُـــرضِ مَخلوقـــاً بمـــا لا يرتضـــى ... خالِقُـــهُ فإنَّـــهُ شَـــرُّ الـــوَرى

وَشَـــرُّ خَلـــقِ اللهِ مَـــن لا يَتَّقـــى ... إلهـــه وَيَـــزدرى أهـــل التُقَـــى

مَـــن لَم يَكُـــن بِعَقلِـــهِ مُستَبصـــراً ... فإنَّمـــا إبصـــارُهُ مِثـــلُ العَمَـــى

وَلَـــيسَ مَـــن عشـــا إلى نـــارِ الهَـــدى ... كَمِثـــلِ مَـــن أعـــرَضَ عَنهـــا وَعَشـــا

[1] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 106.**

ففي البيت الأول معنى مطابق لقوله صلى الله عليه و سلم :" مَنْ إِلتَمَسَ رِضَاءَ اللهِ بِسَخَطِ النَاسِ كَفَاهُ اللهُ مُؤْنَةَ النَاسِ، ومَنْ التَمَسَ رِضَاءَ الناسِ بِسَخطِ اللهِ وَكَلهُ اللهُ إلى الناس"[1]

و في البيت الثاني معنى مطابق لقوله تعالى :" "[2] و كذلك جاء القول في هذا البيت يوافق قوله صلى الله عليه وسلم :" **من أحب أن يكون أكرم الناس فليتق الله و من أحب أن يكون أقوى الناس فليتوكل على الله ومن أحب أن يكون أغنى الناس فليكن بما بيد الله أوثق منه بما بيده**"[3].

وكذلك جاء البيت الثالث يتوافق ومعنى قوله تعالى :" "[4]

وطبقا لقوله صلى الله عليه وسلم " **ليس الأعمى من عمى بصره ولكن من عميت بصيرته** "[5] وفي البيت الرابع أنّ من يعمى بصره ولا يرى إلا النار التي يهتدي إليها ليس كمن لا يرى شيء يهتدي به، بمعنى ليس من أبصر طريق الحق كمن عمى عنه وهو طبقا لقوله تعالى "

---

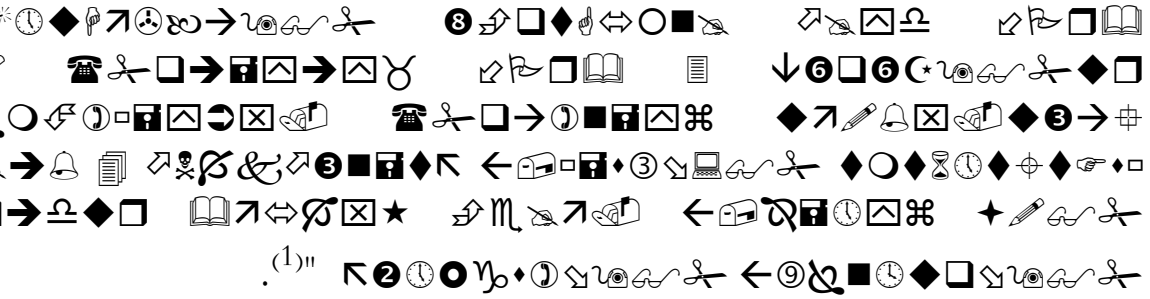
(1) عبد الرحيم المباركفوري ,ت:عبد الوهاب عبد اللطيف, تحفة الأحوذي بشرح جامع الترمذي ,دار الفكر للطباعة والنشر ,الحديث رقم 2416 د.ت,ج.6 ,ص. 604 ,ومسند الشهاب القضاعي,الحديث 340,ص. 300

(2) سورة هود آية 26.

(3) عبد الله محمد بن سلامة, مسند الشهاب القضاعي ,ت,حمدي عبد المجيد السلفي , بيروت, مؤسسة الرسالة, ط.1, ج.1, 1985, حديث .368.ص234-235

(4) سورة الحج, الآية. 46

(5) رواه:البيهقي في الشعب والعسكري والديلمي من حديث يعلى بن الأشدق عن عبد اللّه بن جراد به مرفوعا



ففي هذه الأبيات التي تم عرضها من المقصورة هي بمثابة تعاليم دينية استقاها الشاعر من مرجعيته الإسلامية يحث فيها النفس إلى الامتثال لتعاليم الشرع وضمنها على شكل حكم تُؤْثرها النفس بغية الثواب على فعلها, وفي طرق العقل والمروءة اخترنا مجموعة من الأبيات علّنا نبرر بها ما دعا إليه حازم في هذا المقصد وكيفية تجسيده في عمله الشعري:

لا تـــــدَّخِر غـــــيرَ الثَنـــــاءِ قنيـــــةً ... إنَّ الثَنـــــاءَ خَـــــيرُ عِلـــــقٍ يُقتـــــنى

واحتَـــــذِ حَـــــذوَ كُـــــلِّ ذي سَماحـــــةٍ ... إنَّ الســـــماحَ خَـــــيرُ نَهـــــجٍ يُحتَـــــذى

ولا تُحـــــالِف مضـــــن أبي مُـــــرُوءَةً ... ولا تخـــالِف مَـــن ســـرا وَمَـــن نَـــدَا

فَكَـــم نَـــدا بَـــينَ النُجُـــومِ مَـــن نَـــدا ... وكَـــم سَـــرى بَـــينَ الـــدراري مِـــن ســـرا

فـــإن لَقِيـــتَ شِـــدَّةً دُون العُـــلا ... فالشـــهدُ يلقـــى دُونَـــهُ حَـــدُّ الحُمـــى

مَـــن يَـــدرِ الجِـــدِّ والإقـــدامِ لَم ... يُحجِـــم وَلَم يُخلـــدِ إلى ظِـــلِّ الـــوَنى

يدعو الشاعر إلى ادخار الثناء باعتبار النفس المتعالية الرقيقة يرفعها الثناء و السماحة ولا تصاحب إلا ذو مروءة و صاحب جود الذي يسطع كالنجم إذا ظهر وهو الذي تحبه خيرة الناس ويعلمنا أن طلب العلا يقابله المصاعب, كالذي يرضى لسع النحل إذا أراد أكل شهده، فهي كلها دعاوي إلى الامتثال إلى المروءة والعقل وشيّم الرجولة تطلبها النفس وتبسط لها و محركة إياها إلى الامتثال والتطبيق، أما في مجال الشهوة وتحركيها نستشهد لذلك بأبيات له في غرض الغزل والنسيب:

يـــا قاتَـــلَ اللَـــهُ الحمـــامَ فَلَكُـــم ... أَبكـــي عُيُـــونَ العاشـــقين إذ بكـــى

هاجَـــت بِـــدَورانَ لِقَـــيسٍ لَوعَـــةً ... وأذكرتـــهُ دارَ حِـــبٍّ قَـــد نَـــأَى

---

(1) سورة الرعد الآية 16

وأَضـــــرَمَت مِـــــن لَوعَـــــةِ النَّجـــــديِّ* في بُســـــتانِ إِبـــــراهيم مـــــا كـــــانَ خَبَـــــا
وأَذكَـــــرَت عَوفـــــاً بِـــــدارِ غُربَـــــةٍ زُغبـــــاً صَـــــغَاراً مِثـــــلَ أَفـــــراخِ القَطَـــــا
وأَطرَبَـــــت تَوبَـــــةَ فاستســـــقى الحيـــــا لَهَـــــا بِـــــبَطن الـــــوَاديينِ وَدَعـــــا
وَزدنَ سُـــــكراً قَلـــــبَ غَـــــيلانَ* الَّـــــذي لَم يَصـــــحُ عَـــــن سُـــــكرِ الهَـــــوَى وَلا سَـــــلا

فكل هذه الأبيات ومما تلاها في مقدمة المقصورة جاءت محركة للعواطف ومدغدغة لشهوات و لقاء الحبيب الذي يتغنى به الشاعر وبكائه شوقا ولوعة لفراق قد تهاج له الأنفس, فهو إذا موفّق في هدفه و المتمثل في تأثيره في النفس المتلقّية لهذه الأبيات والتجاوب معها.

خلاصة :

ما يمكن أن يقال عن إجراء حازم التطبيقي لمفهوم الشعر و ماهيته التي حصرها في المحاكاة الأريسطية والتخييل الذي من شأنه أن يؤثر في نفسية المتلقّي وجعله يتأثر ويمتثل لكلام الشّاعر فإنه أخلص لذلك في مقصورته فطبق منهجه بكلّ حذر إذا غضينا الطرف عن بعض الزلاّت التي جانب فيها الصواب مثل ما بيناه في إحدى المواقف السالفة الذكر.

فاللمحات النقدية التي جاء بها في مؤلف منهاج البلغاء وسراج الأدباء كانت جلية وجد مجسدة في مقصورته جاعلا من ذلك الشّعر تطبيقا لنهجه النظري, فكانت دعوته إلى محاكاة واضحة من خلال إدارته للكلام وابتعاده عن أسلوب التقرير وحذوه طريق المجاز و الصور البيانية في صياغته للمعاني و محاولته تزيين الصورة ووضعها موضع الجمال متفاديا نقل الصور المطابقة للواقع بغية تطبيقا مفهوم المحاكاة الأرسطية التي تصبوا إلى الوصول إلى جمال أدبي حقيقي هدفه إنهاض النفوس وحثها

---

* **النجدي: هو أعرابي من نجد قدم العراق فسمع غناء حمام في بستان ابراهيم بن المهدي فاشتاق إلى وطنه فقال:**

و في بستان ابراهيم عنت حمائم بينها فنن رطيـــب
فقلت لها وقيت سهام رام ورقط الريش مطعمها الحبوب
كما هيجت ذا شجن غريبا على أشجانه فبكى الغريـــب

(1)* **غيلان: ذو الرمة لقب لقبته به مية .**

على الارتقاء إلى الأفضل وعدم الاكتفاء والرضى بالواقع، فكان في كلّ حال شعره مفسرا لنقده وكانت مقصورته تقليدا ينطوي على عمود الشعر العربي .

الفصل الثالث: بنية القصيدة لدى حازم وتجلياتهافي المقصورة

المبحث الأول : البنية التركيبية للقصيدة

المبحث الثاني: التناسب الصوتي في صناعة إيقاع

المبحث الأول :

1 –البنية التركيبية للقصيدة

ظلّت بنية القصيدة محلّ اهتمام وانشغال نخبة النّقاد العرب عبر العصور الأدبية المختلفة, باحثين عن أسرارها, مستّلين بذلك القواعد والقوانين, بغية التّحكم في سرّ تكوينها والحكمة من ازدهارها وامتلاكها للنفوس، فكان أوّل استهداف لها أنّها وضعت ضمن أسس عمود الشّعر، الّذي طال تداولا ومحورا للظّاهرة النّقدية، فكانت بنية القصيدة فيه ميزان لمقياس القصائد العربيّة وكانت القصيدة الجاهلية مرجعا لهذه البنية التي نسجت على منواله.

إنّ حازما كان قطبا من أقطاب هذه الفئة النّقدية التي تمسّكت بعمود القصيدة الجاهلية رغم اختلاف أصوله المعرفيّة المستقاة من الفكر اليوناني, والمنطق الأرسطي الّذي منحه الإضافة في إطار المنهج العلمي الدّقيق, الّذي استعمله اليونانيون في بلوغ مرامي أهدافهم في تحديد جمالية النّص الشّعري.

لقد جعل حازم من المحاكاة نواة للعمليّة الإبداعيّة, إذ بحسنها يحسن الشّعر وتحسن القصائد وأبنيّتها، لأنّ الشيء يجب أن يحاكى بحسب ترتيب أجزائه، فتكون محاكاته بالقول كمحاكاته بالرّسم من حيث ترتب أجزائه على ما هي عليه في الطّبيعة، وهو رأي كان قد تأثّر بفكرة أرسطو حول " **ذلك الحيوان الجميل**"[1],والمتناسق الأطراف الذي له بداية ووسط ونهاية، وأُعجب النّقاد بهذه الأطراف, وعرَّفوها بالمبدأ (حسن الابتداء), والخروج, والنّهاية أو (حسن الانتهاء)، وهو الفكر نفسه الّذي طرقه ابن رشيق قبل حازم حين أولى على أنّ " **الشّعر قفل أوّله هو مفتاحه، وينبغي للشّاعر أن يجوّد ابتداء شعره, فإنّه أوّل ما يقرع السّمع, وبه يستدّل على**

---

(1) **Aristote. Poétique. Texte établi et traduit port Hardy les belles lettres paris 1930 p 40.**

ما عنده أول وهلة ليجتنب (ألاّ) و (خليليّ) و(قد)، فلا يستكثر منها في ابتدائه فإنّها من علامات الضعف والتكلان "[1].

إذن يتضح جليّا أنّ مفهوم البناء في التّفكير لدى حازم ينحصر في بداية الشيء ووسطه ونهايته فهي فكرة روَّج لها أرسطو, وكان الجميع يتوافق معه في فكرة الاهتمام بمطالع القصائد والعناية بتنميقها, فيرى أنّ المطالع النّاجحة تضفي إلى نجاح القصائد لأنّها " **رائد ما بعدها إلى القّلب, فإذا قبلتها النّفس تحرّكت لقبول ما بعدها، و إن لم تقبلها كانت خليقة أن تنقبض عما بعدها, وعلى نحو ما يشترط فيها من جهة المسموع يشترط فيها من جهة المفهوم**"[2]. لقد أعار حازم الاهتمام الكامل لمطالع القصائد وأعرب على أنّ القصائد الطّويلة تحتوي على عدة مطالع فلكلّ فصل منها مطلع يسيطر على السّمع حتى يسلّمه إلى الفّصل الّذي يأتي بعده, مما يضفي على البنية الكلّية للقصيدة تكاملا وبهاءً ورونقا.

فيجب أن تكون العبارات فيها حسنة جزلة تحوي معنى تاماً ذا شرف ووضوح, وألفاظها الواقعة في مقطع المصراع مستحسنة لا يشوبها كره أو استنفار، لا من الجانب الصّوتي ولا من الجانب المفهومي، لأنّ النّفس كما يقول " **متطّلعة لما يستفتح لها الكلام به, فهي تنبسط لاستقبالها الحسن أوّلا, وتنقبض لاستقبالها القبيح أوّلا أيضا**"[3], ففي هذا الرّأي توافق لأنّ الحديث إذا كان غير لائق في بدايته فأعلم أنّ النّفوس لا ترغب في الاستماع إلى باقيه, فتنفر منه وتنصرف عنه قبل انتهائه.

كما ركز حازم على الكلمة الوّاقعة في مقطع المصراع، حيث وجب أن تكون " **مختارة متمكّنة حسنة الدلالة على المعنى تابعة له. ويحسن أن يكون مقطعها مماثلا لمقطع الكلمة الّتي في القافية, وأن يكون مابين أقرب ساكن منها إلى المقطع من الحركات عددُ ما أقرب**

---

[1] **بن رشيق القيرواني, العمدة في محاسن الشعر, ص.78**

[2] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص .286.**

[3] **المصدر نفسه، ص. 285**

ساكن من كلمة القافية, وبين نهايتها من الحركات أيضا، وأن يكون ملتزما فيها من حركة المجرى أو التقييد أو التأسيس والرّدْف والوّصل بالضمائر وحروف الإطلاق وغير ذلك ممّا يلزم القوافي مثل ما التزم في كلمة القافية وسائر قوافي القصيدة الّتي ذلك المصراع أوّلها، ليكون البيت بوجدان الشروط التي ذكرت مصرّعا"[1]. فالتّصريع زينة تحسن بها مطالع القصائد, وكذلك وجب توافق الغرض مع مفتتح المصراع, فهو عند حازم من عذب المسموع, إذا لم يكن من المبتذل المطروق والمعهود المسموع, ووجب أيضا " **أن يقدم في صدر المصراع ما يكون لطيفا محركا بالنّسبة إلى غرض الكلام, كالمناجاة والتّذكر في النسيب وما جرى مجراهما**"[2]ويربط حازم بين المصارع في القصيدة حيث يكون يوافق الثّاني الأوّل في التركّيب وشرف معناه.

لقد حاول حازم أن يجد لهذا الكلام ضالة في تجربته الشّعرية, حين ألّف قصيدته المقصورة, حيث نلتمس في مطلعها تطبيقات حرفيّة لما كان اشترطته وذكرناه مقدّما, إذ سعى إلى فتح شهية المتلقّي بمجموعة الأبيات الّتي نذكرها:

للهِ مَـــا قَـــدْ هِجْـــتَ يـــا يَـــوْم النَّـــوَى ... علـــى فُـــؤادي مـــن تبـــاريحِ الجَـــوى
لقـــد جمعـــتَ الظلـــمَ والإظـــلامَ إذ ... وَارَيْـــتَ شَمْـــسَ الحُسْـــنِ في وَقْـــتِ الضُّـــحى
فَخِلْـــتُ يَـــوْمي إذْ تـــوارى نُورُهـــا ... قَبْـــل انتهـــاءِ وقْتِـــهِ قَـــدِ انْتَهَـــى
ومـــا تقَضَّـــى عَجَـــبِي مِـــنْ كَوْنِهـــا ... غابَـــت وَعُمْـــرُ اليـــومِ بـــاقٍ مـــا انقضـــى
وكـــم رأَت عيـــني نَقـــيضَ مـــا رَأَت ... مِـــن اطِّـــلاَعِ نُورِهـــا تحـــتَ الـــدُّجى
فيـــا لَهَـــا مـــن آيـــةٍ مُبصِـــرَةٍ ... أبصـــرَها طـــرفُ الرقيـــبِ فـــامترى

إنّ مطلع القصيدة هو تمثيل صادق لما ذُكر من مواصفات المطالع الجيّدة واللائقة للقصائد المنقّحة، فإذا أردنا استشفاف معنى القول, فنجده يبدأ بكلمة تعظيم, والّتي تشدّ انتباه المتلقّي عند سماعها وتلقيها لأوّل وهلة، لأنّه ما من نفس لا تقف أمام العظمة، لأنّ العرب لما تقول لله هذا الأمر، تريد أنّ الأمر من عظمته هو أكبر من أن يحيط به فكر، ثم أردف كلمة "**هاج**" فمعناها تشير

---

[1] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص. 282–283.**

[2] **المصدر نفسه، ص. 283.**

الى أمر عظيم، فهما كلمتان تتوافقان في تأدية معنى من نفس المستوى, وكلاهما تتوقف لهما النّفس, لأنّ النّفس تذعن للعظيم.

وقابلها بلفظ **"تباريح الجوى"** في الشطر الثّاني, فالتّباريح هي الشّدائد, والجوى هو الحُرقةُ فالكلمتان **"لله"** و **"هجت"** جاءت موافقة في شدتها لكلمتي **تباريح** و **الجوى** و هو ما اشترطه حازم في صدر المصراع, ومناسبته لصدر المصراع الثّاني.

وما ورد في البيت الثّاني حين يذكر أنّ يوم النوى, أظلم وأحجب الشّمس في وقت الضّحى, وهو معنى مناسب جدّا، حيث كنى عن محبوبته بالشّمس, الّتي مع الأسف غابت عنه وقت الضّحى, وهو وقت شدّ الرّحال، فهو فعلا موقف محرق ومؤثّر في كلّ نفس دون استثناء مهما اختلفت المستويات.

أما في باب التّصريع, فإننا نجده قد التزم بعهده الّذي قطعه على نفسه حين قال" **إنّ للتّصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النّفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها دون ذلك**"[1].

ففي البيت الأوّل تصريع بكلمتيّ (النوى ؛ الجوى) و هو ما زاد فعلا المطلع حسنا، وكما هو معلوم أنّ الغاية المنشودة من الامتثال لقاعدة المطالع لدى حازم مزدوجة، فهي ذات فائدة عامّة ألا وهي رفع مستوى الشّعر، وفائدة خاصة هي إرضاء الممدوح وجعله يتهيأ للإصغاء والصبر على طول الانتظار، كما تفتح شهيته وتدعوه إلى دخول العالم الشّعري[2]

و قد يترتّب على الاهتمام بالمطلع, على أساس وحدات جزئية متمثّلة في الأبيات المتفردة وحدة شاملة، يراعي فيها تناسق أجزائها، ووحدة موضوعها المتمثّلة في الغرض الواحد

---

[1] **حازم القطاجني، منهاج البلغاءو سراج الأدباء، ص. 283.**

[2] **ينظر: عبد الحليم حنفي، مطلع القصيدة العربية ودلالتها النفسية،,القاهرة , الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط،1987، ص. 51.**

وتعرف لدى حازم بمباني الفصول " **فالأبيات بالنّسبة إلى الشّعر المنظوم نظائر الحروف المقطّعة من الكلام المؤلّف، والفصول المؤلفة من الأبيات نظائر الكلم المؤلّفة من الحروف، والقصائد المؤتلفة من الفصول نظائر العبارات المؤلّفة من الألفاظ... وكذلك يحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان كما يحسن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحسان إذا كان تأليفها منها على ما يجب**"[1] .

يهدف حازم في كلامه إلى نظرية نظم الكلم والرصف من أجل الوصول إلى بنيات ذات دلالة تفي بغرض الشّاعر وتحسن في الأسماع والأفهام، فهو في ذلك ينتصر لنظرية النّظم الّتي سنّها عبد القاهر الجرجاني في تأليف الكلام، فحاول حازم أن يختصر الحديث في هذا الباب، بوضع أربعة قوانين يكتمل بها نظم الفصول في الشّعر.

أوّلها في استجادة مواد الفصول وانتقاء جوهرها، وثانيها في ترتيب الفصول و الموالاة بين بعضها البعض وتألّقها في ترتيب ما يقع في الفصول وآخرها فيما يجب أن يقدم في الفصول وما يجب أن يؤخر فيها و يختم به [2].

ففي القانون الأوّل يقصد حازم تناسب المسموع مع المفهوم وهو بذلك يشير إلى التوافق الصّوتي الدّلالي، إذ تنتقى فيها الألفاظ التي تتناسب مع الغرض الشّعري حتى لا تستنفر النّفس وتزيغ عنه، فاستطابة الكلام تأتي نتيجة توافق الأغراض مع نمط نظم الفصول، كأن ينهج في الفخر الجزالة وفي النّسيب العذوبة واستهجان الكلام يأتي عكس ذلك، وفي القانون الثاني يعير اهتمام لترتيب الفصول لأن عملية الترتيب تغير مسار عملية التخييل التي تعتبر أساس العملية الشعرية, فيتغير الترتيب وفقا لمقامات الحال فيحسن الشعر ويستهجن كذلك.

أما في القانون الثالث, فيعتمد فيه خاصية ترتيب الأبيات وتسلسلها, وفقا لما تقتضيه قيمة المعاني, فيحسن تأخير المعنى الأشرف إلى خاتمة الفصل, وتتقدم المحاكاة عن طرق الإقناع حيث يفتتح

---

[1] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 287.**

[2] **ينظر: المصدر نفسه، ص. 288.**

الكلام بالمحاكاة ويختمها بأسلوب الإقناع, ويجب أن يكون البيت السابق مسببا للاحق أو مفسرا له، ويحسن " **ختم الفصل بطرق من أغراض الفصل الذي يليه أو إشارة إلى بعض معانيه**" [1] وهو بذلك يشير إلى ظاهرة الاطّراد التي نخصص لها حديثا لاحقا.

أما فيما يخص القانون الرابع, فهو يشير فيه إلى ترابط الفصول مع بعضها، فيجعل منه أربعة أنواع، متصل العبارة والغرض، ومتصل العبارة دون الغرض، ومتصل الغرض دون العبارة ومنفصل الغرض والعبارة[2]و يكون هذا التقسيم قائما على أساس الترابط الدّلالي واللفظي فيمكن أن يربط الشاعر بين الفصول، أما عن طريق المعاني والأغراض أو عن طريق التركيب اللفظي أو بأحدهما أو إن لم يحصل في أي منها حدث الفصل.

ولكي نمثل لما ذكر آنفاً وجب علينا انتقاء أحد فصول المقصورة ونتبين مدى تطابق هذه الشروط وما صنعه حازم وهو يحاول أن يسير بخطى ثابتة نحو وضع شعره في قالب التقنين المنهجي الذي رسمه لنفسه ولغيره من الشعراء.

قال حازم :

قد أغتدي والشُّهبُ تَجري خَلفَها ... شُهبٌ من الصُّبح سَريعاتُ الخُطَى

والفجرُ قد لاحَ مُحَيَّاهُ ... وقد قد أديمُ الليل عَنهُ وانفرَى

كَأَنَّ ضَوءَ الصُبحِ شُهبُ غَارَةٍ ... تَقَاذَفَ الحُضرُ بِهِنَّ وارتَمَى

أوجَستِ العَقرَبِ مِنها نَبأَةً ... فَأَمَّتِ الغَربَ وَجَدَّت في النَّجَا

وَرَكَنَ الغَفرُ إلى الشُّهبِ الَّتي ... أَجفلنَ جمَّاءَ غَفِيراً وانضَوى

وأَصبَحَ السِّماكُ يُزجى عَرشَهُ ... أَمامَهُ مَخافَةً أَن يُحتَوَى

وَمَدَّ لليثِ أَخُوهُ رُمحَهُ ... وَقَرَّبَ العَوَّاءَ مِنهُ واشتَلى

وَقَد عَدَاهُ الليث عَن نَثرَتِهِ ... وَحَدَّقَ الطَرفَ إلَيهِ وَدَأى

وَفَرَّتِ الجَوزاءُ مِن أَمامِهِ ... وَقَدَّمَ الحادِي الثُّرَيا ومَشى

---

[1] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 290.**

[2] **ينظر: المصدر نفسه، ص. 240.**

وَقَـــــد أرادَ الحَمـــــلُ الحمـــــلَ علـــــى جُـــوتٍ عـــن الـــدَلوِ عَـــداهُ وَثَـــنى
وَقـــــد رأى أخبيـــــةً مضـــــرُوبَةً للسَّـــعدِ مِـــن غَـــيرِ عِمـــادٍ تُبتَـــنى
وَظَـــلَّ يَرعـــى ماتِحـــاً مـــن دُونهـــا قـــد نـــاطَ بـــالفَرغِ الرِّشـــاءَ ودَلا
وَقـــد تَـــوَقَّى ذابحـــاً مـــن خَلفهـــا أوتـــرَ قَوســـاً للنعـــامِ وارتمـــى
فتنتضـــــي صـــــوارِمَ العَـــــزم إذا مـــا جَـــرَّدَ الصُـــبحُ ظُبَـــاهُ وانتَضـــى

إنّ مجموعة الأبيات التي اخترناها على سبيل قياس التطبيق على التنظير هي فصل وموضوع الحديث عن النجوم والكواكب، تتوسط فصلين أولهما كان غرضه التغني بالشباب أيام مَرسِّية، والفصل الموالي كان في غرض القنص والصيد.

إنّ ترتيب هذه الفصول الثلاثة جاء بشكل منطقي حيث راع فيه الشاعر الحديث عن الشباب ثم هيأ لفصل القنص والصيد ببيئة تَحَدَّثَ فيها عن مناظرها ليلا وهو أمر صحيح فلا يمكن التبديل بين مراتب هذه الفصول الثلاث، أما لو أردنا أن نتحدث في شروط القانون الرابع حول وسائل الربط فهي متوفرة باللفظ والمعنى، فقد ربط بين الفصل و ما قبله بالبيت التالي:

فالـــــدَّهرُ عِيـــــدٌ والليـــــالي عُـــــرَسٌ والـــــدهرُ أحـــــلامٌ كـــــأحلامِ الكَـــــرَى

فقد ذكر في البيت كلمتي "**الليل** و **الغدّو** " وهما كلمتان مرتبتان لأن الغدو يأتي بعد النوم أي بعد اللّيل وما دام يتحدث عن النجوم و الكواكب لا بد له أن يتحدث عن ليّلٍ ممّا أسبق له بالذكر.

وتحدث عن انتقال زمني واصفا بذلك هذا الانتقال " **بإقبال بياض الصبح حين غلب على سواد الليل بقطعة من خيل شهب الألوان تسرع خلف النجوم**"[1] كلّ هذه الحركة كان قد وصفها في البيت السابق للفصل **بالعرس**، وهو ما لا يشعر به المتلقّي في أن هناك انتقال من غرض إلى غرض، وكذلك الشأن نفسه في علاقة الفصل مع ما والاه، فذِكرُه **للقوس** في البيت الأخير يوافق ذكره **للصوارم**, كلها أسلحة تفي بنفس الغرض، وإذا ساقنا الحديث إلى قوانين ترتيب الأبيات داخل الفصل فإنّ كلّ السابقة مسببة في حدوث اللاحق واللاحق غاية وتفسير لما قبله، وفي مجال واستعماله

---

[1] **محمد أبو القاسم الغرناطي، رفع الحُجُب المستورة في محاسن المقصورة، القاهرة,مطبعة السعادة, د.ط، 1344هـ، ص. 03**

للألفاظ وتوافقها مع الأغراض كان الفصل مَحْفَلاً للألفاظ الدالة على غرض وصف الكواكب والنجوم كـ (الليل، الشهب، العقرب*، الغفر*، السماك .... الحمل*) ,فهي ألفاظ تصب في حقل دلالي واحد وهو فلك النجوم الذي يصفه الشاعر، فكانت ألفاظه دليلا لموضوعه، وهو ما أشارت إليه نظرية الحقول الدّلالية المعاصرة, أي كي نريد فهم معنى موضوع ما يجب أن نفهم كذلك الكلمات المتصلة به دّلاليا، أي يجب دراسة العلاقات بين المفردات داخل الحقل أو الموضوع الفرعي[1]معناه أن غرض الموضوع لا يتحدّد إلا بتوافق الكلمات الموجودة فيه دلاليا، أي من نفس الحقل الدّلالي.

إنّ انتقاء الكلمات والألفاظ الدالة على غرض الشاعر أعطي الفصل نجاحا باهرا لبلوغ الغاية الشّعرية, وفي حديث نظم الكلمات في البيت وترتيب الأبيات داخل القصيدة هو أمر محتوم في التأليف إذ أنّ " **الألفاظ في صورتها المفرد ليست موضعا للاختراع والابتداع، ولا تكسب قيمة إلا بنظمها والانحراف بدلالتها الوضعية واكتسابها دلالة جديدة، فهي كالجواهر بين يدي الصائغ، فلا فضل له إلاّ في الانتقاء و إعادة الصيّاغة فكذلك الشّاعر لا فضل له في الألفاظ المفردة وإنما الفضل في صياغتها وإخراجها مخرجا فنّيا يبتعد بها عن صورتها المجردة**"[2]هذا في تأليف البيت, أمّا في ترتيب الأبيات فلم يكن النقد العربي القديم ليعير اهتماما بهذه القضية وكان يكتفي " **باستقلالية البيت الشعري معنويا ونحويا، فالكلام على المبنى أو البناء لديهم كثيرا ما اقتصر على البيت الواحد من القصيدة**"[3] إلاّ أنّ حازم القرطاجني كان قد أسهم في تبرير ترتيب الأبيات من أجل الحصول على بنية كلّية سليمة للقصيدة, وهي فكرة أرسطو في مفهوم المحاكاة، لأنّ الشيء عنده يحاكى بالترتيب، وهي فكرة طوّرها النقد الغربي المعاصر إلى أن غرض الموضوع في كلّيته

---

* **العقرب: نجم, وهو برج من أبراج السماء**

* **الغفر: هو مجموع لثلاثة نجوم**

* **الحمل: من الكواكب**

[1] **ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، القاهرة، عالم الكتب، ط.5، 1998، ص. 80.**

[2] **محمد طه، عصر مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، القاهرة، عالم الكتب، ط.1، 2000، ص. 89-90.**

[3] **جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية، بيروت، دار الآداب، د.ت ، ص. 28.**

لا يمكن انتاجه إلاّ عن طريق التركيبات synthèses فبواسطتها "**يتسنى للنص أن يركن في ذهن القارئ و يتسنى لموضوع النص أن يبنى كمعادل للوعي عن طريق سلسلة من التركيبات الواعية**"[1].

2-فصل الختام:

اتفق جل المنظرين والنقاد على ضرورة الاهتمام بالخاتمة كالاهتمام بالمطلع باعتبار أن الخاتمة هي آخر ما يسمعه المتلقي أو ما يقرأه, فألّح حازم على أن تكون هذه الخاتمة تحمل" **معاني سارة فيما قصد به التهاني والمديح ومعاني مؤسية فيما قصد به التعازي والرثاء, وكذلك يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه، وينبغي أن يكون اللفظ فيه مستعذبا والتأليف جزلا متناسبا، فإن النفس عند منقطع الكلام تكون متفرغة لتفقد ما وقع فيه غير مشتغلة يستأنف شيء آخر**"[2] فلا يختلف ختام نهاية الفصول على خاتمة القصيدة باعتبار أن الفصل هو جزء من القصيدة أو قصيدة قصيرة ضمن قصيدة كبيرة. " **فيتحتم الشاعر المرسل للخطاب أن يختار لكل وحدة من وحدات خطابه بنية ختامية تستوعب المقصد وتكن في دواليها كلّ ما يتقبله, واستحسانه قصد توجيه السامع نحو ما يريده المرسل دون أن يقع في المشكل الدلالي المستنكر من طرف المستقبل**"[3].

لقد أولت الدراسات النقدية أهمية بالغة لنهاية النص الشعري باعتبارها آخر ما يبقى في الاسماع " **لهذا أعطوا مواصفات معينة حتى تقوم بوظيفتين مزدوجتين: الأولى في انغلاق النص على نفسه باعتباره منتوجا لغويا مكتفيا بذاته ومستقلا عن غيره من النصوص، والثاني هي آخر ما يقرع ذهن السامع /القارئ, فتترك لديه الأثر الحسن و هو ما يسمى حسن الانتهاء**"[4].

---

(1) **Wolf gang iser , l'aete de lecture théorie de l'effet est hetique, traduit par evelyeer. Symyeer. Edition piere margada, p 200.201.**

(2) **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 306**

(3) **محمد رضوان الداية، تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، بيروت, دار الأنوار ، د.ت، ص .508.**

(4) **حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال،بيروت،الدار العربية للعلوم،ط1، 2007، ص. 128.**

وقد نجد **ميشال فوكو** يتحدث على النهاية المرعبة في الخطاب إذ يقول :" **وإني لا أفهم الآن بصورة أحسن سبب شعوري بالكثير من العسر عندما بدأت الحديث, و أعرف الآن من هو الصوت الذي وددت أن يسبقني, وأن يدعوني للحديث, وأن يقطن في خطابي الشخصي، ولأني لا أعرف الآن كم كان مرعبا أن أتناول الكلمة ليسمعني**"[1] إنه يقصد بذلك الشخص إسناده **جان هيلوبوليت**, فكان يترقب النهاية وما ستفسر عليه من نتائج .

عدّ عدم الاهتمام بالنهايات الخطابية من عيوب الابداع في جميع الآداب القديمة والحديثة العربية والغربية ، فوجب على المتكلم أن يجعل " **آخر كلامه عذب اللفظ، حسن السبك، صحيح المعنى،مشعرا بالتمام حتى تتحقق براعة المقطع بحسن الختام، إذ هو آخر ما يبقى منه في الأسماع و ربما حفظ من بين سائر الكلام لقرب العهد به**"[2].

وتعتبر مقصورة حازم القرطاجني من القصائد المطولة المتضمنة لنهاية محكمة و"**حازم إن عرف في اختتامه لقصائده بالدعاء للممدوح، فإنه في مثل مقصورته كان ختامه افتخارا وتمدّحا بها وحمدا لله على توفيقه إياه في انجازها**"[3].

ونجد أن محمد الحبيب بن الخوجة معلقا على نهاية المقصورة قائلا :" **وفي ختام المقصورة يعود الشاعر إلى نظمه مفتخرا بجميل مذاهبه فيه، معلنا أنه صارع ابن حزم في نسيبه والمتنبي في أمثاله**"[4]وتكون بذلك خاتمة المقصورة متكونة من ثلاثين بيتا.

و نذكر بعض أبياتها للاستشهاد فقط:

نَظَمتُهـــــا فَرِيـــــدَةً في حُســـــنِها ... مَنظُومَـــةً نَظـــمَ الفَريـــدِ المنتَقـــى

تَخطـــبُ بـــالأنفُسِ أَعـــلاقٌ لَهـــا ... نَفيسَـــةٌ بِكُـــلِّ عِلـــقٍ تُفتَـــدى

---

[1] **ميشال فوكو، نظام الخطاب، ت :محمدسبيلة ،بي روت دار التنوير ,ط1 , 1984.ص .50 ـ51**

[2] **أبو بكر الصولي، أدب الكتاب، ت: محمد بهجت الأثيري، بيروت دار المعرفة للطباعة والنشر ،مكة دار الباز للطباعة و النشر، د.ت، ص. 180.**

[3] **محمد بن الخوجة , مقدمة منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص .85.**

[4] **حورية رواق، مقصورة حازم و مضمونها و تشكيلها الجمالي، ص. 136.**

تَخَيَّـــــرَ اللَّفـــــظَ الفصـــــيحَ خـــــاطري ... لهـــــا ولم يحفـــــل بِحُوشـــــيِّ اللُّغـــــى
قلَّـــــدَها مـــــن المعـــــاني حليـــــةً ... وزَفَّهـــــا إلى المعـــــالي وَهَـــــدى
نحـــــوتُ في النُّقلَـــــةِ في أَغراضِـــــها ... مـــــذاهباً أعيـــــت علـــــى مـــــن قـــــد نحـــــا
فاخْتَلفَـــــت أغْراضُـــــها واتْتلفَـــــت ... بالمِـــــذْهَبِ المقْصُـــــودِ فيهـــــا المنتحـــــى
وانتَسَـــــبَ المعْـــــنَى بلُطـــــفِ حيلـــــةٍ ... فيهـــــا إلى المعـــــنى الـــــذي مِنـــــهُ انتَفَـــــى
نَظَمَهـــــا ابـــــنُ حـــــازمٍ وَقَـــــد نَمَـــــى ... نَسِـــــيبَها لابـــــن حِـــــزامٍ مَـــــن نَمـــــى
وَقـــــد عَـــــزا الإحســـــانَ في أَمثالِهـــــا ... لابـــــنِ الحُسَـــــينِ أحمَـــــدٍ مَـــــن قَـــــد عَـــــزا
بَـــــدَأتُها باســـــم الَّـــــذي خَتَمتُهـــــا ... بِحَمـــــدِهِ جَـــــلَّ الإلـــــهُ وَعَـــــلا
فالبَـــــدءُ باســـــم اللهِ أَولى مـــــا بِـــــهِ ... عِنـــــدَ افتتـــــاحِ كـــــلِّ أمـــــرٍ يُعتَـــــنى
والحَمـــــدُ للهِ أجـــــلُّ غايـــــةٍ ... يُبْلَـــــغُ بـــــالقَولِ لَهَـــــا وَيُنتَهَـــــى

3- وحدة القصيدة :

لم يفارق مفهوم وحدة القصيدة عند حازم التناسبية والمنطقية, ولم يبتعد نقده عن التقليد والمنهجية التراثية في فهم أجزاء القصيدة، والقصيدة عنده نوعان: مركبة وبسيطة" **والبسيطة مثل القصائد التي تكون مدحا صرفا أو رثاءً صرفا، والمركبة هي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين مثل أن تكون مشتملة على نسيب المدح**"[1] والظاهر أن حازم يؤيد النموذج المتعدد الاغراض الذي ينحصر في القصائد المركبة حين يقول :" **وهذا أشد موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق لما ذكرناه من ولع النفوس بالافتتان في أنحاء الكلام و أنواع القصائد**"[2] وهذا التشجيع المنصبّ على القصيدة المتعددة الأغراض ليس حجة على أنّ حازما كان ينفي الوحدة العضوية unité organiques على القصيدة المتعددة الأغراض دائما، كان من دعاة هذه الوحدة التي هي ذروة تضاد العناصر المختلفة وتضامنها، فكما بينا آنفا في معرض الانتقال من فصل إلى فصل و من غرض إلى غرض بواسطة آليات وميكانيزمات بنائية وأسلوبية تتضمن القدرة على

---

[1] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص.303.**

[2] **المصدر نفسه، ص. 303.**

حسن التخلص و الاستطراد يراعي فيها نفسية المتلقي للخطاب الشعري، حيث يوفر له هذا الانتقال لذّة جمالية يستلطفها عند الانتقال من غرض إلى غرض فيشكّل بذلك" **انسجاما خطيا يعتمد على كل الأدوات الاتساقية : كالإحالة و الاستبدال و الحذف و الوصل والاتساق المعجمي؛ وهي كلها أدوات لسانية تركيبية دالة تساهم في الربط الآلي و النمط بين ترتيبات الجمل والفقرات في حد ذاتها**"[1] .

إنّ تفضيل حازم للقصائد الطويلة المركبة جاء إثر تجاوب المتلقّي مع هذا النوع، لأنّ كلّ أعمال حازم النقدية بنيت على أساس التأثير النفسي للمتلقّي، فكلما زادت نسبة تأثيره زاد الشّعر رونقا وجودة، وكذلك الشأن " **لمآ وجد الحذّاق من الشّعراء النفوس تسأم التمادي على حال واحد وتؤثر الانتقال من حال إلى حال، ووجدوها تستريح إلى استئناف الأمر واستجداد الشيء بعد الشيء، ووجدوها تنفر من الشيء الذي لم يتناه في الكثرة إذا أخذ مأخذا واحدا ساذجا و لم يتخيل فيما يستجد نشاط النفس لقبوله بتنويعه والافتنان في أنحاء الاعتماد به. اعتمدوا في القصائد أن يقسّموا الكلام ليكون للنفس في قسمه الكلام إلى تلك الفصول والميل بالأقاويل فيها إلى جهات شتّى من المقاصد و أنحاء شتّى من المآخذ استراحة و إستجدادا للنشاط بانتقالها من بعض الفصول إلى بعض**"[2].

فالمحافظة على الجو النفسي للمتلقي وجعله رهين الخطاب الشّعري ليس بالأمر الهيّن في النصوص الشّعرية الطويلة، لأنّ براعة الشّاعر ومعرفته بضروب القول تكسبه المقدرة على توحيد الموضوعات التي لا تحكمها دوما آليات لسانية وأن " **الأقسام لا تلتحم دائما بروابط دلالية، فيؤدي كل قسم إلى الآخر بصورة منطقية بل إن كل معنى يرتبط بالآخر بواسطة فجوة ضئيلة لكنها كافية لإبراز**

---

[1] وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط.1, 2008. ص. 176.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 296.

التدرج"[1] وهذه الفجوات تكون بمثابة روابط تحافظ على الإطار النفسي المقصود في العملية الشّعرية.

أما إنتاج القصيدة فقد يكون مخططا موجودا في مخيّلة الشّاعر قبل ولادتها, فهي تكون بذلك متكاملة الأجزاء ذهنيا " **مفترض وجودها على توّفي شمولية تصوّرها سواء أكانت طويلة أم قصيرة، أم مختزلة أحيانا إلى بعض الحوافز، لا تتصور القصيدة في وعي الشاعر كَرُكَام من المشاريع المستقلة تتجاوز لتحقيق الغاية دائما تتصور كتتابع لمراحل تحترم انتقالا معينا**"[2]

وفي المنحنى نفسه, دعا حازم إلى ضرورة الوحدة الفنية للقصيدة التي تحافظ على جو نفسي واحد طوال أطوارها، وأكد على أنه لا يحصل ذلك إلاّ إذا جمعت القصيدة أغراضا متوافقة غير متضادة، وهو كأن تجمع بين النسيب والمدح و الرثاء, فهي أغراض تهتم بذكر الجميل إلى ما يتعلق من المنافع بالأشياء المناسبة لهوى النفس ورضاها ,وتتعارض مع أغراض أخرى معاكسة لا يمكنها المحافظة على الجو النفسي المستهل به، وهذه الاغراض كالهجاء والتوبيخ والتقريع والمعاتبة, فإنها أغراض تهرب منها النفس وتنفر لما فيها من ذكر قبيح ومعاتبة[3].

فتوحيد المشاعر في فكر حازم هو بمثابة الرد على النقاد الذين أجمعوا على أن القصيدة الجاهلية ليست سوى خواطر مبعثرة تجتمع في إطار موسيقي وهو رأي لم يتفطن أصحابه إلى أن هناك جو نفس موحد يحكم هذه الأبيات المجتمعة في عدة موضوعات تؤدي وظيفة فنية واحدة.

"**والوحدة العضوية للنص الشعري تسلتزم من الشّاعر أن يفكر طويلا في منهج نصه، وفي الأثر الذي يريد أن يتركه في وجدان متلقيه وفي الأجزاء التي تتدرج في إحداث هذا الأثر بحيث تتواشج مع بنية النص بوصفها وحدة حية**"[4]

---

[1] **جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، المغرب, دار توبقال للنشر، ط2، 2008، ص. 159.**

[2] **المصدر نفسه، ص 159.**

[3] **ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 338-334.**

[4] **مصطفى السيوفي ومنى غيطاس، النقد الأدبي الحديث، القاهرة، الدار الدولية للاستمارات الثقافية، ط1، 2010-2011، ص. 104.**

يضل التركيز على الجو النفسي أو العاطفي في حدوث المتعة الجمالية للنص الشّعري عند القدامى والمحدثين، وهي جوهر الإبداع عبر كامل العصور، فدعت الضرورة إذن إلى توحيد الفكر والاتفاق لدى كل النقاد بمختلف مدارسهم النقدية الغربية والعربية على الحفاظ على الجو النفسي للمتلقّي في القصيدة ما دام أنّ الصورة التي تحافظ عليها القصيدة هي مركز التخييل ولبنة الفن الشعري.

إن البحث عن قضية الوحدة العضوية في قصيدة حازم المقصورة شيء إيجابي ما دام أنه أدرج موضوعات تحكمها تسلسلات منطقية وعوامل نفسية متقاربة الخصائص، وتصب كلّها في غرض الارتياح الذي يستجلب المنافع ويدفع المضار حيث جعل " **من مقصورته ألواحا جميلة متجانسة عرض فيها لشتى الأغراض والفنون من مدح و عزل وحكمة و مثل ووصف معالم ومجاهل ومنازل و مناهل،و رياض و ازهار، وحياض و أنهار و أزمنة وإعصار و مدن وأنصار وحوار في قفار، وجوار في بحار، وصيد و قنص، و وعض وقصص، ومواقف تعجب و اعتبار و مواطن تبسم و استعبار**"[1].

إن كل هذه الموضوعات التي يذكرها **محمد الحبيب بن الخوجة** موضوعات لا تتضارب ولا تتقلب فيها المشاعر، بل تسير وفق منحى واحد، وهو منحنى الانبساط المتوافق فيه على المدح ، الغزل، والتغني بالأماكن والأزمنة وما تستطيب له النفس من حكم موجهة للحياة.

وبالتالي يمكننا القول أنّ الشّاعر قد رعى الوحدة الفنية في نصه، وأنه كان يعي ماذا يصنع إذ يلتزم بقوانينه التي رسمها في مجال التنظير .

البنية الدلالية لأطوار المقصورة:

أجمع النقاد العرب على ضرورة تعدد موضوعات القصيدة العربية منذ عهد ابن قتيبة إلى حازم القرطاجني في إطار نفسي موحد لا يقبل التناقض ولا التنافر, إذ توافق الشعراء على هذا المنهج دون سابق معرفة ,سوى ما أملته السليقة والذوق العالي، اللذان تميز بهما الرجل العربي وابن قتيبة كما ذكرنا أول النقاد اهتماما وتمحيصا لهذه القضية إذ نجده يفصل في قوله : "**سمعت بعض أهل الأدب**

---

[1] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 82.**

يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار و الدمن و الآثار، فبكى و شكا و خاطب الربع، و استوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها، الظاعنين عنها...ثم واصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة و الشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه لأن التشبيب قريب من النفوس، لائق بالقلوب،لما جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل و الف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه سبب، وضاربا فيه بسهم حلال أو حرام فإذا استوثق من الاصغاء إليه، و الاستماع له، وعقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحر الهجير، وانضاء الراحلة والبعير، فإذا علم انه أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأويل وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح، وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل، فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشّعر و لم يطل فيمل السامعون، ولم يقطع و بالنفوس ظمأ إلى المزيد"[1].

هو الرأي المتداول والسابق بين أسماع العامة من الناس و العلماء و الشّعراء يفصّل فيه قائله شكل القصيدة ومضمونها الدّلالي ويعلل لبعض أجزائها بالتفصيل، وهذا طبعا في مجال المدح، و هو الرأي نفسه يوافقه حازم القرطاجني ويقرّه في تنظيره للقصيدة المركبة " **المشتملة على نسيب ومدح فإنّ كلّ قول نسيبي لا يخلو من أن يكون معلقا بوصف المحبوب ومحاكاته أو وصف بعض أحواله, وماله بذلك علقة من زمان أو مكان أو غير ذلك أو يكون متعلقا بوصف المحب أو وصف بعض أحواله وماله بذلك علقة، أو يكون متعلقا بوصف حال تقاسمهما معاً**"[2] ويُتِمُّ القول في ذلك مفسرا كيفية تركيب المعاني وتعاضدها " **فأكثر ما تبدأ القصائد الأصلية بما يرجع ذلك إلى المحب : كالوقوف على الربوع والنظر إلى البريق ومقاساة طول الليل، وأكثر ما تبدأ**

---

[1] **محمد بن قتيبة، الشّعر والشعراء، ص. 31.**

[2] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص .304.**

بعد هذا بما يرجع إلى المحب والمحبوب معا مما يسوء وقوعه كوصف يوم الفراق وموقف الوداع"[1].هذا فيما يخص المقدمة الغزلية وبعدها يتم الانتقال في " **عطف أعنة الكلام إلى المديح فهذا هو الموضع التام المناسب ويكون الترتيب على غير ما ذكرته، لكن الذي ذكرته أحسن**"[2].

فيتوافق جميع النقاد القدامى بما فيهم حازم على ضرورة توالي المضامين و تسلسلها اتساقا وانسجاما بخلق لحمة واحدة تنشأ في الذهن و تتبلور قبل خروجها إلى عالم الواقع متجلية في بنية حسنة المقاطع جيدة المطالع.

1- الغزل:

كان عرض الغزل متصدرا في مطلع المقصورة تماشيا ونظرية عمود الشّعر العربي التي ألفها الشّعراء ولم يكن حازم إلا شاعراً مطيعا لتعاليم السالفين وحاذيا حذو الفحول من الشّعراء العرب, فتخيل أن محبوبته رحلت من الديار وقت الضحى، فأظلم النهار برحيلها،إذ كانت **شمس الحسن** في حياته التي تحيل الظلام نورا إلى الشك الرقيب الذي يراها ذاهبا في القول إلى أن التفريق بينها و بين الشمس أحيانا حين يراها انها قد عادت بعد غروبها [3]

لقـــد جمعـــتَ الظلـــمَ والإظـــلامَ إذ وَارَيْـتَ شَمْـسَ الحُسْـنِ في وَقْـتِ الضُّـحى

و ظـــن أن الشمـــــس قد عـــادت له فإنجـــاب جنـــح الليل عنها و انجلى

وقد ذكر في بيتين آخرين أن النساء المعبّر عنهن بالظباء ممنوعات بالفوارس من قومهن فإذا صرن في الخروج دارت الخيل بهن فكن في وسطها وفيما بينها حتى لا يوجد لهن سبيل إلاّ بالحيلة من ملاينة الحامين لهن، وهي المداراة و الاحتيال عليهن والتلطف في صيديهن و الوصول إليهن وهو الادراء[4]

تَسَـــنَّمُوا عُـــوجَ المِنـــاقي ليتَهـــا ألحمَهـــا عُـــوجَ المِنـــاقيرِ المِـــنَى

---

[1] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ,ص.304.**

[2] **المصدر نفسه، ص. 305.**

[3] **ينظر :حورية رواق، مقصورة حازم و مضمونها و تشكيلها الجمالي، ص. 54.**

[4] **ينظر: أبو القاسم محمد بن أحمد الغرناطي، رفع الحجب المستورة في محاسن المقصورة، ص. 28.**

وفي السُّـــــرُوجِ والحُـــــدُوجِ وســـــطَهَا أُســـــدٌ تُـــــدارا وَظِبـــــاءٌ تُـــــدَّرى
تَرنُـــــو إلى مـــــن كـــــوى وصـــــاوصٍ بـــــأعينٍ مُرَقعـــــاتٍ للكُـــــوَى

وقد تضمنت المقصورة " **مقدمة غزلية جريا على التقاليد العربية في النظم من البيت الأول إلى البيت الثاني و الخمسين**"[1].

ولم يكتف حازم بتضمين الغزل في مقدمته الطللية بل أدرجه في متن مقصورته حين يذكر أوصاف محبوبته التي فارقها ولقي أشباها لها مما جعلوه يتفكر فيها ويعبر عن أشواق التذكر فاتحا المجال لنفسه في ذكر أوصافها الجسمية والروحية، جاعلا منها مثالا للجمال و الاناقة فيقول :

وَغُـــرَّةٌ شَـــبَّ بِقَلـــبي نُورُهـــا نـــاراً فَأَمســـى للشـــجُونِ مُصـــطَلَى
وَنـــاظِرٌ يَمنَـــعُ كُـــلَّ نـــاظِرٍ مِـــن وَردِ خَـــدٍّ ناضِـــرٍ أَن يُجتَـــنى
يُـــراعُ طَـــرفي حِـــينَ يَرنُـــو طَرفُـــهُ فَلَـــيسَ يَرعـــى وَإِذا أَخلـــى ارتعـــى
ومـــازِنٌ أَشـــمُّ قَـــد تَنَزَّهَـــت أَوصـــافُهُ عَـــن خَـــنَسٍ وَعَـــن قَنَـــا
خَـــطّ قَـــويمٌ بَـــينَ قَوســـي حاجِـــبٍ وشـــارِبٍ كلاهمـــا قـــد انحـــنى
ومَبســـمٌ يَـــزدحِمُ الـــبَرقُ بِـــهِ إذا انـــبَرى مـــا بـــين ظَلَـــمٍ وَلَمـــى
وَعُنُـــقٌ كأَنَّـــهُ جِيـــدُ طَلَـــى قـــد عَطَـــفَ اللِّيـــتَ التِفاتـــاً وَعَطـــا
وَصَـــحنُ صَـــدرٍ مُنبِـــتٌ رُمَّـــانَتَي حُســـنٍ وبطـــنٌ مُنطـــوٍ طَـــيَّ المِـــلا
وَمِعصَـــمٌ شَـــكا الســـوارُ رِيَّـــةُ لمـــا تَشـــكَّت ريَّ ســـاقيهِ البُـــرَى
وَراحَـــةٌ تَخالُهَـــا مَخضُـــوبَةً إذا بهـــا عـــن خَـــدِّه اللحـــظَ اتقـــى
وَمَعطـــفٌ لَـــينٌ وَخَصـــرٌ ذابِـــلٌ ظـــام وَرِدفٌ نـــاعِمٌ قَـــدِ ارتَـــوَى
وَفخـــذانِ آخـــذانِ فـــوقَ مـــا تمـــا بـــهِ مـــن النعـــيم المغتَـــذى
يَكـــادُ يَيـــدو خَصـــرُهُ مُنخَـــزِلاً مِـــن رِدفِـــهِ إذا تَمشَّـــى الخَيـــزَلي
وَقَـــدَمانِ لَبِسَـــت كِلتاهُمـــا مـــا زانَهـــا مِـــن الجَمـــالِ المحتَـــذى
نَشـــوانُ مِـــن خَمـــرِ الصِّـــبَا يَحسِـــبُهُ نَشـــوانَ مِـــن خَمـــرِ الـــدِّنانِ مَـــن نَجـــا

---

[1] **حازم القرطاجني، مقدمة منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 88.**

" **لقد اتضح أن حازم في لوحته الغزلية هذه التي أدت دلالات المعنى المستشفية من مضمونها أنه قد استدعى المعجم العربي القديم في حالات و أخرجه إخراجا فنيا من الأصالة و الجدة**"[1]

فكان يعود دائما إلى النماذج القديمة المحفوظة في الشّعر العربي القديم و يقتدي بها حتى لا يخرج عن طريق الفحول من الشّعراء, فبذلك يصدق قوله في المنهاج عندما يتحدث عن تذكر الحبيب" **فإن هذه الأحوال وإن كانت مؤلمة للنفوس، فإن لكثير من النفوس في تخيل ما يتذكر ويشتاق إليه ويحن إلى عهده لذة ما وتشفياً يكاد ينقح الغلة من حيث أذكاها،و يسر النفس من حيث اشجاها و أبكاها، ثم يتدرج من ذلك إلى ذكر ما يؤلم من بعض الأحوال التي لها علقة بهما معا، ثم إلى ذكر ما يؤلم و يلذ من الأحوال التي لها بهما أيضا علقة ثم ينتقل من ذلك إلى ما يخص المحبوب من الأوصاف**"[2] وهو ما نلتمسه في أطوار هذه المقصورة من حيث غرض الغزل.

2- المدح:

يشرح حازم طريقة وكيفية استعمال الشعراء لغرض المدح و ما هي الطرق الواجب اتخاذها كي يهتدي هؤلاء إلى سبيل ناجح يمكّن من الوصول إلى مرتبة الإبداع والتفنن، فيعرب أنّ هذا الغرض متخلّص إليه من غرض آخر وهو النسيب" **فالوجه أن يصدّر بتعديد فضائل الممدوح، و أن يتلى ذلك بتعديد مواطن بأسه و كرمه وذكر أيامه في أعدائهم، وإذا كان للممدوح سلف حسن تشفيع ذكر مآثره بذكر مآثرهم ثم يختتم بالتيمن للممدوح و الدعاء له بالسعادة و دوام النعمة و الظهور على الأعداء و ما نسب ذلك**"[3].

فقد نجد غرض المدح في المقصورة الغرض الغالب على الموضوع إذ نجده الغرض الثاني ترتيبا بعد المقدمة الغزلية" **ومن ذلك يتخلص الشاعر إلى مدح أسلاف المستنصر، وذكر أيادي الأمير**

---

[1] **حورية رواق، مقصورة حازم و مضمونها وتشكيلها الجمالي، ص. 57.**

[2] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 304– 305.**

[3] **المصدر نفسه , ص. 99.**

وآلائه على البلاد التونسية التي عرفت في عهده الأمن و الازدهار و هو من البيت اثنين وخمسون إلى البيت مائة و اثنان و سبعون"[1]

فكان مطلع هذا المدح :

فلـــو تَجُـــودُ قَـــدرَ مـــا ضَـــنَّت حَكَـــت جُـــــودَ أَمـــــيرِ المـــــؤمنينَ المرتَجَـــــى

إلى قوله:

جَـــــرى إلى نهايـــــةِ الجُـــــودِ الَّـــــتي مـــــا بَعـــــدَها وُجُـــــودُ مَعـــــنىً لإلى

يمدح الشاعر أمير المؤمنين في مجموعة الأبيات و يذكر مناقبه مفتخرا بأصوله الشريفة التي تمتد إلى عمر بن الخطاب (رضي الله عنه)، ويشيد بأعمال هذا الأمير الذي ذلّل المصاعب و هوّن من عيش رعيته، من إيصال الماء إلى جميع الحدائق من واد زغوان و هو عمل ليس بالسهل و لا يقدر عليه إلاّ إنسان ذو عزيمة و جبروت.

لم يكن المدح مقتصرا على هذه الفقرة من المقصورة بل عاد إليه بعد استطراد و طول حديث في مواضيع أخرى ليعود إليه أثناء التذكير "**بأسباب انهزام المسلمين بالأندلس ثم يعود إلى عرضه الأصلي من المقصورة فيمدح وليّ نعمته وحاميه المستنصر يمهد لذلك بتصوير خصال ومناقب القادة الإسلاميين وما بلغوا به العزة والمتعة، فيذكر مناسبة انتصار الأمير يعقوب الموحدي في واقعة "الارك "سنة 593هـ/1195م ثم يجعل وارث الخصال كلها والمناقب جميعها لممدوحه المستنصر محطّ آمال المسلمين الذي يستطيع دون غيره أن يعيد للأمة الاسلامية سيادتها وعظمتها"**[2].

ومن أهم هذه الأبيات قوله:

خَلِيفَـــــةٌ أَحسَـــــنَ للنـــــاسِ فَقَـــــد جَـــزَاهُ بالإحســـانِ عَـــنهُم مَـــن جَـــزَى

نـــــادى إلى طاعَتِـــــهِ داعـــــي هُـــــدىً لِصَـــــوتِهِ في الشَـــــرقِ والغَـــــربِ نَـــــدى

---

[1] **المصدر نفسه ، ص.82.**

[2] **حازم القرطاجني، مقدمة منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص. 83.**

عـــــادَ بِـــــهِ الـــــدَّهرُ رَبيعـــــاً كُلُّـــــهُ ... وَقـــــامَ مِيـــــزانُ الزَّمـــــانِ واســـــتَوَى
كَـــم بَـــينَ بَـــدءٍ مِـــن نَـــدَى راحَتِـــهِ ... وَعَـــودَةٍ سَـــرحُ الأَمَـــاني قـــد نَـــدا
هـــاضَ الجبـــيرَ مِـــن عِـــداهُ وَوَعـــى ... بِـــهِ كَسِـــيرُ المعتَفِـــينَ وائتَسَـــى
ســـاقَ المُلـــوكَ بَعَصَـــا سُـــلطانِهِ ... فَكُلُّهُـــم صَـــيَّرَه عَبـــدَ العَصـــا
فَلَـــو أَرادَ سَـــوقَ خاقـــانَ بِهـــا ... لانقـــادَ في طاعَتِـــهِ وَمَـــا عَصَـــى
وَلَـــو أَرادَ سَـــوقَ كِســـرى فـــارِسٍ ... بِهـــا ثَنـــاهُ وَهـــوَ مَكسُـــورُ المِطـــا
وَلَـــو سَمَـــا بِهـــا لِضَـــربِ قَيصَـــرٍ ... لَسَـــامَهُ قَســـراً بِهـــا ضَـــربَ الجِـــزَى
وَلَـــو بِهـــا أَرادَ سَـــوقَ تُبَّـــعٍ ... لَجـــاءَهُ مُتبعـــاً وَمـــا أبى
ولـــو نحـــا ناحِيَـــةَ الهِنـــدِ بِهَـــا ... لَم يَثنِهـــا عَـــنِ البَلَهـــرَا بَـــل هَـــرَا
يُزجـــي إلى الهَيجـــاءِ كُـــلَّ مُقـــرِبٍ ... يُزجـــي الـــرَّدى إلى العِـــدا إذا رَدى
مِـــن كُـــلِّ ناضـــي مِخـــذَمٍ قـــد طالمـــا ... قـــد رَتَـــقَ الفَتْـــقَ بِـــهِ وَمـــا رَتـــا
وَمُشـــرِعٍ لِعامِـــلٍ مِـــن عاسِـــلٍ ... رَأى القَنَـــا أَكـــرَمَ ذُخـــرٍ فقَنـــا
ونـــازِعٍ في نَبعـــهِ يُصـــمي بِهـــا ... حَـــبَّ القُلُـــوبِ وَالكُبُـــودِ وَالكُلَـــى
غـــالي بمـــا أمهـــرَ أبكـــارَ العُـــلا ... وَمِرجَـــلُ الحَـــربِ العَـــوَانِ قَـــد غَلـــى
قَـــد فـــاضَ في الآفـــاقِ نُـــورُ سَـــعدِهِ ... وَأَلـــبَسَ الأَيَّـــامَ حُســـناً وَكَسَـــا

3 –الوصف:

تعددت لوحات الوصف في المقصورة وذلك لما دعت إليه الحاجة في الحديث ولعلّ طبيعة الأندلس التي فرضت وجودها على كلّ شعرائها الذين لم يفوتوا الفرصة في تفعيل هذا العنصر الذي ربما كان وجوده أقل بالنسبة لشعراء المشرق الذين عاشوا طبيعة مخالفة تغلب عليها الصحراء والناقة والنخيل, بخلاف بلاد الأندلس المنحوتة من جنان، وجداول وأنهار أو جبال شامخات وتلال وأرض خصبة وقصور وحدائق مدهشة, فكانت هذه المواد غذاءً معنوي لشعراء الأندلس، وحازم لم يفوت الفرصة ويأخذ نصيبه من هذا الزاد فوجدناه قد وظف هذه العناصر أحسن

توظيف لينحت لنا صورا جميلة في أبيات متعددة ومتنوعة نذكر منها وصف النجوم والكواكب وأوقات أخرى تتبين في هذه الأبيات:

فالـــــدَّهرُ عِيـــــدٌ والليـــــالي عُـــــرَسٌ ... والـــــدهرُ أحـــــلامٌ كـــــأحلامِ الكَـــــرَى

قـــد أغتـــدي والشُّـــهبُ تَجـــري خَلفَهـــا ... شُـــهبٌ مـــن الصُّـــبح سَـــريعاتُ الخُطَـــى

والفجـــــــرُ قـــــــد لاحَ مُحَيَّـــــــاهُ ... وقـــد قـــد أدبمُ الليـــل عَنـــهُ وانفـــرَى

كَـــأَنَّ ضَـــوءَ الصُـــبحِ شُـــهبُ غَـــارَةٍ ... تَقَـــاذَفَ الحُضـــرُ بِهِـــنَّ وارتَمَـــى

أوجَسَـــــتِ العَقـــــرَبِ مِنهـــــا نَبـــــأَةً ... فَأَمَّـــــتِ الغَـــــربَ وَجَـــــدَّت في النَّجَـــــا

وَرَكَـــــنَ الغَفـــــرُ إلى الشُّـــــهبِ الَّـــــتي ... أَجفلـــــنَ جمَّـــــاءَ غَفِـــــيراً وانضَـــــوى

وأَصـــــبَحَ السِّـــــماكُ يُرجـــــى عَرشَـــــهُ ... أَمامَـــــــهُ مَخافَـــــــةً أَن يُحتَـــــــوَى

وَمَـــــدَّ لليـــــثِ أَخُـــــوهُ رُمحَـــــهُ ... وَقَـــــرَّبَ العَـــــوَّاءَ مِنـــــهُ واشـــــتَلى

وَقَـــد عَـــدَاهُ الليـــث عَـــن نَثرَتِـــهِ ... وَحَـــــدَّقَ الطَـــــرفَ إلَيـــــهِ وَدَأى

وَفَـــــرَّتِ الجَـــــوزاءُ مِـــــن أَمامِـــــهِ ... وَقَـــــدَّمَ الحـــــادِي الثُّرَيـــــا ومَشـــــى

وَقَـــــد أرادَ الحَمـــــلُ الحمـــــلَ علـــــى ... جُـــــوتٍ عـــــن الـــــدَلوِ عَـــــداهُ وَثَـــــنى

ثم أردف بعد هذه الأبيات أبيات خصصها لوصف رحلته إلى الصيد و قدرته على الاصطياد التي اتقنها منذ الصبى، فأصبح يطلب القنص فيتعجل له من كثرة الخبرة والممارسة، فذللت له هذه الحيوانات وهو يصفها كيف تأتيه لتقع في فخّ اصطياده, فجعل يصور لنا لوحة رحلة مليئة بالمغامرات المشوّقة ليلا ووسط جوّ يبعث على الحركة و المطاردة فيقول :

ومُســـــتَمٍ إلى القَنـــــيصِ مُصـــــحرٍ ... أَمـــامَ مَـــن أَصـــحَرَ مِنَّـــا واســـتمَّى

يقـــــدُمُنا وتـــــارةً نَقدُمُـــــهُ ... فَيقتفـــــي طَـــــوراً وَطَـــــوراً يُقتَفـــــى

مُشـــــرِّقاً وَتـــــارَةً مُغرِّبـــــاً ... مُغَـــــرِّبَ الشَّـــــأوِ بَعِيـــــدَ المرتَمَـــــى

مُوَجِّهـــــاً شَـــــطرَ الشَّـــــطورِ وَجهَـــــهُ ... إذا عَـــــنِ الزَّاويـــــةِ الوَجـــــه زَوَى

كَـــم قـــد أَثـــارَ إذ سَـــرى مِـــن رَبـــرَبٍ ... بِشَـــطِّ مـــاءٍ زَغـــرَبٍ غَـــيرِ صَـــرى

فـــاقتَفَرَ الصَـــيدَ بِكُـــلِّ لاحِـــقٍ ... لَمَّـــا اقتفـــاهُ لاحِـــقٌ نَهـــدُ القَـــرا

كـــم عَفَّـــرَ اليعفـــورَ بالبيـــدِ وَكَـــم ... أَســـرَعَ في صَـــرعِ الـــلأَى ومـــا لأى

ولم يُغـــــادِر أَعصـــــماً مُعتَصِـــــماً بِـــــذُروَةٍ ولا عَفَـــــا عَـــــنِ العَفَـــــا

أما اللوحة الموالية التي نذكرها فقد خصصها للحدائق وما اشتملت عليه من زينة أثناء الربيع وذلك لتميز هذه الطبعة عن غيرها من بلاد العرب فيقول الشاعر:

وللربيـــــــعِ حَـــــــولَهُم مَجـــــــامِرٌ تَعَطَّـــــرَ الجَـــــوُّ بِهِـــــنَّ واكتَـــــبَى

حَـــتَّى إذا الشَّـــمسُ اختَفَـــت في غَربِهـــا وَأَمسَـــت الزُّهـــرُ الـــدَّراري تُختَفَـــى

تَعَوَّضُـــوا مِـــنَ العَبـــير عَنـــبَراً يَجِـــلُّ عَمَّـــا يُشـــتَرى ويُســـتَرى

كما اشتملت المقصورة على وصف مجالس الشراب و الإنس، والرياض و الزهر و الخيل و الناقة، والليل و الصحراء، وبعض المباني و المنشآت و غيرها من عناصر أخرى موجودة نلتمسها بوضوح في طيات المقصورة.

4- الرثاء:

أظهر حازم حنينه لما يتحدث عن الغربة ويبكي الأندلس وهي تضيع من يد المسلمين مدينة تلو الأخرى " **و رغم شهرة المقصورة على أنها في مدح المستنصر فإن القارئ لها يجد أن أبيات المدح أقل بكثير من الأبيات التي بكى فيها الأندلس والأندلسيين متفجّعا على مدنها ومرابعها، فلقد جاء المديح في حوالي مائةوثمانين بيتا بينما استغرق الرثاء وبكاء الأندلس أكثر من أربع مائة واثنين وعشرين بيتا**"[1] و توزع هذا الرثاء على طوال المقصورة و لم يأت في جهة واحدة بل كان الشّاعر كلّما تحدث عن موضوع ما إلاّ وكان يبكي ويأسف الأيام الخالية التي عاشها في عزّ وشرف وكان أحسن ما أبدع فيه الشاعر في هذا الغرض قوله:

إنَّ الزَّمـــانَ الناضِـــرَ الطلـــقَ الـــذي كَـــم قَـــرَّ فِيـــهِ نـــاظري بمـــا رأى

أمـــلأَ سمعـــي ويـــدي مـــن كُـــلِّ مـــا تَهـــوَاهُ نَفســـي مِـــن غِنـــاءٍ وَغِـــنَى

في بُقعَـــةٍ كجنَّـــةِ الخُلـــدِ الـــتي يَـــرَى بِهـــا كُـــلُّ فُـــؤادٍ مـــا اشـــتهى

تَجـــرى بهـــا الأَنهـــارُ مِـــن مـــاءٍ وَمِـــن خَمـــرٍ وَمِـــن رِســـلٍ وَأَرْيٍ قـــد صـــفا

أُقَسِّـــمُ الأَيَّـــامَ بَـــينَ مَنظـــرٍ وَمَســـمَعٍ يَســـبي العُقُـــولَ والنُّهـــى

---

[1] **عبد الله الزيات، رثاء المدن في الشعر الأندلسي، بنغازي,جامعة قار يونس، ط1، 1990، ص .362.**

و يتحصر على أيام الصغر وأيام الشباب بالأندلس ويبكيها متفجعا يتمنى عودتها قائلا:

قَـــد كـــانَ عَيشـــي ناعِمـــاً ذا جِـــدَّةٍ دَهـــراً فَأضـــحى ذابـــلاً وذابلـــي
وحـــالَ دَهـــرٌ كـــانَ لا يَحُـــولُ عَـــن ولائِنـــــا في حالَـــــةٍ ولا إِني
كـــانَ الشَـــبابُ كـــالكميِّ مُعلمـــاً حـــتَّى إذا نازَلَـــهُ الشَـــيبُ انكَمَـــى
وكيـــفَ لا يَشـــتَعِل الفَـــودُ وَقَـــد تَلَهـــبَ الفـــؤادُ وَجـــداً والتَظَـــى
وَلائِـــمٍ أَنحـــى وَأَنحَـــت بَعـــدَهُ لائِمَـــةٌ لا حيَـــةٌ فِـــيمَن لَحَـــى
ظَنَّـــت بِـــأَنَّ اللَّـــومَ يَثـــنى خـــاطِري عَـــن صَـــبوَةٍ لِسَـــلوَةٍ فلمـــا انثـــنى
واســـتطرَفَت جَريـــي بِمَيـــدانِ الصِـــبا لمِـــا رأَت طِـــرفَ الشـــبابِ قـــد كَبـــا

فقد جعل الهموم التي يكابدها قلبه تشعل رأسه شيبا وتبكيه على ما وقع به من فقد النعمة التي فارقها و تحول عيشه من إنسان سعيد و كريم إلى تعيس و هو مع ذلك يبقيه أمل الاستنصار من أمير المؤمنين علّه يكون معوِّضا عنه ما ضاع وهو في حضرته لما يقول:

وَبَـــينَ جَنـــبيَّ فـــؤادٌ لم يَـــرُع جنابَـــهُ شـــيبٌ بفـــودى بـــدا
لم يَعـــدُ مـــا قـــد ضـــره أن ســـره وأوجَـــبَ الحـــظُّ لـــهُ مـــا قَـــد نَفـــى
واعتـــاضَ مِمَّـــا قـــد أَفـــاتَ دَهـــرُهُ بمـــا أَفـــادَ مِـــن يَـــدٍ وَمَـــا حَبَـــا
ظِـــلُّ أَمـــيرِ المـــؤمنينَ عِنـــدَهُ أَنعَـــمُ مِـــن ظِـــلِّ الشَـــبَابِ وَالصِـــبَا

5 –شعر الحكمة:

تعد الدعوة إلى التحلي بالأخلاق الحميدة والتمسك بالخصال الفاضلة منطلقا أساسيا وعاملا جوهريا في حياة حازم الواضحة من خلال الظروف التي عاش فيها والبيئة العلمية التي تعلم فيها، فقد أذاع شعراء الحكمة منذ العصور الأولى دعوة واسعة إلى القيّم الخلقية، حيث فاضت قرائحهم بقصائد شعرية متعددة، فكان الارتباط الوثيق بالشريعة الإسلامية وأحكام المنطق اليوناني فيما بعد دافعاً أساسيا في تطور هذا النوع من الشّعر, خاصة في بيئة الأندلس التي كان يسيطر عليها المناخ العلمي القائم وفق أسس عقلية تهدي إلى حياة متطورة في جميع الميادين.

كان بلا شك حازم من العناصر الفاعلة في المجتمع الأدبي بفضل فكره الداعي إلى نهوض الأمة وتحريك النفوس إلى التزام السبيل الصحيح والحرص الشديد على إحياء العنصر الخلقي الذي دعت إليه التعاليم الاسلامية إلى جانب الرسالة السامية التي يحملها شعر الحكمة من الكشف على النقائص الموجودة في الشجاعة والمروءة والكرم، والخلق الحسن، والتواضع، وما شاكل ذلك من الصفات الخلقية الحميدة، ولعل ما يثبت هذا الكلام أبيات الحكمة " **التي تربو عن ثلاثمائة بيت بعضه أورده مقلدا** "[1] إنّ هذا العدد من الأبيات يوحي أنّ ثلث هذه القصيدة كان يهدف إلى تربية النفوس من خلال نظرة الشاعر المنطقية والموافقة لتعاليم الإسلام التي لا تضاهيها تعاليم أخرى.

ومن أهم المواضيع التي طرقها في حكمه حبّ الوطن، والإيمان بالآخرة والدعوة إلى التمسك بها وزوال الدنيا وتركها، والترفع عنها، والدعاء إلى الجدية في العمل والمثابرة من أجل العلى لأنّ طلب العلى يوجبه سهر الليالي، ودعا كذلك إلى القناعة وتوفير العزة للنفس وذم الحرس على الجاه والمال.

وأحسن ما أجاده في موضوعات حِكَمِهِ هي العمل على نصرة الحق وعدم التنازل على الحق المشروع، وصدِّ ثغرة الدين، وكان متمثلا في حثه للمستنصر الملك الحفصي على رد كيد النصارى ويعيد للأمة الإسلامية سيادتها وعظمتها, وكان حازم قد ختم مقصورته بمجموعة من أبيات الحكمة نذكر منها:

لا تَغتَرِ بالعُمرِ واعلم أَنَّ ما ... لَم يَمضِ مِن أَيَّامِهِ كَما مَضى

وَكُلُّ ما لا بُدَّ مِن إِتيانِهِ ... وَكونِهِ فإِنَّهُ كَمَا أَتى

لا بُدَّ أن يَنتهي المرءُ إلى ... ما قَدَّرَ اللهُ عليهِ وَقضى

وَعِلمُ ما يَصيرُ كُلُّ كائِنٍ ... إليهِ شيءٌ عَن بَني الدُّنيا انطَوَى

لَم يَأمُرِ النَّفسَ بِرُشدٍ غَيرُ مَن ... نَهَنَهَا عَنِ الهَوَى وَمَن نَهَى

لا تَلهَ في وُجُودِكَ الأَوَّلِ عَن ... وُجُودِكَ الثاني وَنَهنِهِ مَن لَهَا

فالمرءُ ما بَينَ وُجُودَينِ وَمَن ... ظَنَّ الوُجُودَ واحِداً فَقَد سَها

وَكُلُّ نَفسٍ ذاتُ وَجهَينِ بَدَا ... مَرآهُما لِلعَينِ مِن حَيثُ اختَفَى

---

[1] **حورية رواق، مقصورة حازم القرطاجني مضمونها وتشكيلها الجمالي، ص .85.**

فَوجهُهـــــا الأَعلـــــى لَـــــهُ تَـــــأثُّرٌ لِمـــا عَلَيـــهِ فـــاضَ مِـــن نُـــورِ النُّهَـــى
وَوَجهُهـــــا الأدنى لَـــــهُ تَـــــأثُّرٌ لِمَـــا عَلَيـــهِ رانَ مـــن حُـــبِّ الـــدُّنى
فَمَـــــن سمـــــا بذاتِـــــهِ إلى العُـــــلا زادَ كَمـــــالاً لكمَـــــالٍ وَزَكـــــا
وَمَـــــن هَـــــوَى بذاتِـــــهِ إلى الهَـــــوى زادَ بِـــــهِ نَقصـــــاً لـــــنقصٍ وَدَســـــا
فـــاحرص علـــى وُجُـــودِكَ البـــاقي وَدَع مـــا لَـــيسَ يَبقـــى وَاقلـــه فِـــيمَن قَلـــى
ولا تَجِـــد عَـــن سَـــنن السُّـــنَّةِ في حـــالٍ وَكُـــن مِمَّـــن بِأَهلِهـــا اقتَـــدى
وَخُـــذ مِـــن الآراءِ بـــالرَّأي الـــذي وافـــقَ قـــولَ اللهِ واتـــرُك مـــا عَـــدا
واحـــزم علـــى الخَـــيراتِ واعمَـــل واعتَـــدِل ولا تَكُـــن مِمَّـــن تَعَـــدَّى واعتَـــدى

و يمكن في خلاصة الحديث أن نجعل جدولا نبين فيه مجموعة الحقول الدلالية للمقصورة:

البيت	الغرض	الموضوع
52-1	غزل (نسيب)	مقدمة غزلية ج على التقاليد العربية
172-52	مدح	مدح اسلاف المستنصر، وذكر أيادي الأمير وآلائه على البلاد التونسية التي عرفت في عهده الأمن و الازدهار
187-173	التغني بالشباب	يتغنى ويذكر أيامه الجميلة و ذكر مرابع الشباب و اللهو و يذكر مدائن الأندلس الجميلة التي قضى فيها شبابه
197-185	وصف	يصف فيه السماء و حرة الكواكب و الشهب
260-998 502-260	وصف	يصف فيها طرق الصيد و تفننه في الاصطياد و يصف فيه الأماكن الجميلة التي تتميز بها بلاد الأندلس
566-502	التشبيه	يعود إلى ذكر عشيقته باكيا حبه الضائع
566-503	الشكوى والحنين (رثاء)	يرثي فيه الأيام الجملية التي يعتبرها من تعداد الذكريات الخالدة

788-566	وصف الرحلة	يصف العواصف و الوزابع التي عارضته في طريقه و يصف الدواب التي ركبها، يصف عناد السفر،و مشاق الطريق
974-789	مدح، و استنصار	يمدح ولي نعمته يذكر خصال ومناقب القادة الاسلاميين و انتصاراتهم في الأندلس، ويعلق الآمال على ممدوحه المستنصر في استرجاع أمجاد الأمة الإسلامية.
1006-974	حكم وأمثال	يضرب لنا مجموعة من الأمثال و الحكم التي استقاها من المنطق و الشريعة الاسلامية معلنا أنه ضارع المتنبي و ابن حزم

3-الأسلوب في المقصورة:

تتضح فكرة الأسلوب لدى حازم و تتجلى من خلال حديثه عن ملائمة الأساليب للأغراض الشّعرية، وأكد على اختلافها باختلاف المتلقّين للخطاب ونوعيته "**لأنّ الشّعر ينقسم إلى طرق جد وطرق هزل وله قسمة أخرى من جهة ما تتنوع إليه المقاصد والأغراض**"[1] والهزل عند حازم هو مذهب تصدر فيه " **الأقاويل عن مجون وسحق بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك**"[2].ويرجع حازم هذا النوع من الخطاب الى تعالي النفس لدى الشاعر واستصغاره للمتلقي أما الجد فهو مذهب في الكلام "**تصدر الأقاويل فيه عن مروءة وعقل بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك**" [3].

---

[1] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص. 327**

[2] **المصدر نفسه، ص. 327.**

[3] **المصدر نفسه، ص. 327.**

فقد يكون بذلك حازم قد أورد طريقتين يصاغ فيها الأسلوب ويتنوع من الآداب اليونانية لمآ بذكر حديث سقراط " **حكاية الهزل لذيذة، سخيف أهلها وحكاية الجد مكروهة، وحكاية الممزوج منها معتدل، ولا يقبل شاعر يحكي كل جنس بل نَطرُدُهُ و ندفع ملاحته وطيبه، ونقبل على شاعرنا الذي سلك مسلك الجد فقط**"[1],فيرجع إذا حازم " **استعمال التصاريف التي شاعت على ألسن الناس وتكلم بها المحدثون، وإن لم يقع في كلام العرب إلا ضعفا وقلة**"[2] من طرق الهزل وهو إنقاص من درجة الشّعرية وضعف لها يعني أن هذا النوع من الأساليب تتحرى في عبارتها الرشاقة "**وألا يتسامح في كثير من التكلف المتسامح فيه في طريقة الجد**"[3].

أما الجد فوجب على الشاعر أن " **يتجنب الجهات المختصة بالهزل و المعاني الواقعة في تلك الجهات والعبارات عن تلك المعاني والجزء الواحد من العبارة الواقعة في ذلك إذا كانت قد وقعت لشهرة من جهات الهزل**"[4].

فلا يمكن مدح الملوك إلا بعبارات جادة ومعان رفيعة ولا يفتخر إلا بأرقى الأوصاف وأجود الخصال ,ولا يرثى ميت إلا بذكر خصاله الحميدة،بل يتطلب " **الوقار والعقل والسكينة والذبول في الرثاء لما ألمّ بشخص أو أسرة أو قوم وقد تكون مدينة كما هو في رثاء المدن لدى شعراء الأندلس**"[5],وهذا ما لمسنها في أسلوب حازم القرطاجني في مقصورته التي كان كلّ أسلوبها أسلوب جدّة طيلة الألف بيت وذلك لما تناسق من أغراض تتطلب هذا النوع من الأسلوب, وإذا ما بحثنا عن أي بيت صيغت فيه طرق الهزل فإننا حتما لا نجد له أكثر وهو كذلك دعوة من حازم و نقبل" **على شاعرنا الذي يسلك سلك الجد فقط**"[6].

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص327.

[2] ا المصدر نفسه، 332.

[3] المصدر نفسه، 331.

[4] المصدر نفسه, ص. 328 .

[5] طاهر بومزمبر، أصول الشعرية العربية، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، ص. 157 –158.

[6] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء،ص .330 .

4-محور الاستبدال والتركيب لدى حازم:

يبين حازم أنّ الأسلوب هو بصمة خاصة تميّز الشّاعر عن بقية الشّعراء الآخرين لأنّ" **الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة جهة من جهات عرض الشّعر و كيفية الاطراء من أوصاف جهة إلى جهة فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ و العبارات و الهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضع و أنحاء الترتيب فالأسلوب هيأة تحصل عن التأليفات المعنوية والنظم هيأة تحصل عن التأليفات اللفظية**" [1], فيتضح من خلال كلامه أنّ النظم يهتم بتركيب الجملة التي تنتج معنى واحد، أما الأسلوب هو مجموعة الجمل التي تشكل النص؛ أي مجموعة المعاني ولا يحصل حسن الأسلوب ما لم يحسن نظم الجمل، فبداية الشّاعر تكون أولا وقبل كل شيء في وضع الألفاظ و انتقائها, حيث تستبدل اللفظة مكان الأخرى لما تقتضيه ضرورة النظم، فنظام الاستبدال هو حيلة الشاعر, لأن الأقاويل الشعرية "**يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ, وتنتقي أفضلها, وتركب التركيب المتلائم المتشاكل بأجزاء العبارات, التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها, حتى تكون حسنة إعراب الجملة والتفاصيل عن جملة المعنى وتفاصيله**"[2].

إن بناء العبارة يكمن في انتقاء الألفاظ المناسبة والفصيحة, ثم يتشكل في هيئة نظمه بنية مركبة فصيحة، وهذا طبعا في الإطار الأفقي للبنية الصوتية للفظ, ويساير هذا النمط مسار الدلالة التي تنتج الخط الأول، وهنا تتشكل الوحدة التي تنصهر فيها المعاني مع الألفاظ في مستوى دلالي مركب مشكلة الصورة المعبر عنها, وهذا ما يحصل في عملية الرسم وعملية ترتيب الأصياغ, فسلامة الصورة المرسومة يتحكم فيها سلامة الأصباغ وعدم تنافر الأوضاع، فقد يتأذى البصر من مفسدة الصورة المرسومة, فكذلك الشأن في الشّعر فيؤذى السمع جراء تنافر وحدات النظم وفساد الأسلوب.

---

[1] **المصدر نفسه، ص.363-364.**

[2] **حازم القرطاجني ,منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص. 119.**

ويخضع مفهوم الاختيار اللفظي إلى قانون الضغط," **وهو يقضي بأن ضغط الرصيد المعجمي على المتكلم يتناسب عكسيا مع تقدمه في سلسلة الكلام, معنى ذلك أنّ الرصيد المعجمي يتزاحم بأفعاله وأسمائه وحروفه، عندما يهمّ المتكلم بالكلام، فإذا انطلقت الجملة على لسانه وبدأها بفعله مثلا كالذي قال: تناولت انسجمت كل الأفعال الأخرى من الضغط, وبقيت الصفات والأسماء والحروف**" [1] ويتناقص ضغط المعجم كلّما تنمّى التأليف.

وكان قد أشار إلى ذلك الجاحظ من قبل حازم وأعرب على أنّ الخلق الفنّي هو عمل أو صناعة وهو بذلك يخضع لبعدين: الوعي بالعمل، وعمق التجربة، فكلما ازداد صاحبه وعيا به كان أحكم، وكلما طالت مدة مخاضه كان أعمق وهذا هو الذي جعل خير الشعر الحولي المحكك[2].

فيكون بذلك الأسلوب هو حصيلة تفاعل عنصري للاستبدال والتركيب والذي كان قد أظهر قدرة حازم في تحقيق ذروة التفوق في آلة الصناعة الشعرية براعته في آلية نظم الأبيات في المقصورة فقد استطاع التحكم في المحور الاستبدالي والتركيبي النظمي والأسلوبي، ففي مجال النظم ظهرت قدرته في التحكم في مجال الألفاظ فرصيده المعجمي يبدو أنه جد ثري و كأنه موسوعة من معاجم اللغة، فليس من السهل على أي شاعر أو ناظم أن يجمع ألف بيت على قافية واحدة، كما يظهر تفوقه البلاغي و النحوي واضح من خلال آلية النظم من حذف وتقديم وتأخير و تقسيم و توسيم وتحسين لفظي من سجع و طباق و مقابلة، من دقة سرد و ايجاز و اطناب و ما شاكل ذلك من فنيات النظم، و في المجال الأسلوبي الذي كرّس فيه دقة النظم الداخلي للمعاني داخل الغرض الشعري الواحد وداخل القصيدة –المقصورة– المكونة من عدة أغراض فالحفاظ على جوٍّ نفسي واحد يتطلب دقة في حسن الاطراد و التناسب و التلطف في الانتقال من جهة إلى جهة، والصيرورة من مقصد إلى مقصد مما يلاحظ في النظم من حسن الاطراد من بعض العبارات إلى بعض و مراعاة المناسبة و لطف

---

[1] محمد كريم الكواز ,علم الأسلوب مفاهيمه و تطبيقاته, , طرابلس ,ليبيا, منشورات جامعة السابع من أبريل, ,ط.1, 1426هـ,ص. 85.

[2] ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج.1، ص .138.

النقلة[1]، ومن هنا لا يحصل الأسلوب إلا بعد نهاية الغرض أو النص فيحصل الأسلوب ويتحدد من خلال البنية العميقة التي تبرز خاصية النص فتبقى بذلك المعاني" **و حدها هي المجسمة لجوهر الأسلوب, فما الأسلوب سوى ما نضفي على أفكارنا من نسق و حركة**"[2].

و مما حسن فيه النظم قوله في الأبيات التالية:

وبـــــارِقٍ مُؤتَلِـــــقٍ في عـــــارِضٍ مُنـــدَفِقٍ يُخفـــى الـــدُجى إذا خَفَـــا
كَثَغـــرِ مَـــن أهـــوَاهُ أَو ثُغرَتِـــهِ إذا اكتسَـــى بـــالزَّعفَرَانِ واطَّلَـــى
لم أدرِ هَـــل أَبصَـــرتُ مِـــن سَـــحابِهِ أدهَـــمَ قَـــد أعلـــى الهَـــديرَ وَرَغـــا
أَم أَشـــقَرَ الـــبَرقِ الَّـــذي جـــالَ بِـــهِ فَـــتَحَ فـــاهُ بالصَـــهيلِ وَشَـــحَا

فقد ماثل الناظم في البيت الأول بين لفظ **مؤتلق** ولفظ **مندفق** مع التصريع الحاصل منهما وجناس بين **يخفى** و **خفى** و بين **ثغرته** و **ثغر** و ماثل أيضا بين **اكتسى** و **اطلى** و قابل في البيت الثالث والرابع بين **أدهم** و **أشقر** و بين **الهدير** و **الصهيل**، كل ذلك من أجل تحسين التركيب و صناعة صورة بلاغية راقية المستوى، فقد حصل له المراد – المعنى- في أبهى صورة و جمال فني.

ومن باب التقديم والتأخير والحذف نذكر الأبيات التالية :

وجـــهٌ بـــدا بمُشـــرِقِ الحُســـنِ بـــهِ بـــدرٌ مُنـــيرٌ تحـــتَ ليـــلٍ قـــد غَســـا
طحـــا فـــؤادي في الهـــوى بي نحـــوَه يـــا ليـــتَ قلـــبي في الهـــوى بي مـــا طَحـــا
مـــتى يرجّـــى الصـــحوَ مـــن سُـــكرِ الهَـــوَى صَـــبٌّ بألحـــاظِ المهَـــا قـــد انتَشَـــى

فقد تصدّر البيت الأوّل بمسند إليه وأخر المسند بغية إعلاء من قيمة هذا الوجه لشدة حسنه وجماله ولشدة سواد شعرها مثل ظلمة الليل جعله يقدم الليل و يؤخر الفعل **عسا** و كأنه لا يرغب في مغادرة هذا السواد صورة باهية ونظم بليغ في هذا البيت [3].

---

[1] **ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 364.**

[2] **Guiraud.p. last ylistique.paris.p.4.f.7 edit 1972.p.27.**

[3] **ينظر: حورية رواق، مقصورة حازم القرطاجني و مضمونها و تشكيلها الجمالي، ص. 115.**

ومن جمالية التوسيم الأسلوبي بيّن حازم أنّ الحذاق من الشّعراء المهتدين بطباعهم المسددة إلى ضروب الهيئات التي يحسن بها موقع الكلام من النفس من جهة لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوبا [1]وهو ضرورة تصدير الكلام في الانتقال من فصل إلى فصل بالتسويم " **و هو أن يعلّم على الشيء و يجعل له سيمة يتميز بها**"[2] ويبدو ذلك واضحا في بداية فصول المقصورة:

طابَـــت بِـــه الأَيَّـــامُ اللـــتي حَـــتَّى لَقَـــد ذَكَـــرتُ فيمـــا قَـــد خـــلا عَيشـــاً حـــلا
فيـــــا خليلـــــيَّ اســـــقياني أَكؤُســـــاً تُســـكِرُ مِـــن خَمـــرِ الصِّـــبَا مَـــن قَـــد صَـــحا
بلَغـــــــتُ آرابَ المـــــــنى في دَولـــــــةٍ أَولـــت يَـــدِي أســـنى الأيـــادي وَاللُّهـــا

فيود أن ينتهي من مدح المستنصر ويذكر أن الأيام طابت بدولته و يذكر ذلك بتساوي هذا الطيب بطيب الشباب الذي توفرت فيه المآرب فكلا الموقفين متشابهين، وهو ما يلقى استجداد في تنشيط نفسية المتلقّي وتجعله يقبله بلطف.

وكذلك ما حسن في المقصورة من استطراد وتخلص من فصل إلى فصل كنا قد أشرنا إليها بالتمثيل فيما سبق أثناء تعرضنا لبنية المقصورة، ومما يمكن أن نستخلصه من هذا المبحث الذي يتناول مستويات البنية والأسلوب هو أن حازم قد وفق إلى حدٍ بعيد في تجسيد كلامه النظري في بناء مقصورته، وإن كنّا قد اقتصرنا التمثيل على بعض أبياتها فقط وهذا لطولها، فإنه بلا شك قد يوجد من الأبيات ما يعزز كلّ كلامه النظري والتدقيق لكن يبقى المجال مفتوحا للبحث عن ما قد أغفل منا.

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص. 295، 296.

[2] المرجع نفسه، ص. 297.

المبحث الثاني:

التناسب الصوتي في صناعة الإيقاع :

يعد الوزن أهم الركائز الأساسية في تمييز الشّعر عن سائر الأجناس الأدبية الأخرى ,إذ اتفق جميع النقاد و المنظرون في جعل الوزن عنصرا أساسيا, تقوم به خاصية الشعر، ويتحدد الإيقاع بواسطة " **الوزن والقافية الخارجية والتقنيات الداخلية بواسطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة إضافة إلى ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللّغوي من حدة أو ارتفاع, أو انخفاض أو من مدّات طويلة أو قصيرة وجميع ذلك يتم تناسقه ويكمل انتظامه في إطار الهيكل النغمي للوزن الذي تبنى عليه القصيدة**"[1].

إذن ليس من الشك أنّ جمالية النص الشعري قد تحقق بواسطة موسيقى الأصوات التي تتناغم فيما بينها مشكّلة الوحدة – الكلمة- والتي تكوّن المقطع الوزني الذي يتركب منه البيت في إطار بحر الشعر الخليلي المحدد.

فيبقى الوزن كتنسيق زماني يقف تأثيره عند مجرد الاستجابة الحسية للمنبّه الخارجي، إنه قد يثير موجة انفعال بسيط و أولي و سريع يرتبط بالمنبه الخارجي، الذي هو هنا التركيبة الايقاعية الشكلية، وهذا تأثير يجب أن يكون ضعيف القيمة بصدد الحديث عن التجارب التي تهتم بالكليات بعيدة الأثر متعددة التراكيب، الأمر الذي ينتج عنها أكثر من مجرد إثارة انفعالية سريعة[2].

فقد يشكل إتحاد العلاقات السياقية والنحوية اللّغوية في القصيدة نبرات موسيقية ومقاطع متساوية تؤثر في بعضها البعض في إطار الوزن العروضي, تستهدف إذن السامع فتؤثر فيه وتحركه نحو الانبساط.

---

[1] عيد رجاء، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، الإسكندرية, منشأ المعارف ، د.ت، ص.15.

[2] ينظر: السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، بيروت، دار النهضة العربية، د.ط, 1980، ص.160.

إنّ الصورة الموسيقية التي تبنى على إثرها القصيدة تصنعها مجموعة من العوامل الصوتية" **من الايقاعات المتعددة على النغمات والانسجام والتناظر التي تتجاوب مع النفوس، متلقية ومنتجة وذلك من خلال عنصري التركيب و التكرار**"[1].

فهذه الآليات ليست مسؤولة لوحدها عن صناعة الصورة الموسيقية ما لم تنسجم هي الأخرى مع محسنات لفظية وسمعية تتوافق مع السياق، فهي مزدوجة الفائدة، فاعتمادها في النص الشّعري خاصية قد تدعم التناغم الموسيقي والدلالي في وقت واحد، فاعتماد التجنيس والتقسيم والتصريع والموازنة والترديد كلها محسنات لفظية تدعم الصورة السمعية التي تحرك النفس طرباً وانبساطاً.

إن التتابع اللّفظي وحسن المجاورة اللفظية يسهم في إيقاع النّغمات الموسيقية التي تستعمل الايقاع الخارجي للنص الذي تشكله الوحدات التي تكوّنها مجموعة الأصوات المكوّنة من فونيمات (fonemme) التي تتميّز حسب نوعيتها بأدائها الصوتي المميّز، مثل الرخاوة واللّين، الإطباق، والاثقال، التفخيم والترقيق والهمس والصفير...و غيرها من أنواع الأصوات فتجاور هذه الفونيمات, وحسن ترتيبها يشكل بدوره البنية الداخلية للكلمة التي تنتج إيقاعا داخليا.

وعند انسجام الإيقاع الداخلي مع الخارجي ينتج لدينا إيقاعا كلّيا يساهم في تمييز النص الشّعري موسيقيا، إذا تكرر بنفس الصيغة.

لقد ألّح حازم أثناء تنظيره للشعر على التناسب في تصوره للوزن و الايقاع حيث يشترط حسن المحاكاة بجودة التأليف من جهة، وبالتناسب اللّفظي " **فكلما وردت أنواع الشيء و ضروبه مترتبة على نظام متشاكل و تأليف متناسب، كان ذلك أدعى لتعجب النفس و إيلاعها بالاستماع من الشيء ووقع منه الموقع الذي ترتاح إليه**"[2] فبرأي حازم أن التقارب اللّفظي يطرب النفس ويجعلها تنتبه له على عكس التنافر الذي تشمئز منه وتفرّ وقد يكون " **التناسب قرين اللّذة، لأنّ اللّذة هي**

---

[1] **السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص.159**

[2] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 245.**

إدراك المتلائم و الأثر الناجم عن وقع المتجانس في النفس ولذلك يلتذ النّاس بمحاكاة الرسم"[1].

والموسيقى تكون قائمة على مبدأ المماثلة والمناظرة، حيث تتماثل الأشطار وتتناظر الأجزاء في عدد متساوي يحفظ في قانون بحر الشّعر أو البنية الوزنية "**المتمثلة في الحركات و السكنات الموجودة في البيت الشعري الذي تريد اكتشاف صحة وزنه بالحركات و السكنات التي تقابلها في تفاعيله**" [2].

كما أكد حازم على ضرورة تقفية البيت الشعري لما تحدثه هذه القافية من بعد موسيقى يدعم الإيقاع الخارجي للبيت فتزيده حلاوته لأن زمنها أوسع وأطول وقوفا من الوقفات الداخلية فهي فرصة لأعمال الفكر و التمتع بالمسموع، فعلى هذا الأساس يطلب من الشاعر أن يعير كل اهتمامه لهذه البنية الختامية وكذلك حسن اختتام الأبيات لمآ يكون من نفس النغم والحركة يعطي القصيدة بنية إيقاعية متساوية النهاية و متوازية" **لأن دراسة التوازي تستلزم الثبات**"[3] والقافية في مفهوم حازم هي" **بين أقرب متحرك يليه ساكن إلى منقطع القافية، وبين منهى مسموعات البيت المقفى**"[4]. فهو من هذا التعريف يربط بين البنية الوزنية للبيت الشعري أو القصيدة, والقافية هي بذلك قطعة موسيقية تتموقع في آخر البيت.

فحازم يجعل من تكرار الوزن شرط أساسي في توفير الموسيقى و لا يمكن أن نتخلى على هذا التكرار في الشّعر, فتكرار الوحدات الوزنية في البيت الواحد يجبرنا على تكراره في كلّ أبيات القصيدة, وكذلك تكرار القافية الواحدة والروّي الواحد في جميع نهايات الأبيات ما يجعل القصيدة تترابط عبر البنية الختامية وبشكل عمودي، فترابطها بالوزن أفقيا وبالقافية عموديا من شروط عمود الشّعر العربي

---

[1] **جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ص. 422.**

[2] **عمر الأشعري،و تأليف معروف،علم العروض التطبيقي، بيروت، دار النفائس، ط.1، 1987، ص.14.**

[3] **رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص. 84.**

[4] **حازم القرطجاني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص. 275.**

لدى حازم, وكل النقاد القدامى دون استثناء و هو فكر مخالف في خصائص الشعر المعاصر و فيه نظر بالنسبة لقصيدة الشعر الرومانسي.

دراسة الوزن و الإيقاع في المقصورة:

ألّف حازم مقصورته الشعرية و نظمها على وزن بحر **الرجز** الذي تفعيلته

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

سمي هذا البحر الرجز " **لأنه كان مستعمل بكثرة، ورغم أنّه أصل كل بحور الشّعر و أنّ إيقاعه يقلد سير الإبل**"[1] وقد نفر منه الشّعراء لسهولة النظم في هذا البحر و هو معرض لكثرة الزحافات و تصريع الشطرين

مستفعلـــن مستفعـــلـــن مستفعـــلـــن

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

فيكون الزحاف / / / / / /

فيظهر أن كل التفعيلات محتملة الزحاف ويجوز في الرجز **الخبن** وهو حذف الثاني الساكن,و**الطي** وهو حذف الرابع الساكن ، و**الخبل** وهو حذف الرابع و الثاني الساكنين وهذه الزحافات تجوز في حشوه و عروضه و ضربه إلاّ الضرب المقطوع (حذف ساكن الوتد المجموع آخر التفعيلة و تسكين ما قبله فتكون مستفعل فإنه لا يجوز فيه الخبن و تصبح (مستفعلن بالخبن : (متفعلن) بالطي : مستفعلن، وبالخبن (متعلن) و يصبح الضرب المقطوع (مستفعل) بالخبن (متفعل) و يسمى حينئذ مكبولا أو مخلعا.

فقد تجتمع كلّ هذه الزحافات دون ثقل أو نشوز " **كما ينقسم بحر الرجز إلى أربعة أقسام تام، مجزوء، مشطور ومنهوك**"[2].

---

[1] **مصطفى حركات، العروض العربي بين النظرية و الواقع، الجزائر، دار الآفاق، د.ت، ص. 108.،**

[2] **صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور،القاهرة، مكتبة الخانجي، ط.3، 1993 ص.91.**

فكل هذه التسهيلات المتوفرة في بحر الرجز فتحت المجال لحازم من أجل نظم قصيدة المقصورة الطويلة الأطوار فليس من السهل على أي شاعر مهما كانت عبقريته أن يركب بحرا آخرا مختلف الأجزاء في قصيدة تتجاوز عدد أبياتها الألف, فسهولة ركوب هذا البحر تفسح المجال للشاعر من أجل الاهتمام بالتحسينات اللّفظية من أجل إضافة رحبة موسيقية زائدة في إيقاعات بحره الشعري، إذ وجد أن معظم أبيات المقصورة إن لم نقل كلّها احتوت على ما يزيّنها من توافقات لفظية أضفت طابعا جماليا على إيقاع هذه القصيدة من خلال التحام النغم اللّفظي و الإيقاع الوزني المتمثل في التساوي الكمّي الذّي يوفّره بحر الرّجز والذي ينسجم على طوال الخط مع أغراض الانبساط النفسي، فحين نسمع المطلع الخاص بالمقصورة فإنّ التساوي الكمّي المتمثل في وحدات الوزن يوفر مع التنظيم الصوتي المنسجم إيقاعا موسيقا مرتفع الوتيرة:

للهِ مَـــا قَـــدْ هِجْـــتَ يـــا يَـــوْم النَّـــوَى ... علـــى فُـــؤادي مـــن تبـــاريحِ الجَـــوى

لقـــد جمعـــتَ الظلـــمَ والإظـــلامَ إذ ... وَارَيْـــتَ شَمْـــسَ الحُسْـــنِ في وَقْـــتِ الضُّـــحى

فَخِلْـــتُ يَـــوْمي إذْ تـــوارى نُورُهـــا ... قَبْـــل انتهـــاءِ وقْتِـــهِ قَـــدِ انْتَهَـــى

ومـــا تقَضَّـــى عَجَـــبِي مِـــنْ كَوْنِهـــا ... غابَـــت وَعُمْـــرُ اليـــومِ بـــاقٍ مـــا انقضـــى

وكـــم رأَت عيـــني نَقـــيضَ مـــا رَأَت ... مِـــن اطِّـــلاَعِ نُورِهـــا تحـــتَ الـــدُّجى

فالتساوي الزّمني الذي يوفّره بحر الرجز هنا مع الأصوات المتوافقة في البيت الأوّل و الجرس المنبعث في آخر الشطر وآخر البيت (النوى ؛ الجوى) فكان النسيج اللّفظي لطيفا محرّكا بالنسبة لغرض الكلام كالمناجاة والتذكر في النسيب, فجاء المطلع مستوفيا لشروط التصريع في "**مماثلة الكلمة الواقعة في مطلع المصراع لكلمة القافية في مقطعها**"[1]، وفي البيت الثاني و الثالث و الرابع... يرتفع مستوى الايقاع مع تنوع الانسجام الصوتي للألفاظ وثبات التساوي الكمّي في عدد التفعيلات.

[1] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 272.**

الإيقاع اللّفظي في المقصورة:

يمثل ايقاع الألفاظ جرسا موسيقيا عالي المستوى، حيث نجد أن حازم في مقام مدح المستنصر، مطالب بتقديم صورة جميلة يجلب بها انتباه ممودحه صاحب السمّو, الذي لا يبسطه إلاّ ما كان في منتهى الإثارة، ومن أبرز هذه المحسنات التي تضفي جمالا سمعيا, وترفع من مستوى الايقاع:

1- التجنيس و التصريع:

امتلأت القصيدة بهذين النوعين من البديع لما فيهما من تمكين للمعنى في السيّاق وشحن الإيقاع بغية الزيادة في وتيرة النغم الموسيقى وقد ورد في قوله:

مُرتاحَـــــةٌ رياضُـــــها مُمتاحَـــــةٌ حياضُـــها مـــن خـــيرِ كَـــفٍّ تُجتَـــدى
لمـــا رأى إفضـــالها أفضـــى لهـــا بِمـــا بِـــهِ وَصَّـــى السَّـــمَاحُ وَحَفَـــا
سَـــحَّت علـــى الأُمَّـــالِ مِنهـــا سُـــحُبٌ تَفَرَّعَـــت مِـــن خَـــيرِ بَحـــرٍ يُعتَفـــى
لا يُمـــتَرى في صِـــدق بُشـــرى بِشـــرِهِ بِكُـــلِّ دَرٍّ مِـــن نَـــدَاهُ مُمـــتَرى
طَـــودٌ رَسَـــت علـــى الـــدُّنى أركانُـــهُ قَـــد رَكَـــنَ الـــدِّينُ إلَيـــهِ وانضَـــوَى

لو نظر ناظر إلى الأبيات لرأى أنها لم يخل أي بيت من جناس على الأقل فكل هذه الأبيات الموردة احتوت على جناس اعطى البيت الواحد نغما خاصا وترصيعا في البيت الأول والثاني، حيث صيّر مقاطع الأجزاء على سجع أوشبيه به أو على شكل تصريف واحد, وهو مبدأ ورد لدى القدامى من فحول الشعر، أمّا التجنيس فهو واضح في (رياضها، حياضها) (إفضالها، أفض لها) وهو تجنيس مركب و بين(سحت، سحب) و هو تجنيس التصحيف وبين (يمترى ؛ ممترى) و بين (البشرى؛ البشر) و بين (أركانه؛ ركن) و بين (الدنا؛ الدين) وهو تجنيس القلب.

التكرار اللفظي:

التكرار اللّفظي ظاهرة أسلوبية يصبو فيها المؤلف إلى تأكيد المعنى في السياق و تقريره قاصدا بذلك المتلقّي لإعمال الفكر حول الدّال المكرر، وكذلك يعد التكرار ظاهرة فيزيولوجية تتعاقب في وقت محدد كتكرار دقات القلب، و تعاقب اللّيل والنهار في الطبيعة الصّامتة محدثا بذلك إيقاعا خاصا، وما الموسيقى إلاّ تكرارٌ لنقرات محدثة بانتظام فكذلك الكلمة في اللغة العربية تجري على صيّغ محدودة

بالأوزان المرسومة كأنها قوالب البناء المعدة بكل ترتيب ,فإذا تكررت داخل البيت فإنها حتما سوف تشكّل إيقاعا إضافيا خاصا زيادة على بحر العروض المفرغة فيه القصيدة.

ويكون التكرار في الشّعر أفقي على مستوى البيت الواحد أو عمودي (رأسي) على مستوى مجموعة الأبيات (القصيدة).

أ- التكرار الأفقي:

يكثف الدلالة في سيّاق البيت حيث يجعل المتلقي يوجّه تركيزه نحو دلالة و معنى مركزي يجسد العلاقة بين الإيقاع الداخلي والخارجي.

و قد ورد في المقصورة:

تَسَـــنَّمُوا عُـــوجَ المِنـــاقي ليتَهـــا ألحمَهـــا عُـــوجَ المِنـــاقيرِ المِـــنَى

قـــد ادَّعـــي رِقَّ القُلـــوبِ لحظُـــهُ وشَـــهِدَ الســـحرُ لـــه فيمـــا ادَّعـــى

ملكَـــهُ الحُســـنُ القُلـــوبَ واعتَـــنَى مِـــن بَســـطَةِ المِلـــكِ لـــهُ بمـــا اعتَـــنَى

طحـــا فـــؤادي في الهـــوى بي نحـــوَه يـــا ليـــتَ قلـــبي في الهـــوى بي مـــا طَحـــا

ينهض هذا التماثل التكراري بوظيفتين، أولها إيقاعية لمآ يتساوى تموقع الكلمتين في الشطرين حيث تكون الكلمة المكرّرة في الشطر الثاني في نفس الترتيب مع الكلمة في الشطر الأوّل فهي تترتب بذلك مكانيا و زمانيا ممّا يجعلها تحدث نغمة رائدة ذات جرس واضح، والوظيفة الثانية هي دلالية حيث يشير الشاعر و يذّكر بها من أجل أن يلفت الأسماع للتركيز على الكلمة وجعلها مركز الحديث في السياق، كما أنّ الكلمة المكرّرة إذا وردت في نهاية الشطرين فإنّ الوقوف القصير سيكون حتما عليهما, وينبّه المتلقي- السامع- للتّماثل الإيقاعي مضاعفا التفاعل بين الدّلالة و الإيقاع كما هو في البيت الثالث، وقد يكون التكرار في أكثر من كلمة, فكلما زاد التكرار زاد التجانس حسب طول البيت، حيث أنه لا يحبب أن يزيد عن حدّه لأن الشيء إذا زاد عن حده انقلب إلى الضد ، فيكون

بذلك الشطر الثاني إعادة للشطر الأول و بالتالي نصطدم بمعارضة مع قانون عمود الشعر العربي " **لأنّ الوزن العربي لا يقبل التوالي أكثر من مقطعين من هذا النوع**"[1]

ب –التكرار العمودي:

مثل ما ورد في قوله:

فَكـــــم أغـــــانٍ كَنظِـــــيم الـــــدُّرِّيِ تِلـــكَ المِغَـــاني قَـــد وَشـــاها مَـــن وَشَـــى
وَكَـــــم حـــــديثٍ كَنشـــــيرِ الزهـــــرِ في تلـــكَ المبـــاني قـــد حَكـــاهُ مَـــن حَكَـــى
وَكَـــــم بَـــــدَت لي بِمُنـــــيرٍ أوجُـــــه مُنِـــــيرَةٌ سَـــــلَّينَ هَمِّـــــي فانسَـــــلَى
وكـــم بحصـــن الفَـــرَجِ الســـامي لَنَـــا مِـــن فُـــرَجٍ سَـــرَّين وَجـــدي فانسَـــرَى
وَكَـــم بِمُنتَقُـــودَ وَالمِـــرجِ لَنَـــا مِـــن نُـــزَهٍ تَنَزَّهـــت عَـــنِ الخَنَـــا
وكـــم قَصَـــرنا زَمَنـــاً للسَّـــعدِ في قَصـــر ابـــنِ سَـــعدٍ بالسُّـــرُورِ وَالهَنَـــا

يحقق التكرار العمودي إلحاح المعنى الذّي لا يفارق خيال وفكر الشاعر ووجدانه، فالبعض من هذه الدّلالات تستوفيها جملة أو إشارة فقط وبعضها يسيطر على سياق البيت الشعري كله,وهناك نوع ثالث من الدّلالات لا يكفيه هذين النوعين من التعبير، بل يلزمه ثلّة من الأبيات المتوالية من أجل تدعيم المعنى وتحقيقه في ذهن السامع، وهذه الدّلالات تتطلب اختيار وحدات لفظية يعتمدها الشاعر متكررة يُنتج ترددها إيقاعا لفظيا على المستوى العمودي للقصيدة, فتفاضل المعاني التي اعتمدها الشاعر دفعته إلى تقسيمها و توزيعها على مجموعة الأبيات مبتدءا بنفس اللّفظ، ليتحصّل على إيقاع لساني مفرّقا كل معنى على حدى.

فنجد أن حازما قد بدأ كلّ بيت بنفس الكلمة (كم) و هي خبرية، حيث كلّما فتح الحديث بها هيّأ السامع إلى انتظار الخبر و زاده شوقا لمعرفة هذا الجديد, وتكرارها طبعا يشكّل إيقاعا وبالتالي يتحد الإيقاع مع الدّلالة فإذا "**كان الفن تعبيرا إيحائيا عن معان تفوق المعنى الظاهر، فالإيقاع وسيلة هامة من وسائل هذا التعبير لأنه لغة التواتر و الانفعال**"[2]، كما أنّ الشاعر نجده ينوع الخبر

---

[1] **إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص. 11.**

[2] **غريب روز، تمهيد في النقد الأدبي ، بيروت ,دار المكشوف ,ط.1، 1971، ص. 110.**

بعد (كم) فمرة بالفعل و مرة بالاسم وذلك من أجل التنويع الدّلالي، ففي الفعل حركة ، وفي الاسم سكون و ثبات، وبالتالي لا تكون موسيقى الشعر" **اطارا خارجيا تتحرك فيه مضامين الشعر بل جزء مهم من بنيته يكتنف المضمون ومنطلقات التعبير عنه و يسير معها باتجاه تكامل الرؤية وانسجام مكوناتها التعبيرية والفنية**" [1].

وقد ينقل الشاعر التكرار من الصدارة إلى حشو البيت الأول ليعيد تكراره في صدارة البيت الموالي كقوله:

وَلَمْ يَجُـــــدْ كَجُـــــودِهِ شَـــــقيقُهُ فَـــأَظهَرَ الخجلَـــةَ مِنـــهُ واســـتَحَى
وَأَظهَـــرَ الخـــيريُّ صِـــدقَ نِســـبَةٍ لمِـــاّ انتَمَـــى للخَـــيرِ فيهـــا واعتَـــزَى

تظهر لنا دلالة اللّفظة (أظهر) في الشطر الثّاني من البيت الأوّل و لفظة (أظهر) في صدارة الشطر الأوّل من البيت الثّاني و كأنّها تتمحور بين البيتين و تشكّل تسلسلا في الدّلالة التي تربط المعنيين وتساوي بينهما، حيث أنّ إظهار الخيريُّ هو صدق نسبة للخير أو إظهار الحياء، فكلاهما صفتان حميدتان توجب الإظهار، فجاءت اللّفظة (إظهار) كعصب يلُّم ويجمع هاتين الصّفتين ممّا يجعلها الشّاعر كعامل مشترك للمعنيين ، وحاول أن يخالف موضعهما في البيتين من أجل إظهار نغمة تكرارهما وفتح المجال لظهور نغمة و إيقاع القافية كذلك.

وقد يتوزّع التّكرار على كل بداية شطر من صدر و عجز و نتحصل بذلك على تّكرار أفقي وعمودي –رأسي–، وهو ما ورد في قول الشاعر:

فَبعضـــــها قـــــد طـــــاح في حبالـــــةٍ وَبَعضُـــــها مِـــــن رَأس نِيـــــقٍ قَـــــد ردى
وَبَعضُـــــها سَـــــهمٌ لِضُـــــمرٍ سُـــــهَّمٍ وَبَعضُـــــها أَصـــــماهُ سَـــــهمٌ مـــــا نَمـــــى

يكثف بذلك الدّلالة لفكرته التي يقسّم فيها الصيد إلى أربعة أنواع تصيبها السهام، وبعضها طاح في الحبال وبعضها أصابته سهام غابت بعضها عن الأعين، وبعضها تضفر به الكلاب وهو يقسّم هذه الأنواع المصطادة بفعل في نفس الوقت لفظة بعض ويكررها مع القسمة لتصبح اللّفظة عامل مشترك

[1] **علي حداد، الخطاب الآخر، مقاربة لأبجدية الشاعر ناقدا، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص. 21.**

في الحديث لتذكر في بداية كلّ شطر محدثة معها جرسا موسيقيا متساويا يسمع لأربع مرات متقاربة ويتفاعل مع تكرار القافية فيحدث في المتلقّي استجابة مقبولة.

و قد يأتي التكرار في وسط فلا يكون محور دلاليا دائما يأتي من أجل رفع مستوى الإيقاع فقط, مثل قوله:

مـــا شِـــئت مِـــن مَشـــتىً بِشـــاطي لجُـــةٍ بَـــــينَ قِبـــــابٍ وَقِصَـــــابٍ وَبُـــــنى

وَمِـــن مَصِـــيفٍ فَـــوقَ شـــاطي نَهَـــرٍ بَـــــينَ قُصُـــــورٍ وجُسُـــــورٍ وَقَـــــرَى

فقد كرر لفظة شاطئ التي ليست مركزا دلاليا في الحديث دائما,وإنما جاءت تضيف إيقاعا رائدا في البيتين وربطهما موسيقيا فقط.

التوافق الصوتي لحروف الكلم و دوره في الايقاع:

إن القدماء عند وضعهم لمعاجم اللّغة وحصرهم لألفاظها المتكوّنة من حروفها الثمانية والعشرين وجدوها تزيد عن اثنى عشر ميلون كلمة, لم تستعمل منها العرب سوى ستة آلاف كلمة وأهملت الأخرى لاستثقالها, ونظرا لتقارب حروفها مثل: سصّ، ظثّ، ضشّ، قجّ، جفّ، كفّ، كجّ، جكّ.....

واستثقلوا كذلك اجتماع و توالي حروف المخرج الواحد، وقد أهملوا كذلك من الرباعي أكثر ممّا أهملوا من الثلاثي، فكانت العرب تهمل دائما ما استثقل نطقا وتحفظ ما سهل وتوافقت حروفه، فقد نقل العلماء عن ابن جني أنّه قسم كلام العرب إلى ثلاثة أقسام :

1- ما تساعدت حروفه و هو أكثر الكلمات

2- ما ضعف فيه حرف من الحروف

3- أقل كلمات اللغة تلك التي تقاربت فيها الحروف.

" خير التراكيب في الكلمات وأكثرها شيوعا تلك التي تبدأ بحرف من حروف الحلق ثم يليه حرف من حروف الفمّ، ثم يليه حرف من حروف الشفّة مثل (عجب) و مثل هذا النوع في الحسن وشيوع الاستعمال تلك الكلمات التي تبدأ بحرف الفمّ ثم حرف من الشفتين ثم ثالث

من الحلق مثل (دمع) و اعتبروا الكلمات التي تبدأ بحرف من الحلق ثم آخر من الشفتين ثم ثلث من الفم أقل شيوعا مثل (عمد) "[1].

إنّ العرب قد عيبت على بعض الشّعراء استعمالهم بعض الكلمات الثقيلة في أشعارهم كقول امرئ القيس [2]:[الطويل]

و فرع يَزِين المتن أسود فاحم أثيث كقنو النخـــلة المتعثكـــل

غدائره مستشزارت إلى العـلا تضل المدارى في مثنى و مرسل

فكلمتا (متعثكل) و (مستشزارت) جاءتا من ما ثقُل نطقه لأنّ الحروف في كليهما متقاربة المخارج، أدّى وجودها إلى تعكير جوّ الإيقّاع في البيتين, ومهما وافقا الوزن إلاّ أنّهما أنقصا من وتيرة الإيقّاع إذن" **الحروف كلّما تباعدت في التأليف كانت أحسن، وإذا تقارب الحرفان في مخرجهما ولاسيّما حروف الحلق**"[3].

إنّ تنوّع صّفات الحروف له علاقة وطيدة بتغيير نغم الإيقاع في الشّعر حيث يربط علماء البلاغة والصوتيات بالجوّ النّفسي والغرضي في الشّعر, وصّفات الحروف هي: المهموس،المجهور، الشّديد (الانفجاري)، الرّخو، والساكن و اللّين؛ فالمهموس من هذه الحروف هو الذّي لا يهتزّ معه الوترات الصّوتيان حين تنقبض فتحة المزمار ويقترب الوتران من بعضهما وتضيق عندها فتحة المزمار مع مرور الهواء خلالها, فعند مرور الهواء يهتزّ الوتران بانتظام محدثا صّوتا مجهورا، أمّا الشّديدة فلمّا ينحبس الهواء عند مخرجهما ولا يسمح بمروره حتى ينفصل العضوان فجأة, ويحدث النَفَسُ صّوتا إنفجاريا، أمّا الرّخوة فعند النّطق بها لا ينحبس الهواء انحباسا محكما دائما يكتفي بأن يكون مجراه عند المخرج ضيّقا جدا ويترتب على ضيق المجرى أنّ النَّفَسَ أثناء مروره بمخرج الصوت يحدث نوعا من الصّفير.

---

[1] **إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص. 25.**

[2] **أمرؤ القيس, ديوان الشعر,ت: مصطفى عبد الشافي ,بيروت دار الكتب العلمية,ط5, 2004،ص. 115, وينظر: المرجع السابق، ص. 23.**

[3] **عثمان بن جني، سر صناعة الاعراب، ت: حسن هنداوي، دمشق، دار القلم، 1985، ج.1، ص.65.**

أما حروف اللّين فتحدث عند مرور الهواء في الحلق والفمّ وخلوّ مجراه من حوائل وموانع وأما الساكنة فينحبس معها الهواء انحباسا محكما فلا يسمح له المرور لحظة من الزّمن يتبعها ذلك الصّوت الانفجاري, أو يضيق مجراه فيحدث النَّفسُ نوعا من الصّفير أو الحفيف[1].

فتناسب وجود أنواع الحروف بصفاتها, يتوافق مع غرض الشّعر وإيقاعه, حيث يؤثّر في النّفس إيجابا وسلبا.

فحازم عند تبنّيه نظرية محاكاة الأوزان للمقاصد والطّبائع يرى أنّه" **لمّا كانت أغراض الشّعر شتىَّ، وكان منها مايقصد به الجدّ و الرّصانة، وما يقصد به الهزل و الرّشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصّغار والتّحقير وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنّفوس**"[2].

ربط حازم بين إيقاع الشّعر وأغراضه, فجعل لكل غرض إيقاعا يتوافق معه ويخدمه في إثارة النّفس، ولا يتحقّق الإيقاع بالوزن فقط، ولكن وجب أن تتوفّر عوامل أخرى، ألا وهي توافق الحروف وحسن توزيعها على محور البيت الشّعري، إذ أوجدت الدراسات الحديثة أنّ صفات الحروف لماّ تتجمّع في بنية صحيحة تنتج إيقاعا خاصا لا يقدر على صناعته إلاّ العباقرة من الشّعراء، وخير شاهد على ذلك ما نلتمسه في مقصورة حازم وفي الأبيات التالية مثال لذلك:

كـــم خـــصَّ أَربـــابَ النُّهَـــى إفهامُـــهُ بـــــأنعُمٍ دَعـــــا إليهـــــا النقَـــــرَى
وَعَـــــمَّ أربـــــابَ اللُّهـــــى إنعامُـــــهُ بـــــأنعُمٍ دعـــــا إليهـــــا الجَفَلـــــى

يؤلف تردد صوت الهاء في الكلمات (النّهى؛ إليها؛ اللّهى؛ إليها) إيقاعا داخليا متفرّق على البيتين بفترات متساوية في المعنى و المبنى كما يترّتب دور هذه الحروف دلاليا(اللّهى, النّهى) (إليها؛ إليها) (إنعامه؛ إفهامه) فتفيد الأولى أصحاب الخصال أما الثانية فهي تعود إلى ضمائر فالأولى ذات دلالة قاطعة, والثانية ذات إيحاء واتّجاه تثير في النّفس جوّا يهيّئ لقبول المعنى و يوحي إليه, فعند

---

[1] **ينظر: صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور، ص. 29–30.**

[2] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 266.**

سماع البيتين يتّضح جليّا التّوزيع المنتظم مخلّفا وراءه ذلك النّمط الإيقاعي الناشئ عن حروف الهاء الذي يصنف ضمن صفات الحروف المهموسة، والهمس يليق بالمدح والغزل و ما لاءم ذلك من الأغراض التي تنبسط لها النّفس فيتفاعل المتلقّي مع هذه الإيقاعات الستّة تفاعلا مزدوجا من حيث النّمط والتّجديد الإيقاعي، ونجد أنّ الهاء المتّصلة بالألف المقصورة في الشطر الأول و الألف الممدودة في الشطر الثاني يتوافق إيقاعها مع رويّ القصيدة, الذي ينتهي بألف مقصورة فيشكّل عندها إيقاعا متوافق مع الرويّ منسجما مع قافية القصيدة، ، ويكوّن بذلك إيقاعا داخليا موافقا لإيقاع خارجي مشكلا تشبيعا وكأنه ترصيع، ومن باب شحن المعاني ورفع من مستوى الإيقاع إدراج حروف القلقلة التي تتمثل في حرف القاف، و الدّال (ق، د) من معاني هذه الحروف أنّها توافق المدح والافتخار وكذلك الحماسة.

قـــد كَـــذَّبَ الزَّرقـــاءَ قَـــومٌ حَسِـــبُوا مَقالَهَـــا الصـــادِقَ زُوراً مُفـــتَرَى

نجد أن حرف (ق) تكرر في بيت واحد خمس مرات رافعا بذلك ايقاع و نغم هذه الكلمات محدثا جرسا عاليا يزيد من حدته حرف الدال مرة في الشطر الأول (قد) و مرة أخرى في الشطر الثّاني (صادق) وكلّها حروف للقلقة فتردّدها وتكرارها ينشئ لدى المتلقّي جوّا حماسيا مدعّما مع تكرار القافية، ومن جهة وَقْع الأصوات الصفيرية* الواضحة في أزيزها لالتصاقها في مخرج الصّوت واصطكاكها في جهاز السّمع في شكل إيقاع متقارب فاتّصالها يرفع من مستوى إيقاع ,وانفصالها ينقص من وتيرة الإيقاع و اختلاف الاتصال و الانفصال بشكل إيقاع مميّز جدّا وذلك مثل قوله:

لَم يُخـــلِ سَـــيفٌ عَزمَـــهُ مِـــن حَزمِـــهِ إذ سَـــلَّ سَـــيفَ الجِـــدِّ قِـــدماً وانتَضـــى

سَمـــا لِكِســـرى بَعـــدَ قَصـــدِ قَيصَـــرٍ وَلَم يُقَصِّـــــــر في السُّـــــــرى ولا أَلا

إتّصل الصّوت الصّفيري في الكلمتين(سلّ، سيف)(سما، كسر)(قصد، قصد)(يقصر السّرى) وهذا كتتابع الأصوات، وانفصل في الشطر الأوّل من البيت الأوّل في (سيف) وجاء وحيدا، وجاء منفصلا بكلمة (بعد) في الشطر الأول من البيت الثّاني ، ممّا أدّى إلى قطع تتابع النّغمات الصّفيرية،

* **الأصوات الصفيرية: هي السين والشين والصاد والزاي تحدث اثر تضييق حدودي بين نصل اللسان والجزء الخلفي من حافة اللثة.**

كما كان نغم الصّفير متنوع بين التّفخيم في الصّاد والترقيق في السّين ممّا أعطى صبغة إيقاعيّة متنوّعة في التّردد و السّمع مشكّلة مستوى إيقاعي تتحرك له النّفس إيجابا، وكذلك الأمر يزداد حسنا لما ينبثق عن هذه الأصّوات الصّفيرية من خلال رصد شبكة العلاقات الصّوتية بينها والكامنة في الثنائية الصّوتية أو التقابل الصّوتي، وأبرز هذه الأصّوات يتجلى في حروف السّين و الشّين و الزّاي و الصّاد التي تجمعها صفة خاصة هي صفة الصفير ,ولكن تندرج ضمن إطار عام يعرف بالخلايا الصوتية المتقابلة كالتفخيم في السّين و الصّاد، والهمس والجهر بين السّين و الصّاد و يمكن التطرّق إلى هذين النّوعين كلّ واحد على حدى.

خاصية الترقيق والتفخيم مثل قوله:

وســـامَتَت رابطَـــة الشـــعبِ وَقَـــد	حـــدا بهـــا حـــادي النســـيمِ وَحَجـــا
وجـــاوَزَ الصـــهريجَ والجَـــونَ بِنـــا	جَـــونُ الشِّـــراعِ ســـابحٌ جَـــونُ القَـــرَا
حـــاذى بنـــا قُبَيبـــةَ ابـــنِ طـــاهِرٍ	يَفـــرِى أديمَ المـــاءِ فَـــرى مَـــن حَـــذا
وانصـــاع عـــن دارِ الأُسُـــودِ مثلمـــا	ينصـاعُ سِـربُ الـوحشِ مـن أسـد الشـرى
وصـــفَّ قبلـــيَّ المصـــلى لم يَقـــف	فيـــهِ ولا صـــلَّى بِـــهِ ولا تَـــلا
بـــل جـــاءَ ســـباقاً لكـــلِّ ســـابحٍ	حَـــتَّى أَتـــى الرَملَـــةَ فيمـــا قَـــد أَتـــى
يلقـــى عَلَيـــهِ فِلَـــقَ الـــدُّرِّ إذا	شَـــقَّ أديمَ المـــاءَ شَـــقّاً وسَـــأى

نجد أنّه في البيت الأول لم تظهر سوى أصوات الصّفير المرقّقة السّين في (سامت؛ سابح) والشّين في (الشّعب) أما في البيت الثّاني فارتفع صوت الصّفير إلى التّفخيم مرتين متتابعتين في الزّاي والصّاد في كلمتين (جاوز؛ الصهريج) وقابله التّرقيق المتوالي في الشّطر الثّاني من نفس البيت في الشّين و الصّاد في كلمتي (شراع؛ وسابح)، أمّا في البيت الثّالث نوَّع بين التّفخيم و التّرقيق حيث بدأ بالتّفخيم ثمّ تلاه بالتّرقيق تمثّل في الصّاد وحدها في ثلاثة كلمات (وصف؛ مصلى، صلى) وقابل ذلك بالتّرقيق وحده في البيتين الآخرين المتمثّل في حروف السّين والشّين في الكلمات التّالية (سبّاقا، سابح، شقّ و أسى)" **فليس النّغم المتناسق سوى عنصر واحد من عناصر موسيقى**

الألفاظ، بل هناك محل مشروع لتنافر الأصوات والقصيدة ذات الطول يجب أن يكون فيها صعود وهبوط في درجتها من الحدّة حتى تطابق ما يحدث فعلا لعاطفة الإنسانية من تراوح" [1]

أما فيما يخص الجهر و الهمس " **إنّ الدراسات المخبرية الصّوتية كشفت أنّ الأصوات المهموسة تنتج بجهد مضاعف ووقت أقل، لذا يكشف تجمّع الأصوات المجهورة والمهموسة في أسطر القصيدة ، الخارطة الدّلالية المرتبطة بالحالة النّفسية التي يتوّلد في ظلّها الخطاب وفقا لمبدأ الوقت والجهد المتحاين للشّاعر، وقد يحاكي هذا التنوّع نوعا من الانفعالات والمضامين التي يريد الشّاعر أن يثيرها أو تتسرّب عبر النّسيج الشّعري مع تيار الدّلالات الخلقية**"[2].

فقد يؤدي الانتقال من الجّهر إلى الهمس إلى سماع صوت مميّز تستطيبه النّفس لما فيه من حركة اهتزاز الوترين الصّوتيين مثل ما يظهر في قوله :

أَزالَ عَنــــــهُ القَلـــــــبَ إذا أَزى لَـــــــهُ فَجِـــرتُ في عـــاطٍ لِسَـــاطٍ قـــد أزى

ففي كلمتي(لساط، أزى) وبين حرف السّين و الزّاي يحدث اهتزاز للوترين محدثا صوتا بينهما مشحون بلحنة إيقاعية تضفي على البيت ارتفاع إيقاعي متميّز.

فلمّا كانت إذا لغة الشّعر تميل إلى تشجيع هذا النّوع الإيقاعي, فقد نرى أنّ بعض أنواع هذه الظواهر قد تتكرّر في القصيدة، وهذا لجماليتها الشّعرية التي تجعل الحس واللّسان أكثر طلبا لها وعن استدعاء لهذه الخلايا التي تتمثل في اجتماع التقابل بين الجهر والهمس والتّفخيم والتّرقيق في النّغامات الصّفيرية دليل على استشراء غنائية قوّية في نفس الشّاعر أذكاها, فتمتلك إذن هذه العلاقة التّقابلية في الحروف الصّفيرية قوّة على تنشيط الأساليب الشّعرية انطلاقا من أنّ جوهر الشّعر قائم على إيقاع توافق أصوات الحروف مع بعضها وانسجامها مع البنية الوزنية التي يختارها الشّاعر لغرضه " **فلا يمتدّ إلى الاعتبارات البنائية الأخرى من لغة و معنى و تشكيل إلا بعد أن تتشبع تلك المناحي بنشاطه التلّفظي القائم بالدرجة الأولى على مقاييس الخفة و الثقل العائدين بدورهما إلى**

---

[1] **محمد النويهي، قضية الشّعر الجديد، بيروت، دار الفكر، 1971، ط.2، ص. 22.**

[2] **قاسم البرسيم، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، بيروت، دار الكنوز الأدبية، 2000، ص. 49.**

المجهودين النفسي والجسماني"[1] فارتفاع حدّة الإيقاع يؤدي إلى الرفع من مستوى الأساليب الشعرية ما دام أنّ حيّز الانفعال مرهون بدرجات التّوتر الإيقاعي لدى المتلقّي، ويترتب على هذا أنّ المزاوجة الصّحيحة بين أصوات الحروف في الشّعر تفتح فضاءات الإبداع الشّعري الّذي قد تحاول سدّه عوامل خارجية كضوابط الوزن و العلل والزّحافات القافية و غيرها من ما يعيق فرص الإبداع، وقد كان حازم قد دعا إلى الشروط التي تهدي الشّاعر حتى يتمكّن من السّيطرة على هذه العوامل المعيقة, وتفسح له المجال من أجل مواكبة سلّم الإبداع, الذي يركبه فحول الشّعراء كالبّنية وصفاء الفطرة والحفظ من الموزون والامتثال لقواعد الصّنعة التي يسطرها عمود الشّعر كما هو مبين طرف المنظرين.

السّر الإيقاعي في القافية:

هي من العناصر الجوهريّة في بنية القصيدة العربيّة، فالكلام لا يسمّى شعرا إلا باجتماع الوزن والقافية[2], فيمكن للكلام أن يكون موزونا وغير مقفّى, فلا يسمّى إذن بشّعر, فقد أجمع حازم رفقة الفلاسفة أنّ القافية ممّا يخصّ الشّعر العربي, أما أشعار سائر الأمم فالغالب عليها الالتزام بالوزن دون القافية, فيقول الفارابي" **وأشعار العرب في القديم والحديث فكلّها ذوات قواف وخاصّة القديمة منها،وأمّا المحدثة منها، هم يرومون بها أن يحذوا في نهايتها حذو العرب**" [3] ويوافق قوله أيضا

---

[1] العربي عميش، خصائص الايقاع الشعري، بحث عن الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، الجزائر، دار الأدباء، ص. 89.

[2] ينظر: مقدمة شرح ديوان الحماسة، ص. 828.

[3] أبو نصر الفارابي، الموسيقى الكبير ، ت: عطاس عبد الملك خشبة، القاهرة، دار الكتب العربي للطباعة و النشر، 1967، ص. 1091.

ابن سينا حينما يقول: " **الشّعر كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية و عند العرب مقفاة**"[1].

ومن ذلك جعل حازم القافية من العناصر المقصورة في العملية الشّعرية فلا يمكن أن تصدر تلقائيا، فعلى الشّاعر أن يختار وبوعي دقيق التوافق الذي يكمن في الاندماج الإيقاعي والدّلالي مع النّسيج النّصي من أجل عملية فاعلة تصيب هدفها بكل تكامل لا مجرّد حلية شكلية من أجل تميّز المنظوم من المنشور فقط، فتكون بذلك فاصلة موسيقية ينتهي عندها السيل الايقاعي لسلسلة حركة الكلمات النّاتجة عن تناسق حركة أصوات الحروف، وقد اختلف المنظرون حول تحديد مفهوم القافية, فمنهم من حدّدها على أساس أنّها آخر حرف من البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل ساكن, ومنهم من حدّدها على أساس أنّها حرف الرّوي وكلّما تكرّرت حروف هذه القافية حسب المفهوم الأول زاد مستوى الإيقاع بفعل هذا التكرار المنتظم، و تكون القافية في مستوى أصغر إذا تكرّر فيها حرف الرّوي فقط، وما دام أنّ مقصورة حازم القرطاجني جاء رويّ قافيّتها ألف مقصورة التي تمّد حركة الحرف الذي ما قبلها فقط و الانتهاء عندها بمثابة مصوّت وفقط، وعليه إذا تكرّر الحرف الذي قبل الألف المقصورة صار وكأنّه هو الرّوي و يعرف بإيقاع افرادي مزدوج مثل ما هو في قوله:

جَرَيــــتُ في عِنـــانِ دَهـــري مِثلَمـــا كـــانَ الزَمـــانُ في عنـــاني قـــد جـــرى

مـــا أحـــدَثَت حادِثَـــةٌ لي رَوعَـــةً ولا اعـــتراني جَـــزَعٌ لمـــا اعـــترى

فنجد أن تكرار حرف الرّاء الذي هو من الأصوات المجهورة التي لا تحتاج إلى جهد جسماني في حدوثها بحيث يسمح للهواء بالمرور كلّه, فورد مساندا لحرف الرّوي الرّئيسي منتجا بذلك تموّجات إيقاعية لافتة يدعمها صوت الرّوي فيكون الوقوف عندها مشبّعا حسب زيادة عدد الحروف السابقة للرّوي وتساويها في صفاتها الصّوتية.

---

[1] **حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، و سراج الأدباء، ص. 89.**

يتفق إذا حرف (الكاف و التاء) في صفاتهما و ملامحهما الصّوتية على أنّها كلاهما حروف مهموسة تنتمي إلى حزمة صوتية واحدة و مجاورتهما لحرف النون الذي يزود إيقاع الغنّة عند اتّصاله بالروي- الألف المقصورة - وهذه الأنواع من الأصوات – الغنّة- تملك أثرا نفسيا متميّزا تميل الأذن إلى سماعه" **ولذلك يكثر دخوله في ترتيب مفردات اللّغة تطريبا وتشجية، فنرى منه الكثير المكرّر في تضاعيف الكلام و قوافيه**"[1]

كما يمتلك هذا الصوت – الغنّة- الامتداد إلى ما جاوره و يلبسه نغمته الإيقاعية خاصة عندما يطول الايقاع بالمصوّت المتمثل في حرف الروّي

إن العناقيد الايقاعية بالتوافق في الهمس للأصوات – التّاء- و – الكاف- فيمتّد الهمس إلى حرف النّون ليتلون بالغنّة التي يطيل زمنها حرف الرّوي كما يرتفع الإيقاع الصادر من القافية إذا تضاعف الصّوت المتصل بالرّوي في تكراره مثل ما جاء في قوله:

كَـــم مُعتَفـــى سَـــلِمٍ وَهيجـــاءَ إلى نـــارِ قِـــرَاهُ وَظُبَـــاهُ قَـــد عَشَـــا

سَمَـــا إليهـــا حـــينَ أَعشـــاهُ الطَّـــوَى فَأذهبَـــت أَنوارُهـــا عَنـــهُ العَشـــا

فقد يتردّد أصواتا العّين و الشّين في ثلاث وحدات للقافية مزوّدا بذلك الإيقاع الذي يتحقّق بفضل تناسق المحفّزات الإيقاعية التي يصدرها تسلسل هذه الحروف الثّلاث و تكرّرها في حضن البنية الوزنيّة التي تتكفل بها تفعيلة القافية في حسن سبك الايقاع، وذلك بفضل حصول وحدة الانفعال الحسّي للمتلقّي.

انتشار حرف القافية إلى مستويات البيت:

تتجلى القيمة الايقاعية في انتشارها على مستوى البيت في انتاج انشادية محببة تبث الحركة والنشاط الحسي لدى المتلقي حيث تجعله يستمع لصوت القافية في فترات قصيرة تشبه الكلام المسجوع وكلما كان عدد الأصوات ارتباطا بحرف الروي تتكرر بنفس الصيغة فاعلم أنّه يزداد بذلك الجو الايقاعي حسنا مثل قوله :

---

[1] **شفيع السيد، التكرير بين المثير والتأثير،القاهرة، دار الطباعة المحمدية بالأزهر, ط.1، 1978، ص. 12.**

حَـــتَّى حَـــوَى مُلـــكَ ذَمَـــارٍ وحَمَـــى مِـــنَ الـــذِّمارِ المســـتباحِ مـــا حَمَـــى

و كذلك في قوله:

وَوَجهُهـــــــا الأدنى لَـــــــهُ تَـــــــأثُّرٌ لِمَـــا عَلَيـــهِ رانَ مـــن حُـــبِّ الـــدُّنى

فنجد تكرار (حمى، حمى) في البيت الأوّل و لكمة (الأدنى، والدّنى) في البيت الثّاني ونستنتج أنّه كلّما قربت المسافة السيّاقية و قصرت زادت حدّة الإيقاع و كلّما طالت هذه المسافة نقصت حدّة الإيقاع وتبلغ ذروتها لمّا تتوسّط المسافة وتكون متساوية بين المكرّرين.

خلاصة:

يضل اعتماد حازم على خاصية التفعيل الصوتي في تشكيل الإيقاع نابعا من قناعة مفادها الدور الكبير الذي تتطلبه بنية القصيدة في تحقيق خاصية الشعرية ,ولا يمكن الاستغناء عن المناسبة الصوتية مع الأوزان الشعرية لأن النفس تنبسط لسماع النغم المتناسق وتنقبض لتنافره ,فقد تختلف الألحان باختلاف تناغم الأصوات فقد تحصل الألحان المقوية وقد تحصل الألحان الملينة أو الألحان المعدلة (الإستقرارية).وكلما كان مستوى الإيقاع مرتفع زادت مقابل ذلك نسبة التخييل, والمقصورة هي نسيج من توافق صوتي إيقاعي زاوج فيه حازم بين اللغة والإيقاع في قالب الأنموذج العربي الأصيل منتجا شعرا يحمل شروط ودعائم أرسطو وشكل القصيدة الجاهلية .

خـــــــــاتمة

إن النتيجة التي توصلنا إليها من هذه الدراسة تضمنت الكشف عن تكامل النظرية الشعرية لدى حازم القرطاجني, فلقد استلهم الأصول المعرفية لهذه النظرية من تمازج فكري عربي يوناني, تمثل في جماعة النقاد العرب القدامى والفلاسفة المسلمين الذين جعلوا من منطق أرسطو سبيلا يحتذى.

أقام حازم إذن نظريته الشعرية وفق أطر فلسفية باعتبار أن العقل هو جوهر العملية الشعرية، التي تنشأ بفعل العقل وتتجه نحوه , إذ يسعى الشاعر بفعل المحاكاة التي تكمن في تقديم العالم في أحسن صورة وأفضل شأن ممكن أن يتصوره الإنسان , وهي فكرة بنى عليها حازم كلّ عمله المتمثل في إخراج الشّعر من فكر سلبي كان قد ألصق به من قبل المتكلمين حسب ما ذكر.

وحين فصل حازم الرأي في أنّ الشّعر عمل يتمّ في العقل ارتأى إلى إخضاعه إلى حكم المنطق وطبّق عليه قوانين المنطق الأرسطي, والتي تتشكل من البرهان والقياس والاستنتاج في إطار القوى النفسانية للإنسان, وكان تأثر حازم في هذا المجال يعود إلى الفلاسفة ابن سينا والفارابي وابن رشد, الذين حصروا العملية الشعرية في اشتراك عمل قوى الإدراك الحسي وقوى الإدراك العقلي المتمثل في المتخيلة التي اعتبرت كمركز أساسي مسؤول عن خاصية الإبداع, فارتقاؤها من عالم المحسوسات إلى عالم التجريد, وامتلاكها القدرة على إعادة تشكيل المحسوس في صورة جديدة متطورة, وممكن حتى تصوير أشياء غير موجودة تماما من كثرة قدرتها على التركيب ,إلا أن العقل وهو سلطة هذه القوّة يجعلها تحت سيطرته الكلية في جميع الأوقات ولهذا جُعلت لدى هؤلاء المعرفة العقلية أرقى معرفة يمكن أن يتميز بها الإنسان, وإخضاع حازم الشّعر للعقل جعله يرفعه مكانة ذات قيمة أخلاقية في نظره على عكس ما كان ينظر له من قبل الفلاسفة.

لقد حصر حازم العملية الشعرية في أداء قوى ثلاث ،قوّة حافظة التي تكون عندها خيالات الفكر منتظمة ,محفوظ كلها في نصابه إذا أراد الشاعر غرضا وجد خياله اللائق به قد أهبّته له هذه القوّة, وقوّة مائزة يميّز بها الإنسان ما يلائم الموضوع والنظم والأسلوب والغرض, وقوّة صانعة تتولى العمل في ضمّ بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتراكيب النظميّة والمذاهب الأسلوبية إلى بعض والتدرج من بعضها إلى بعض ,فالشاعر المتمتع بحسن تناسق عناصر هذه المهيئات مع طبعه الجيد يكون قادرا على الخلقّ والابتكار, وتحقيق الغاية الشعرية المنشودة .

تتحقق العملية الشعرية بفعل تضافر هذه المهيّئات الداخلية وأخرى خارجية تتمثل في النشء في بيئة ممتعة من كل ما للأغراض الإنسانية به علقة,والترعرع بين الفصحاء المقيمين للأوزان,وإتقان علوم الألفاظ والمعاني وضرورة الإحاطة بنعوت الأشياء التي من شأن الشعر أن يتعرض لها, ومعرفة مجاري أمور الدنيا وأنحاء تصرف الأزمنة والأحوال, والتمتع بقوّة الملاحظة لما يناسب الأشياء والقضايا الواقعة مَن أخّر تَشَبُهها ,وقضايا متقدّمة تشبه التي في الحال.

والشّعر عند حازم كلام موزون مقفّى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه إليها ,لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه ,فإذا استطاع الشاعر أن يؤثر في المتلقّين بهذا الكلام الموزون المقفّى وجبت له خاصية الشاعرية, لما في كلامه من إغراب تحققه اللغة التي يستعملها في هذه العملية التواصلية التي لا تشترط النقل الحرفي للحقائق, ولا تبيح الكذب المفرط الذي ينفّر النفس ,فغاية الشعر تتجلى فيما يخلقه من أثر في النفس إزاء فعل معين رغبة فيه ,أو رغبة عنه, فالتخييل وسيلة إلى غرض معين هو الفعل ,كما لا يشترط في الفعل مطابقة الحقيقة ولكن طريقة طرحهّ, قاصدا التأثير في النفس انبساطا له أو انقباضا, فلا يتسرب الشاعر إلى النفس إلا بحسن تخييل.

وفي مجال بناء القصائد دعا حازم إلى ضرورة إتّباع النموذج العربي القديم للقصائد المشهورة عند العرب فلابد للشيء أن يحاكى بحسب ترتيب أجزائه فتكون محاكاته بالقول كمحاكاته بالرسم

من حيث ترتيب أجزائه على ما هي عليه في الطبيعة, وتعدد موضوعات القصيدة أمر ضروري في القصائد الطويلة, لكن لا يخرج عن إطار الجو النفسي الموحد, فلا يمكن أن تجمع أغراض متناقضة في القصيدة الواحدة ,وتعدد الموضوع في القصيدة القديمة هو ضرب من انقاض النفوس من السأم ودفعها إلى الحركة والنشاط, فهو يرى أن الحذّاق من الشّعراء إنما آثروا الانتقال من غرض إلى غرض لأنّهم وجدوا النّفس تسأم من الحديث في الموضوع الواحد, وتقسيم القصيدة إلى فصول هي إبراز لبراعة الحذق الشعري, من يحسن التدرج من فصل إلى فصل, ويكسب النفس انبساطا حين يركّب بين اختلاف أطراف الفصول, ويجعل القصيدة عند ختامها لحمة واحدة, يتكامل جميع أجزائها, حيث لا يمكن الفصل بين أي جزء منها وهو ما يعرف بوحدة الموضوع, فلا يكتمل مفهوم الموضوع إلا باكتمال وحداتها, ولا يحصل للشاعر ذلك إلاّ إذا توفر على قوى الشّعر, كالقدرة على التشبيه, وإيقاع الحيّل الشعرية التي هي عمدة إنهاض النفوس لفعل الشيء أو تركه, وكذلك القدرة على التصرف في الأغراض, فلكل غرض شروطه, فجعل في المديح وجوب السّمو بكل طبقة من الممدوحين بأحسن الأوصاف وعدم الإطالة فيه, وعلى النسيب أن يكون عذبا ،والرثاء شاجيا والاعتذار لطيفا والفخر مدحا ذاتيا والهجاء إيلاما .

وفي مجال الأوزان والقوافي الشعرية, يرى أنّ مهارة منجز الخطاب الشعري تكمن في قدرته على تخيّر القالب الوزني, الذي يمكن أن يفرغ فيه فيضه الشعري, فلابد من مراعاة ما للبنية الوزنية من تأثير على الأداء الشعري, لأنّ تركيبة الأوزان تتوافق حسب الجو النفسي الذي يجسده الغرض الشعري, وحدد حازم لكل غرض بحور يسمو بها الشعر ,كما دعا المتلقين إلى الضرورة المعرفية بمجاري الأوزان وما توافقه الأغراض لها,كما دعا إلى مبدأ التناسب, وهو ضرورة مناسبة بين الألفاظ والمعاني وإنشاء جو إيقاعي متناسق والغرض الشعري داخل القصيدة من أجل نيل رضا المتلقّي ,وهو ما يحققه تناسب أصوات الحروف المشكلة للألفاظ .

أما في شأن القافية, فضروري عند حازم بناء صدور الأبيات على القوافي وبناء القوافي على صدور الأبيات ودعا إلى ظاهرة التقابل بين القوافي والأبيات, كأن تبنى القافية في البيت الثاني على

صدر البيت الأول ونهاية صدر البيت الثاني, ويبنى معنى بداية صدر البيت الثاني على قافية البيت الأول, ويبنى معنى نهاية صدر البيت الثاني على قافية البيت الأول, وتجري القصيد على هذا المجرى حتى نهايتها,إلاّ أن هذا الأمر نلتمس فيه صعوبة على الشعراء,و أكد حازم على ضرورة اختيار القافية للغرض الشعري لما فيها من علاقة تأثير, باعتبارها آخر ما يقف عليه الشاعر ويسمعه المتلقي, فهي تجمع بين وحدات الخطاب الشعري ,وذلك من خلال عملها الموسيقي, الذي يجعل من وحداتها لحمة واحدة .

ومن هذا المنطلق لا يمكن أن يغفل الوزن والقافية في الشّعر إذ أنّهما صفة للشّعر ولا تتحقق الشّعرية إلا بوجودهما كسند لفعل التخييل الحاصل بفضل عملية المحاكاة.

وفي مجال التجربة الشّعرية لهذا الرجل, من خلال مقصورته الشّعرية التي عارض بها ابن دريد حاذيا فيها طريق القصائد المركبة للشّعراء الفحول, يتبين أنّ حازما أراد تبيان نظرياته الّتي أسّس لها في كتابه" منهاج البلغاء وسراج الأدباء" في هذه القصيدة فوجدنا أنه:

في ما يخص المحاكاة فانه لم يكد يتجاوز اعتبارها ضربا من المجاز, فقد أشحنها بجميع طرق المجاز من تشبيهات متنوعة واستعارات وكنايات وكل صور البيان, وفي مجال التخييل فقد نلتمس طريقة طرحه للأفكار المشوّقة في بعض المقامات كمدح المستنصر والتشبيب, وأفكار محزنة كالتي يتحسر فيها عن المجد الضائع لبلاد المسلمين بالأندلس, فكانت عاطفة المتلقي مجسدة بكل دقة في جميع أطوار المقصورة ,وفي مجال الإغراب والصدق والتحسين والتقبيح فهي رموز ومصطلحات جديدة لكنها موجودة بكثافة في الشّعر العربي وهي موظفة بحسن وتنقيح في المقصورة.

وفي مجال بناء القصيدة, فقد كان يدعو إلى تعدد الموضوعات في القصائد المركبة مع ضرورة الحفاظ على الجوّ النفسي الموحد, وأنّ الشّاعر الحاذق من يعدد موضوعات القصيدة, لأنّ النفس تحبب التعدد وتنشط حركتها, وتسأم من الإطالة في الموضوع الواحد, ولكن هذا في إطار توافق

الأغراض وعدم الجمع بين المتناقضات ,فهو ما نلتمسه في هذه المقصورة حيث تَجَسّدَ هذا الكلام بحذافيره .

وفي مجال النظم, ورغم طول المقصورة, إلا أنه أستطاع أن يوفّق في رصف معانيه ونظم ألفاظه, حيث يتبين لنا سعة معجمه اللغوي, حين يضع أحسن اللفظ في أحرج أوقات النظم, إلا أنه قد بالغ نوعا ما في كثرة تحميل القصيدة من ألوان البديع والزخارف البلاغية بغية تحقيق جرسا موسيقيا بين الوحدات الصوتية كما كنا بيناه في المبحث الأخير للفصل الثالث.

إنّ القانون الذي وضعه حازم كان قد استقى معالمه من فكر أرسطو والشعر العربي القديم, ممّا جعله قاصرا على تجاوز الأنموذج المعروف للقصيدة العربية القديمة, ولهذا نجده قد عجز على الإضافة فالمتتبع لشرح المقصورة للقاضي **أبو قاسم بن أحمد الغرناطي** الموسوم"رفع الحُجب المستورة في محاسن المقصورة ", يجد أنه كلما قدّم بيتا من المقصورة للشرح, إلا وجاء بمجموعة من أبيات الشّعر العربي القديم يلتمس فيها المعنى نفسه, أو طريقة نسج حازم على منوالها, والسبب في ذلك هو اقتداؤه بالأنموذج القديم, مما فوّت عليه فرصة التجديد.

يبقى هذا البحث في الأخير مفتوحا للدراسة, بغية التطوير والإبداع النقدي لمن اتضح له النظر وطاوعه الفكر.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم, رواية حفص عن نافع

المصادر

1. –إخوان الصفا، رسائل ، تح : خير الدين الزركلي,القاهرة, المطبعة العربية بمصر ج.2،ج.3, 1928.
2. –أرسطو طاليس ,في الشعر,نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي, شكري عياد, القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب,د.ط, 1993.
3. –أرسطو طاليس ،فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة،د.ط, 1985.
4. –أفلاطون ,جمهورية أفلاطون، نقل: حنا خباز ، القاهرة , مطبعة المقتطف,د.ط, 1969.
5. –ابن الأثير عز الدين أبو الحسن علي,الكامل في التاريخ ، ، دار الكتاب العربي، بيروت,ج.1، ط.2، 1997.
6. –الأخفش أبو الحسن علي بن سليمان بن الفضل البغدادي,كتاب القوافي,تحقيق أحمد راتب النفاخ، دار العلم ,بيروت ط.1 , 1974.
7. –الأصفهاني أبو الفرج ,كتاب الأغاني ،تح:.احسان عباس وابراهيم السّعافين,وبكر عباس,بيروت ،دار صادر,ط.3, 2008 .
8. –الأعشى ,ديوان الشعر ,ت:محمد حسين,مكة ,مكتبة الجماميزت, د.ط,د.ت
9. –الآمدي أبو القاسم الحسن بن بشر,الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تح:السيد أحمد صقر, القاهرة,دار المعارف, ط.4, 2009.
10. –التوحيدي أبو حيان, المقابسات، ت: حسن السندوبي، مصر ,مطبعة الرحمانية،د.ط ، 1990.
11. –التوحيدي أبو حيان,(ت.414هـ), ,الامتناع و المؤانسة، تح: أحمد أمين وأحمد الزين لجنة التأليف والترجمة للنشر القاهرة ج.2 , 1942.
12. –التوحيدي أبو حيان,الهوامل والشوامل نشره :أحمد أمين والسيد أحمد صقر, القاهرة ,لجنة التأليف والترجمة والنشر,د.ط, 1951.

13.–الجرجاني عبد القاهر ، أسرار البلاغة ، تحقيق الشيخ محمد محمود رضا, القاهرة, مطبعة المنار, ط.2 , 1925.

14.–الجرجاني عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، تح: الشيخ محمد محمود رضا, القاهرة, مطبعة المنار , ط.2 ,1931.

15.–الخنساء تماضر بنت عمرو السلمية (575م – 24 هـ / 645م), ديوان الخنساء.ت حمدو طمّاس, بيروت ,دار المعرفة , ,ط.2 , 2004.

16.–الزمخشري أبو القاسم محمود بن عمر ,أساس البلاغة ، ت: محمد باسل عيون السود,بيروت ،دار الكتب العلمية، ج.1، 1998

17.–السراج محمد بن عبد الملك الشنتريني (549هـ) المعيار في أوزان الأشعار الكافي في علم القوافي،تح: محمد رضوان الداية، بيروت, دار الأنوار, ط.3 ,1968 .

18.–السيوطي جلال الدين,بغية الوعاة في طبقة اللغويين والنحاة ,تح :أبو الفضل ابراهيم, بيروت, المكتبة العصرية للطبع والتوزيع, د.ت, ج.1 .

19.– أبو الطيب أحمد المتنبي ,ديوان الشعر ، ت:عبد الوهاب عزام, القاهرة, لجنة التأليف والترجمة والنشر ,د.ط 1944 .

20.–العسكري ابو هلال الصناعتين الكتابة والشعر، ،ت: مفيد قميحة، بيروت ،دار الكتب العلمية، ط1،1981.

21.–الغزالي أبو حامد الطوسي النيسابوري,قرائد الآلي من رسائل الغزالي مج مشتملة على معراج السالكين ومنهاج العارفين وروضة الطالبين, تح : فرج الله زكي الكردي, القاهرة, الازهر مصر, د.ت.

22.–الفارابي أبو نصر ,جوامع الشعر،تح: محمد سليم سالم ،ضمن كتاب "تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد ", القاهرة, المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ,لجنة إحياء التراث الإسلامي, د.ط,1971 .

23– الفارابي أبو نصر ,التنبيه على سبيل السعادة , مطبعة مجلس المعارف العثمانية ,حيدر آباد الدكن ,1346هـ.

.23

24.–الفارابي أبو نصر ، إحصاء العلوم ، ت ح : عثمان أمين ، دار الفكر العربي مطبعة الاعتماد, ط.1، 1948

25.–الفارابي أبو نصر ، الحروف ، ت : محسن مهدي ، بيروت, دار المتون د.ط,، 1986.

26.–الفارابي أبو نصر ، الموسيقى الكبير، ت : عطاس عبد الملك خشبة، القاهرة, دار الكتاب العربي للطباعة والنشر , د.ط,1967.

27.–الفارابي أبو نصر,رسالة في قوانين صناعة الشعر للمعلم الثاني الفارابي ضمن كتاب فن الشعر.ت:عبد الرحمان بدوي, القاهرة ,مكتبة النهضة المصرية ,د.ط, 1953.

28.–الفيروز آبادي محمد بن يعقوب ، القاموس المحيط،ت:محمد نعيم العرقسوسي, بيروت, مكتبة التراث في مؤسسة الرسالة , ط.8 ,2005.

29.– أبو القاسم الغرناطي محمد ، رفع الحُجب المستورة في محاسن المقصورة،القاهرة, مطبعة السعادة، د.ط,1344هـ.

30.–القرطاجني حازم, المقصورة الشعرية ,تح,مهدي علام ,حوليات كلية الآداب عين شمس ,القاهرة ,مطبعة مصر شركة مساهمة مصرية,مج2, 1953 .

31.–القرطجاني حازم, منهاج البلغاء وسراج الأدباء, ت:حبيب بن الخوجة,بيروت, دار الغرب الإسلامي,ط.3, 1986.

32.–القضاعي عبد الله محمد بن سلامة, مسند الشهاب,ت,حمدي عبد المجيد السلفي , مؤسسة الرسالة بيروت, ط.1, ج.1, 1985.

33.–الكندي يعقوب بن إسحاق(185 هـ/805 – 256 هـ/ 873),رسائل الكندي في خبر صناعة التأليف, ت:يوسف شوقي , بيروت, مطبعة دار الكتب العلمية , 1969.

34.–المرزباني أبو عبيدة محمد بن عمران ,الموشح،في مآخذ العلماء على الشعراء، ت: محمد حسين شمس الدين، بيروت, دار الكتب العلمية، ط.1, 1995،

35.–النهشلي عبد الكريم ,الممتع في صنعة الشعر, ت:محمود زغلول سلام ،الإسكندرية, منشأة المعارف ، ط.ت.

36.–أمرؤ القيس, ديوان الشعر,تح: مصطفى عبد الشافي ,بيروت دار الكتب العلمية,ط.5, 2004.

37.– أبوبكر الصولي محمد بن يحيى بن عبد الله ,أدب الكتاب، ، تح: محمد بهجت الأثيري، بيروت،دار الباز للطباعة والنشر، د.ت.

38.–ابن الأثير عز الدين أبو الحسن علي ، المثل السائر في أدب الكتاب و الشاعر، ت: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القاهرة, دار نهضة مصر للطباعة والنشر الفجالة ج. 1,د.ت.

39.– ابن جني عثمان ، سر صناعة الاعراب, ت: حسن هنداوي، ، دمشق، دار القلم،د.ط,ج.1, 1985،

40.–حسان بن ثابت, ديوان حسان بن ثابت الأنصاري, تح: عبدأ علي مهنّا , بيروت ,دار الكتب العلمية,ط.2, 1994.

41.– ابن رشد أبو الوليد,تلخيص الخطابة ، ت:محمد سليم سالم , القاهرة, المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ,لجنة إحياء التراث الإسلامي ،د.ط, 1967

42.– ابن رشد أبو الوليد المجموع أو الحكمة العروضية في معاني الشعر , ت:محمد سليم سالم ،القاهرة,النهضة المصرية,د.ط,1950.

43. – ابن رشد أبو الوليد,الحاس و المحسوس ، ضمن أرسطو طاليس في النفس, ,تح:عبد الرحمان بدوي , القاهرة, مكتبة النهضة المصرية ,د.ط, 1954.

44. – ابن رشيق القيرواني , العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده، ت محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج.1، 1981.

45. ابن سلاّم الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ،ت: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني،بجدة، د.ت، ج.1

46. – ابن سينا أبو علي ، عيون الحكمة ، تح : عبد الرحمن بدوي، ، بيروت, دار القلم، ط.3 ,1980.

47.– ابن سينا أبو علي ،الإشارات والتنبيهات, مع شرح الدين الطوسي ,ت: سليمان دنيا , القاهرة, دار المعارف ج.2، ط.3، د.ت.

48. – ابن سينا أبو علي ،القسم الخاص بالنفس، من كتاب الشفاء . ت:جورج قنواتي وسعيد زايد , الهيئة المصرية العامة للكتاب ,القاهرة ,1985.

49.– ابن سينا أبو علي,جوامع علم الموسيقى، ت:زكريا يوسف, وزارة التربية والتعليم ,القاهرة ,1956.

50. – ابن سينا أبو علي,كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تحقيق محمد سليم سالم ،مركز تحقيق التراث ونشره ،القاهرة ,1969 .

51.–صديق بن حسن القنوجي، أبجد العلوم الوشي المرقوم في بيان أحوال العلوم , ت: عبد الجبار زكار ,منشورات وزارة الثقافة والإرشاد ج.3 , 1978.

52.ابن طباطبا أبو الحسن العلوي, عيار الشعر , ت: محمد زغلول سلام , منشأة المعارف بالأسكندرية د.ت.

53. عثمان بن بحر الجاحظ ,البيان والتبين، ت: عبد السلام هارون، بيروت, مطابع العبور الحديثة، ج.1,ج.2. د.ت

54.– عثمان بن بحر الجاحظ ,رسائل الجاحظ ، تح :محمد باسل عيون السود،بيروت, دار الكتب. العلمية،ط.2,ج.1،2013

55.–عثمان بن بحر الجاحظ ، الحيوان, محمد باسل عيون سّود منشورات علي بيضون بيروت, دار الكتب العلمية ط2, ج.1.ج.3, 2003 .

56.–ابن قتيبة محمد ، الشعر والشعراء، ت الشيخ حسن تميم، والشيخ محمد عبد المنعم العريان، بيروت دار إحياء العلوم, ط3، 1987.

57.–قدامة بن جعفر أبو الفرج ،نقد الشعر، ت: عبد المنعم خفاجي، مطبعة الأزهرية، القاهرة ، ط1، 1979.

58.–لبيد بن ربيعة, ديوان الشعر ، ت: حمرو طماس , بيروت, دار صادر,د.ط, د.ت .

59.–منظور جمال الدين ,لسان العرب، ت: أمين محمد عبد الوهاب و محمد الصادق العبيدي، بيروت، دار احياء التراث العربي ط3، ، ج7, 1993 .

المـــراجع

60– أحمد إبراهيم طه ، تاريخ النقد عند العرب ،بيروت ،دار الكتب العلمية ، د.ط ,د.ت .

61– الأشعري عمر ،و تأليف معروف ,علم العروض التطبيقي، بيروت, دار النفائس ، ط.1، 1987.

62– البرسيم قاسم ، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، بيروت, دار الكنوز الأدبية ،د.ط ، 2000.

63– الجوزو مصطفى ، نظريات الشعر عند العرب الجاهلية و العصور الإسلامية ، دار الطليعة ، بيروت، ط1 ، 1981.

64– الداية فايز ، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الشعر العربي) , دمشق, دار الفكر، ,ط.2، 1996 ،

65– الربيعي أحمد حاجم ، القصص القرآني في الشعر الأندلسي، بغداد, دار الشؤون الثقافية العامة، ، ط1, 2001.

67– الرويلي ميجان والبازغي سعد، دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي بالمغرب، ط.3، 2002.

68– الزيات عبد الله ،رثاء المدن في الشعر الأندلسي، بنغازي جامعة قار يونس، ط.1، 1990.

69– السيوفي مصطفى و غيطاس منى, النقد الأدبي الحديث، القاهرة، القاهرة, الدار الدولية للاستمارات الثقافية، ط.1، 2010–2011.

70– الصباغ رمضان ، عناصر العمل الفني (دراسة جمالية) , دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، مصر دت، دط.

71– العشيري محمود ، الاتجاهات النقدية الحديثة (دليل النقد العام) ، القاهرة، ميرت للنشر والمعلومات، ط.2، 2003.

72– الغدامي عبد الله ،الخطيئة والتكفير، من البنوية إلى التشريحية, القاهرة, الهيئة المصرية للكتاب,ط4, 1998

73– الكيلاني حسين, حازم حياته و شعره، القاهرة, الهيئة المصرية للكتاب, د.ط ,1986

74– المسدي عبد السلام ، الأسلوب والأسلوبية، القاهرة, دار الكتاب الجديد ، ط .5، 2006،.

75– النويهي محمد قضية الشعر الجديد، بيروت ، دار الفكر,ط.2, 1971.

76– أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر , القاهرة, مكتبة الانجلو المصرية ,ط.2, 1952

77– بن الشيح جمال الدين ، الشعرية العربية، المغرب, دار توبقال للنشر، ,ط.2، 2008.

78– بن بوعزيز وحيد ،حدود التأويل قراءة في مشروع أمبر يتو أيكو النقدي، الجزائر، الدار العربية للعلوم، ط1، 2008.

79– بومزمبر طاهر ، أصول الشعرية العربية، نظرية حازم القرطجاني في تأصيل الخطاب الشعري ،بيروت, الدار العربية للعلوم، ط.1 ، 2007.

80– بيومي الورقي السعيد ، لغة الشعر العربي الحديث، بيروت دار النهضة العربية،د.ط، 1980.

81– حداد علي ,الخطاب الآخر، مقاربة لأبجدية الشاعر ناقدا، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب،د.ط، 2000.

82– حركات مصطفى ، العروض العربي بين النظرية و الواقع، الجزائر ,دار الآفاق,د.ت.

83– خليل إبراهيم ,في النقد الأندلسي، مختارات أدبية ودراسات نقدية،أمانة عمان الكبرى,د.ط، 2002.

84– خمري حسين، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال ، الدار العربية للعلوم، بيروت ,ط.1، 2007.

85– روز غريب ، تمهيد في النقد الأدبي, بيروت ,دار المكشوف، ط.1، 1971.

86– زغلول سلام محمد ,أثر القرآن في النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري,القاهرة، مكتبة الشهاب الجيزة ط.1,د.ت.

87– زغلول سلام محمد ،تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري،، الإسكندرية, منشأة المعارف,د.ط, 2002.

88– طبانة بدوي, دراسات في النقد الأدبي العربي من الجاهلية إلى القرن الثالث بيروت, دار الثقافة,د.ط, 1974،

89– طه محمد ،عصر مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000.

90– عامر فخر الدين,أسس النقد الأدبي في عيار الشعر, القاهرة, عالم الكتب ط.2, 2000.

91– عبد الحليم حنفي مطلع القصيدة العربية و دلالتها النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987 دط

92– عصفور جابر ، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، دار الطبع المركز العربي للثقافة والعلوم ، 1982.

93– عصفور جابر ،الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.3، 1992

94– عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري، بحث عن الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، دار الأدباء الجزائر, ط,1 2008.

95– قصاب وليد, قضية عمود الشعر العربي القديم، المكتبة الحديثة، العين، ط2، 1985.

96– قصبجي عصام ، أصول النقد العربي القديم ، مديرية الكتب و المطبوعات الجامعية ، حلب، 1991.

97– كريم الكواز محمد, علم الأسلوب مفاهيمه و تطبيقاته, منشورات جامعة السابع من أبريل, ليبيا ,ط1, 1426هـ

98– كمال الروبي ألفت ،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى بن رشد . دار التنوير للطباعة والنشر, بيروت ط1 , 1983

99– مصطفى عبد الرحمن ,في النقد الأدبي القديم عند العرب، ،القاهرة, مكة للطباعة د.ط، 1998.

100–أحمد مختار عمر ، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة ,ط5، 1998.

101–أدونيس(علي محمد سعيد)، الشعرية العربية، ،دار الأدب، بيروت، ط1 ، 1985.

102–جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية، ، دار الآداب، بيروت دط, دت ،

103–شفيع السيد، التكرير بين المثير و التأثير، ، دار الطباعة المحمدية بالأزهر، مصر 1978، ط1

104–صابر عبد الدايم, موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور، ، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط3, 1993

105– فضل صلاح ، علم الأسلوب ، القاهرة, منشورات الهيئة المصرية للكتاب , ط.1، 1985.

106–عيد رجاء، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، طرابلس,منشأ المعارف، د.ت.

107–قصي حسين , النقد الأدبي عند العرب و اليونان معالمه و أعلامه, طرابلس, المؤسسة الحديثة للكتاب, ط.1, 2003.

108–منصور عبد الرحمن ,مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطجاني، القاهرة،مكتب الأنجلو، ط.1, دت.

109–ناظم عودة خضير، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان الأردن، 1997.

المراجع المترجمة

110–أغاستون باشلار، الفكر العلمي الجديد ، تر: عادل العوا، الجزائر منشورات الأنيس،د.ط ، 1990.

111–تازفيطان طودوروف ,الشعرية.ترجمة:شكري المبخوت ورجاء بن سلامة, المغرب, إصدارات دار توبقال للنشر, ط.2 , 1990.

112–رومان جاكبسون،قضايا الشعرية ترجمة:محمد الولي ومبارك حنون, المغرب ،دار توبقال للنشر ، ط.1, 1988.

113–ريتشارد.أ.ي،مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي ، القاهرة, المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و النشر، د.ط، 1963.

114–غارسيا غوم، الشعر الأندلسي، تر: حسين تونس، القاهرة, مكتبة النهضة المصرية للكتاب، ط.2 د.ت .

115–ميشال فوكو، نظام الخطاب، تر: محمد بهجت الأثيري، بيروت، دار الباز للطباعة و النشر، د.ط ,دت.

116–ويليك رني أوستن ورآن, نظرية الأدب, تر: يحي الدين صبحي مر. د. حسام الخطيب، دمشق,المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب، د.ط, 1972.

الدوريات والرسائل الجامعية

117– رواق حورية ، مقصورة حازم القرطاجني ,مضمونها و تشكيلها الجمالي، رسالة دكتوراه جامعة لخضر الحاج، باتنة، الجزائر، 2010،

118– الأخضري فرحات ، نظرية المحاكاة عند حازم القرطجاني، م.ت.ش ماجستير 2005، جامعة باتنة..

119– عبد الرحمان بدوي, مجلة الشعر، دار مجلة الشعر للطباعة ، القاهرة, العدد :12 ,سنة 1959 .

المراجع الأجنبية

1. Wolf gang iser l'aete de lecture théorie de l'effet est hetique
2. traduit par evelyeer. Symyeer. Edition piere margada

3. Guiraud.p. last ylistique.paris.p.4.f.7 edit 1972.
4. F.R Palmer semantices. Comridge University press . England london
5. d.delas et jaque filliolet.linguistique et politique.larousse.1975.paris
6. .Aristote. Poétique. Texte établi et traduit port Hardy les belles lettres paris 1930

فهرس الموضوعات

1- مقدمة .....أ-ح

2- مدخل.....10

الفصل الأول: *الأصول المعرفية لماهية الشّعر لدى حازم:*

المبحث الأول :النّقاد العرب:.....22

- الشّعر من منظور بن سلاّم الجمحي..... 22

-الشّعر من منظور ابن قتيبة الدنيوري 25

-الشعر من منظور الآمدي.....29

-الشّعر من منظور قدامة بن جعفر..... .32

الشّعر من منظور بن طباطبا 36

خلاصة:.....40

المبحث الثاني :الفلاسفة المسلون.....41

-توطئة..... 41

- سيكولوجيّة التخييل الشعري لدى الفلاسفة :..... 51

-خاصيّة التلقّي لدى الفلاسفة:.....54

-نظريّة المحاكاة لدى الفلاسفة.....57

الفصل الثاني: ماهية الشعر لدى حازم وتجلياتها في المقصورة.

المبحث الأول: ماهية الشعر لدى حازم القرطاجني.....81.

تمهيد:.....81

1_ التخييل عند حازم القرطجاني وعلاقة الإبداع بالمتلقي : 86

2– مفهوم المحاكاة و طرق تشكلها.....92

3_ علاقة الإبداع بمدى صدق القول من كذبه في المحاكاة 97

4_ عوامل المحاكاة:.....103

5_ عناصر الخطاب الشعري ووسائل التأثير.....108

المبحث الثاني: نظرية الشعر وتمثلها في المقصورة.....124

1– نبذة عن المقصورة.....124

2– تمثل خاصية المحاكاة و التخييل في المقصورة:.....126

3– وسائل التأثير في المتلقي من خلال المقصورة:.....131.

4–أهم الصور الفنية في المقصورة:.....134

5– المتلقي عند حازم و صورته من خلال المقصورة:.....142.

خلاصة 153

الفصل الثالث: بنية القصيدة لدى حازم و تجلياتها في المقصورة

المبحث الأول : البنية التركيبية للقصيدة.....155

– وحدة القصيدة:.....165

- البنية الدلالية لأطوار المقصورة:.....168

1 –الغزل 170

2– المدح 172

3– الوصف 175

4– الرثاء.....176.

5–شعر الحكمة.....177.

6– الأسلوب في المقصورة:.....180.

7– الاستبدال و التركيب لدى حازم:.....182

المبحث الثاني: التناسب الصوتي في صناعة الإيقاع المقصورة: 186

–دراسة الوزن والإيقاع في المقصورة:.....189

–الايقاع اللّفظي في المقصورة:.....191

1– التجنيس والتصريع:.....191.

2–التكرار اللفضي 192

3– التوافق الصوتي لحروف الكلم و دوره في الايقاع:.....195

4– السّر الايقاعي في القافية:.....201.

5- انتشار حرف القافية إلى مستويات البيت.....204

خلاصة.....204

– خـــــــــاتمة.....205.

– قائمة المصادر والمراجع :.....210

– فهرس الموضوعات :.....218.