النَّظريَّة الشِّعرية في كتاب : «منهاج البلغاء وسراج الأُدباء» لحازم القرطاجنِّي – مفاهيمها ، وجديدها ، وقربها من النَّظريَّات الشِّعريَّة الحديثة

الأستاذ الدكتور عبد المجيد زراقط
أستاذ (متقاعد) في الجامعة اللبنانية ، لبنان
zraqtbdalmjyd@gmail.com

Poetic theory in the book: “Minhaj al-Balgha wa Siraj al-Adaba’” by Hazem al-Qartajni - its concepts, novelty, and its closeness to modern poetic theories

Prof. Dr. Abdul Majeed Zaraket
Professor (retired) at the Lebanese University, Lebanon
zraqtbdalmjyd@gmail.com

الملخص:-

يهدف هذا البحث ، في كتاب " منهاج البلغاء وسراج الأدباء " ، لحازم القرطاجني ، الى تبين رؤية هذا الناقد الأدبي الى قضايا الشعر ، وما اذا كانت هذه الرؤية تمثل نظرية شعرية عربية ، أي ماذا كانت تشكل نظاماً من النظر متكامل العناصر ، مترابطها ، الى قضايا الشعر ، اضافة الى تبين الجديد فيها ، وقربها من النظريات الشعرية الحديثة .

يمكن تحقيق هذا الهدف من طريق بحث القضايا الآتية :

١. التعريف بالقرطاجني ، بوصفه منظّراً أدبياً ، متسلّحاً بالمنطق والفلسفة ، ويعمل على استنباط القوانين الشعرية الكلية .
٢. كتابته تاريخ الشعر العربي على أسس نقدية / قوانين يستنبطها من نصوص شعرية يرى أنها تمثل الشعر الحقيقي .
٣. تحديده مفهوم الشعر الحقيقي وشرحه هذا المفهوم ، والنص على عناصره ، ومنها : الوزن والقافية ، التخيل ، المحاكاة ، التأثير الجمالي في النفس ، التركيب الحسن ، الرؤية النافذة ، الخيال المدهش .
٤. دراسته النصوص النقدية التراثية ، بغية تحديد أصول الشعرية العربية ، وانتقاله بهذه الأصول ، من التنظير المتفرق ، الى النظام الكلي الشامل
٥. بلورته أصول الشعرية العربية .
٦. بحثه عملية الابداع الشعري وبواعثا وعواملها ، وتمييز نوعين من هذه العملية : أولهما الصدور عن الطبع ، وثانيهما الصدور عن القوانين الشعرية والبلاغية .
٧. بحثه في امتلاك الشاعر منظومة القيم الجمالية الشعرية العربية ، (الأنا الأعلى الشعري العربي) ، والصدور عن هذه المنظومة ابداعاً ونقداً .
٨. تصنيف الأنواع الأدبية ، ووضع مصطلح " العمدة " ، وهو مصطلح قريب من مصطلح " الوظيفة المهيمنة " الحديث الذي يحدد نوع النص الأدبي .
٩. وضعه مصطلحات الأقاويل الشعرية ، وهي مصطلحات ذات مفاهيم قريبة من مفاهيم عناصر النص ووظائفه التي نظّر لها ياكوبسون .
١٠. بحثه العلاقة بين المعاني والألفاظ والخط ، أي مايمكن عدُه كلاماً على العلامة ودالّها ومدلولها .
١١. بحثه في وظيفة الشعر وموضوعاته وتأثيره .

ويخلص البحث الى تبين أصالة حازم القرطاجني ، وتمكّنه من بلورة نظرية شعرية عربية متماسكة ، لاتقل أهمية عن النظريات الشعرية الحديثة .

الكلمات المفتاحية : حازم القرطاجني ، النظرية الشعرية ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، الإبداع الشعري ، الأقاويل الشعرية .

Abstract:-

The aim of this research, in the book "Minhaj al-Balghā' wa Siraj al-Adba'" by Hazem al-Qartajani, is to show the vision of this literary critic on issues of poetry, and whether this vision represents an Arab poetic theory, that is, whether it constitutes a system of consideration that is integrated, interrelated, and related to issues. Poetry, in addition to showing what is new in it, and its closeness to modern poetic theories.

This objective can be achieved by examining the following issues:

١. Introducing Al-Carthaginian as a literary theorist, armed with logic and philosophy, and working on deriving universal poetic laws.
2. Writing the history of Arabic poetry on critical bases / laws that he deduces from poetic texts that he believes represent true poetry.
Determining the concept of real poetry, explaining this concept, and stating its elements, including: meter and rhyme, imagination, simulation, aesthetic effect on the soul, good composition, penetrating vision, and amazing imagination.
٤. His study of the traditional critical texts, in order to determine the origins of Arabic poetics, and his transfer of these origins, from the scattered theorizing, to the comprehensive system.
٥. Crystallized the origins of Arabic poetry.
٦. His research on the process of poetic creativity, its motives and factors, and distinguishing two types of this process: the first is the issuance of print, and the second is the issuance of poetic and rhetorical laws.
7. His research on the poet's possession of the system of Arab poetic aesthetic values, (the Arab poetic superego), and the issuance of this system in creativity and criticism
Classification of literary genres, and the development of the term "mayor", a term close to the modern term "dominant function" that defines the type of literary text.
٩. He put it into terms of poetic sayings, which are terms with concepts close to the concepts of text elements and functions that Jacobson theorized.
١٠. His research on the relationship between meanings, expressions, and calligraphy, that is, what can be considered as words about the sign, its signifier, and its signifier.
١١. His research on the function, themes and influence of poetry.

The research concludes by showing the originality of Hazem Al-Qartajani, and his ability to crystallize a coherent Arabic poetic theory, no less important than modern poetic theories.

Keywords: Hazem Al-Qartajani, Poetic Theory, Minhaj Al-Balgaha and Siraj Al-Adabaa, Poetic Creativity, Poetic Sayings

المقدِّمة

تهدف هذه القراءة، في كتاب «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» لحازم القرطاجنّي[١]، إلى تبيّن رؤية هذا الناقد الأدبي إلى قضايا الشّعر، وما إذا كانت هذه الرُّؤية تمثّل نظرية شعرية، أي رؤية شاملةً تشكّل نظاماً متكامل العناصر، مترابطها، إلى قضايا الشعر، إضافةً إلى تبيُّن الجديد فيها وقربها من النظريات الشعرية الحديثة.

منظِّر متسلِّح بالمنطق والفلسفة

يستنبط القوانين الشّعريَّة الكلِّية

يعرِّف حازم نفسه بأنَّه «المنظِّر المتسلِّح بالمنطق والفلسفة»، ويحدِّد مهمَّته، في كتابه، فيقول: «هي استنباط القوانين الشعرية الكلِّية واستخلاصها»[٢].

إن قرأنا ما يقوله تزفتيان تودوروف، لرأينا أنَّه يحدِّد مهمَّة الشعرية بالسعي «إلى معرفة القوانين العامَّة التي تنظّم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع... إلخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب نفسه»[٣].

وهذا ما يقوله القرطاجنّي، فبعدما يحدِّد مهمَّته، بوصفه المنظّر، يقول: إن استنباط القوانين الشعرية الكلِّية واستخلاصها يتمّ من طريق دراسة التراث الشعري والنقدي السابق، فهذا التراث، كما يضيف، «لو تتبَّعه متتبِّع متمكِّن...، لاستخرج منه علماً كثيراً موافقاً للقوانين التي وضعها البلغاء في هذه الصناعة»[٤]. وهذا يعني أنَّ تتبُّعه نصِّي، أي دراسة في نصوص الشّعر والنَّقد التراثيَّين، وهذا ما تقوله النظريات الشّعرية الحديثة، أي الانطلاق من النَّص، فهو، إذاً، يتَّبع منهجاً وصفياً، في حين كانت البلاغة التقليدية العربية تعتمد منهجاً معيارياً، ينطلق من القواعد للنظر في النَّص.

كما وجدنا قرابةً بين ما قاله القرطاجني وبين ما قاله تودوروف، نجد هذا القرابة بين قول الناقد العربي القديم وبين الناقد العربي الحديث، فهذا جابر عصفور يقول: إن الشعرية تسعى إلى «التركيز على معرفة القوانين العامَّة التي تتحكَّم في إنتاجه ﴿الأدب﴾، وتبحث عن هذه القوانين، داخل الأدب وليس خارجه»[٥].

يرى حازم أنَّ أرسطو اعتنى «بالشعر بحسب مذاهب اليونانية فيه»، وأنَّه ـ أي أرسطو ـ لو وجد في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب «لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية»، لذا رأى أن مهمته القيام بهذه الزيادة، المستقاة من خصوصية الثقافة العربية،

وخصوصاً الشعرية والنقدية. وهو، إذ يفعل ذلك، إنَّما يواصل، كما يضيف، ما قام به أسلافه، وخصوصاً الفارابي وابن سينا، ويقول في هذا الشأن: «وقد ذكرت، في هذا الكتاب، من تفاصيل هذه الصَّنعة، ما أرجو أنَّه من جملة ما أشار إليه أبو علي بن سينا»(٦).

يدرك القرطاجنّي أنه «يسلك مسلكاً لم يسلكه أحد» قبله، من أرباب صناعة البلاغة؛ وذلك «لصعوبة مرامه، وتوعُّر سبل التوصُّل إليه، على أنَّه روح الصَّنعة وعمدة البلاغة»(٧).

ويتحدَّث، في موضع آخر من كتابه، عن الحريص الذي يريد أن يكون من أهل الأدب، من أهل زمانه، ويرى «وصمة على نفسه أن يحتاج، مع طبعه، إلى تعليم معلِّم أو تبصير مبصِّر، فإذا تأتَّى له تأليف كلام مقفًّى موزون، وله القليل الغثّ منه، بالكثير من الصعوبة، بأى وشمخ، وظنَّ أنه قد سامى الفحول وشاركهم»، وهو إنما يفعل ذلك «رعونةً منه وجهلاً من حيث ظن أن كل كلام مقفى موزون شعر».

يشبِّه هذا الحريص الذي يأبى التعلُّم، ويظن أن كل كلام موزون مقفى شعر، بأعمى ظن أن الحصباء درّ، لشبه بينهما في المقدار والهيئة واللمس، ولم يدر أن ميزة الجوهر وشرفه إنما هي بصفة أخرى غير التي أدرك.

هذه الصِّفة هي الشعريَّة، وهذه لا تتمثل في النَّظم، الذي لا يعتبر فيه قانون، ما يعني أن هذا القانون الشعري هو الذي يؤتي الشعرية(٨).

ويقول، في موضع آخر، إن ما اتسع من المحاكيات الشعرية يوجب «أن توضع لها من القوانين أكثر مما وُضعت»(٩)، فهل يعني هذا أنَّ الإبداع الشعري هو البدء، ومنه تستقى القوانين الشعريَّة؟

نجيب عن هذا السؤال بالإيجاب، وهذا ما يدل عليه قوله من أنَّ أرسطو الذي وضع قوانين شعريَّة استقاها من شعر اليونانيين المختلف عن شعر العرب، لو عرف خصائص الشعر العربي «... وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاؤوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية».

ويستشهد بقول ابن سينا عند فراغه من تلخيص كتاب الشعر، وهو: «... ولا يبعد أن نجتهد نحن فنُبدع في علم الشعر المطلق، وفي علم الشعر، بحسب عادة هذا الزَّمان، كلاماً

شديد التحصيل والتفصيل»[١٠].

إن استنباط قوانين الشعر الكلّيّة من النُّصوص الشعرية والنقدية التراثية، كما يرى القرطاجنّي، هو روح صناعة البلاغة وعمدتها، وحازم إنّما هو يسعى إلى القيام بهذه المهمَّة، قائماً بعمل لو عرف أرسطو الشعر العربي لقام به، ومواصلاً ما قام به أسلافه النقَّاد الفلاسفة العرب، ويدرك أن هذه المهمَّة التي حدَّدها لنفسه، بوصفه منظراً منطقياً فلسفياً، لم يقم بها أحد قبله، وأنها مهمَّة صعبة...

يثير تحديد النصوص الشعرية والنّقدية التراثية، السابقة لزمنه، موضوعاً لدراسته، السؤال: لم اختيار هذه النُّصوص من دون سواها؟

في كتابة تاريخ الشعر العربي

نجد الإجابة عن هذا السؤال في أقوال للقرطاجني، يمكن أن نعدَّها كتابة لتاريخ الشعر العربي، يعتمد معياراً معيّناً، وهذا الصنيع، من دون شك، ينتظم في مسار سعيه إلى وضع نظريته الشعريَّة، فهو يسعى إلى استنباط قوانين الشعر من نصوص شعرية يرى أنها تمثّل الشعر الحقيقي. ولنتعرَّف رأي حازم في هذا الشأن.

لا يخفى أنَّ الرَّأي القائل بخصوصية النُّصوص الشّعريَّة المفضية إلى خصوصيَّة النظريَّة الشعرية رأيٌ ثاقب، يمكن أن نفيد منه في أيّامنا هذه، فنعمد إلى استنباط نظريتنا الشعرية من نصوصنا الشعرية، في الوقت نفسه الذي نفيد فيه من النظريّات الغربيَّة الأخرى، كما فعل القرطاجنّي من قبل.

التأريخ للشعر

معياره الشعر الحقيقي

يتحدَّث حازم عن مرحلتين شعريتين: أولاهما مرحلة القديم، وثانيتهما مرحلة «هذا الزمان»، في القديم، كان الشاعر، كما قال ابن سينا، «ينزّل منزلة النبي، فيعتقد قوله، ويصدق حكمه ويؤمن بكهانته»، وفي «هذا الزمان» ﴿زمان حازم﴾ يعتقد كثير من أنذال العالم ـ وما أكثرهم ـ أن الشعر نقص وسفاهة، فانظر إلى تفاوت ما بين الحالين: حال كان ﴿الشاعر﴾ ينزَّل فيها منزلة أشرف العالم، وحال صار ينزَّل فيها منزلة أخس العالم وأنقصهم».

في الحال الثانية، حدث تحوُّل تمثَّل «في عجمة ألسنة الناس واختلال طباعهم، فغابت

عنهم أسرار الكلام وبدائعه المحرِّكة جملة، فصرفوا النَّقص إلى الصَّنعة...»، هذه الصَّنعة هي التكلُّم، وما جاء به القدماء هو الشّعر، ويقارن بين الصنيعين، فيرى «أن منزلة الكلام الذي ليس فيه إلاَّ الوزن، من الشعر الحقيقي، منزلة الحصير المنسوج من البردى وما جرى مجراه، من الحلَّة المنسوجة من الذهب والحرير، لم يشتركا إلا في النسج، كما لم يشترك الكلامان إلا في الوزن»(١١).

ويرى أن شعراء المشرق، منذ مئتي عام، من تأليف كتابه، «أي منذ القرن الخامس الهجري، حدث ما أعمى بصائرهم عن حقيقة الشعر»، فلم يوجد فيهم، طوال هذه المدَّة، «من نحا نحو الفحول، ولا من ذهب مذاهبهم من تأصيل مبادىء الكلام، وإحكام وضعه، وانتقاء مواده التي يجب نحته منها، فخرجوا بذلك عن مهيع الشعر، ودخلوا في محض التكلُّم»(١٢).

يميّز حازم، في هذا القول، بين الشّعر والتكلُّم، فالشعر هو شعر الفحول المتَّصف بالإبداع/ التأصيل، أما النظم، بما في ذلك الملتزم مبادىء الصناعة والزخرفة التي اتصف بها شعر المرحلة المتأخرة فهو تكلُّم، يخرج عن مهيع الشعر، أي أنه كلام لا يتَّصف بخصائص الشِّعر؛ وهو بذلك يؤرخ للشعر العربي وفاقاً لمعيار هو حقيقة الشعر، فيكون تأريخه قائماً على أساس نقدي، ويكون هذا الشعر الحقيقي موضوع بحثه الذي يستنبط منه قوانين الشعر الكلِّية ويستخلصها.

مفهوم الشعر الحقيقي

والسؤال الذي يطرح، هنا، هو: ما هو مفهوم الشعر الحقيقي؟

يرى حازم أن «الشِّعر كلام موزون مقفًى، من شأنه أن يحبِّب إلى النَّفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرِّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمَّن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلَّة بنفسها، أو متصوَّره بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوَّة صدقه أو قوَّة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس، إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها»(١٣).

يتكون مفهوم الشعر، كما يرى حازم، من العناصر الآتية: ١ ـ الوزن والقافية، ٢ ـ التخييل والمحاكاة، ٣ ـ التأثير في النفس، أو الهزة الجمالية كما يقول النقد الحديث، والتأثير، إنما يعود إلى حسن التخييل والمحاكاة، ٤ ـ التركيب الحسن، أو هيئة تأليف الكلام، ٥ ـ

الرؤية، المتمثلة بقوة صدقها وقوة شهرتها، وقد نفهم أنه يقصد الصدق الشعري الفني، ٦ ـ الخيال المثير للدهشة: الإغراب والتعجب.

يقول حازم: «التخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، والأكيدة والمستحبة تخاييل اللفظ نفسه، وتخاييل الأسلوب، وتخاييل الأوزان والنظم، وآكد ذلك تخييل الأسلوب»(١٤).

وجاء في نظرية الأدب: «إن المخيلة كالوزن هي إحدى مكونات القصيدة فيجب أخيراً ألا تدرس في عزلة عن الطبقات الأخرى ككل، كعنصر وجزء لا يتجزأ من مجموع العمل الأدبي»(١٥).

يمكن للباحث أن يعدَّ مفهوم حازم للشعر مفهوماً يقرُّه عليه النَّقد الحديث، وإن قارنَّا بين قوله عن التخاييل، وبين ما جاء في كتاب «نظرية الأدب»، نتأكد من ذلك.

والشعر، إذا كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خالياً من الغرابة، يضيف حازم، هو أردأ الشعر، والأجدر به ألاَّ يسمَّى شعراً، وإن كان موزوناً مقفى؛ إذ المقصود بالشِّعر معدوم منه(١٦).

وفي تعريف آخر له نقرأ: «الشعر كلام مخيَّل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التَّقفية إلى ذلك. والتئامه من مقدِّمات مخيلة، صادقة أو كاذبة، لا يشترط فيها، بما هي شعر، غير التخييل»(١٧).

يقدِّم، في هذا التعريف، عنصر التخيُّل على الوزن، ويقصر عنصر القافية على الشعر العربي، ما يعني أنه يمكن أن يكون شعر من دون تقفية، ويركِّز على أن لا يشترط في الكلام ليكون شعراً غير التخييل.

فـ «الشعر لا تعتبر فيه المادَّة، بل ما يقع في المادَّة من التخييل».

ويضيف فيرى أن «التخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النَّظم والوزن»(١٨).

في الشَّعرية العربيَّة التراثية

مرَّ بنا أن حازماً قال: إن أحد مصدريه لاستنباط قوانين الشعر الكلية هو نصوص النَّقد التراثية، إن عدنا إلى بعض هذه النُّصوص، نلاحظ أنه أفاد منها، ونقل التَّنظير من جزئياته إلى نظام كلِّي شامل، معتمداً أسلوباً منطقياً في العرض، مقرِّراً أن البلاغة هي علم ينظِّم

العملية الشعرية، بوصفه «منطق الأدب».

بغية أن نؤيد ما نذهب إليه بالأدلّة، نعرض بعض ما قيل في النقد التراثي السابق لحازم في هذا الشأن.

قال أبو عمرو بن العلاء (٦٨ أو٧٠ ـ ١٥٤هـ): «ما تكلمت به العرب من جيِّد المنثور أكثر ممَّا تكلمت به من جيِّد الموزون، فلم يُحفظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره»[١٩].

نلاحظ، في هذا القول، أمرين: أولّهما وفرة النثر الأدبي وضياع معظمه، وثانيهما التمييز بين المنظوم والمنثور، استناداً إلى معيار الوزن، أو النظم، وليس بين الشعر والنثر، ما قد يعني أنَّه يمكن أن يكون النثر، ثمَّ السرد، شعرياً.

وقال الجاحظ: (١٥٩ ـ ٢٥٥هـ) «فإنّما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير».

وينسب إلى قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ/ ٩٥٨م)، الذي يُنسب إليه قوله: إنَّ الشعر كلام موزون مقفى دال على معنى، أو إلى تلميذه أبي عبدالله محمد بن أيوب، القول: «إنَّما سمّي الشاعر شاعراً لأنَّه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره. وإذا كان إنّما يستحق اسم الشاعر بما ذكرنا، فكل من كان خارجاً عن هذا الوصف ليس بشاعر، وإن أتى بكلام موزون مقفى»[٢٠]. وهذا يعني أنّ قدامة يركز على القدرتين اللتين يتميز بهما الشاعر، أولاهما: الشعور من معنى القول (الرؤية)، وثانيتهما: إصابة الوصف (تجسيد الرؤية، بنيتها)، بما لا يشعر (يعلم به غيره).

ويرى ابن طباطبا العلوي (ت٣٢٢هـ/ ٩٣٤م) أنَّ المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم شيء، والنثر الأدبي شيء آخر، وأنواعه: الخطب والرسائل والأمثال وفقر الحكماء، ويصف هذه الأنواع بأنَّها «شعر محلول»، ويضيف: «فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول، وإذا فتشت أشعار الشعراء كلّها وجدتها متناسبة إمّا تناسباً قريباً أو بعيداً، وتجدها مناسبة لكلام الخطباء وخطب البلغاء وفقر الحكماء»[٢١].

يعزِّز هذا الرأي ما يقوله ابن رشيق (٣٩٠ ـ ٤٥٦هـ): إن لم يكن للشاعر إلاّ فضل الوزن، فإنّ ذلك ليس بفضل، «وإنّما سمّي الشاعر شاعراً، لأنَّه يشعر بما لم يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه... كان اسم

الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة»[٢٢].

ورأى الشعراء العرب إلى هذه القضية من منظور مفاده أنّ الانزياح في الرؤية، وفي التركيب هو الذي يميّز الشعر. يقول أبو نواس: إنَّ الشعر هو قول «الظنون» الشخصية ذات الدلالة الاحتمالية:

غـــير أنّـــي قائـــل مـــا أتـــاني مـــن ظنـــوني مكـــذّبٌ للعيـــان
آخـــذ نفســـي بتـــأليف شـــيءٍ واحـــد في اللفـــظ شـــتّى المعـــاني

ويرى أبو تمام أنّ الشعر «بدع» في التركيب تتجاوز السُّنن، أي هو انزياح في التركيب يعدل عن المعيار، فيقول عن القوافي:

- هـــي جـــوهر نثـــر فـــإنّ ألّفتـــه بالشّـــعر صـــار قواعـــداً وعقـــودا

ويقول عن تركيبه للشعر:

- ولـــــي في تركيبـــــه بـــــدعٌ شـــغلت قلـــبي عـــن السُّـــنَن[٢٣]

والجدير بالملاحظة، في قول أبي تمام، هو أنّ الشعر «جوهر نثر» يؤلّف... فالعنصر الأساس هو «الجوهر» المؤلّف في تركيب ـ بدعة.

ويرى البحتري إلى جمال الشعر وتأثيره، أي إلى المتعة الجمالية، فيقول:

وكأنّهـــا، والســـمع معقـــود بهـــا، وجـــه الحبيـــب بـــدا لعـــين محبّـــه

ويرى المتنبي إلى هذه المتعة الجمالية، أو ما سمّاه النقد الحديث «الهزة الجمالية» التي تحدثها اللغة، أو «بدعة التركيب»، فيقول:

وأسمـــع مـــن ألفاظـــه اللغـــة الـــتي يلـــذّ بهـــا سمعـــي، وإن ضـــمِّنت شـــتمي

تميّز هذه الآراء، استناداً إلى الوزن، بين المنظوم والمنثور، وليس بين الشعر والنثر، وترى أنَّ «الشعرية» تتوافر في النص الأدبي، سواء كان منظوماً أم منثوراً، وأنّ تمييز نوع أدبي من آخر إنَّما يعود إلى كم الانزياحات وأنواعها، فالوزن انزياح ـ لازم من انزياحات الشعر، لكنّه ليس انزياحاً كافياً، إذ ينبغي أن تتوافر فيه انزياحات أخرى، وإنّ فَقْدَ انزياح الوزن وتوافر انزياحات أخرى في النص يجعلان منه «شعراً محلولاً» كما قال ابن طباطبا[٢٤].

يمكن القول، في ضوء ما سبق، إنّ الانزياح الإيقاعي، الوزني والنغمي، هو عنصر لازم من عناصر الشّعر، لكنّه عنصر غير كاف، وهذا ما كان حازم القرطاجني قد قاله. قال

حازم: الشّعر مخيّل موزون، الوزن يتقدّم به الشعر، ويعد من جملة جوهره، وهو تناسب بين أجزاء الكلام ليس كمّاً (لغة) فحسب، وإنّما صوت أيضاً، وهو يأتي موزوناً من دون حاجة إلى معرفة العروض[٢٥]، ما يعني، بلغة أيامنا، ووفاقاً لثنائية سوير، أنّه لغة، وانزياحاته كمّاً ونوعاً هي «الكلام».

يفيد ما ذكره القرطاجني أنّ الوزن والتخييل هما جوهر الشعر، وهذا ما يقوله خليل حاوي في العصر الحديث: «كل قصيدة تخلو من نمط معين من الإيقاع يميزها من الإيقاع العشوائي، أو المعهود في النثر، لا تخرج عن نطاق النثر، بل من الخير أن تنتقل إلى نطاق النثر، وليس هناك ما يمنعها، إذا توافرت فيها الشروط، من أن تكون نثراً جيّداً وأدباً كبيراً»[٢٦].

وهذا ما يفيده استقراء تاريخ الشعر العربي، إذ إنّ الوزن بقي ثابتاً طوال مسار التحوّلات التي عرفها تاريخ هذا الشعر[٢٧].

أيُّ وزن هو الوزن الثابت

والسؤال الذي يطرح، هنا هو: أي وزن هو الوزن الثّابت؟ هل هو الوزن الخليلي، العروضي؟

في الإجابة عن هذا السؤال، نلحظ أنّ خليل حاوي تحدّث عن «نمط معيّن من الإيقاع» يميّز القصيدة من إيقاع النثر العشوائي، أي أنّ المقصود هو نظام إيقاعي ما، وليس حكماً الإيقاع العروضي، والسؤال الآخر الذي يطرح هنا هو: من أين نأتي بهذا الإيقاع؟

يفيد استقراء تاريخ الشعر والدراسات العلمية، كما تبيّن لي، أنّ الوزن حاجة عضوية ترافق الانفعال القوي، وبخاصّة ذلك الانفعال الذي يعيشه الشاعر الموهوب، ولعلنا نذكر دلالة اسم «الرجز»، وهو أوّل أشكال الشعر العربي، على هذا النوع من الانفعال.

إن تكن الحالة الانفعالية الشعرية الخاصّة تولّد نظاماً إيقاعياً خاصاً، فإنّ البنية الإيقاعية لهذا الشعر الذي يصدر عن هذه الحالة هي بنية شعرية خاصّة، قد لا تكون فردية، وإنّما تاريخيّة، أي أنّ تراكم النماذج في مرحلة تاريخية معينة، يبلور النظام الإيقاعي، من دون أن ننفي الخروج عليه والانزياح عنه في سبيل بلورة نظام إيقاعي جديد. وهذا ما حدث في شعرنا القديم والحديث، إذ حدثت تحوّلات، ولا تزال هذه التحوّلات تجري، والمشكلة الأساس تتمثل اليوم، في بلورة النظام الإيقاعي، في مناخ يغزر فيه الإنتاج المسمّى شعراً، ويستسهل النّشر، ويغيب النقد النصيّ المنهجي الجاد، المنظّم، المؤسس المبلور.

ما ينبغي التّذكير به هو أنّ الوزن العروضي، ينظم أمرين: أوّلهما: عدد الوحدات، التفاعيل، وعدد المقاطع في التفاعيل وتوزيعها. وثانيهما: حركة الكلمات في الزمن، وهذا يعني أنّه ينظّم تساوي مدى هذه الحركة... إنّه ينظم نوعاً من التوازن على مستوى عدد المقاطع وتوزيعها وزمن القول المتوازن لكل شطر.

أمّا الموسيقى، موسيقى الحروف والكلمات: قوتها ولينها، وطولها وقصرها، همسها وجهرها، سرعتها وبطؤها، طبيعة تآلفها الصوتي، طبيعة العلاقات القائمة بينها... فلا يدخل شيء منه في هذا النظام. ولهذا من الطبيعي أن تختلف القصائد، القديمة والحديثة، على هذا المستوى، باختلاف التجربة الشعرية التي تلد نظامها الموسيقي. تختلف تنغيماً، وإن اتّبعت وزناً واحداً.

إنّ الوزن المعني، الذي هو جوهر الشعر الثابت، هنا، ليس الوزن الخليلي حكماً، وإنّما هو الوزن/ النظام التي تمليه التجربة الشعرية، ومن الأدلّة على ذلك أنّ الشعر العربي الجاهلي عرف، قبل وضع العروض وتحكُّمه، قصائد ذات أوزان مغايرة لأوزان العروض المعروفة، وقد تحدث عنها بعض النقاد بوصفها قصائد «مضطربة الوزن» أو «شاذة». ويرصد عبدالمحسن فراج القحطاني «نصوصاً تتجاوز ثلاثة عشر نصاً» يحكم العروضيون، كما يقول، أنّها خارجة على أوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي[٢٨]. ومن هذه القصائد «بائية عبيد بن الأبرص» التي عدّها التبريزي إحدى المعلقات العشر، وابن قتيبة إحدى المعلقات السبع، وأبو زيد القرشي إحدى المجمهرات، وقد صدّر بها جمهرته، ودراستها إيقاعياً تفيد أنّ إنشادها يستقيم عروضيّاً وتقطيعها لا يستقيم، ما يعني أنّ وزناً/ نظاماً آخر كان يصاحب العروض، وهو الإنشاد.

الوزن والإنشاد، في الشعر العربي القديم، كانا متلازمين، ثم انفصلا بعد كتابة الشعر، يقول طه حسين: «ووزن الشعر العربي إنّما هو أثر من آثار الموسيقى والغناء، فالشعر في أوّل أمره غناء، ومن ذكر الغناء فقد ذكر اللحن والنغم والتقطيع»[٢٩].

ويعبر بول فاليري عن مسألة لزوم الإيقاع للشعر بوصفه جوهره بقوله: «... وهكذا فبالتوازي مع المشي والرقص، يكتسب الطفل المعرفة، ويميز نمطي الكتابة المتعارضين: النثر والشعر»[٣٠].

الخيال والتخييل

يفيد ما سبق أن القرطاجنّي قرأ التُّراث النقدي وأفاد منه في وضع نظريَّته، وفي بلورة مفاهيمها، فالخيال، كما يرى، ليس قوَّةً من قوى النَّفس، كما عند الفلسفة، وإنما هو الخيال الشعري، المتمثَّل في استعادة صور، وتركيب صور جديدة، وإثارة انفعالات، وتناغم بين مكوِّنات النَّص الشعري. يقول حازم: التخييل، هو ما يحدثه النَّص الشِّعري، لدى المتلقِّي من حركة في ذاته تفضي إلى تخيُّل صور، أو تصوّرات، فالتخيُّل الشعري إذ يتم تلقيه يحدث التخييل لدى المتلقي. ويضيف:

«والتخييل أن تتمثل للسَّامع من لفظ الشاعر المخيِّل، أو معانيه، أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة، أو صور ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالاً من غير رويَّه إلى جهة من الانبساط أو الانقباض». وللتخييل طرق وقوع في النفس، منها ما يأتي من طريق الفكر وخطرات البال، ومنها التداعي، فيذكّر شيء بشيء آخر، ومنها الإيحاء...[٣١].

«وأحسن مواقع التخييل أن يناط بالمعاني المناسبة للغرض الذي فيه القول، كتخييل الأمور السارة في التهاني، والأمور المفجعة في المراثي»، و«كلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع».

فهل يمكن القول: إن التخييل الذي يحدثه الشعر هو ما يتحدث عنه النقد الحديث تحت عنوان: «الغياب» الذي يستحضره الحضور، أي حضور النص الشعري، ويستدعيه؟

نميل إلى الإجابة بالإيجاب، ففي كلام حازم على التعجيب الذي يحسِّن موقع التخييل في النفس ما يفيد ذلك، إذ يرى أنه ـ أي التعجيب ـ يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدِّي إلى مثلها[٣٢].

وإذ يستدعي لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه لدى المتلقي صورة أو صور ينفعل لتخيلها، تحدث المشاركة بين الشاعر والمتلقي، فيكون هذا الأخير شريكاً في عملية الإبداع. وهذا ما تقوله نظرية التلقي الحديثة.

المحاكاة

يخلص فيصل أبو الطّفيل، في ما يتعلق بمفهوم المحاكاة، إلى القول: «المحاكاة، إذاً، عنصر من عناصر تشكّل القول الشعري، في إطار تصويره الأشياء ونقلها إلى المتلقِّي»، ويستشهد برأي عباس أرحيلة، ومفاده أن حازما «أقام كتابه على المحاكاة، أو فن الشبه، وراح ـ بكل

زهو ـ يفتق صنوف المحاكيات من خلال التدبر في علاقة الأشياء، وهو بهذا يريد أن يتجاوز ظواهر الأمور ليصل إلى خفاياها»، وتبعاً لذلك، يضيف أرحيلة «تتحدد العلاقة بين الشعر والعالم بأنها علاقة محاكاة، فالشاعر ينقل العالم، أو يصوّره في قصيدته...، ولكنه، في كل الأحوال عالم ليس من صنع الشاعر أو من خلقه. بل هو عالم سابق على وجود الشاعر، ولا يملك الشاعر إزاءه سوى محاكاته»(٣٣).

لكن ألا يمكن القول: إن الشاعر، وهو يتجاوز ظواهر الأمور، ويصل إلى خفاياها يصنع أو يخلق عالماً جديداً مرجعه العالم الذي يُحاكى، فيكون صادراً عن هذا العالم ومغايراً له في آن، والعالم المغاير ينطق برؤية إلى العالم المُحاكى كانت هي الأساس في خلق المغايرة؟

العالم الشعريّ المغاير/ الشّعريَّة

إنَّ العالم الشِّعري المغاير الذي يخلقه الشَّاعر يُحدث التأثير الشعري/ الهزَّة الجماليَّة، سواءً كان مرجعه جميلاً أم قبيحاً، ينقل القرطاجني عن ابن سينا قوله في هذا الشأن:

«إنَّ النّفوس تنشط وتلتذ بالمحاكاة، فيكون ذلك سبباً لأن يقع للأمر فضل موقع، الدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يسرُّون بتأمُّل الصُّور المنقوشة للحيوانات الكريهة□.

ويضيف إليه: «ومن التذاذ النفوس بالتخيُّل أن الصور القبيحة المستبشعة، عندما تكون صورها المنقوشة والمخطوطة والمنحوتة لذيذة، فيكون موقعها من النفوس مستلذاً»(٣٤).

ويقول: «وتكون هذه الصُّور المنقوشة والمخطوطة والمنحوتة لذيذة، إذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له، فيكون موقعها من النفوس مستلذاً، لا لأنها حسنة في أنفسها، بل لأنها حسنة المحاكاة، لما حوكي بها عند مقايستها به، قال هذا أبو علي ابن سينا في كتاب الخطابة، من كتاب الشفاء».

وهذا كله، يضيف حازم، للمناسبة بين الصورة مثلاً وما يحاكيها. وهذه المناسبات أمور في الطبيعة. ويقدم دليلاً ينقله عن ابن سينا، فيقول: «والدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يسرُّون بتأمل الصُّور المنقوشة للحيوانات الكريهة المتقزز منها، ولو شاهدوها أنفسها لتنطوا عنها، فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة، ولا المنقوش، بل كونها محاكاة لغيرها إذا كانت قد أتقنت»(٣٥).

و«السبب الثاني الذي تنشط له النفوس وتلتذ هو حب الناس للتأليف المتفق، أو

للألحان طبعاً، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت النفوس إليها، وأوجدتها، فمن هاتين العلّتين تولدت الشعرية»(٣٦).

و«التأليف المتفق»، المصطلح الذي استخدمه ابن سينا، إنما يعني، كما يقول حازم، اقتران المحاكاة بالمحاسن التأليفية والصيغ المستحسنة البلاغية(٣٧).

فالشعرية إذاً تتولّد من الإيقاع والتخييل والمحاكاة والمحاسن التأليفية والصيغ المستحسنة البلاغية، وقد نفهم بالمحاسن التأليفية بنية النّص، فهو يقول عن هذه البينة:

«... فإن الكلام المتقطّع الأجزاء، المنبتر التراكيب غير ملذوذ ولا مستجلى، وهو شبه الرشفات المتقطّعة التي لا تروي غليلاً... فلا شفاء مع التقطيع المخل، ولا راحة مع التقطيع الممل، ولكن خير الأمور أوساطها»(٣٨).

إنَّ مفهوم حازم، في هذا الشأن، يختلف عن مفهوم الائتلاف، كما جاء عند قدامة بن جعفر والرمّاني، وعن مفهوم النَّظم كما جاء عند عبدالقاهر الجرجاني، فهو يستخدم مصطلح «التّناسب»، ويعني «التناغم» بين مكوّنات العمل الشعري، ويدرسه ليس ضمن دائرة جزئية، وإنما في دائرة شاملة، يدرسها ما سمّاه «العلم الكلّي»، يقول: «معرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلاّ بالعلم الكلّي»(٣٩).

يقول محمد القاسمي: «إن قانون التناسب لحازم القرطاجني يلتقي، في كثير من جوانبه، مع مفهوم التوازي في الشعرية المعاصرة، خاصة عند ياكوبسون ومولينو وطامين وريفي وغيرهم، فقد نص مولينو نقلاً عن ياكوبسون على أن بنية الشعر تتحدد بالتوازي المستمر، وأن المتوالية الشعرية محدَّدة بالتكرار المنظم للوحدات المتساوية، وأن البيت الشعري في معناه العام، حسب الشاعر الإنجليزي جيرار هلنلي هوبكنيس، خطاب يكرر جزئياً أو كلياً نفس الصورة الصوتية، لأن التناسب الصوتي تدعمه أشكال صوتية أخرى، كالقافية والجناس والسجع والتماثلات الصوتية»(٤٠).

ويقتضي التناسب أن يكون للموقع الذي يتخذه العنصر من بنية النص دور في تشكيل شعريته، ونقرأ لحازم في هذا الصدد قوله:

«...فقد يتفق للشاعر أن ينظم بيتين قافيتهما 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 راجحاً والمفضول فاضلاً. وكثير ممن ليست له هذه القوة ﴿المائزة حسن الكلام﴾ يسقط أحسن مما يثبت بالنسبة إلى المحل»[٤١].

عمليَّة الإبداع والطبيعة الحسيَّة للشعر

التناسب في العمل الشعري، كما يرى حازم، وليد التناسب في عالم الوجود الذي يرتسم في الخيال. فعمليَّة إبداع الشعر تتم، كما يرى حازم، كما يأتي: الأشياء الموجودة في الواقع، ترتسم في خيال الشاعر، تعرف النفس ما تماثل منها وما تناسب، وتتمثَّلها وتمثِّلها في تركيبات لغويَّة، تجسِّد الأشياء كما يقدمها الحسّ والمشاهدة. هذا ما يقوله حازم في ما يأتي:

«فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود، وكانت للنفس قوَّة على معرفة ما تماثل منها وما تناسب وما تخالف وما تضاد؛ وبالجملة ما انتسب منها إلى الآخر نسبة ذاتية أو عرضية، ثابتة أو متنقلة، أمكنها أن تركِّب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حدّ القضايا الواقعة في الوجود التي تقدِّم بها الحس والمشاهدة»[٤٢].

وهذا يعني أن الشعر يولد كلاً كاملاً، أو كما قال حازم: «تركيبات لغوية، تجسِّد الأشياء كما يقدّمها الحسّ والمشاهدة، فترتسم الأشياء في الخيال، فتنتجها النفس تراكيب...»، ولعله بهذا يشير إلى كلِّية النص الشعري، فيخالف ما كثر الحديث عنه، في النقد العربي القديم، من فصل بين الألفاظ والمعاني، ويتوافق مع ما يقوله النَّقد الحديث.

ولعل إعطاء الدَّور الأول في العملية للإدراك الحسِّي والمشاهدة هو ما جعل حازماً يرى: «أن المعاني التي تتعلَّق بإدراك الحسّ هي التي تدور عليها مقاصد الشعر، وتكون مذكورة فيه لأنفسها، والمعاني المتعلِّقة بإدراك الذِّهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار، وإنما تذكر بحسب التبعية للمتعلقة بإدراك الحس، لتجعل أمثلة لها».

والمقصود من المعاني: «محاكاة الشيء بما النفوس له أشدّ انفعالاً. ولهذا فإن المسائل العلمية يستبرد إيرادها في الشعر أكثر الناس»[٤٣].

وهذا الرأي هو من الجديد الذي أتى به حازم القرطاجني؛ إذ نصّ على الطبيعة الحسية للشعر؛ وذلك عندما قال:

«إن المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر، وتكون مذكورة فيه لأنفسها، والمعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار».

ويضيف: «والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه، لأن التخييل تابع للحس»(٤٤).

نجد لعبد القاهر الجرجاني رأياً في هذا الشأن، لكنَّه يتعلَّق بالعلم المستفاد من طرق الحواس، وليس بالتخييل التابع للحس. يرى عبدالقاهر أن العلم الذي أتى النفس من طريق الحواس. والطباع، ثم من جهة النظر والرؤية «أمس بها رحماً، وأقوى لديها ذماً، وأقدم لها صحبة، وآكد عندها حرمة» من العلم المستفاد «من جهة النظر والفكر»، فالعلم الأول تبلغ الثقة فيه غاية التمام(٤٥).

إنَّ النَّص على الطبيعة الحسيَّة للشعر، المتأتية من الإدراك الحسي. يفضي إلى القول بتقديم ما فطرت عليه النفوس، ويشمل ذلك مختلف عناصر الشعر:

يقول: «وقد نصَّ جميعهم ﴿النُّقَّاد، ويخص قدامة بالذِّكر﴾ على قبح إيراد المعاني العلمية والصِّناعية والعبارات المصطلح عليها في جميع ذلك، ونهوا عن إيراد جميع ذلك من الشعر»(٤٦). يكرر هذا القول في موضع آخر، ويرى أن ما يستحسن إيراده في الشعر، وإن كان غير معروف من الجمهور، هو ما كان مما فطرت النفوس على الحنين إليه أو التألم منه، فالمعيار، كما يبدو، هو ما فطرت النفوس على التأثر به، أو التأثير(٤٧).

وفي ما يتعلق باللفظ يرى «أن اللفظ المستعذب، وإن كان لا يعرفه جميع الجمهور مستحسن إيراده في الشعر، لأنه مع استعذابه قد يفسر معناه لمن لا يفهمه...»، ويضيف: «والإتيان بما يعرف أحسن»(٤٨). ويقول في موضع آخر: «وأحسن الألفاظ ما عذب ولم يبتذل في الاستعمال»(٤٩).

عوامل عملية الإبداع

تتحكم بعملية الإبداع عوامل خارجية وعوامل داخلية، والعوامل الأولى هي: الهيئات والأدوات والبواعث...

الهيئات: «النشء في بقعة معتدلة الهواء، حسنة الوضع، طيبة المطاعم، أنيقة المظاهر، ممتعة ...» الأدوات: «وتنقسم إلى العلوم المتعلِّقة بالألفاظ والعلوم المتعلِّقة بالمعاني». البواعث: تنقسم إلى أطراب وإلى آمال(٥٠).

والعوامل الثانية هي: قوَّة حافظة وقوَّة مائزة وقوَّة صانعة. قوَّة حافظة: صور الأشياء مرتبة فيها على حد ما وقعت عليه في الوجود. قوة مائزة: يميز الشاعر ما يلائم الموضع

والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم ذلك، وما يصح مما لا يصح. قوة صانعة: الضم والنّظم(٥١).

وفي مسألة بواعث الشّعر وعملية إبداعه

يقول: «يجب على من أراد جودة التصرُّف في المعاني في اجتلابها، والحذق بتأليف بعضها إلى بعض، أن يعرف أنَّ للشعراء أغراضاً أُول هي الباعثة على قول الشعر...»(٥٢).

يُحرِّك الباعث الشاعر إلى جلب المعاني، ثم إلى تأليف بعضها إلى بعض، وتتمثل الجودة، في الحذق في ذلك، فعملية إبداع الشعر تتمثل إذاً في ثلاثة حركات، أولاها وجود الباعث، وثانيتها في جلب المعاني، وثالثتها في تأليف هذه المعاني بعضها إلى بعض.

والبواعث حالات نفسيَّة، يفضي كلُّ منها إلى غرض، فالارتياح للأمر السار، إذا كان صادراً عن قاصد لذلك، أرضى فحرَّك إلى المدح، والارتماض للأمر الضار، إذا كان صادراً عن قاصد لذلك، أغضب فحرّك إلى الذم.

هذا في ما يتعلق بالأمور المقصودة، أما في ما يتعلَّق بالأمور غير المقصودة، فتتنوع حالات النفس. وتؤتي كل حالة نوعاً من الشعر، وتأسيساً على هذا الفهم يصنف أغراض الشعر، فهي أجناس وأنواع تحتها أنواع...

واللافت أنه يعد المدح والنسيب والرثاء «من الأنواع الأخر». وليس من الأجناس «الأول». فهذه تتمثل في «الارتياح والاكتراث وما تركب منهما...»(٥٣).

فالمعيار في تحديد الجنس فالنوع هو القصد إلى النَّظم، ما يعني أن أجناساً من الشعر تمليها حالات/ تجارب تلقائياً، وأنواع تأتي وليدة القصد، وهذه هي أغراض الشعر التقليدية وإن تكن معاني الشّعر ترجع إلى وصف «أحوال الأمور المحرِّكة إلى القول، أو إلى وصف أحوال المتحركين لها، أو إلى وصف أحوال المحرِّكات والمحرِّكين»(٥٤).

وهو، بهذا القول، يضع معياراً لـ«أحسن القول» يتمثل في أن يصف الشاعر حالته التي أدت به إلى قول الشّعر، إضافة إلى وصف الغرض الشعري، ما يعني أن تكون ذات الشاعر حاضرة في نصِّه، ولعل هذا ما جعله معجباً بالمتنبي الذي كانت ذاته حاضرة في جميع قصائده، بما في ذلك المدحيَّة.

يقول إحسان عباس في هذا الشأن: «من يقرأ منهاج البلغاء لحازم يحس أنه يضع قواعده النقدية وضعاً جديداً، وفي ذهنه أن المثل الأعلى للشعر هو المتنبي»(٥٥).

عملية الإبداع بين الطَّبع والقوانين البلاغيَّة الشعرية

بين الصدور عن الطَّبع، واتباع القوانين البلاغية، يرى أن الشاعر الذي يظن «أنه لا يحتاج من الشعر إلى أكثر من الطبع، وبنيَّته على أن كل كلام مقفى موزون شعر» إنما يجهل «أن الطباع قد تداخلها من الاختلال والفساد أضعاف ما تداخل الألسنة من اللحن، فهي تستجيد الغث، وتستغث الجيد من الكلام، ما لم تقمع بردها إلى اعتبار الكلام بالقوانين البلاغية، فيعلم بذلك ما يحسن وما لا يحسن».

وهذا يعني أنَّ قوانين بلاغية مسبقة هي التي تعتمد بوصفها معايير في نظم الشعر، وفي الحكم عليه، فالشعرية تتمثل في اتباع قوانين بلاغيَّة تقوِّم الطِّباع.

هذه القوانين المقوِّمة المصحِّحة، كما يضيف، جعلها العرب علماً تتدارسه في أنديتها، ويستدرك به بعضهم على بعض، وتبصير بعضهم بضعاً في ذلك.

ويشير إلى أن هذه القوانين التي نقل الرواة الشيء الكثير منها، لو تتبعها متتبِّع متمكِّن من الكتب، لاستخرج منها علماً كثيراً موافقاً للقوانين التي وضعها البلغاء في هذه الصناعة[٥٦]. وهو بهذا يتحدث عن إمكانية وضع علم قوانين الشعر، أو ما يسمَّى من منظور النظريات الشعرية الحديثة، الشعرية.

ويقدِّم من تاريخ الشعر العربي ما يؤيد رأيه، فيقول: «وأنت لا تجد شاعراً مجيداً منهم إلا وقد لزم شاعراً آخر المدَّة الطويلة، وتعلم منه قوانين النظم، واستفاد عنه الدربة في أنحاء التصاريف البلاغية، فقد كان كثيِّر أخذ الشعر عن جميل، وأخذه جميل عن هدبة بن الخشرم، وأخذه هدبة عن بشر بن أبي خازم...»[٥٧].

فهل التعلّم والدربة يعنيان امتلاك القيم الجماليَّة للشعرية العربية، وهو ما يعرف في النظريَّات الشعريَّة الحديثة بامتلاك «القارىء الضِّمني» أو «الأنا الشعري الأعلى»؟

يضيف، فيسأل: «فإذا كان أهل ذلك الزمان قد احتاجوا إلى التعلُّم الطويل، فما ظنّك بأهل هذا الزمان، بل أية نسبة بين الفريقين في ذلك؟»[٥٨]. وإن كان حازم قد طرح هذا السؤال في زمنه، فإنه يصحّ أن يطرح في هذا الزَّمن الذي يتنكر فيه كثير من الشعراء الشبَّان لتراثهم الشعري.

ويقول، في موضع آخر: يُتَقوَّى في تصريف ضروب المعاني وضروب تركيبها «بالطَّبع الفائق، والفكر النافذ الناقد الرَّائق. وبالمعرفة بجميع ما يُحتاج إلى معرفته في هذه الصناعة

من حفظ الكلام والقوانين البلاغية...»[٥٩].

فهو يتحدَّث، هنا، عن الطبع والفكر بوصفهما عاملين من عوامل صنع الشعرية، ولا يحصر الأمر في القوانين البلاغيَّة، لكن الطبع الذي يتحدث عنه ليس أيّ طبع، وإنما الطبع الفائق، وقد نفهم أنه الموهبة الفائقة، وكذلك فإن الفكر الذي يعنيه ليس أي فكر وإنما الفكر النافذ النَّاقد الرَّائق، وهذه صفات يتميز بها فكر المبدع الكبير الصافي القادر على النفاذ إلى جواهر الأمور وتتميز الجيد من الرديء. وطبيعي أن الطَّبع والفكر، ليغدوا كما يصف، ينبغي أن يكونا قد امتلكا المعرفة والخبرة والدُّربة. ويعود فيتحدَّث عن الطبع عندما يرى أنه لا يكمل لشاعر قول على الوجه المختار إلاَّ بأن تكون له قوَّة حافظة وقوَّة مائزة وقوة صانعة، فهذه القوى يحتاج الشاعر إلى أن تكون موجودة في طبعه، وهي المعبَّر عنها بالطبع الجيد في هذه الصِّناعة، فمفهوم الطبع هنا يتشكَّل من قوة حافظة تترتب فيها صور الأشياء على حدّ ما وقعت عليه في الوجود، وقوة مائزة يميز بها الشَّاعر ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم ذلك وما يصح ممَّا لا يصح، وقوة صانعة تتولى ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض، والتدرج من بعضها إلى بعض[٦٠].

وهذا يعني أن الطبع لا يقتصر على الموهبة فحسب، وإنما يشمل المعرفة والدُّربة والخبرة والقدرة على النَّظم..، فالطَّبع المعنيّ هنا هو ما يمكن تسميته بالملكة الشعرية القادرة على صناعة الشعر بكفاءة متميِّزة، وهذه الملكة يمتلكها الشاعر، ويتأتَّى نظمه على أكمل وجه إذا توافرت له ثلاثة أشياء هي المهيئات والأدوات والبواعث[٦١]. وهكذا، كما يبدو، فإن عملية إبداع الشعر عملية مركَّبة، ينبغي أن تتوافر للشاعر فيها المهيئات والأدوات والبواعث، ويكون ممتلكاً للقوى الحافظة والمائزة والصانعة، فيبدع الشعر.

ثم يعرّف الطّبع بقوله: «والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها»[٦٢].

وعن الثقافة والدُّربة، وامتلاك التراث ومنظومه قيمه الجمالية، يقول: «... وأنت لا تجد شاعراً مجيداً منهم إلا وقد لزم شاعراً آخر المدة الطويلة، وتعلَّم منه قوانين النظم واستفاد منه الدربة في أنحاء التصاريف البلاغية، فإذا كان أهل ذلك الزمان قد احتاجوا إلى التعلُّم الطويل، فما ظنك بأهل هذا الزمان، بل أية نسبة بين الفريقين في ذلك»[٦٣].

ويرى أن المعرفة أمر ضروري، فيقول: «ولما كان القول في الشعر لا يخلو من أن يكون وصفاً أو تشبيهاً أو تاريخاً، احتاج الشاعر أن تكون له معرفة بنعوت الأشياء التي من شأن الشعر أن يتعرض لوصفها، ولمعرفة مجاري أمور الدنيا وأنحاء تصرف الأزمنة والأحوال، وأن تكون قوة ملاحظة لما يناسب الأشياء والقضايا الواقعة من أشياء أخر تشبهها، وقضايا متقدمة تشبه التي في الحال»(٦٤).

ويضيف، فيتحدث عن التأثُّر والمعرفة، فيقول:

«إن الأقاويل المخيلة لا تخلو من أن تكون المعاني المخيَّلة فيها مما يعرفه جمهور لغتها ويتأثر له، أو مما يعرفه ولا يتأثر له، أو مما يتأثر له إذا عرفه، أو مما لا يعرفه ولا يتأثر له لو عرفه. وأحق هذه الأشياء بأن يستعمل في الأغراض المألوفة من طرق الشعر ما عُرف وتؤثر له، أو كان مستعداً لأن يتأثر له إذا عرف».

ويضيف: «وأحسن الأشياء التي تُعرف ويتأثر لها، أو يتأثر لها إذا عرفت، هي الأشياء التي فُطرت النفوس على استلذاذها، أو التألم منها، أو ما وجد فيه الحالان من اللذة والألم، كالذكريات للعهود الحميدة المتصرمة التي توجد النفوس تلتذ بتخيلها وذكرها، وتتألم من تقضّيها وانصرامها»(٦٥).

تصنيف الأنواع الأدبيَّة

يعتمد حازم، في تصنيف الأنواع الأدبيَّة، معياراً تمليه رؤيته التي سبق عرضها، وهو «العمدة»، وقبل أن نتبيَّن ما يعنيه بهذا المصطلح نعود إلى الفارابي لنرى ما قدَّم في هذا الشأن، ثم نقرأ ما جاء به حازم ونقارنه بما ذكره ياكوبسون عن الوظائف الست.

يقسم أبو نصر الفارابي (ت٣٣٥هـ/ ٩٥٠م) الكلام، على أساس عنصري المحاكاة والوزن إلى أنواع هي:

١. شعر، وهو «أن يكون قولاً مؤلَّفاً مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، ثمّ سائر ما فيه فليس ضرورياً في قوام جوهره، وإنّما أشياء يصير بها الشعر أفضل».
٢. قول شعري، وهو الخطابة التي تستعمل شيئاً من المحاكاة يسيراً.
٣. قول خطبي، وهو الأقاويل المقنعة الموزونة. ويرى أنّ التخييل في القول المحاكي، مثل العلم في البرهان، والظن في الجدل، والإقناع في الخطابة(٦٦).

ورأى حازم: أنَّ الأقاويل الشعرية تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها من جهات، وهذه الجهات هي: ما يرجع إلى القول نفسه: ﴿الرسالة﴾، أو ما يرجع إلى القائل: ﴿المرسل﴾، أو ما يرجع إلى المقول فيه: ﴿السِّياق﴾، أو ما يرجع إلى المقول له: ﴿المرسل إليه﴾(٦٧). وياكوبسون، كما هو معروف، رأى أنّ في النص ستة عناصر وست وظائف:

١ ـ المرسل = وظيفته تعبيرية انفعالية.

٢ ـ المرسل إليه = وظيفته تأثيرية انتباهية.

٣ ـ الرسالة = وظيفتها جمالية.

٤ المرجع = وظيفته مرجعية.

٥ ـ القناة = وظيفتها حفاظية.

٦ ـ اللغة = وظيفتها تفسيرية ميتالغوية.

عندما تكون الوظيفة الجمالية هي الوظيفة/ القيمة المهيمنة la valeur dominante في النصّ يكون النص أدباً، والوظيفة المهيمنة في النص يقصد بها العنصر البؤري للنص الأدبي. إنَّها تحكم العناصر الأخرى ووظائفها وتُحكم بناء البنية، وتكسب النص نوعيته، وهي التي تحدّد النوع الأدبي. فالوظيفة الجمالية تهيمن على الأدب، والتأثيرية على الخطب، والميتالغوية على النقد الأدبي، والمرجعية على النصوص التاريخية، والانفعالية الجمالية على النصوص الشعرية الرومانسية، والحفاظية على المكالمات الهاتفية(٦٨).

يتحدَّث حازم عن وظيفةٍ مهيمنة، ويسمّيها «العمدة»، ويرى أن «التخييل هو قوام المعاني الشعرية، والإقناع هو قوام المعاني الخطابية، واستعمال الإقناعات من الأقاويل الشعرية سائغ، إذا كان ذلك على جهة الإلماع في الموضع بعد الموضع، كما أن التخايل سائغ استعماله في الأقاويل الخطابية في الموضع بعد الموضع. وإنما ساغ لكليهما أن يستعمل يسيراً مما تقوم به الأخرى، لأن الغرض في الصناعتين واحد»، وهو التأثير في النفوس.

لكلِّ نوع إذاً عنصر مهيمن يتقوَّم به، ومن السائغ أن يوجد عنصر آخر، شريطة أن تقوم بين العنصرين علاقة تعاضد، فتكون الأقاويل المقنعة، الواقعة في الشعر، تابعة لأقاويل مخيلة، مؤكدة لمعانيها، مناسبة لها في ما قصد بها من الأغراض، وأن تكون المخيلة هي العمدة، وكذلك الخطابة ينبغي أن تكون الأقاويل المخيلة الواقعة فيها تابعة لأقاويل مقنعة مناسبة لها مؤكدة لمعانيها، وأن تكون الأقاويل المقنعة هي العمدة(٦٩).

ويقدِّم مثالاً على ذلك هو شعر المتنبي، ويقول:

«يقسم الكلام في ذلك أحسن قسمة، ويجب أن يؤتم به في ذلك، فإن مسلكه فيه أوضح المسالك»[٧٠].

وإذ يميز بين الشِّعر والخطابة وبين الصدق والكذب يقول: «لما كان علم البلاغة مشتملاً على صناعتي الشعر والخطابة، وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني، ويفترقان بصورتي التخييل والإقناع...». ثم يقرر أن «المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق ذلك»[٧١].

ويرى أن من يعتقد بأن «كل كلام موزون مقفًى شعر». إنما يصدر عن جهالة[٧٢] وفي موضع آخر يقول: «وليس يعدُّ شعراً، من حيث هو صدق، ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيل»[٧٣].

فالشِّعر كلام مخيل، سواءً أكان صادقاً أم كاذباً، والوزن والقافية ليسا شرطين كافيين، والشرط اللازم والكافي هو التخييل.

يكرِّر هذا الرأي في غير موضع من كتابه، ومن ذلك قوله: فيكون شعراً باعتبار ما فيه من المحاكاة والتخييل. لا من جهة ما هو كاذب، كما لم يكن شعراً من جهة ما هو صادق، بل بما كان فيه من التخييل، والكذب الشعري ليس بوصفه كذباً، وإنما بما فيه من التخييل، فالتخييل هو المعتبر في صناعة الشعر، لا كونه صادقاً أو كاذباً[٧٤]. وإن «كان قد يعدّ حذقاً للشاعر اقتداره على ترويج الكذب، وتمويهه على النفس، وإعجالها إلى التأثر له قبل، فإعمالها الروية في ما هو عليه»[٧٥]. والشعر كما يقول، لا تعتبر فيه المادة، بل ما يقع فيها من التخييل[٧٦].

يميِّز حازم، إذاً، بين الأنواع الأدبيَّة، فيتَّخذ ما يُبنى عليه القول، ويسميه «العمدة»، معياراً، وهذا هو المعيار الذي تتخذه النظريات الشعرية الحديثة عندما ترى أن الوظيفة المهيمنة هي التي تعتمد في تصنيف النص.

يقول: «فما كان من الأقاويل القياسيَّة مبنيًّاً على تخييل، وموجودة فيه المحاكاة فهو يعدُّ قولاً شعرياً، سواء كانت مقدماته برهانية أو جدلية أو خطابيَّة يقينيَّة أو مشتهرة أو ظنونيَّة، وما لم يقع فيه ذلك بمحاكاة، فلا يخلو من أن يكون مبنياً على الإقناع وغلبة الظن خاصة أو يكون مبنياً على غير ذلك، فإن كان مبنياً على الإقناع خاصة كان أصيلاً في الخطابة دخيلاً في

الشِّعر سائغاً فيه، وما كان مبنياً على غير الإقناع مما ليس فيه محاكاة، فإن وروده في الشعر والخطابة عبث وجهالة، سواء كان ذلك صادقاً أو مشتهراً، أو واضح الكذب».

ويضيف فيرى أن نوعاً من القول يكون خطابياً بما يكون فيه من إقناع، وشعرياً بكونه متلبساً بالمحاكاة والخيالات، ويقدِّم مثالاً على ذلك قول أبي تمام:

أخرجتمـــوه بكـــرهٍ مـــن ســـجيَّته والنَّـار قـد تُنتضـى مـن ناضـر السـلم(٧٧)

المعاني والألفاظ والخطّ

يتحدث حازم عن العلاقة بين المعاني والألفاظ والخطّ (الكتابة) في ما يمكن عدُّه كلاماً على العلامة ودالِّها ومدلولها ومرجعها، فيتبيَّن «أن المعاني لها حقائق موجودة في الأعيان، ولها صور موجودة في الأذهان، ولها من جهة ما يدل على تلك الصور من الألفاظ وجود في الأفهام، ولها وجود من جهة ما يدل على تلك الألفاظ من الخط يقيم صور الألفاظ وصور ما دلت عليه في الأفهام والأذهان»(٧٨).

يتبنَّى حازم، كما يبدو، العلاقات القائمة بين حقائق الواقع ومعانيها، وصورها في الذِّهن، والألفاظ الدالة عليها، والخط (الكتابة) الذي يقيم صور الألفاظ ودلالتها.

وإذ نقرأ أن الخط يقيم صور الألفاظ وصور ما دلت عليه في الأفهام والأذهان، إضافة إلى أن الألفاظ صور دالة على المعاني... ندرك أن حازماً قدّم معرفة بما يُسمَّى، اليوم، «ثنائية الدال والمدلول»، قبل فرديناند دي سوسير، إضافة إلى بيانه أن مصدر ذلك كله يعود إلى حقائق الواقع، فهي التي تشكل، في حال إدراكها، المعاني التي تتمثَّل في ألفاظ وخط يرسم تلك الألفاظ.

وظيفة الشعر وموضوعاته وتأثيره

يبدو أن رؤية حازم إلى حقيقة الشعر حكمت رؤيته إلى وظيفته وموضوعاته وابتكار صوره وتأثيره. فهو يقول: لما كان المعتبر في حقيقة الشعر، التخييل والمحاكاة، لما فيهما من قدرة على إثارة الإعجاب لدى المتلقِّي، كانت وظيفة الشعر عنده جمالية، وليست نفعيه أخلاقيَّة. يقول:

«لما كان المقصود بالشِّعر إنهاض النفوس إلى فعل شيء، أو طلبه، أو اعتقاده، أو التخلِّي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده، بما يخيَّل لهافيه من حسن أو قبح، وجلالة أو خسّه، وجب أن تكون موضوعات صناعة الشعر الأشياء التي لها انتساب إلى ما يفعله الإنسان

ويطلبه ويعتقده»[٧٩].

ويقرر ضرورة البعد قدر الإمكان عن التعبيرات المألوفة، والحرص على إيجاد صور جديدة مبتكرة لحركة النفس بما يفجؤها به من جدَّة التَّصوير[٨٠].

ويكثر القول في قضية التأثير في المتلقي، ومما يقوله: «من شروط البلاغة والفصاحة حسن الموقع من نفوس الجمهور»[٨١]. «الغرض المقصود بالشعر هو تحريك النفوس»[٨٢].

وتحريك النفوس عائد إلى التخييل، والتخييل المحرِّك من القول متعلِّق بالتعجُّب منه: «إمَّا لجودة هيئته، أو قوَّة صدقه، أو قوَّة شهرته، أو حسن محاكاته»[٨٣]، وإن تحدث النقد الحديث عن «الهزَّة الجمالية»، فإننا نقرأ لحازم التعبير الدال على المصطلح نفسه عندما يقول: «وليست المحاكاة، في كل موضع، تبلغ الغاية القصوى من هزِّ النفوس وتحريكها، بل تؤثر فيها، بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها»[٨٤].

«فالشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، أو يكره إليها ما قصد تكريهه... بما يتضمَّن من حس تخيُّل له ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصوَّرة بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها».

«فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيئته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه وقامت غرابته»[٨٥].

أصالة حازم

تبيَّنا، في ما سبق، رؤية حازم القرطاجنّي إلى قضايا الشِّعر، وبدا واضحاً أنه يعدّ نفسه المنظِّر القادر على استنباط القوانين الشعرية الكلِّية للشعر العربي من نصوص الشعر والنقد العربية، العائدة إلى عصور ازدهار الثقافة العربيَّة، لأنها تمثل الشِّعر والنقد الحقيقيَّين.

وإذ يدرك صعوبة هذه المهمَّة ينهض بأدائها، فيحدِّد مفهوم الشعر الحقيقي، والشعرية، ويحكم مفهومه هذا رؤيته إلى عناصر هذا المفهوم، من بنية وتخييل ومحاكاة ووزن وألفاظ ووظيفة وتأثير، كما يحكم رؤيته إلى قضايا أخرى، منها التأريخ للشعر وعملية إبداعه، وتصنيف الأعمال الأدبية، وتميُّز الشِّعر منها، والعلاقة بين المرجع والألفاظ والخطّ...، وهو، في صنيعه هذا. أفاد ممَّن سبقه: أرسطو... الكندي، الفارابي، ابن سينا...، فاطَّلع على ما

قدّموه من معرفة، وفهمه، وأضاف ما يمكن أن نسمِّيه بلورة نظرية شعرية تمثّل رؤية شاملة متماسكة إلى قضايا الشّعر والشعرية، تتّصل بالتراثين العربي واليوناني، وتنفصل عنهما في آن، وما يميِّزه عن الفلاسفة الذين أفاد منهم أنَّه وظَّف المعرفة الفلسفيَّة في إنتاج نظريَّة نقدية أدبيَّة شعريَّة.

تحدَّث كثير من الباحثين عن مسألة أصالة حازم، أو عن إفادته ممن سبقه وإضافاته، فقال محقِّق كتاب «المنهاج»، محمد الحبيب بن الخوجة، في مقدِّمته، استشهد حازم غير مرَّة بآراء أرسطو، اعتمد فيها مرَّتين تلخيص الفارابي، وأربعة عشر مرَّة ترجمة ابن سينا في «الشفاء». وقال: إنه ذكر ما يرجو أن يكون من جملة ما أشار إليه أبو علي بن سينا.

ويضيف الخوجة فيقول: «تأثَّر عميق التأثُّر بمؤلَّفات ابن سينا، وأخذ بطريقته، وأحال على تعاريفه وحدوده، واستعمل كثيراً من ألفاظه وصنيعه، وذكر أحياناً نفس الأمثلة والشواهد التي ذكرها الشيخ الرَّئيس، ولقد اعتمد كتاب فن الشعر لابن سينا، لنقل كثير من فقر كتاب الشعر لأرسطو»(٨٦).

ويقول عبدالرحمن بدوي: حازم «هو أوَّل من أدخل نظريات أرسطو، وتعرَّض لتطبيقها في كتب العربية الخالصة»(٨٧).

وخلص صفوت عبدالله الخطيب، في أطروحته: «نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية»، إلى القول: إن حازماً أفاد من التراث الفلسفي اليوناني، على مستوى التنظير في المقام الأول، فعرف بعض مكوِّنات الشعر، وخصوصاً الخيال، المحاكاة، أما قضايا النظرية الشعرية، فقد استقاها من قراءة للنصوص الشعرية نفسها، ومن قراءاته في كتابات النقاد العرب الذين سبقوه(٨٨).

ويخلص عباس أرحيلة، في دراسته: «حازم القرطاجني: مسألة التأثير الأرسطي في النقد العربي القديم» إلى القول: «أفاد من التنظير والمصطلحات الواردة في كتابي الشعر والخطابة الأرسطيين، من خلال ما وصلت إليه جهود الفلاسفة المسلمين حولهما، واجتهد غاية الاجتهاد في وضع ما أسماه قوانين الشعر الكلِّية»، وهو القائل: «وجب أن توضع لها من القوانين أكثر مما وضعت الأوائل»(٨٩).

ويقول محمد عبدالمطلب: «وجد حازم أمامه مفهوماً للأسلوب يأتيه من قبل أرسطو، ومفهوماً للنظم يأتيه من قبل عبدالقاهر، فسار في تحديد مفهومه الخاص، متأثراً أحياناً بنظرة

أرسطو/ إلى الأدبي بحسبانه وحدة متكاملة شاملة للقطعة الأدبية كلها، نثراً كانت أم شعراً، ملاحظاً انتقال الشاعر من موضوع إلى موضوع في القصيدة الواحدة في تسلسل فكري، ومتأثراً أحياناً أخرى بالنظم، مع ربطه بالصياغة اللفظية من ناحية وبالعلاقات النحوية ـ على نحو ما قال به عبدالقاهر – من ناحية أخرى»[٩٠].

تؤكِّد هذه الآراء ما خلصت إليه قراءتنا كتاب: «منهاج البلغاء وسراج الأدباء». ذهبنا إليه، من أنَّ أصالة حازم في وضع نظريَّته الشعريَّة العربيَّة تتمثَّل في الاتصال/ الإفادة ـ الانفصال/ التجاوز والإضافة، ويمكن أن نقدِّم، إضافة إلى ما تبيَّناه سابقاً، أمثلة تفصيلية توضح هذه المسألة.

يقول صفوت عبدالله الخطيب، لدى حديثه عن الخيال:

«فابن سينا ـ برغم معرفته الواسعة بالخيال ـ قد اقتصر ـ في معظم ما قاله ـ على الخيال بما هو جزء من مكوِّنات النَّفس البشرية، أو طرق استخدامه بوصفه قوة من قواها، واقتصر في البعض الآخر القليل مما قاله على الخيال بما هو شرط مميز للشعر عن النثر أو الخطابة. والفارابي كذلك تحدث عن الخيال، بوصفه قوة نفسية أو خاصة لها قيمتها في تحقيق الشعر لوظيفته، وكلاهما تكلم في ذلك كلاماً عاماً غير مكين في باب الصِّناعة الشِّعرية»[٩١].

وابن سينا درس قوى النَّفس، ولم يربط بين دراسته لها ودراسته للشعر، أما حازم فوظف هذه الدراسة في دراسته للشعر.

ومصطلح «التخييل» وضعه الفارابي، ولم يتعرَّض له أرسطو، وطوَّره ابن سينا، ومثَّل له، وتوسَّع في شرحه، وواصل حازم تطوير هذا المفهوم، وأشار إلى مشاركة المبدع والمتلقِّي فيه، وإلى ارتباطه بعملية إبداع الشعر، وطبيعة الشِّعر الحسِّية، فالتخيل وسيلة للتواصل بين المبدع والمتلقي، والصورة ليست شكلاً أو صياغة فحسب، وإنَّما ذات دلالة نفسيَّة تعني الاستعادة الذِّهنيَّة لمدرك حسِّي.

وفي بحث الطباق اعتمد حازم، على النقاد الذين سبقوه، وأشار إليهم في بحثه، ويتمثل تجديده في تعريفه لـ«المقابلة»؛ إذ نصَّ على التناسب بين المعاني، ونبّه إلى نوع من الطباق يقع فيه تخالف الألفاظ وهي تبع للمعاني، وتسميته له بالتبديل، وأكثر من الأمثلة لبيان رأيه، والتفصيل في شرحها.

ومن الأمثلة التي قدمها لمقابلة التضاد والتخالف، قول الجعدي:

فتـــى تم فيـــه مـــا يســـرُّ صـــديقه علـــى أن فيـــه مـــا يســـوء الأعاديـــا

وهو يركّز على حسن موقع الكلام في النفس، ونيل إعجاب السامع؛ ويجعل ذلك مقياس جودة النص وبراعة الأديب(٩٢).

وهكذا، كما يبدو، أنجز حازم المهمَّة الصَّعبة التي قرَّر أن ينهض بها، وسعى إلى ذلك، يقرأ، ويفهم، ويبلور، ويضيف ويتجاوز، وهذه هي مهمة المبدع في أي مجال كان من مجالات العطاء الإنساني.

هوامش البحث

(١) أبو الحسن حازم بن محمد بن الحسن الأوسي القرطاجني (٦٠٨هـ/ ١٢١١م - ٦٨٤هـ/ ١٢٨٥م)، نسبةً إلى مرسي قرطاجنّة، الواقع في الجنوب الشّرقي من بلاد الأندلس قرب مرسية.

كان فقيهاً مالكي المذهب، نحوياً بصرياً، حافظاً للحديث، راوية للأخبار والشّعر، شاعراً، حمله أستاذه أبو علي الشّلوبين على الأخذ بالعلوم الحكمية الهيلنية، ووجهه إلى دراسة المنطق والخطابة والشعر.

أدّت أحداث، منها وفاة والده في مرسيَّة سنة ٦٣٢هـ/١٢٣٤م، وسقوط مدن أندلسيَّة: قرطبة سنة ٦٣٣م/١٢٣٦م، بيّاسة سنة ١٢٣٧/٦٣٤، بلنسية سنة ١٢٣٨/٦٣٦م، شاطبة ودانية سنة ١٢٤٠/٦٣٨، وموت ابن هود سنة ١٢٣٧/٦٣٥، إلى مفارقة وطنه، مهاجراً إلى مراكش في المغرب؛ وذلك، كما يقدّر محمد الحبيب بن الخوجة، بعد وفاة والده وسقوط قرطبة.

كانت الحياة في مراكش مضطربة، والسلطان الموحّدي آخذ في الأفول، والخليفة الشاب الرشيد الذي لم تتجاوز سنُّة ٦٣٣هـ/١٢٣٦م، السابعة عشرة من عمره، لم يكن ليجد في عهده استقراراً ولا أمناً، وقد انتهى الأمر إلى سقوط الدولة الموحدية، وقيام الدولة المرينية مكانها.

لم يحل الوضع السياسي المضطرب في مراكش دون قيام نشاط ثقافي شجعه الخليفة الشاب الرّشيد، وكان حازم ملازماً لبلاط هذا الخليفة، منشداً إياه مدائحه، وعلى اتصال بالنخبة من مثقّفي المهاجرين الأندلسيين إلى المغرب، ويشارك في الحياة الأدبية في مراكش.

لم تطل إقامته في المغرب، إذ غادرها سنة ٦٣٩هـ/ ١٢٤٢م. إلى تونس، وقصد بلاط الأمير الحفصي، أبي زكرياء الأوّل، وأنشد فيه قصيدته الطويلة الصادية التي أعلن فيها بيعته له، وطلبه إنقاذ الأندلس المنكوبة.

هاجر كثير من علماء الأندلس وأدبائها وشعرائها إلى تونس، ما أدّى إلى قيام حركة ثقافية نشطة، كان لحازم دور كبير فيها، وقد قدّر الأمير الحفصي مواهبه، فأدخله ديوان الإنشاء، وسرعان ما تميّز في الوسط الثقافي، وتبوأ منزلة الشيوخ، وعُدَّ مرجعاً في العربية والعروض والبلاغة في زمانه، وقال تلميذه التجاني: «كان أبو الحسن حامل راية الأندلسيين».

كان حازم شاعراً مدح الخليفة الموحدي الرشيد وعدداً من أمراء الحفصيين، لم تجمع آثاره الشّعريَّة في ديوان، وأمكن العثور على مخطوطتين في مكتبة «الأسكوريال» يحتفظان بمقدار له من هذه الأشعار، وتعرف آثاره الشعرية في ما دوّنه له بعض المؤرّخين، مثل ابن سعيد وابن رُشيد والتجاني والصفدي والمقرّي، والنُصوص الشعرية هذه تتنوع بين نصوص صوفية ووصفية وهزلية وصناعية بلاغية ومدحية، إضافة إلى قصيدته الشهيرة: «المقصورة»، وهي قصيدة طويلة تتألّف من ستة أبيات وألف بيت، نظمها الشاعر على بحر الرجز، وذكر في مقدمتها أنه عارض بها مقصورة ابن دريد، ونظمها في مدح المستنصر الأمير الحفصي ، له مؤلّفان نحويان: أولهما مفقود، واسمه «شدّ الزنار على جحفلة الحمار»، وهو رسالة رد فيها على كتاب المقرب لابن عصفور، وثانيهما القصيدة النحوية، وتتألف من تسعة عشر ومئتي بيت من بحر البسيط ، وله ثلاثة مؤلّفات في البلاغة، أولها كتاب التجنس، وهو مفقود، وثانيها كتاب في العروض والقافية، معظمه مفقود، وثالثها كتاب المنهاج ، راجع: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ط.٣، ١٩٨٦، ص٤٥ - ٩١.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٦.

(٣) انظر: تزفتيان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء: توبقال ط١، ١٩٩٠، ص٢٤، وما بعدها.

(٤) منهاج البلغاء...، م.س.، ص٢٦.

(٥) انظر: جابر عصفور، نظريات معاصرة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع ٩/١١، ص٢٢.

(٦) منهاج البلغاء...، م.س؛ ص٦٨ - ٧٠.

(٧) المصدر نفسه، ص١٨.

(٨) المصدر نفسه، ص ٢٧ و٢٨.

(٩) المصدر نفسه، ص٦٨.

(١٠) راجع: منهاج البلغاء...، م.ن.، ص٦٩.

(١١) منهاج البلغاء...، م.ن.، ص١٢٤ و١٢٥.
(١٢) المصدر نفسه، ص١٠.
(١٣) المصدر نفسه، ص٧١.
(١٤) منهاج البلغاء...، م.ن.، ص٨٩.
(١٥) أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، دمشق: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ط١، ١٩٧٢، ص٢٧٣.
(١٦) منهاج البلغاء...، م.س.، ص٧٢.
(١٧) المصدر نفسه.
(١٨) المصدر نفسه، ص٧٢ و٨٩.
(١٩) راجع: ابن رشيق، العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، بيروت: دار الجيل، ط٤، ١٩٧٢، ١٩/١.
(٢٠) قدامة بن جعفر، نقد النثر، تحقيق عبدالحميد العبادي، ص٧٧.
(٢١) راجع: ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق د. عبدالعزيز بن ناصر المانع، القاهرة: مكتبة الخاناجي، ص٥.
(٢٢) راجع: العمدة، م.س.، ١١٦/١، وابن منظور، لسان العرب، م.س، مادة شعر.
(٢٣) أبو تمّام، الديوان، شرح وتعليق شاهين عطيَّة، مراجعة بولس الموصلي، بيروت: مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني، ط١، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٨م، ص٤١٤.
(٢٤) رأى أرسطو أنّ ما يميِّز بين الشعر والنثر ليس العروض فحسب، وإنّما المحاكاة التي تأتي في مزيج من الأعاريض، فيقول: «وجرت عادة الناس أنّه إذا وضعت مقالة طبية أو طبيعية في كلام منظوم سموا واضعها شاعراً». و«... ينبغي أن نسمّي شاعراً من يأتي بالمحاكاة في مزيج من الأعاريض»: ويقرّر أنّ أقوال «هيرودتس في أوزان تظل تاريخاً سواء وُزنت أم لم توزن».

والمحاكاة ليست النقل عن الحياة والطبيعة، وإنّما هي، في المأساة (التراجيديا)، رواية ما يجوز وقوعه، وما هو ممكن على مقتضى الرَّجحان والضَّرورة، والممكن مقنع وإن كان مخترعاً، ما يعني أنّ الشاعر يحاكي ما يتمثله من الطبيعة والحياة، وما يراه إلى أشيائهما وأمورهما.

(٢٥) راجع: منهاج البلغاء، م.س.؛ ص٨٩ و١٢٩ و٢٦٣.
(٢٦) خليل حاوي، الآداب، العدد الثاني، السنة الثانية عشرة، ندوة الآداب، ١٩٧٠، ص٢٨.

(٢٧) راجع لمعرفة ذلك: عبدالمجيد زراقط، الإبداع الأدبي العربي، قضايا وإشكالات، بيروت: دار الغدير، ط١، ١٤٢٤هـ ٢٠٠٣م، ص٨٧ - ١١٩.

سمّي شعر «الرجز» بهذا الاسم تشبيهاً بـ«الرجز في النّاقة». وهو داء يصيب الإبل في إعجازها، فإذا ثارت ارتعدت أفخاذها ثمّ انبسطت. لاحظ العرب هذه الحالة، وقارنوها بالحالة التي تصيب الشاعر لحظة قول الشعر، فرأوا شبهاً، فسمّوا الشعر الصادر عن هذه الحالة باسمها. وقد وصف الشاعر الجاهلي حالة تلقّي الشعر، من جو السماء، وهي حالة صدوره، فقال:

وقافيةٍ عجَّت بليلٍ رزيَّةٍ تلقيت من جوِّ السماء نزولها

(٢٨) عبدالمحسن فراج القحطاني، بين معيارية العروض وإيقاعية الشعر، جدة: النادي الأدبي الثقافي، ط١، ٤١٧هـ ١٩٩٦م، ص١١ و٢٩ و٣٠.

(٢٩) طه حسين في الأدب الجاهلي، القاهرة: دار المعارف، ط١، ١٩٨٤، ص٣٢٤.

(٣٠) بول فاليري، الشعر والفكر المجرد، مجلة فصول، القاهرة، مجلد ٧، عدد ١ و٢، أكتوبر العام ١٩٨٦، ص٢١٤.

(٣١) منهاج البلغاء...، م.س، ص٨٩.

(٣٢) منهاج البلغاء...، م.ن.، ص٩٠ و٩١.

(٣٣) فيصل أبو الطفيل، «المتلقي بين التخييل والمحاكاة والتأثير في نظرية الشعر، حازم القرطاجني (٦٨٤هـ)»، مجلة الرافد (الشارقة)، العدد ٢٣٥. مارس، ٢٠١٧، ص٣٣، رأي عباس أرحيلة مأخوذ من «الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين...، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ط١ ١٩٩٩، ص ٦٩٦ و٨٥.

(٣٤) منهاج البلغاء...، م.س؛ ص١١٦.

(٣٥) المصدر نفسه، ص١١٦ و١١٧.

(٣٦) المصدر نفسه، ص١١٧.

(٣٧) المصدر نفسه، ص١١٨.

(٣٨) المصدر نفسه، ص٦٥.

(٣٩) منهاج البلغاء...، م.ن.، ص٢٢٦.

(٤٠) جذور (مجلّة)، جدّة، السنة الخامسة، العدد ١٠، ص١٧١! و١٧٢.

(٤١) منهاج البلغاء...، م.س، ص٢٠١.

(٤٢) منهاج البلغاء...، م.ن.، ص٣٨ و٣٩.

(٤٣) منهاج البلغاء...، م.ن.، ص٢٩ و٣٠.
(٤٤) المصدر نفسه، ص٢٩ و٩٨.
(٤٥) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، جده: دار المدني، ط١، ١٩٩١، ص١٢٢.
(٤٦) منهاج البلغاء...، م.س.، ص٢٥.
(٤٧) المصدر نفسه، ص٢٨ و٢٩.
(٤٨) المصدر نفسه، ص٢٩.
(٤٩) المصدر نفسه، ص٨٢.
(٥٠) المصدر نفسه، ص٤١ و٤٢.
(٥١) المصدر نفسه، ص٣٤.
(٥٢) المصدر نفسه، ص١١.
(٥٣) منهاج البلغاء...، م.ن.، ص١٢.
(٥٤) المصدر نفسه، ص١٣.
(٥٥) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب. بيروت: دار الثقافة، ط٢، ١٩٧٨، ص٢٣.
(٥٦) منهاج البلغاء...، م.س.، ص٢٦.
(٥٧) المصدر نفسه، ص٢٧.
(٥٨) المصدر نفسه.
(٥٩) المصدر نفسه، ص٣٦.
(٦٠) منهاج البلغاء...، م.ن.، ص٤٢ و٤٣.
(٦١) المصدر نفسه، ص٤٠.
(٦٢) المصدر نفسه، ص١٩٩.
(٦٣) المصدر نفسه، ص٢٧.
(٦٤) المصدر نفسه، ص٤٢.
(٦٥) منهاج البلغاء...، م.ن.، ص٢١.
(٦٦) راجع: أبو نصر الفارابي، كتاب الشعر، تحقيق محسن مهدي، نُشر في مجلة شعر، خريف ١٩٥٩، العدد ١٢، ص٩٠ ـ ٩٥.
(٦٧) راجع: منهاج البلغاء...، م.س.، ص٣٤٦.

(٦٨) راجع: رومان جاكوبسون، القيمة المهيمنة، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٢، ص٨١.

(٦٩) منهاج البلغاء...، م.س؛ ص٣٦١ و٣٦٢.

(٧٠) المصدر نفسه، ص٣٦٣.

(٧١) المصدر نفسه، ص٢٠ و٢١.

(٧٢) المصدر نفسه، ص٢٦.

(٧٣)المصدر نفسه، ص٦٣.

(٧٤) منهاج البلغاء...، م.ن.، ص٧١.

(٧٥) المصدر نفسه، ص٧١ و٧٢.

(٧٦) المصدر نفسه، ص٨٣.

(٧٧)المصدر نفسه، ص٦٧.

(٧٨)المصدر نفسه، ص١٩.

(٧٩) منهاج البلغاء...، م.ن.، ص١٠٦.

(٨٠) المصدر نفسه، ص٩٠ و٩١.

(٨١) المصدر نفسه، ص٢٥.

(٨٢) المصدر نفسه، ص٣١.

(٨٣)المصدر نفسه، ص٨٤.

(٨٤) منهاج البلغاء...، م.ن.، ص١٢١.

(٨٥) المصدر نفسه، ص٧١.

(٨٦) منهاج البلغاء...، م.ن.، ص١١٨.

(٨٧)عبدالرحمن بدوي (إشراف)، إلى طه حسين في عيد ميلاده السَّبعين، دراسات مهداة من أصدقائه وتلاميذه، ص٨٧.

(٨٨)صفوت عبدالله الخطيب، نظرية حازم القرطاجي النقدية...، أطروحة دكتوراه.

(٨٩) عالم الفكر (الكويت)، المجلد ٣٢، العدد ٢، أكتوبر ـ ديسمبر، ٢٠٠٣، ص٢١٩.

(٩٠) محمد عبدالمطلب، مفهوم الأسلوب في التراث، فصول القاهرة، المجلد السابع، العدد ٤/٣، ١٩٨٧، ص٥٧.

(٩١) صفوت عبدالله الخطيب، الخيال مصطلحاً نقدياً، بين حازم القرطاجنّي والفلاسفة، مجلة فصول القاهرة، المجلد السابع، العددان ٤/٣ أبريل ـ سبتمبر، ١٩٨٧، ص٦٥.

(٩٢) راجع: المصدر نفسه، ص٥٢.

قائمة المصادر والمراجع

أولا ـ كتب بالعربية :

- ابن رشيق، العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، بيروت: دار الجيل، ط٤، ١٩٧٢، ١٩/١.
- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق د. عبدالعزيز بن ناصر المانع، القاهرة: مكتبة الخاناجي، ص٥.
- ابن منظور، لسان العرب، م.س، مادة شعر.
- أبو تمّام، الديوان، شرح وتعليق شاهين عطيّة، مراجعة بولس الموصلي، بيروت: مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني، ط١، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٨م، ص٤١٤.
- أبو نصر الفارابي، كتاب الشعر، تحقيق محسن مهدي، نُشر في مجلة شعر، خريف ١٩٥٩، العدد ١٢، ص٩٠ ـ ٩٥.
- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب. بيروت: دار الثقافة، ط٢، ١٩٧٨، ص٢٣.
- جابر عصفور، نظريات معاصرة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع ٩/١١، ص٢٢.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ط.٣، ١٩٨٦، ص٤٥ ـ ٩١.
- خليل حاوي، الآداب، العدد الثاني، السنة الثانية عشرة، ندوة الآداب، ١٩٧٠، ص٢٨.
- صفوت عبدالله الخطيب، نظرية حازم القرطاجي النقدية...، أطروحة دكتوراه.
- طه حسين في الأدب الجاهلي، القاهرة: دار المعارف، ط١، ١٩٨٤، ص٣٢٤.
- عبدالرحمن بدوي (إشراف)، إلى طه حسين في عيد ميلاده السَّبعين، دراسات مهداة من أصدقائه وتلاميذه، ص٨٧.
- عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، جده: دار المدني، ط١، ١٩٩١، ص١٢٢.
- عبدالمجيد زراقط، الإبداع الأدبي العربي، قضايا وإشكالات، بيروت: دار الغدير، ط١، ١٤٢٤هـ ٢٠٠٣م، ص٨٧ ـ ١١٩.
- عبدالمحسن فراج القحطاني، بين معيارية العروض وإيقاعية الشعر، جدة: النادي الأدبي الثقافي، ط١، ٤١٧هـ ١٩٩٦م، ص١١ و٢٩ و٣٠.

- قدامة بن جعفر، نقد النثر، تحقيق عبدالحميد العبادي، ص٧٧.

ثانياً ـ كتب مترجمة :

- أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، دمشق: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ط١، ١٩٧٢، ص٢٧٣.
- تزفتيان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء: توبقال ط١، ١٩٩٠، ص٢٤، وما بعدها.
- رومان جاكوبسون، القيمة المهيمنة، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٢، ص٨١.

ثالثاً – الدوريات :

- مجلة جذور، جدَّة، السنة الخامسة، العدد ١٠، ص١٧١! و١٧٢.
- مجلة الرافد (الشارقة)، العدد ٢٣٥. مارس، ٢٠١٧، ص٣٣، رأي عباس أرحيلة مأخوذ من «الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين...، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ط١ ١٩٩٩، ص ٦٩٦ و٨٥.
- مجلة عالم الفكر (الكويت)، المجلد ٣٢، العدد ٢، أكتوبر ـ ديسمبر، ٢٠٠٣، ص٢١٩.
- مجلة فصول (القاهرة)، المجلد السابع، العدد ١ و٢، أكتوبر العام ١٩٨٦، ص٢١٤.
- مجلة فصول (القاهرة)، المجلد السابع، العدد ٣ و٤ أبريل ـ سبتمبر، ١٩٨٧، ص٦٥.