التلقي للفنون وأثره في تشكل القصيدة الجاهلية

Reception of the Arts and Its Impact on the Formation of the Pre-Islamic Qasida

كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الملك عبد العزيز

عائشة بنت فهد بن سعيد آل برقع القحطاني

Aisha Fahd Saeed Al-burqu Al-Qahtani

aishafq24@gmail.com

College of Arts and Humanities, King Abdulaziz University

ا.د . عبير عبد الله عبد الوهاب العبّاسي

Prof. Dr. Abeer Abdullah Abdulwahhab Al-Abbasi

aalabbasi@kau.edu.sa

كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الملك عبد العزيز

College of Arts and Humanities, King Abdulaziz University

الكلمات المفتاحية: الترميز- تشكل الشعر- الشعر المرئي-التمثيل العمودي.

Keywords: Symbolism – Poetic Formation – Visual Poetry – Vertical Representation

الملخص

تتناول هذه الدراســة جانب النص الشــعري الجاهلي وعقلية الترميز (المعلَّقات)؛ لإبانة كيف أفاد الشعر من سائر الفنون السائدة في تشكُله عامَّة وتشكل الشعر المرئي خاصة. والغاية التي يرمي إليها البحث هو محاولة إبانة التحولات التي طرأت على النص الشــعري المُتصــوّر/ المرئي منذ تشــكله حتى اكتماله فنيًا في صــورته المرئية التي وصــل إليها النظم الشــعري في العصــر الجاهلي المتمثلة في المعلقات (بصـرية التمثيل العمودي)؛لأنه مدخلنا للدراسـة التي تهتم بكشـف بصــرية التمثيل العمودي للشــعر في أولى مراحل إبداعاته التي عرفتها العربية(وفاء مناصــري، 2022، 472). جدلية البحث قائمة على قدرة العقلية العربية في عصـــور الجاهلية على تحويل تصـوراتهم الذهنية، وبواعثها من حصـيلة معرفية ومشـاهدات حياتية، إلى النظم الشـعري، مستفيدا من مشـاهداته ومدركاته لما سـاد من الفنون في عصـره، وموظفا طبيعة مشـاهداتها وآلية إدراكها في تمثُّل الشعر (المعلقات تحديدا) بصريا.

Abstract:

This study explores the poetic text of the pre-Islamic era and the symbolic mindset reflected in the Mu‘allaqāt, aiming to elucidate how poetry benefited from the prevailing artistic forms in its general development and in the emergence of visual poetry in particular. The research seeks to uncover the transformations that affected the imagined/visual poetic text from its inception to its artistic completion in the visual form attained by poetic composition during the Jahiliyyah period, as exemplified by the Mu‘allaqāt (vertical visual representation). This serves as the entry point for a study concerned with revealing the visuality of vertical representation in poetry during the earliest stages of Arabic literary creativity. The central dialectic of the research rests on the capacity of the Arab intellect in the Jahiliyyah era to translate mental conceptions—rooted in accumulated knowledge and lived experiences—into poetic composition. This process drew upon their perceptions and observations of the dominant artistic expressions of their time, employing the nature of these perceptions and the mechanisms of their reception to visually embody poetry, with particular emphasis on the Mu‘allaqāt.

المقدمة:

يمثل الشعر الجاهلي لا سيما النماذج الفنية منه الأكثر اكتمالًا، ونَعني تحديدًا المعلقات، المنبعَ الحقيقي للأصالة والإبداع، والميدان الخصب المُثْري للممارسات النقدية؛ كونها الحقل الأكثر إنتاجًا لممارسات نقدية سعت لبناء رؤيةٍ متكاملةٍ حول النشاط الفني للشعر الجاهلي قديمًا وحديثًا.

لقد كان الشاعر في العصر الجاهلي يتمتع بمنزلة رفيعة، يتضح هذا في أقوال النقاد قديمًا مثل أبو عمرو بن العلاء (ت154هـ) الذي وضح منزلة الشاعر بمقارنته مع الخطيب، وبين أنه في الجاهلية المتقدمة يُقدَّم على الخطيب؛ لفرط حاجتهم إلى الشِّعر الذي يُقيِّد عليهم مآثرهم ويفخِّم شأنهم، ويهوِّلُ على عدوِّهم ومن غزاهم، ويهيِّب من فُرسانهم ويخوِّف من كثرة عددهم، ويهابهم شاعر غيرهم فيراقب شاعِرَهم(الجاحظ، 2010، 175). كما ذكر الجاحظ(ت.225هـ) أن الأمم كانت تسعى إلى استبقاء مآثرها وتخليد ذكرها، ومنهم العرب الذين وجدوا في الشعر غايتهم، فاتخذوا من موزون الشعر وكلامه المقفَّى ديوانًا لهم(الجاحظ، 2015، 72). أما ابنُ سلّام الجُمحي(ت.231هـ) فقال عن منزلة الشعر: "كان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوانَ علمهم ومُنْتهَى حُكْمهم، به يأخذون، وإليه يصيرون"(الجمحي،34). هذه المنزلة التي حظي بها الشعر خصوصًا في فترة أوج النشاط الشعري في العصر الجاهلي جعلت منه محطَّ اهتمام وإجلال من المتلقين له من عرب الجاهلية. فغلب عليهم الاهتمام به دون سائر فنون القول الأخرى من نثرية وسردية(سعيد يقطين، 2012، 60)، وأَوْلوا نوعية نتاجاته من المعلقات تحديدًا أهمية خاصة، فجعلوها مرجعًا أوليًّا لمقاييسهم النقدية، في صورتها البدائية، في الحكمِ على جودة الإبداع الشعري، وأضفوا عليها من المسميات ما أنبى عن علو مكانتها: من مثل المذهبات، والسموط. يقول ابن رشيق(ت.456هـ) كانت المعلقات تسمى المذهبات وذلك أنها اُختيرت من سائر الشعر، فكتبت في القباطي بماء الذهب وعُلقت على الكعبة، فلذلك يقال مذهبة فلان إذا كانت أجود شعره ذكر ذلك غير واحد من العلماء"(العمدة، 2000، ج96/1).

إن مرامنا في هذ البحث استجلاء ما كانت عليه رمزية التعبير الجاهلي عن الشعر في ظل ما ساد من فنون أدبية في ذلك العصر، وكيف انعكس أثر علاقة العربي بما ساد من فنون في عصره في إذكاء قدرة الترميز عنده لإنتاج تعبير بصري ممثلا في نموذج المعلقات؛ لإبانة قدرة الجاهلي في خلق تصور مرئي عن الملفوظ من منظوم الكلام، وكيف وظفه في تصوره عن الملفوظ في أشكال مرئية؛ بغية الكشف عن هذه التشكلات والتحولات في نص المعلقات. وبالوقوف على فضاء التشكل المرئي للشعر الجاهلي في ظل ما ساد من فنون في عصر إبداعها، يستوقفنا ابتداءً التأطير الزمني للشعر الجاهلي؛ لإبانة مدى معرفة العقلية العربية بالخلق الإبداعي الشعري الأول ثم التقنين لمفهوم الشعرية عند الجاهليين لتحديد سمات هذه الشعرية في تصور الشاعر (المبدع والجمهور)عن المنتخب من أشعار، ثم استعراض الفنون السائدة وأثرها في تشكيل رؤية بصرية وفق منظور نظرية التلقي؛ ذلك أن الدراسة ترمي من وراء

هذا العرض الوقوف على مظاهر التشكل الشعري المرئي في ضوء التطور التاريخي، وسياقات المعاني الثقافية المتشكلة في العصر الجاهلي؛ لتكشف عن خصائصه في أثناء هذا التشكل والتحول من فضائه القولي إلى فضائه المتصوَّر المرئي. كما تسعى الدراسة لإبانة دور تداخل الفنون الشائعة عند العرب في العصر الجاهلي؛ مثل: (الموسيقا، والرسم، والنحت)، في رمزية التعبير وفي تجسيد جماليات التلقي في النص الشعري بالاستعانة بنظرية التلقي التي يتكشف من خلالها أفق التوقع، والمسافة الجمالية، ودور المتلقي في إنتاج المعنى للنص.

لا يخفى على باحثي الدرس الجاهلي أن الفترة التي سبقت ظهور الشعر الجاهلي يحفها شيءٌ من الغموض، وما قُدم عنها في المصادر العربية إنما هو نَزْرٌ قليل جدًّا؛ لا يرسم الصورة الكلية عن نشأة الشعر الجاهلي، ولا يساعد في بلورة صورة دقيقة عن هذه النشأة. ومما لا شك فيه أيضًا، أن الشعر الجاهلي لم يولَد مبتورًا أو متشكِّلًا في فضاء مستقلٍّ عمَّا حوله. والدراسة في هذا السياق تتفق مع دراسة محمد عبد الرؤوف، المعنونة *بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف*، التي خلص فيها إلى وجود علاقات تقاطعية بين الشعر العربي والشعر في الأمم السابقة عليه بالضرورة مثل: الشعر السرياني والشعر الحبشي والشعر المصري القديم، وغيرها(محمد عوني،2005، 7)؛ هذه التعالقات، حسب رأي عبد الرؤوف كوَّنت منطلقات لتشكل الشعر المرئي في العقلية العربية تدريجيًّا حتى جاء في نموذجه الأكثر اكتمالًا؛ أي المعلقات.

وبناء على ما تقدم؛ فإن لنا أن نفهم أن عملية خلق تصور مرئي للمعلقات تشكلت وَفق أفق انتظار يسبق العملية الإبداعية؛ حيث إن الإبداع والتلقي يُقيم علاقة حوارية معقدة تتشكل في فضاء ما يحيط بها من عوامل، هذه العلاقة تكشف عن تاريخية الأدب التي طرحها **هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauss**(ت.1997م)، وهي علاقة تسهم في فهم العمل، وتُفصح عن الأحكام الجمالية المتعلقة به والخبرات الجمالية السابقة عليه. وحتى تُجلي الدراسة هذه العلاقة، لا بد أن تنظر في عِدة عوامل تتداخل في تشكُّل الإبداع؛ لأهميتها في تجلية الكشف التقريبي عن تتابع فعل الخلق والإبداع وتراكمية الممارسة في إبداع المعلقات كنص شعري ابتداءً وتشكل مرئي لاحقا؛ فنجد إدموند هوسرل Edmund Husserl (ت. 1938م) يشير إلى تراكمية الخلق والإبداع، فيقول: "فكلُّ عملية تكوينية أصيلة تستوحي من التوترات السابقة آلياتٍ تقوم ببناء وتجميع بذرة ما هو آتٍ، وتعمل على إثمارها"(آيزر، 1984، 118). ويمكننا أن نستنتج من هذا القول إشارات عن عوامل الخلق الأدبي باعتباره عملية تفاعلية نتاج تراكمات خبرات جمالية وأجناسية ونقدية سابقة؛ لأن سيرورة العمل الأدبي تتعلق بتاريخ تلقِّيه، وتفاعل المتلقي معه الذي يستند في تلقيه على الخبرة والإدراك الجمالي ونوعية النصوص، بزاوية أفق انتظار لعمليات إبداعية تراكمية.

هذا الفهم لأفق الانتظار يحيلنا إلى ضرورة تحديد زمن مدونة الدراسة قبل الولوج في تفاصيلها؛ بغية تقديم تأطير زمني لفترة الإنتاج الشعري ومؤثرات الإبداع الفنية؛ كون هذه الفترة تقيم أفقًا توقعيًّا لتركيبه وبِنْيته؛ لأن النص الأدبي كما يقول ياوس(ت. 1997م): لا يقدِّم نفسَه باعتباره جديدًا جِدَّةً مطلقة منبثقة من فراغ من الأخبار، فانطلاقًا من مجموعة كبيرة من الإعلانات والإشارات –الظاهرة والخفية– من الإحالات الضمنية، والخصوصيات التي أصبحت مألوفة، يكون جمهوره مستعدًّا لنمط معيَّن من التلقي(ياوس، 2020، 65). وعليه، فمن الضرورة بمكان أن نحدد الزمن المستهدَف بالدراسة؛ كون الزمن التاريخي يتعالق مع الخلق والإبداع في مضامينه ومَظانِّه. فالماضي بحسَب رأي الفيلسوف الألماني مارتن هيدغر Martin Heidegger (ت.1976م): "**لم يَعُد فترةً زمنية توجد خلف الحاضر، لكنه أصبح جزءًا من التعدُّد الذي يشكِّلُ الحاضر**"(محمد مساعدي، 2005، 96). هذا الحاضر هو سيرورة تاريخية للأثر الأدبي القائم على تقاليد تسهم في الخلق/الإبداع والتلقي.

1. المطلب الأول: الوعي الزمني للشعر الجاهلي في المخيال القرائي:

إن التاريخ، بحسَب ما تقدم، يقدم تصورًا زمنيًّا لسيرورة الجنس الأدبي، وبتطبيق هذا الفهم للوعي الزمني وعملية الإبداع، ينبغي تحديد إحداثيات الدراسة الزمنية من أقدم تاريخ لتشكل أفق توقع المتلقي العربي، المرتبط بأقدم حقبة وصلنا عنها الشعر الجاهلي. وكما جاء في آراء مؤرِّخي الأدب، فأقدم امتداد وصلنا منه الشعر الجاهلي لا يزيد عن قرنين من الزمان قبل المبعث النبوي، بأقصى تحديد، وهو ما أكده الجاحظ (ت.255هـ) حين ذكر أن الشعر حديث ميلادٍ، وبين أنه تقدَّم البعثة النبوية بما يقارب مئة وخمسين عامًا إلى مئتين عام(الحيوان، 2015، 74). ويُعَاضد هذا الرأي ابن سلام (ت.231هـ)، بتفصيل أدق فبين أن الشعر لا تقوله العربُ إلا لحاجة، وأول من قصد القائد هو المهلهل بن ربيعة الذي يرى أنه عاش في عهد كل من: عبد المطلب بن هاشم، وهاشم بن عبد مناف، جدّي النبي ﷺ (الجمحي، 26). وهما عهدان يسبقان عهد مولد النبي ﷺ (570م) وعهد ظهور الإسلام(610م)(آدم ستاين، 2013، 19). وعليه، فالزمن التقريبي لظهور الشعر الجاهلي، ممتدٌ لعهدَيْ عبد المطلب (≈500–579م) وهاشم (≈498–522)، وباستظهار دقيق لهذين العهدين باعتماد التاريخ التقريبي لمولدهما ووفاتهما، فنجد أن نهايات القرن الخامس وبدايات السادس الميلاديين، هما العهدان اللذان سبقا ظهور الدعوة المحمدية (610م)، وظهرت في نهايتهما المعلقات.

يؤكد هذا التحديد التقريبي لعصر ازدهار الشعر الجاهلي، ما ذهب إليه المذكور أعلاه ابن سلام في حديثه عن مبدئية التأريخ للشعر الجاهلي، والمتضمن إشارة إلى أنَّ أول من قصَّد القصائد هو المهلهل بن ربيعة (ت≈. 531م)(الآمدي، د ت)؛ الذي تعلقت الروايات التاريخية عن دوره في

ظهور الشعر، باعتباره أول من هلهل الشعر، وأرقَّ المراثي، وذكر الوقائع التاريخية في شعره. وقد شاركه في ذلك، وإن بدرجة أقل في ذكر الوقائع على وجه الخصوص، امرؤ القيس بن حجر (≈544م)(محمد أحمد وآخرون، 1988). وقد ذهب الاصمعي (ت.216هـ) إلى ما ذهب إليه رأي الجاحظ وابن سلام، بل إنه زاد على هذه الآراء أن جعل السبب في تقديم المهلهل، باعتباره أول من نظم الشعر، أنه جاوز في قول الشعر ثلاثين بيتًا؛ يقول جلال الدين السيوطي(ت.911هـ) نقلا عن الأصمعي: "**أول من يُروى له كلمة تبلغ ثلاثين بيتًا من الشعر مهلهل، ثم ذؤيب بن كعب بن عمرو بن تميم، ثم ضَمْرة، رجل من كنانة، والأضبط بن قُريع.[...]وكان امرؤ القيس بعد هذا بكثير**"(المزهر في علوم اللغة، ج447/2). ولم يبتعد ابن قتيبة(ت. 276هـ)في رأيه عمَّن قبله من النقاد في كون الشعر كان في ربيعة؛ فقد بيَّن أن الشعر جاء لغرض الحاجة، قال: "**لم يكن لأوائل الشعراء إلا الأبيات القليلة يقولها الرجل عند حدوث الحاجة**"(الشعر والشعراء، ج99/1). كما وافقهم ابن رشيق القيرواني(ت.456هـ) في هذه الآراء، إلا أنه كان أكثر وضوحًا في تمييز المصطلحات المتعلقة بمسميات الشعر، فقال: "**وزعم الرواة أن الشعر كلّه إنّما كان رجزًا أو قِطَعًا، وأنه إنما قُصِّد على عهد هاشم بن عبد مناف، وكان أول من قصده مُهلهل وامرؤ القيس، وبينهما وبين مجيء الإسلام مائة ونيف وخمسون سنة.[...]**"(العمدة،2000، ج189/1). فأشار إلى أن الرجز والسجع والقِطَع من الشعر وتسميتها بهذا الاسم تعد الإرهاصات الأولى للشعر. إلا أن هناك من عارض قولَي ابن سلام والجاحظ وزعمهما أنَّ أول من قصَّد القصائد هو المهلهل بن ربيعة، مثل عمر بن شبَّة الذي زعم أن الأفوه الأَوْدِي(أبو فرج الاصفهاني، 2002) أقدم من هؤلاء، وأنه أول من قَصّد القصيد(السيوطي). ثم أشار إلى أن المدة الزمنية متقاربة بين هؤلاء الشعراء المُدَّعى لهم التقدم في الشعر، وأقدمهم لا يسبق الهجرة بمائة سنة، أو نحوها. ويتفق مع هذا الرأي من المتأخرين أيضًا محمود شاكر(ت.1997م) الذي قال ببطلان قول الجاحظ وابن سلام، وذهب إلى أن الشعر أقدمُ ممَّا ذكر ابن سلام الجمحي(الطبقات، د.ت). بل أشار محمود شاكر في قوله: "**إلى أن الشعر أقدم ممَّا يزعم، وطويله أعتقُ ممَّا يتوهم. وليته قال هنا ما قاله منذ قليل في سبب ذهاب شعر عَبيدة وطَرَفة؛ أن قِدَمَهما كان السبب في قِلَّة ما رُوي عنهما**"(الجمحي، د.ت، 26) ويقول أيضًا حنا الفاخوري، (ت. 2011م): "**وأقدَم شعر وصل إلينا كان ما قيل في حرب البسوس، أو قبل ذلك قليلًا، وكان قصائد كاملة تدل على محاولات كثيرة سبقتها وهيأت طريقها حتى وصلت إلى ما وصلت إليه من استقامة الوزن واللغة والبيان**"(حنا الفاخوري، 1953، 52)، ومثلهما في ذلك عبد العزيز نبوي(ت. 2017م) الذي قرر أن: "**الشعر الجاهلي، منذ أقدم نصوصه التي وصلت إلينا، قد اكتملت له أو كادت مقوماته الفنية، بدءًا من**

طرائق التعبير، وانتهاءً بالموسيقا من وزن وتقفية، وهذا يعني أنه مرت حقبٌ طويلة قبل أن يستقر للشعر الجاهلي سماته وخصائصه"(دراسات في الأدب الجاهلي، 1988، 12).

والدراسة إذ تستعرض هذه الأقوال في تقديرها عن أقدم الأزمنة الوارد منها الشعر الجاهلي استناداً إلى أقوال مؤرخي الأدب، تهدف إلى استظهار الزمن التقريبي المصاحب لظهور هذا التراث الأدبي، لتبيين مدى معرفة العرب بالشعر وموضوعاته، وتبين عملية الخلق لأنواعه المتعددة، وتتكشف أفق الانتظار المتشكلة لدى المتلقي الجاهلي، بحسب ظنية تدرجات نشأته التاريخية. وهذا لا يعني أن التواريخ أو الأحداث والأزمنة المذكورة هي البداية بالضرورة، بل قد سبق هذا الزمن قول الشعر عند عدد من الشعراء ذكرهم الجمحي (ت.231هـ) وابن قتيبة (ت. 276هـ)، ومنهم: العنبر بن عمرو بن تميم، وسعد بن زيد مَنَاة بن تميم، دُوَيْد بن زَيْد بن نَهْد، وزُهَيْر بن جَنَاب الكلبي، وجَذِيمة الأبرش، وغيرهم وأبيات هؤلاء الشعراء معدودة لغرض وحاجة، ولم يصلنا من نظمهم ما يشهد على أنهم استفاضوا في قول الشعر، ولم يصلوا فيها إلى أن قصَّدوا القصائد وطوال الشعر(الشعر والشعراء، 2010). وهذا يكشف عن أمرين؛ الأول: اختلاف مسميات النظم الشعري، ممَّا يعني أن هناك سمات يتحدد بها الشعر؛ الثاني: أن الإرهاصات الأولية لتشكُّل الشعر الجاهلي في إطار المرجعيات الفكرية والفنية التي تجعل المتلقي واعيًا بما يقدمه المبدع هي نتيجة لما فقهوه في مفهومهم وتصورهم لدلالات وتمظهرات الإبداع ذي الصلة بحياتهم وخبراتهم وتاريخهم، وعلى أساس من هذا التصور والتطور في إدراكهم لمفهوم الإبداع يتشكل أفق الانتظار لدى المتلقي، يقول في هذا هانس ياوس (ت.1997م):

> **إن كل نص جديد يثير طائفة من أفق التوقعات في القارئ، وقواعد اللعبة التي أصبحت بموجبها النصوص السابقة مألوفة لديه، هذه التوقعات يمكنها، مع توالي القراءات، أن تخضع للتغيير أو التصحيح أو التعديل، أو يتم إعادة إنتاجها. فالتعديل الطفيف والتصحيح يندرجان ضمن الحقل الذي يتطور فيه بنية جنس ما، أما التغيير وإعادة الإنتاج؛ فيرسمان حدود امتداد هذا الحقل**(نحو جمالية التلقي، 2020، 65).

وعليه؛ يتضح أن هذا التطور في تشكُّل الشعر الجاهلي خضع للتغيير وإعادة الإنتاج وفق هذا الخط الزمني المشار إليه سابقًا، وما صاحبه من اختلاف أذواق ومفاهيم عن الشعر وماهيته وسماته، وتمثَّل في القرنين الخامس والسادس اللذين شَهِدا تشكُّلًا أوليًّا للشعر الجاهلي. وعليه؛ فإن من الضرورة بمكان أن نقف على مفهوم الشعرية في العقلية الجاهلية، ونبين سماتها وحدودها وفق تصورهم للشعر.

2. المطلب الثاني: مفهوم الشعرية وانطباعاتها في العقلية الجاهلية:

يعد مصطلح الشعرية (Poetics)، بكونه الخصائص الشكلية التي تضفي سمة الأدبية على نص ما(إيمانويل فريس، 2004)، من المصطلحات الحديثة المستوردة من الدراسات النقدية الغربية، إلا أنه كمفهوم كان له أوجه من ممارسات في الدرس النقدي العربي قديمًا. وعليه، فربما كان التعريف بالشعرية كمصطلح عرفته الدراسات الأدبية الغربية مدخلا صالحا لتفتيق ما كان من ممارسات تحت مظلته في النقد العربي القديم. نقطة البدء ستكون بالضرورة من أرسطوطاليس (ت.322ق.م) في كتابه *فن الشعر (The Poetic)* الذي قدَّم فيه أصولًا تنظيرية لعملية الإبداع، تستوعب طبيعة الفنون السائدة في عصره؛ حيث جعل أصَّل للفن بالمحاكاة، ثم قسَّم هذه المحاكاة بحسَب الوسائل والموضوعات والأساليب(أرسطوطاليس، 1953)؛ بغية الكشف عن ماهية الفن وقوانينه. وكرَّس فيه الجهد للحديث عن الشعر الذي سعى للكشف عن طبيعته وأنواعه وأدوات إنتاجه، وعن القوانين التي ينتظم في ضوئها تجويده؛ ليحقق بها الأثر الجميل(فن الشعر، 1953). فأرسطو يبحث ابتداءً في كينونة الشعر لا كيفيته، وفيه يذهب إلى أن الشعر باعثه المحاكاة، كسائر الفنون الأخرى، وفي ذلك يقول:

الملحمة والمأساة، بل الملهاة والديثرمبوس، وجُلّ صناعة العزف بالناي والقيثارة، هي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها، لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة؛ لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز، [...] وكلها تحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام(أرسطوطاليس، 1953، 5).

ويظهر هنا أن الشعر في تصور أرسطو هو نوع من المحاكاة، ووسيلته في ذلك الإيقاع واللغة والانسجام، وبهذا القول يشير إلى العناصر الأولية التي تتحقق بها الشعرية في الشعر. كما أن الأوزان في تصوره تتعلق بالشعر، وهذا يظهر من تعليقه الإيقاع والانسجام بالشعر باللغة. ويؤكد هذا في موضع آخر بتبيان الارتباط بين الشعر والوزن باعتباره أمرا حاضرا في أذهان المتلقين، فيقول: "إن الناس اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعري وبين الأوزان، [...] فإطلاق لفظ الشعراء عليهم ليس لأنهم يحاكون، بل لأنهم يستخدمون نفس الوزن"(أرسطو طاليس، 1953، 6). وبهذا يميز بين اللغة الشعرية التي يمتاز بها الشعر على اللغة اليومية الدَّارجة. كما خَلُص أرسطو إلى أن الوحدة العضوية أمر ضروري في سائر الفنون القائمة على المحاكاة، ومن ذلك الشعر، حين قال: "وكما في سائر فنون المحاكاة، تنشأ وحدة المحاكاة من وحدة الموضوع"(ارسطوطاليس، 1953، 26)، ثم يفصح عن أمر لا يقل أهمية عما سبق وهو عنصر التخيل والتصوير، حيث يرى أن مهمة الشاعر ليس نقل الوقائع والحقائق كما هي، بل توقع ما يمكن حدوثه، وهذا لا يتأتى إلا بالتخيل(أرسطوطاليس، 26). ومما سبق يتبين أن الشعرية عند أرسطو تتحقق بعناصر عدة

في النص الشعري، هي: المحاكاة القائمة على التخيل، اللفظ، الوزن، الانسجام والتآلف، ووحدة الموضوع.

لقد استفاد النقاد الغربيون حديثًا من فهم أرسطو لمصطلح الشعرية الذي تقدم معناه، ووظفوه في اشتغالاتهم النقدية حتى ظهر المصطلح أكثر تحديدا لمعالمه، ونوجز فيما يلي لهذا التطور الذي حصل على يد نخبة منهم. فقد ظهر هذا المصطلح عند رومان جاكبسون Roman jakobso(1896–1982م) متضمنا إجابة عن تساؤل طرحه: "**ما لذي يجعل من رسالة لفظية أثرًا فينا؟ وبما أن هذا الموضوع متعلق بالاختلاف النوعي الذي يفصل بين فن اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسُلوكات اللفظية، فإن للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول بين الدراسات الأدبية**" (جاكبسون، 1988، 24). ومجال دراسة الشعرية، عند ياكبسون، اللسانيات (قضايا شعرية، 25). يقول:

> **يمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة. بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأُخرى للّغة، وإنما تهتم بها أيضًا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية**(قضايا شعرية، 1988، 35).

يأتي جون كوهن Jean Cohen (1919 –1994م) ليحدد مفهوم الشعرية الذي جاء عند جاكبسون واسعًا ورحبًا، فيقول: "الشعرية علم موضوعه الشعر"(بنية اللغة الشعرية، 2015، 9)، لينطلق منها لتحديد القواعد التي يعرف بها نظم الشعر من غيره، حين عقد موازنة بين الشعر والنثر، يقول في هذا السياق :" والقصيدة النثرية بإهمالها للمقومات الصوتية للغة تبدو، دائمًا، كما لو كانت شعرًا أبْتَرَ. فالنظم إذن من مقومات العملية الشعرية"(بنية اللغة الشعرية،2015، 52). والشعرية في تصوره تستهدف "البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك"(بنية اللغة الشعرية،2015، 14)، حيث يربط في هذا التصور عن الشعرية بين القواعد التي ينتظم بها الشعر ليمتاز بلغته عن لغة النثر؛ ليخرج من هذا بالمعيار الذي يعتبر القصيدة انزياح عنه عن قواعد اللغة العامة المألوفة. لأن الشاعر في رأيه لا يتحدث كما يتحدث غيره من الناس، بل لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبًا مميزًا، وعليه، فإن هذا الانزياح لديه يُعدّ أسلوبًا يحمل قيمةً جمالية، كما أن الشعرية هي علم الأسلوب الشعري كما يقول كوهن عنها(بنية اللغة الشعرية،15،2015). يتجه تزفيطان تودوروف (1939م–2017م) اتجاها مغايراً لما طرحه جون كوهن، حيث يجعل فرادة الخطاب الأدبي موضعًا لفهم الشعرية، متجاوزًا حدود المنتج فعليا من العمل الأدبي إلى أدبية الممكن منه، يقول:

ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية ، فما استنطق هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الادبي. وكل عملٍ عندئذ لا يعتبر إلا تجليًا لبنية محدّدة وعامة، ليس العمل إلا إنجازًا من إنجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإن هذا العلم، الشعريّة، لا يُعنَي بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يُعنَى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية(الشعرية، 1990، 21).

وعليه فإن الشعرية لدية تُعنى بالكشف عن الخصائص التي تجعل من نص ما في عداد الأدب أي أدبية الخطاب. وفي سياق الاشتغالات النقدية بهذا المصطلح في العالم العربي فإن الناقد حسن ناظم في كتابه *مفاهيم شعرية* يرى أن الشعرية ومفهومها تبحث في القوانين العلمية التي تحكُم الإبداع. وباعتبار هذه التعريفات، يذهب ناظم في رأيه إلى إنَّ الشعرية-كممارسة وليس كمصطلح، لها آفاق ممتدة في تراثنا النقدي العربي كما هو الغربي(مفاهيم شعرية، 1994)، ويبين ذلك بقوله:

إن الجهة الأولى تتلخص في مفهوم الشعرية العام (البحث عن قوانين الإبداع)، وقد اتخذ مصطلحات مختلفة، منها: شعرية أرسطو، ونظرية النظم للجرجاني، والأقاويل في النظريات التي وضعت في إطار مصطلح الشعرية ذاته مع اختلاف التصور في سر الإبداع وقوانينه، كما هو الحال في نظرية التماثل عند جاكوبسون، ونظرية الانزياح عند جان كوهن، ونظرية الفجوة: مسافة التوتر عند كمال أبو ديب.(مفاهيم شعرية، 1994، 11).

إن فهم أرسطو لمصطلح الشعرية كان له بالضرورة أثره في الدرس النقدي العربي القديم منذ ترجمته، إلا أنه لم يتحدد كمصطلح واضح المعالم بشكل دقيق بل جاء كممارسة وهذا يقودنا بطبيعة الحال إلى تتبع هذا المفهوم في الممارسة النقدية العربية القديمة؛ لإبانة أساس الصناعة الشعرية على مقتضى رؤية العرب، وطرائقهم في الكلام والبحث في قوانين إبداعها. وأول ما نقف عليه في هذا الجانب مسمى القصيدة، فقد فرَّق المتقدمون بين مسمَّى البيت والقصيدة وطوال الشعر؛ فيسمى البيت الواحد أو بضعة أبيات شعرًا بحسَب رأي الأخفش(ت.215هـ)، وقد أيَّده في هذا الرأي الأزهري(ت.370هـ)؛ حيث ذهب إلى أن الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها(ابن منظور، 1414). والقول الأخير يشير إلى المعايير الفنية المعروفة عند العرب، أما تحديد التسمية الجزئية، سواء مسمى البيت أو القصيدة أو طوال الشعر(المعلقات) أو (الرجز)، فهناك خلاف قائم بين النقاد حول تحديد عدد ثابت لكل من المسميات السابقة المختلفة بشكل منضبط، وهي في مجملها لا تخضع لمعايير نقدية معينة، بل تخضع للعرف السائد لديهم(ابن منظور، 1414: الفيروزآبادي،1407). وخلاصة القول، فإن الشعر فُهم عند العرب بكونه أبيات متعددة الأشطر، لها وزن وقافية واحدة. وهذا

يُنبئ عن التصور الأوَّلي لشكلية الشعر في الوعي الجمعي لعرب الجاهلي. وهو إذن ما انضبط في سياقه أفق توقع العربي القديم للنتاج الشعري. وهذه الهيئة ذات صلة بفنون عدة استقي منها مادة تشكله الأولية.

لقد حاول العرب الأوائل فهم الإبداع الشعري باعتباره أثر لقوى خفية، فأسندوه إلى وادي عبقر والقوى الخارقة للجن(حميدة، د ت). كما حاول المتقدمون من النقاد العرب أن يعالجوا أمر الباعث على الشعرية، فكان بعضهم يُعِده "صناعة" مثل الجاحظ (ت.255هـ)، فيقول: "فإنما الشعر صناعة، وضربٌ من النَّسج، وجنس من التصوير"(الحيوان، 2003، 44). وحاول ابن طباطبا (ت. 322هـ) أن يقف على تلك الماهية من خلال التمييز بين المنظوم والمنثور، فنصَّ على أن الشعر: "كلام منظوم بائنٌ عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما يُخصُّ به من النَّظم، الذي إن عُدِل به عن جهته مَجَّتْهُ الأسماع، وفسد الذوق"(عيار الشعر،1985 ،3). فجعل النظم أساس الشعر في انطلاقة منه نحو الجانب الشكلي للنص الشعري. وقد يكون قدامة بن جعفر(ت.337هـ) أدقَّ من وصف الشعر حين عرَّفه قائلًا: "الشعر قول موزون مقفًّى، دالٌّ على المعنى"(نقد الشعر،64). فجعل صناعة الشعر متعلقة بهذه الأركان الأربعة: (الوزن، القافية، اللفظ، المعنى). وكل هذه الأقوال مجموعة تُفصِح عن قوانين ضابطة للإنتاج الشعري، في العقلية العربية الجاهلية، بحيث يوافق صفة شكلية مخصوصة. وهذه القوانين هي موضع اهتمام الدراسة؛ لإبانة تصورهم للبناء الخارجي الذي يُشكل معالم النموذج الشعري المختلف عن النثري بحسب تقنينهم. وعلى هذا سار الحسن الآمدي(ت370هـ)، حين بيَّن أن مَن قدّم شعر البحتري على أبي تمام كان بسبب نسبته إلى "حلاوة اللفظ، وحُسن التخلص، ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة، وقرب المأتى، وانكشاف المعاني. وهم الكتَّاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة"(الموازنة بين البحتري وأبي تمام ،د ت،4). فـ(حلاوة اللفظ وحسن التخلص ووضع الكلام موضعه) هي مصدر القيمة الجمالية في الشعر، وكذلك الإيقاع بما يحدثه من أثرٍ في استمالة لنفس المتلقي، وعليه يكون نهج العرب في كلامهم وصناعة شعرهم قائما في النص الشعري على ما يحدثه النص في نفس المتلقي سماعيًا ابتداءً.

هذه البنية الصوتية هي جزء من مفهوم الشعرية لدى الفكر العربي القديم؛ كونها عامل جذب للاستماع، وهي أيضًا تشكل قيمة جمالية للنص. ولو نظرنا لتصور العرب لمفهوم الشعرية والذي جاء لاحقًا بمفهوم عمود الشعر نجد أن هذه المعايير السابقة بما فيها تلك التي أشار إليها الآمدي تبني صورة ذهنية تنضبط بها العملية الإبداعية، كما أنها تتخذ من هذه القواعد التي رسمها عرب الجاهلية لهذا النظم الشعري لتقييم الجيد والرديء من الأشعار، فهي معيار في الممارسة النقدية. وعليه فإن هذه الكيفية تكشف عن التصور الكلي لتشكل بنية النص الشعري ومن ضمنه تحقيق الأثر السمعي في نفس المتلقي عبر البنية الصوتية، وهي بنية اكتسبها الشعر من فن الموسيقا السائد في

ذلك العصر. يسلك القاضي الجرجاني(ت. 366هـ) طريقًا مغايرًا في تناول مفهوم عمود الشعر فيكتفي بذكر الصفات الحسنة دون ذكر ما يُعد عن العرب مثلبة مستشهدًا بما عَهِده العرب، فيقول:

وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحُسن بشرف المعنى وصحَّتِه، وجزالةِ اللفظ واستقامته، وتُسَلّم السَّبْق فيه لِمَن وَصف فأصاب، وشبَّه فقارب، وبَدَهَ فأغزر، ولِمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفِل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض(الوساطة بين المتنبي وخصومه، د ت،38).

فالقاضي الجرجاني يُقيم مفهوم عمود الشعر على عناصر معينة، فيجعله في شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وإصابة الوصف، وتقارب التشبيه، وكثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة، وهو بهذا يبين معالم النموذج الذي يضبط العملية الإبداعية، ويشير إلى قواعد العملية النقدية، ليجعل تصور العقلية العربية عن الشعر قائم على وحدة متكاملة ومتجانسة، يتداخل فيها الأثر السمعي (من خلال البنية الصوتية) مع الأثر البصري (بما تثيره الصور والتشبيهات والاستعارات في نفس المتلقي من خيالات)، وبهذا يتشكل مفهوم عمود الشعر بالصورة الأولية لديه. وهذا التراكم المعرفي في الذهن العربي لقوانين تشكُّل الشعر، نتج عنه تَجَلٍّ واضح ومحدد لمصطلح عمود الشعر (معناه ومبناه) في الدرس النقدي القديم، فنجد أبو علي أحمد المرزوقي (ت. 421هـ) يبيّن أن هذا المصطلح معروف لدى العرب، وفي ضوئه يتميز تليد الصنعة من طريفها، وقديم القريض من حديثه، وبه يُعرَف المصنوع من المطبوع(شرح ديوان الحماسة لأبي تمام ،2003)؛ ثم يبدأ في وضع تحديد سمات هذا الفن (الشعر) بقوله:

إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الثلاثة كثُرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النّظم والتئامها على تخيُّرٍ من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكَلَةَ اللفظ للمعنى، وشدَّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما؛ فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر(شرح ديوان الحماسة لأبي تمام ، 2003، 11).

هذه الأبواب هي حصيلة تصور العرب لمفهوم الشعرية بمعنى: ما ينبغي أن يكون عليه النظم الشعري. وبالنظر إلى ما ذكره المرزوقي، فإن البناء الفني للنص الشعري يتأسس على هذه الأبواب ومعاييرها المتمثلة في تشكله النهائي: نص منتظم في صفوف متساوية، قائم على الوزن والقافية (أي الموسيقا)، يقرّب المعاني بواسطة ما يتضمن من تشبيهات واستعارات، بحيث يثير خيالات المتلقي؛ فيتشكل في ذهنه صورة مرئية، ويتحقق أثره إيقاعا سمعيًا (من خلال بنيته الصوتية)، فتصبح القصيدة

بهذا البناء الفني أكثر تماسكًا وقوة وتأثيرًا، وتكون منظومة على أساس من شاعرية هي ركيزة عملية النظم الشعري. ويُبيّن المرزوقي(ت. 421هـ) أيضًا إن خصال عمود الشعر لها أثرها البالغ في تقديم الشاعر أو تأخيره، وذلك بحسب ما يلتزم به من خصال عمود الشعر(ديوان الحماسة لأبي تمام، 2003).

وبناء على ما تقدم؛ فإن الشعر عند القدماء عملٌ فني تشكَّلت فنِّيَّتُه على أساس من عناصر معينة، يتطلب حضورها وتحققها في النص تراكم معرفي بأهميتها في عملية الإبداع الشعري، باعتبارها المعايير التي بها يمكن الحكم على العمل الفني بجودته من عدمه، وذلك بما يحققه من أثر سمعي ويثيره من خيالات في المتلقي، وبما يحققه المتلقي من تفاعل مع النص نتيجة معرفته بأصول البناء الفني للنص الشعري الجاهلي، يقول ياوس(ت. 1997م):

> **إذا كُنا ندعو المسافة الجمالية، المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفًا والعمل الجديد، حيث يمكن للمتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة، أو يجعل التجارب الأخرى، المُعبّر عنها لأول مرة تنفذ إلى الوعي؛ فإن هذا الفارق الجمالي المستخلص من ردود فعل الجمهور وأحكام النقد (نجاح مباشر، رفض أو صراع، تصديق الأفراد، أو فهم مبكر أو متأخر) يمكن أن يصبح مقياسًا للتحليل التاريخي**(أحمد أبو حسن، د ت، 30).

واستنادًا إلى قول المرزوقي السابق، ومن ثم التصور لدى ياوس عن أفق التوقع والمسافة الجمالية يُظهر لنا أن هذا التلقي للشعر (بجودته أو رداءته) قائم على معرفة سابقة تتشكل فيها المسافة الجمالية بين أفق النص وأفق المتلقي، وقائمة على المعرفة بمعايير الجنس الأدبي، وعليه تتحقق الجمالية من خلال التفاعل مع النص.

وبعد اكتمال تصور العرب عن النظم الشعري وقدرتهم على الحكم على جودة النص من عدمه يصبح لدى المتلقي معايير ظاهرة يمكن تلقي النص الشعري في إطارها والحكم عليه، وهو ما يتوافق مع مقترحات ياوس التي نقلها عنه روبرت هولب **Robert Holub** (ت.2023م)المتعلقة بإنشاء أفق التوقع وهي: جماليات الجنس الأدبي الذائعة، والعلاقات الضمنية بالأعمال التي تتناول البيئة التاريخية والاجتماعية، والتعارض القائم بين الخيالي والواقعي ووظيفة كل منهما.(روبرت هولب، 2000)

نفهم مما سبق، أنَّ التلقِّي في منظور ياوس عملية مستمرة في التطور والتعديل، عن طريق تحقق المسافة الجمالية التي تعمد إلى كسر الأفق أو تعديله أو الاندماج معه. وهي هنا تظهر بتحقق عمود الشعر الذي يكشف عن تطور مطَّرد في الشعرية؛ لمواكبة إيقاع الحياة وما تفرضه من متطلبات؛ لأن العمل الفني، كما يقول آيزر، يقع بين النص والقارئ، ولا يمكن تحققه إلا من خلال التفاعل القائم بين قطبي العمل: القطب الفني "نص المؤلف"، والقطب الجمالي "التحقق الذي يُنجزه القارئ"(فعل القراءة، د

ت) وفي اعتقادنا، فإن النص الشعري الجاهلي لم يتوقف عند هذا التطور، بل راح ينهل من مَعِين الفنون السائدة في عصره (من موسيقا ورسم ونحت) ؛ ليفيد منها في تشكله واتجاهاته المختلفة، التي تُنبئ عن خلق وعاءات متعددة لتلقِّي النص، وهو ما سنلقي عليه الضوء في تحري شواهده مما وصلنا من أقوال النقاد والشعراء القدامى عن تداخلهم.

3. المطلب الثالث: دور الفنون السائدة في العصر الجاهلي في تشكل الشعر (الموسيقا، الرسم، النحت).

يتقاطع فن الشعر مع سائر الفنون الأخرى في جوانبَ عِدةٍ يتشكل في ضوئها وينهل من مَعينها. فهي تشكل بُعدًا مهمًّا في بناء أفق الانتظار لدى المتلقي، كما تسهم في تشكل الشعر المرئي بما تقدمه من بنية تشكيلية قائمة على عناصر ينزاح عملها عن النسق الواقع والمألوف اللغوي إلى فضاء قائم على شبكة علاقات لا يمكن استقبالها أو فهمها أو تأويلها وإدراك مقاصدها بطرق التلقي التقليدية، بل يتطلب ذلك تلقيًا خاصًّا يتلاءم مع طبيعة هذا النوع المختلف الذي ظهر في ثنايا النصوص. يشير محمد صابر عبيد إلى خصوصية البنية التي تحقق البعد الأول من ماهية الشعر المرئي والمتشكلة فيما تحققه من تصورات للأفكار والمعاني والشعور فتفصح عما هو أبعد من النص الظاهر، فيقول:

> **يتميز النص الأدبي ببنية تشكيلية ذات صفة نموذجية خاصة تفارق فيها أنواع النصوص الأخرى مفارقة كمّية ونوعيّة، إذ هي تعتمد في تشييد بنيتها على عناصر تشكيل ينزاح عملها عن نسق الواقع والمألوف اللغوي في طبيعته التعبيرية السائدة، ويدخل في شبكة علاقات لا يمكن استقبالها، وفهمها، وإدراك مقاصدها وتأويلها باستعمال الأدوات التقليدية[...]، بل تتطلب نظم تلقٍّ خاصةً تتلاءم والطبيعة النوعية الخاصة التي تتمثلها هذه النصوص**(مقدمة في نظرية التلقي، 13،2015).

وعليه فإن إلقاء الضوء على تراسل هذه الفنون مع الشعر في العصر الجاهلي يؤسس للكشف عن تقاطعات فن الشعر مع هذه الفنون وكيف أفاد منها، كما يكشف من خلال مناطق التقاطع بينهما عن تكوُّن أفق التلقي في العصر الجاهلي؛ ومن هنا يغدو الحديث عن هذه العلاقة (بين فن الشعر وسائر الفنون) ضرورة أساسية لإبانة تاريخية الأدب وأفق الانتظار للممكن من نتاجاته.

ربما أمكننا القول إن الحقل الذي تنطلق منه سائر الفنون، بما فيها فن الشعر، هو التصوير، وتجسيد المعنى المرئي والمحاكَى؛ بغية تحقيق قيمة جمالية تبرُز في كل من الفنون على اختلاف صورها. ~~حيث~~ يشير إلى ذلك أرسطو (ت.322ق.م) حين فرَّق بين ضروب الفن، وأشار إلى أن الشعر كسائر الفنون الأخرى، مثل: الرسم، والنحت، والموسيقا والرقص وغيرها، يقول:

> **فكما أن بعضهم –بفضل الصناعة أو بفضل العادة– يحاكي بالألوان والرسوم كثيرًا من الأشياء التي تصورها، وبعضها الآخر يحاكي بالصوت، كذلك الحال في الفنون سالفة**

الذكر: كلها تحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع، واللغة، والانسجام مجتمعة معًا أو تفاريق(أرسطوطاليس، 1953،5).

قد قدمنا أعلاه أن سائر الفنون تعتمد على أدوات مختلفة؛ لمحاكاة الشعور وما يخالج الوجدان من انفعالات، فالشعر أداته اللغة، والرسم أداته الألوان، على حين يقوم الرقص على الموسيقا والنغم، كل هذه الفنون إذن تتضافر لتصوير الشعور والإحساس بأدوات مختلفة، بحسب مادتها وموضوع محاكاتها ووسائل تلك المحاكاة، كما هو المعتقد الأرسطي. لكن هذا لا يعني انعدام إمكانية وجود تداخلات بينهم، بل العكس هو الصحيح؛ فالأصل هو التداخل بين سائر الفنون، باعتبار انتظامهم جميعا في إطار ما هو فني.

واعتمادًا على ما سبق، فإن الدراسة تتوقف عند الفنون السائدة في العصر الجاهلي، وهي على التوالي: فن الموسيقا باعتباره بنية صوتية ينطلق من الداخل إلى الخارج كما يحدث ذلك في الشعر أيضًا في إقامة بنيته الموسيقية المنطلقة من الداخل لتستقر في نفس المتلقي، ثم يأتي الحديث عن الرسم والشعر لأن كلاهما يبني صورة حسية تتراءى للمتلقي ويجسدان الشعور والإحساس، ثم تتجه الدراسة إلى فن النحت الذي يركز على المادة الحسية ليوقع عليها تصوراته الذهنية ليخرج تمثال كما يفعل الشاعر في قصيدته التي يجعلها تقوم على أجزائها الداخلية ويحكم ترابطها ليحظى بوحدة عضوية. وعليه، تتجه الدراسة للحديث عن تقاطعات الفن المنتخب مع الشعر ثم مفهومه وأدواته إن وجدت ثم تبين كيف أفاد الشعر منه.

•فن الموسيقا والنص الشعري :

ربما كانت أول الفنون التي سادت في العصر الجاهلي هو فن الموسيقا الذي يشكل تقاطعاتٍ وزوايا مشتركةً مع فن الشعر؛ كونها ملاصقة له نابعة من نظمه، محدثة بذلك أثرها الانفعالي في المتلقي. وإذا وقفنا على البيئة العربية وأمعنّا النظر فيها نجد أن هناك بواعث متقاطعة ساعدت الشعر في استدعاء فن الموسيقا والإفادة منه في تشكله، فالبيئة العربية بما فيها من إيقاع طبيعي مختلف ومتنوع ألهم الإنسان الجاهلي بالإيقاع، وأحدث وقعًا في نفسه بصريًا بما يحدث لها من التقاط لتلك المناظر التي تبعث في النفس البواعث وتهيئها سمعيًا، كما أن موسيقا الطبيعة كنت حافزًا كبيرًا لتأمل الإنسان وتفكره فيما حوله لفهم هذا العالم والتناغم معه، ويظهر ذلك عند ابن قتيبة(ت. 276هـ) نقلا عن الشعراء مدى تأثرهم بالطبيعة وكيف أنها تلهمها، يقول:

قيل لكُثير: يا أبا صخرٍ، كيف تصنع إذا أعسر عليك قول الشعر؟ قال: أطوف بالرباع المُخْلِية والرِّياض المُعشِبة، فيسهُل عليَّ أرصنُه ويُسرِع إليَّ أحسنُه. ويقال: إنه لم يُستدعَ شارِدُ الشعر بمثل الماء الجاري، والشرف العالي، والمكان الخَضِر الخالي أو الحالي. (عيون الأخبار، 2018، 2/ 145)

يتجلى في حديث كُثير هنا مدى تأثره بالطبيعة، وكيف أنها تساعده في نظم الشعر بما تسمح له أصوات الطبيعة من إيحاءات تحفز خياله لتصوير المشاهد في ذهنه، فالهدوء ينعكس على الذات ويمنحها الصفاء الداخلي مما يساعد على التأمل العميق في كل شيء حوله. ولا يغفل الشاعر عن أثر الطبيعة المتحركة، المتمثلة في جريان الماء وصوت خريره في إكساب معانيه الديمومة والنشاط والصفاء، أو الطبيعة الصامتة، متمثلة في مشهد غروب الشمس في تأكيد معانيه عن الزوال والانتهاء، كل هذه المشاهد مجتمعه تنعكس على ذات الشاعر، وتسهم في تكوين صوره الشعرية. فهذه الانفعالات الشعرية متأثرة بالتقاط الأصوات من حولها (المحسوسة أو المتخيلة) في عملية الإنتاج الشعري. ومن شواهد ذلك ما جاء على لسان بشار بن برد(ت.168هـ)، على الرغم من عماه إلا أنه استطاع وصف مشهد بصري هو غاية في الروعة، استقى تفاصيله من روايات وصلته على السماع، تمكن بها من خلق مشهد لمعركة متخيلة، كانت مثار إعجاب من سمعها من متذوقي الشعر الجيد في عصره. وهذا يعني أن المعطيات المتصورة لفظيًا تعزز الوعي بالشيء، يذكر في هذا السياق الطبيب وعالم الأعصاب أنطونيو داماسيو Antonio Damasio (1940م) أن التفاعل القائم بين الدماغ والعاطفة والجسم يسمح بتكوين صورة ذهنية مع غياب المعطيات الحسية المباشرة(26،1999)، وهذا قد يفسر المشهدية، المتخيلة بصريًا والمتخلقة سمعيا، لدى بشار بن برد (ت. 168 هـ) في شعره حين قال(ديوان بشار، 2007، 335/1):

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا ... وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

وعليه فإن مصادر التكوين الشعري قائمة على السمع ابتداءً الذي يمد الرؤية البصرية بأدوات تخليق المشاهد الحسية. فمن خلال الفضاء السمعي تعتمل المشاهد البصرية في النفس؛ لتنتج صورا ذهنية متخيلة، يعضد منها موسيقية النظم المرتبطة بعمود الشعر العربي: فهذا الاعتمال للنغم في النفس أسهم بطريقة ما في تكون الموسيقا الشعرية لاحقًا. وعليه يظهر جليًا تأثر النفس الإنسانية بالإيقاعات النغمية (طبيعية كانت أو مصنوعة) في النفس، وما يهم الدراسة هنا هو أصوات الطبيعة؛ لتكشف كيف أثرت في العقلية العربية وكيف اتخذها الشاعر الجاهلي ترميزًا ليفصح عن حالاته وانفعالاته أو يحقق بها لذة، يقول الفارابي، (ت339هـ): "هذه الفصول من النغم هي أعظم ما يحتاج إليه في الألحان، من قِبل أنها قرينة الأقاويل في التخييل وفي إفادة الانفعالات وقد يلحق بها لذة"(الموسيقا الكبير، د ت، 1179) ، ثم يبين أثرها في تحويل المتلقي من حالة انفعالية إلى أخرى ، يقول:" وبهذا يتغير السامع من انفعال إلى انفعال" (الموسيقا الكبير، د ت،1180)، وعلى هذا القول يتبين للدراسة أن الحالة الشعورية قالب للأغراض الشعرية: فكلما ارتبط النغم بالقول وانسجم معه حقق أثره في المتلقي وتجلت غايته الجمالية. ولعل أول مظاهر هذا التراسل بين الشعر والموسيقا الطبيعية هو ما جاء في الرجز المنظوم(جواد علي، 1993)، وهو أول أنواع ما وصلنا من شعر، وقال عنه جواد علي (1993) سجع موزون. هذا التراسل

بين فن الموسيقى وفن الشعر في البدايات عند العرب أدى في مرحلة متقدمة إلى تشكل الوزن الموسيقي في الشعر الجاهلي بشكل واضح وأكثر انتظامًا. تُشير الدراسة، وفقًا لما ذهب إليه عدد من النقاد، إلى أن الشعر العربي في مراحله الأولى كان يُعدّ بأكمله من قبيل الرجز(القيرواني، 1401) ثم تطور لاحقًا حتى ظهرت البحور الشعرية مرتبط بالأوزان القائمة على الحركة والسكون، وهذا يخلق في ذهن المتلقي حدود الفن الشعري الذي يختلف به عن السجع في المنثور، وعلى هذا فإن أي أثر جديد عليه أن يكون ملتزمًا بهذه القواعد أو منزاحًا عن أفقها أو مندمجًا معها.

يأتي مفهوم الموسيقا في منظور النقد العربي القديم وعلاقته بالشعر في إطار ما يتعلق بالوزن والقافية وائتلاف اللفظ والمعنى؛ فإقامة الأوزان هي ما يمايز الشعري عن المنثور من كلام، في مفهوم العرب القدماء. وعن هذا يقول ابن عبد ربه الأندلسي (ت. 328هـ) : "إنما جعلت العرب الشعر موزونًا لمدِّ الصوت فيه والدندنة؛ ولولا ذلك لكان الشعر المنظوم كالخبر المنثور"(العقد الفريد، د ت، 9/7). وقد بلغ الوزن شأنًا كبيرًا في الشعر لما يحققه من إيقاع يضفي على النص رونقًا جميلًا، ويحرك النفس ويثير مكامنها؛ مما يحقق التأثير المرجو(ابن طباطبا، 1405). وللوزن فضل في حفظ المنظوم والتغني به(الجاحظ، 2010). وهذا يعكس الداعيَ لحضور هذه الموسيقا في الشعر العربي، وقد أشار النقاد، ومنهم: الجاحظ (ت.255هـ) وابن طباطبا (ت.322هـ) وقدامة (ت. 377هـ)، قديمًا إلى هذه الظاهرة الإيقاعية، وذلك حين عرَّفوا الشعر بأنه قول موزون مُقَفًّى(الجاحظ، 1969: قدامة، د ت: ابن طباطبا،1985). وهي إشارات تؤسس لنشأة الشعر على قواعد معينة، وتؤطر للجنس الأدبي الغنائي، وترسم أفق انتظار للمتلقين بإكسابهم خبرة مسبقة عن ماهيته كما تمنحهم فرصة تحليل هذا الأثر في ضوء ما سبق من آثار أدبية مطروحة. مفترضًا بهذا سيرورة لتلقي الأثر الأدبي من خلال تطور الأفق أو كسره(نحو جمالية التلقي، 2020). ومن زاوية أخرى فقد قدَّم الفارابي(ت.339هـ) تعريفًا دقيقًا للموسيقى جاء ذلك في كتابه حين قال: "إنها صناعة في تأليف النغم والأصوات ومناسباتها وإيقاعها، وما يدخل منها في الجنس الموزون والمؤتلف بالكمية والكيفية"(الموسيقا الكبير، د ت، 15). ويظهر في قوله هذا أن الموسيقا تعتمد على الانسجام بين الأصوات ومناسباتها، أي تلك الحالات الشعورية التي ذكرها النقاد في معرض حديثهم عن دواعي قول الشعر، ويرى الفارابي، أن الشعر والموسيقا يعودان إلى جنس واحد، فكلاهما –أي الموسيقا والشعر– يعتمدان على التأليف والوزن والمناسبة بين الحركة والسكون. كما ينظر إلى أن تحقيق الانسجام بين أجزاء الشعر من اقتران حسن المعنى بجودة الصناعة في لحن تام صحيح الإيقاع يحقق بالضرورة أثره في المتلقي وغايته الجمالية(الموسيقا الكبير، د ت). وفي تصوره هذا إشارة مهمة تتمحور حول الانسجام(عبد الله الطيب، 1994) المطلوب في أجزاء القصيدة بين عناصرها: المعنى واللفظ من جهة ، والوزن والقافية من جهة أخرى، كما أنها لديه ضرورة لا يمكن تحقيق أحدها دون الآخر لعل أبرز مظهر من مظاهر التراسل بين فني الموسيقا والشعر يتجلى في نظم الكَلِم كما جاء عند الجرجاني(ت.

474هـ) حين ذكر أن النظم "أن تقتفي آثارَ المعاني وتُرَتِّبها بحسب ترتيبها في النفس"(الجرجاني، 1991، 49)، فالنظم بحسب رأي الجرجاني أن تضع اللفظ في موضعه الذي يقتضيه وفق علم النحو(عبد القاهر الجرجاني، 1991) مما يحدث انسجامًا وتألفًا يتحقق معه الموسيقا الداخلية للكلام، والنظم الشعري في أحد أوجهه عند عبد الله الطيب(ت. 2003م) قائم على البحر العروضي والقافية الموحدة(المرشد، 1994)؛ فتتحقق في النظم الشعري الموسيقا.

بناءً على ما تقدم، تجد الدراسة أن الباعث المحدد لقول الشعر هو الحالة الشعورية التي ينتظم بها اختيار اللفظ المناسب للمعاني والمتموضعة في السياق بحسب حضورها في النفس. وعليه، فالنظم عملية نفسية عقلية يرتبط فيها الإحساس والشعور المتأتي من عملية واقعة على الأذن، نتيجة فعل الموسيقى، وعلى إثرها تتم عملية الصناعة والصياغة للنص الشعري، وفق قالب تَشكل في وعي المبدع ونتج عنه. يتطلب هذا النتاج شيئًا من الانسجام لتتحقق معه الموسيقا الشعرية الخاصة، والغاية منها تحقيق الأثر، وهي جزء من بناء النص الشعري، وعن هذا قال القرطاجني (ت. 684هـ) في القرن السابع عن تطور النظم وأشطره:

> **صحّ بالاعتبارات البلاغية في تناسب المسموعات وتناسب انتظاماتها وترتيباتها وكون المناسبة الوزنية جزءًا يدخل تلك الجملة أنَّ الأوزان المستعملة الآن عند أهل النظم،[...] متركبة من ثلاثة أصناف من الأجزاء الخمسية وسباعيات وتساعيات، وإن لم يسلم في هذا العروضيون.**(منهج البلغاء، 1986، 226/2)

يفصح القرطاجني هنا عن التطور الملحوظ لعملية التلقي السماعي المتمثل في الأوزان الشعرية والإيقاعات الموسيقية، حيث فرض هذا التطور على عملية التلقي الانتقال بالنص الشعري من بضعة أشطر (شطرين أو ثلاثة–كما جاء في القول النقدي القديم) إلى أن وصلت إلى أشطر خماسية وسباعية بل وسباعية وتساعية. وفي رأينا، فإن هذا التطور في الموسيقا الشعرية عبر العصور هو نتيجة حتمية لتطور التلقي السماعي المتسق مع ضروريات وأساسيات النفس. وبغض النظر عن بدايات التلازم بين الشعري والموسيقي، وما حصل له من تطورات عبر عصور متتالية، فإن الموسيقا تتجلى في فن الشعر على جانبين، هما: الموسيقا الداخلية، والموسيقا الخارجية.

أ- (الموسيقا الداخلية)

ما نعنيه بالموسيقا الداخلية للشعر هو ذلك الإيقاع الخفي المتحقق من الانسجام والائتلاف بين اللفظ والمعنى المعتمل في نفس الشاعر وهي متعلقة :"بما يتكون منه البيت الشعري من حروف وحركات وكلمات

ومقاطع يعمد الشاعر إلى خلقها باعتماد أساليب وأشكال متعددة اعتمادًا على موهبته وخبرته وذوقه الموسيقي اللغوي"(بو علي، 2019، 77) فهو نتيجة طبعيه للانسجام والتألف بين وحدات النص ابتدأً من أصوات الحروف والحالة الشعورية، وعن هذا قال ابن طباطبا(ت. 322هـ) :" إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخَّض المعنى الذي يريد بناء الشعرِ عليه في فكرة نثرًا، وأعد له ما يلبسُهُ إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه"(عيار الشعر، 1985، 11)، فالشاعر عليه التَّخير لألفاظه، المؤدية للمعنى، باتساق مع النظم الشعري. على حين يرى قدامة بن جعفر (ت. 337هـ) أن ائتلاف اللفظ مع المعنى ومساواته له هو من البلاغة. وعلى الرغم من أن قدامة لم يتحدث عن مفهوم الموسيقا الداخلية إلا أنه بحديثه هذا جعل ائتلاف اللفظ مع المعنى محققًا لجزء من جمالية القصيدة؛ بظهور موسيقاها المتحققة بداية من هذا التناسب الحاصل بين اللفظ والمعنى.(نقد الشعر، د ت) تأتي الموسيقا الداخلية متصلة بالموسيقا الخارجية، فهي ليست وحدات مستقلة بذاتها بل جزء من تكوينها يحققها الانسجام والتآلف بين سائر وحدات النص الشعري. كما أن الموسيقا لا تتموقع بشكل ثابت في النص، لكنها تتشكل في فضاء النص الصوتي من خلال الإيقاع، وهي نتيجة محضة لجودة السبك وحسن الصياغة وحسن التصوير، يقول الآمدي (ت.370هـ) في إيضاح هذه الشبكة المتداخلة من وحدات البناء للنص الشعري:

> **ليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التّأتي وقرب المأخذ، واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعمالات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذ كان بهذا الوصف.**(الموازنة، د ت، 423/1)

ولو أمعنا النظر في قول الآمدي السابق لوجدنا أنه يتحدث عن وحدات بناء النص الشعري، والمتشكلة في المعنى واللفظ، كما أنه اشترط فيها الائتلاف والانسجام القائم بين عناصرها ليظهر الجرس الصوتي والإيقاع الداخلي للنص المتحقق من المفاهيم المتعلقة بالألفاظ. وقد جاءت هذه المفاهيم عندهم متعلقة بالموسيقا الداخلية والأثر السمعي على المتلقي، وقد أجملها البلاغيون فيما يلي: العذوبة وحسن الطلاوة والجزالة والحلاوة والسماحة. هذه الصفات في ميزانهم تُعد ميزة للفظ يستدلّ بها على حسنه وقبحه. وذهب بعضهم لتعليق حسن اللفظ باللذة الحاصلة حال سماعه(ابن رشيق، 1401: ابن الأثير، د ت: البيان والتبيين،2010)، ومن أهم من عزز هذا المفهوم ابن طباطبا (ت. 322هـ) حين قال: "**وللشعر الموزون إيقاع يَطْرَب الفهم لصَوابهِ وما يَرِدُ عليه من حُسن تركيبهِ واعتدال أجزائهِ [...]**"(عيار الشعر، 1985، 21).

يُبيّن حديثه هنا ضرورة الانسجام بين وحدات بناء النص الشعري؛ لتتحقق معه فصاحة اللفظ المتعلقة بوقع إيقاعه على النفس. وقد تناول هذا ابن سنان الخفاجي (ت. 466هـ) حين جعل من شروط فصاحة

اللفظة أن يكون تأليف الألفاظ من حروف متباعدة المخارج، معلّلًا ذلك أن هذا التباعد يحقق الجمالية والحُسن(ابن خفاجي، 1372). وقد عُد حسن الإيقاع مزية اللفظة، ولا يمكن أن تتحقق إلا إذا كان هناك حسن وجمال يتذوقه المتلقي في النص.

وتتمظهر الموسيقا الداخلية في عدة جوانب، منها: التكرار وألوان عدة من ضروب البديع: (الطباق، والتجنيس/ الجناس، والسجع، والمقابلة، والتصريع). أما ما يتعلق بالتكرار فمنه: تكرار الحرف واللفظ القائم على اختيارات دقيقة يتحقق معها جودة النص وغايته التي يرمي إليها. فإذا نظرنا لتكرار الحروف، سواء (الهمس، الجهر، التفخيم، الترقيق في حروف المد) عند تلحينها بنسب موزونة كمًّا، أي الأحرف، وكيفًا، أي أثناء نطقها وتصويتها، بحسَب ما يقتضيه النغم والحالة الشعورية، نجد أنها تحدِث موسيقا داخلية للنص يتوافق مع الغرض الشعري(الفارابي، د ت)؛ لأن الموسيقا الداخلية ما هي إلا انعكاس للحالة الشعورية. وفي ذات السياق يشترط ابن رشيق القيرواني (ت. 463هـ) في التكرار أن يكون ذلك في اللفظ دون معنى(العمدة، 2000)، ولعله هنا أغفل دور السياق في تحديد تكرار اللفظ والمعنى، أما ابن الأثير(ت. 634هـ) فيتجه إلى أبعد من هذا ويضع التكرار في اللفظ وفي المعنى، وهي في رأيه ضرورة ترد في الشعر لا ترد في النثر(المثل السائر، د ت). وعليه، فإن الموسيقا الشعرية تتشكل وفق المعنى (داخليًا) ابتداءً؛ لتوافق الموسيقا الخارجية وتعطي بعدًا انفعاليًّا يسمح بفهم النص وتعميق المعنى في نفس المتلقي.

كما تنشأ الموسيقا الداخلية من **ضروب البديع** التي يقدمها الشاعر في نصه ومن ذلك الطباق، والتجنيس/ الجناس، والسجع، والمقابلة، والتصريع، وغيرها من ضروب البديع. وهي تشكل وحدات إيقاعية تنسجم مع الوحدات الأخرى، مكوِّنة بذلك نغمة انفعالية، تكشف عن دلالات النص التأويلية. وعلى الرغم من أن النقاد قديمًا لم يفردوا ألوان البديع بتصور يكشف دورها في تكوين الموسيقا إلا أنهم أشاروا إليها إشارات كان أهمها ما جاء عند الحاتمي(1979 ،143/1)، فقد ذكر أنها من ملامح صنعة الشعر، وذلك حين قال، نقلا عن الأصمعي في صنعة الشعر، فَذَكَر في بعضِ قوله: المطابقة.[...] وأنشد:

وخَيْل تُطابقُ بالدارعين .....طِباقَ الكِلاب يَطَأْنَ الهَراسا

قال: فقلت: أنشدني أحسن بيتٍ قالته العربُ في الطباق، فقال قول زهير بن أبي سلمى:

ليث بعثر يصطاد الرجال، إذا ... ما الليث كذب عن أقرانه صدقا.

إن حضور أي لون من ألوان البديع في النص لا بد أن يكون منسجمًا ومتآلفًا مع غيره من وحدات بناء النص، وهذا ما تقتضيه وظيفة النص الجمالية والتأثيرية.

ب- (الموسيقا الخارجية)

ونقصد بالموسيقا الخارجية عَرُوضه من الأوزان الشعرية التي تحظى بمنزلة رفيعة في الشعر العربي التقليدي، حيث عدَّه النُقّاد القدامى، بحسب تعريفاتهم لمفهوم الشعر(الجمحي، د ت: ابن قتيبة، 2010: الموسيقا الكبير، د ت) ركنًا أساسيًّا لبناء النص الشعري، وبه يُميَّز الشعر عن النثر، كما تقدم معنا في قول عبد ربه الأندلسي (ت. 328هـ)، فإن سقط الوزن الشعري سقطت معه شعرية النص؛ كونه ركنًا أصيلا من أركان بنائه؛ وبهذا تتحقق جمالية النص النابعة عن الوزن ابتداءً الذي يمنح المتلقيَ إدراكًا بأن ما يسمعه هو فن القصيد(العقد الفريد، د ت). وكما هو معروف، فإن أول من استظهر الأوزان وسماها عروضًا هو الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت. 170هـ)، وجعلها على خمسةَ عشَرَ بحرًا وخمسة دوائر كانت أُسسًا لضبط الوزن. وأشار الهاشمي (ت. 1943م) إلى أن العرب تنظِم الشعر بطبعها وبحسَب ما يهيئه لها إنشادها، وبهذه الفطرة عرفوا الأوزان(الهاشمي،2018). وإشارات النقاد واضحة في تعريفهم لمفهوم الوزن ومن ذلك ما قدمه ابن سنان (ت. 466هـ) في معرض حديثه عن الفرق بين الشعر والنثر حين قال: "هو التأليف الذي يشهد الذوق بصحّته أو العروض، أمّا الذوق فلأمر يرجع إلى الحسّ، وأمّا العروض فلأنّه حُصرت فيه جميع ما علمت العرب من الأوزان"(سر الفصاحة، 1952، 339)، كما أن حازمًا القرطاجني (ت.684هـ) قدّم تعريفًا للوزن فقال: "والوزن هو أن تكون المقادير المُقفاة تتساوى في أزمنة متساوية، لاتّفاقها في عدد الحركات والسَّكَنات والتّرتيب"(منهج البلغاء، 1986 ، 263/2)، وهو في هذا يقترب من تعريف الفارابي (ت. 339هـ) الذي عرّف الوزن بقوله: "[هو] زمان النّطقِ بالأجزاء اللفظيّة المحدودة العدد والمتساوية"(الموسيقا الكبير، د ت)، وبهذا يكشف عن ماهيته المتعلقة بالألفاظ وتقسيماتها التي يجب أن تكون متساوية من حيث الحركة والسكون، وبه تكون التفعيلة المحققة للجرس الموسيقي للنص.

إن الوزن الشعري يلعب دورًا بارزًا في تحقيق جمالية النص؛ كونه يمنح النص الشعري عمقًا في نفس المتلقي، ويكسبها جرسًا موسيقيًّا معينًا، كما أن المعاني والحالة الانفعالية تستدعي نوع البحر العَروضي الذي يساعد في تحديد الغرض الشعري، ويمكن أن يساعد هذا في تحديد بعض الموضوعات التي يمكن تناولها وفق البحر وتفعيلته، من ذلك البحر الطويل الذي ترى نازك الملائكة (ت. 2007م) أنه يسمح باسترسال الأفكار وبناء الصور الشعرية وطَرْق موضوعات التأمل الفكري التي تحتاج إلى بعض التفاصيل(موسيقا الشعر، 2003) ولكن ليس بالضرورة أن تكون الأوزان متعلقة بأغراض محددة، لكنها قد تكون أكثر ملاءمة لها.

وتأتي القافية لتشكل مع الوزن إيقاعًا خارجيًّا للنص الشعري، وهي ركن أساسي أيضًا في ماهية الإدراك لما هو شعري عند القدماء، فهو نسق له خصائصه المتكررة في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة.

وقد وضع لها النُّقاد قديمًا بعض الاشتراطات؛ إذ يطلب قدامة بن جعفر(ت. 327هـ) في القافية "أن تكون عذبةَ الحروف، سهلةَ المخرج، وأن تُقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها [...]"(نقد الشعر، د ت،30). وهي بهذا تحقق نوعًا من التناغم السمعي لسائر أبيات القصيدة. أما الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت. 175هـ) فقد حدد موضعها في النص الشعري، فقال: "إنها تأتي في آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبل، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، فتكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة ، ومرة كلمتين"(العمدة، 2000، 151/1). وهناك آراء متباينة حول موضع القافية ذكرها النقاد(القيرواني، 2000: الأخفش، 1974). وتأتي القافية كما تقدم في الدراسة متعلقة بالوزن لتشكل نغمة خاصة به، يقول عبد الله الطيب (ت. 2003م) في القافية: "إنها رمز جامع بين عمل الحركة وعمل المخرج وضربة الوزن"(المرشد، 1409، 61/3) دلالة على أنهما يشكلان إطار الموسيقا الشعرية الخارجية المتشكلة في لفظها القائم على المعنى في النفس ليحقق بذلك جمالية النص وأثره في المتلقي، والتقاطع القائم هنا أن الموسيقا تقوم على النغم والألحان وموسيقا الشعر تتشكل خارجيًّا على أصوات اللغة. إن الموسيقا الشعرية تضفي تكرارًا وعمقًا للرؤية الشعرية في النص الجاهلي، وكونها تشكل بعدًا من أبعادها وتسهم في تعميق الخبرة الجمالية وتحقيق أثرها في نفس المتلقي؛ ليتحقق بذلك الاندماج الفكري والروحي الناتج عن تماهي أفق القارئ الجمالي وأفق النص الفني. كما أن موسيقا الشعر تكشف عن مضامين النص بإبانة الحالة الشعورية المنسجمة مع موسيقا النص والكاشفة عن دلالاته التعبيرية الخاصة به. وهي بهذا، وفق ما قدم روبرت هولب (ت.2023م)، تؤسس لمعايير فنية وجمالية وخبرات أدبية سابقة، متعلقة بالأثر الأدبي المكون لأفق الانتظار للمتلقي، والتي في ضوئها يتم اختبار القيمة الجمالية للأثر الجديد ومن ثم الحكم عليه(روبرت هولب،1992).

- **فن الرسم والشعر :**

تنتقل الدراسة للحديث عن فن الرسم وتراسليته مع فن الشعر، حيث يرى أرسطوطاليس (ت.322ق.م)، كما قدَّمنا أعلاه، أن هذه التراسلية تنطلق من المحاكاة(بسام هديل، 1993)، إلا أنه فرق بين وسائلها فجعل أداة الرسم في المحاكاة قائمة على اللون والظل والشكل الهندسي، على حين يعتمد الشعر على اللغة المعتمدة على ضروب البديع؛ لتحقيق البعد الدلالي والجمالي والأثر المنشود في نفس المتلقي. وإذا نظرنا لهذين الفنين وجدنا أن منطقة الالتقاء هي التصوير والتجسيد: ففي الجانب الشعري، يتجلى التصوير في محاولته استنطاق ما في الذهن من أفكار، والتعبير عما في النفس من شعور وأحاسيس، ساعيًا لبلورة هذه التصورات الذهنية بأدواته المختلفة والمتسقة مع طبيعة الشعر السمعية لتحويلها إلى مرئي. فكلاهما، أي الرسام والشاعر، يستدعيان الخيال لتجسيد المرئي، كونه قوة تحفظ مظاهر الأشياء المحسوسة بعد اختفائها عن العين، وتصورها للمتلقي كهيئتها المنطبعة في المخيلة(ابن الزملكاوي،

1383:المطرزي، 2005) مع اختلاف الوسائل: فالرسم يتكئ على الخطوط والألوان التي يعبِّر النقد من خلالها لتقديم تأويلاته المستندة إلى العلامات السيميائية الظاهرة في اللوحة، أما الشعر فيسترسل لفظيا معتمدًا على المحسنات البديعية مثل: التشبيه والاستعارة والطباق وغيرها؛ لتكوين الصور في ذهن المتلقي، وأداته في ذلك اللغة التي تحيل إلى العديد من الصور التي تتكون في ذهنه، بحسَب الخلفيات المعرفية والثقافية له، إلا أن فن الرسم يُشكل في اللوحة الواحدة صورة تُجتَزَأ من المشهد العام لتجسدها الخطوط والألوان والملمس، بما لها من أبعاد يحاول الرسام أن يلتقطها مما يراه أو ما هو متصور في ذهنه. على حين أن فن الشعر يرسم في القصيدة المشهد تلو الآخر، وقد تكون تلك المشاهد مشاهدَ صامتة أو حركيةً توحي للمتلقي بالمشهد المتخيل في ذهن الشاعر بتفاصيله، ومن هنا تستوحي الدراسة أن العلاقة بين فن الشعر وفن الرسم علاقة وطيدة تتمحور حول المرئي/ المتخيل، الملموس/ المجرد.

ولعل الإشارة للعلاقة بين الرسم والشعر قد جاءت أولًا في العصر اليوناني، حيث يذكر الشاعر اليوناني سيمونيدس Simonides (ت. 468 ق.م) في مقولته: "إن الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق، وإن الرسم أو فن التصوير شعر صامت"(مكاوي،1987، 15)، فهو يفصح عن آلية الرسم والشعر في كونهما يستمدان فكرتنا الأولى للأشياء المادية من حولنا، لكن لكل منهما بالضرورة قوانينه الخاصة التي يستند إليها في تجسيد هذه الأفكار، بحسب عناصره وخصائصه وآلته المشكلة للمرئي من صور أو تصورات، شرط أن يكون هناك تواؤم وانسجام بين أجزائها، وهو ما يعني أنه قد رسخ في الفهم اليوناني القديم للصورة الشعرية إشارات تبيّن عمق العلاقة بين فني الشعر والرسم. أما في العصر الروماني فإن الشاعر هوراسHoratius (ت . 8 ق.م) أشار إلى ضرورة أن يكون هناك تجانس بين أجزاء الصورة واشترط ذلك في سائر الفنون(عبد التواب علي، 2017) ويذهب في مقاربته بين الفنين إلى أن الشعر واللوحة الفنية يتمحوران حول الصورة ليجعل الصورة بعد ذلك تتطلب التأمل البصري، كما هو الحال في الصورة الشعرية. وهو يرمي من وراء هذا إلى الكشف عن سر الأعمال الجيدة المتجلي في مدى جذب القارئ لها. وفيما يخص منظور النقد الغربي في عصور النهضة الأوروبية للعلاقة بين فن الشعر والرسم، فنجد أن أحد أهم رموز رواد ذلك العصر، وهو ليوناردو دافنشي Leonardo Da Vinci (ت. 1519م) يوثق لتلك العلاقة بقوله: "التصوير شعر يُرى ولا يُسمع، والشعر تصوير يُسمع ولا يُرى"(نظرية التصوير، 1995، 59)، وهو ما يعني إشارة إلى تمحور هذين الفنَّين حول مفهوم التراسلية المحضة ؛ فقوله هذا لا يختلف مع ما تقدم من أقوال النقاد عبر العصور المختلفة، باعتبارها مقولات كاشفة عن التصور العام لتراسل الفنون؛ والذي تحقق معه الغاية الجمالية؛ لأن محاكاة الطبيعة لا تخلو من خيال الرسَّام الذي يرى أن هناك موطنًا للجمال يجب أن تكتسبه الطبيعة من خلال الفن، هذا الجمال ذاتي في نفس الفنان(فن الشعر،1953).

أما من منظور النقد العربي القديم فإن الرؤية تكاد تكون أكثر وضوحًا في إبانة العلاقة القائمة بينهما، الرسم والشعر، يتجلى ذلك في إشارة الجاحظ (ت. 255هـ) حين قدم تعريفه للشعر بقوله: "ضرب من النسيج، وجنس من التصوير"(الحيوان،ج131/3)، أما ابن رشيق (ت. 456هـ) فقد أشار إلى أن "أبلغ الوصف ما قلب السمع بصرًا"(العمدة، ج295/2) يريد بهذا التجسيد حتى كأن الموصوف يتراءى أمام عيني السامع له.

وعليه فإن هذه الإطلالة الخاطفة على موضوع الجمالية التي تشكل جانبًا مهمًّا في نظرية التلقي، إنما هي ومضة نكشف من خلالها عن التصور الفني الظاهر في بناء الصورة الشعرية، والجمالي في النص الشعري المرئي، بعد تشكله في ضوء ما تقدم من فهم لتراسلية الفنون، يمكن تحققها بالعدول الجمالي وغيره من المفاهيم في نظرية التلقي. ومن هنا فإن من المهم الكشف عن مظاهر هذا التراسل لتحقيق هاتين الغايتين في النص الشعري، ومن ذلك الرسم الذي كانت أدواته حاضرة في المخيلة الشعرية، وإن لم تمارس نظم الشعر من خلالها، ومن ذلك الخط(هبة حسن وآخرون،2022)الذي تستدعيه الصورة الشعرية في أثناء تشكلها، حيث يشكل نقطة انطلاقة العمل الأدبي، كما يشكل ماهيةً معينة. إلا أنه لا يتميز –كما ترى هبة حسين– بحقيقة مقرونة بالعمل من الناحية الفنية، بل إن ما نتخيله ما هو إلا تجريد لتلك الأشكال، ومن ثَم فالخط يُعد رمزًا تعبيريًّا ومحاولة لجعل الواقع مرئيًّا ومفهومًا(هبة حسن وآخرون،2022). وبالنظر إلى شعر المعلقات نجد أن الصورة الشعرية قد أفادت من هذا الرسم في التجسيد ونقل الشعور للمتلقي، ثم إبانة مدى عمقه في نفس الشاعر. وفي المخيلة الشعرية للعربي القديم، الخطوط تعني الأثر والطلول وبقايا الديار والآثار الدَّارِسة، وكل هذه المعاني تتجلى في مطلع معلَّقة امرئ القيس (التبريزي، 1433، 25)حين يقول:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ....بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُول فَحَوْملِ
فَتُوضِحَ فَالمِقْراةِ لمْ يَعْفُ رَسْمُها....لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وشَمْألِ

يتجلى للمتلقي الصورة الشعرية القائمة على الرسم المتمثل في إكساب المكان قيمة؛ كونه مسرح الذكريات وفضاء الأحداث. والصورة هنا تمنح المتلقيَ التفاعلَ معها لبناء أبعادها وفهمها، ومن ثَم تشكيل المعنى الذهني في صورة قائمة على الرسم والتصوير اللغوي، حيث تتخذ الذكريات من الرسم منطلقًا معنويًّا لها؛ لتجسد الشعور والقيمة وتبني الجمالية المتعلقة بالصورة الكلية من خلال جعل تفاصيلها موجودة لم تزَل بعدُ قائمةً في هذا المكان. وتتشكل الصورة من خلال سلسلة التساؤلات المطروحة والمتعلقة بالتناقض بين ثبات خطوط الرسم وعدم تأثرها بالعوامل البيئية من حوله، على الرغم من عدم ثبات الرسم في الواقع. وهو بهذا يرمي لبناء بعدٍ بصري واضح في مخيلة المتلقي التي تعتمد على خبراته وثقافته السابقة في بناء المعنى؛ لأن حياة الأثر الأدبي عبر التاريخ كما أشار إليها (ياوس، ت. 1997م) لا يمكن أن تدرك ما لم يكن هناك مشاركة فعالة للمتلقين، لما لدورهم من أهمية

في استمرارية الخبرة الأدبية(نحو جمالية للتلقي،2016)، نجد إشارات لذلك في معلقة طَرَفَةَ بن العَبْد(الغلاييني،1331) حين قال(التبريزي، 1433، 77)

لِخَولَةَ أَطلالٌ بِبُرقَةِ ثَهمَدِ....تَلوحُ كَباقي الوَشمِ في ظاهِرِ اليَدِ

فطرفة هنا يستحضر الوشم وهيئته على ظاهر اليد الشائعة آنذاك، ليقف منها على عدة معانٍ تأويلية، فتتمثل جمالية التلقي لهذه الصورة المقتصة من خزانة الذكريات لما هو تراثي من عادات باستحضارها في ذهن المتلقي من خلال شحذ لطاقات خبراته السابقة، فيتجسد المعنى بتفاصيله في صورة مرئية متخيلة وفق هذا الأفق من توقعات عن الماضي وذكرياته. فالرسم هنا حاضر بدلالاته الفنية القائمة على نقل دلالة الزوال والسكون إلى منطقة الثبات والحركة، حيث إن الشاعر استدعى ذكريات خَوْلة ليرسم المنظر ويحدد مكانها ثم يُكسِبها الحركة، وقد تعالقت الذكريات هنا بتلويح الكف المرسوم بالوشم(ابن منظور، 1863)؛ لتصبح هذه الصورةُ التي رسمها مِفتاحًا لانطلاق جمالية تجسيد الذكريات، فهي ثابتة كثبات الوشم الظاهر في اليد، وثابتة كثبات الألم والمحبة، وديمومتها قائمة على دلالة الوشم الثابت والدائم. وعليه فإن التراسل بين الفنون أدى وظيفة الجمالية بناء على تكاتف المعنى واللون والأداة لبناء الصورة الشعرية. وهناك عنصر من عناصر الرسم يفيد منها الشعر في بناء الصورة الشعرية، ألا وهو الشكل الهندسي البسيط، كما جاء ذلك في معلقة عنترة بن شدّاد (التبريزي، 1433، 218-221):

وَلَقَدْ خَشِيتُ بِأَنْ أَمُوتَ وَلَمْ تَكُنْ....لِلْحَرْبِ دَائِرَةٌ عَلَى ابْنَيْ ضَمْضَمِ

الشَّاتِمَيْ عِرْضِي وَلَمْ أَشْتُمْهُمَا....وَالنَّاذِرَيْنِ إذا لَمَ أَلْقَهُمَا دَمِي

يقدم الشاعر للمتلقي صورة حركية تحمل العديد من الدلالات التي تمكنه من التفاعل مع النص الشعري لبناء المعنى المتخيل في ذهن الشاعر في الصورة الشعرية. ذلك أن حضور المعطى الهندسي (الدائرة) يجسد المعنى الذهني في مخيلة المتلقي عبر منح المعنى دلالة الاشتمال والإحاطة رمزية الدائرة بما تحمله من حمولة دلالية تتمحور حول التركيز والاكتمال والاستدامة، فلا بداية واضحة ولا نهاية ينتهي لها الأمر. فالمعنى يتشكل حول مخاوف عنترة من أن يفنى عمره قبل أن تدور الدوائر فينتقم لعرضه وشرفه ابنا ضمضم، وفي إشارته للحرب إبانة لعزيمته الصادقة على خوض هذه الحرب وإحكام الدائرة عليهما، وقد استعانت الصورة بالدائرة لتعطي دلالة على القوة والرغبة الصادقة. إن معطى الدائرة لا يشكل فقط معنى الاشتمال، بل يتسع ليشمل غير المستهدف من هذه الحرب. وفي موضع آخر نجد معلقة طرفة بن العبد(التبريزي، 1433، 73-98) تستحضر مفهوم الدائرة أيضا لكن بتصور آخر لوظيفتها:

فَإن تَبغِني في حَلقَةِ القَومِ تَلقَني...وَإن تَقتَنِصني في الحَوانيتِ تَصطَدِ

يستحضر الشاعر معطى الدائرة ودلالتها على الإحاطة؛ ليجسد مكان حضوره المتعارف عليه والذي يلتقي فيه القوم وهو موضع معروف لدى العرب يطلب فيه الناس المشورة والرأي ممن يتمتع بالرأي

السديد والنصيحة(التبريزي،98) وهي تفصح عن المركزية لمنح الرأي والمشورة ممن يتمتع بصفات رجاحة العقل وسداد الرأي، كما أن هذا التشبية أنه يظهر جانب الخبرة الحاصلة من تجارب الحياة، مما يجعل الناس يعرفونه بهذه الصفات فيتحلقون حوله، وهو تصوير معنوي يعكس مدى رغبة الناس في الاستفادة من خبرته ونصيحته. إن المعطى الهندسي يكشف هنا عن وضوح المكان ورفعة المقام التي يتمتع بها طرفة ويشير إليها. والصورة الشعرية بهذا تفيد من الرسم وأدواته المختلفة لبناء المعنى وإكساب المتلقي خبرة جمالية، يمكن له بناء أفقه الخاص لتقييم الأثر الأدبي الجديد في ضوئها، وهي بهذا تفصح عن الخطوط العريضة لإدراك الوعي الجمالي والبعد الفلسفي الذي يقود نحو الارتقاء والإبداع. ويطول الحديث في هذا الجانب؛ إذ تجد الدراسة أن فن الشعر يتقاطع كثيرًا مع فن الرسم، بل يتجاوز هذا إلى فن النحت الذي نتناوله فيما يلي.

- **فن النحت والشعر :**

يُعد فن النحت من الفنون الشائعة لدى العرب في تماثيلهم ومنحوتاتهم، حيث استخدم العرب هذا الفن في حياتهم، فنحت بعضهم من الجبال بيوتًا كما جاء في قول الله تعالى: ﴿وَكَانُوا يَنْحِتُونَ مِنَ الْجِبَالِ بُيُوتًا آمِنِينَ﴾(القرآن الكريم، سورة الحجر، آية:82) كما نحتوا بعض المنحوتات الآدمية والحيوانية لأغراض عدة، منها ما كان مرتبطًا بالعقائد الدينية الوثنية، قال تعالى: ﴿قَالَ أَتَعْبُدُونَ مَا تَنْحِتُونَ﴾(القرآن الكريم، الصافات، 95). كما أن النحت اتخذ أشكالًا عدة، منها الزخرفات، وعلى الرغم من أن كلمة النحت جاءت في المعاجم اللغوية القديمة إلا أنها كانت تشير لغير ما يفصح عنه فن النحت حديثًا، ومن دلالاتها اللغوية في المعاجم العربية السائدة آنذاك: النشرُ والقشر لتشكيل شكلا ما(ابن منظور،1863، ج207/14). أما في الدرس النقدي القديم فنجد هناك إشاراتٍ تفصح عن تقاطع فن الشعر مع فن النحت الظاهر في تناولهم الصورة الشعرية، وذلك فيما يشير إليه عبد القاهر الجرجاني (ت.471هـ)(الزركلي، 2002) بتمثُّل الصور رسمًا أو مجسمًا، يقول: "واعلم أن قولنا: الصورة، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"(الجرجاني، 1413، 245)، فاء حديثه هنا مرتبطًا بالصورة وتمثيلها وعلاقتها بما يبصره المتلقي، مستندًا في ذلك على المرتكزات الثقافية المتعلقة بدلالة المعنى.

وهنا لابد من الإشارة إلى أن الفن لا يمكن أن يكون تلقيه على حال واحدة، والصورة التي يقوم على تجسيدها النحت يتم تلقيها بتفاوت، يقول حازم القرطاجني (ت. 684هـ) عن هذا التقاطع الكبير بين الشعر والنحت: "كما أن المحاكي باليد قد يمثل صورة الشيء نحتًا أو خطًّا، فتعرف المُصوَّر بالصورة [...] فكذلك الشاعر تارَةً يخيل لك صورة الشيء بصفاته نفسه، وتارة يخيّلها لك بصفات شيء آخر هي مماثلة لصفات ذلك الشيء"(القرطاجني، 1986، 94) ، وهو يرمي إلى الصورة المتجسدة في الفن باختلاف جنسه.

ومفهوم النحت باعتبار ارتباطه بخلق التماثيل، برز بشدة عند الغرب في عصر النهضة، مع ظهور نخبة من النحاتين العالميين، مثل: ليوناردو دافنشي (ت.1519م)، ومايكل أنجلو (ت. 1564م) الذي ميز بين الرسم والنحت حين قال: "بالنحت أعني ما ينفذ بالقطع والإزالة من الكتلة، أما النوع الذي ينفذ بالبناء فهو مثل التصوير (Robert Goldwater (editor),71) وهذه إشارات تؤكد على حضور هذه العلاقة بين الفنون وتداخلها، وفي حديثه هذا ما يفصح عن آلية النحت التي تتخذ من المادة الواحدة موضع النحت والإزالة؛ لتجسيد هيئة ما تصورتها قبل ذلك، فلا يُضاف لها شيء من الخارج بل ينصب العمل على أجزائها الداخلية مع التأكيد على أن أي خلل قد يفسد مظهر العمل من الخارج. وعليه فإن النحت يقوم على الوحدة الكلية.

وإذا نظرنا للعرب وجدنا أن النحت برز في التماثيل وكذلك الأصنام الأوثان، مما جعل الشاعر يستحسن هذا التجسيد الترميزي من خلال بناء التصوير وتجسيد المعاني الذهنية للمتلقي بصورة أعمق يتحقق معها الجمالية المنشودة، فيصبح التلقي هنا تلقي قائم على المصورات الذهنية المستندة على التجسيد الترميزي. يفيد الشاعر من النحت في تجسيد امرأة أو حيوان أو جبل أو موضع معين، فكأنما الشيء يتراءى للعين بهذا التجسيد. إلا أن الشعر يعتمد في تجسيد الصورة الفردية على التشبيه والاستعارة والكناية وغيرها، في حين أن النحت يتخذ من المواد المادية ما شاء. إذن التفصيل في التشبيهات وتدقيقها هو الباعث على تأكيدنا تراسل النحت مع الشعر، فالشاعر يصور محبوبته كأنه ينحت لها تمثالا نتخيله ماثلا ومن ذلك ما جاء في قول الأعشى(التبريزي،248،1433) في معلقته في أثناء وصفه محبوبته هُريرة:

غَرّاءُ فَرعاءُ مَصقولٌ عَوارِضُها....تَمشي الهُوَينا كَما يَمشي الوَجِي الوَجِلُ
كَأَنَّ مِشيَتَها مِن بَيتِ جارَتِها....مَرُّ السَحابَةِ لا رَيثٌ وَلا عَجَلُ
تَسمَعُ لِلحَلي وَسواسًا إِذا انصَرَفَت....كَما استَعانَ بِريحٍ عِشرِقٌ زَجِلُ

إن سرد التفاصيل الجسدية القائمة على تجسيدها لغويًّا في مخيلة المتلقي تعد من مقومات فن النحت الذي يعتمد على التجسيد في إبراز تفاصيل المنحوتات، وعلى الرغم من اختلاف الأدوات إلا أن التطابق قائم في الغاية الفنية المتمثلة في التجسيد التصويري اللغوي المستند في عرضه إلى التشبيهات والاستعارات والكناية(التبريزي،1433). يجمع هذا الوصف نوعين من الفن؛ الصورة الثابتة والصورة الحركية، حيث يتمحور النحت حول الصفات الجسدية، والصورة الحركية تتمثل في المشهد المتمثل في مشيها وجمال صوت حليها؛ ليعطي دلالة الجمال والكمال التي تتمتع بها المحبوبة، وكأنما يختلق المزيد من الأسباب ليجسد رؤيته الجمالية التي يراها فيها. هذا النحت يتراءى للعين بشكل واضح، فلم يصف لبسًا، بل ذهب للصفات الجسدية، وهو نوع يسمى بالنحت البارز؛ كونه يفصل في صفات الجسد كاملة (غراء، فرعاء، مصقولة عوارضها، مِلء الوِشاحِ، صِفر الدَّرعِ، بَهكَنَة.. إلخ)، ومن هنا تتمظهر لنا الوشائج القائمة بين هذين الفنين. وقد جاء أيضًا نظير هذا التجسيد عند امرؤ القيس في وصفه فرسه(التبريزي، 59،1433):

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبلٍ مُدبرٍ مَعًا...كَجُلمودِ صَخرٍ حَطَّهُ السَيلُ مِن عَلِ

إن الشعر هنا يفيد من رسم الصورة الكلية بجميع تفاصيلها ليجسد من ورائها غاية يسعى لتقديمها للمتلقي، وبالنظر إلى هذا الموضع عند امرؤ القيس نجد أن الصورة تحمل التفاصيل الدقيقة والمشهدية التي تجعل المتلقي يتخيل هذا الصورة وهذا السرعة في الإقبال والإدبار والكر والفر كلها في سرعة، في أربع كلمات متضادة المعنى كون مشهد يحمل دلالة تأويلة ويكشف عن عمق التشبيه القائم على الحركة والوحدة، ففي الإقبال والإدبار والكر والفر تتلاشى التفاصيل الدقيقة فلا يمكن مع سرعة هذا الفرس تخيل بقية المشهد، كما أنه استعان بصورة أخرى تعزز الأولى حين جعله كصخرة تتجه في اتجاه واحد يدفعها السيل وتساعدها على هذا الاندفاع الهبوط من الأعلى. هذه الوحدة في التصوير جعلت المتلقي يستحضر قوة الفرس ويشعر بها وبدقة تحركها. كما يفيد التراسل بينهما –أي فن الشعر وفن النحت– في تجسيد الصور ومنحها حياة متصورة، سواء كان ذلك سمعيًّا أو بصريًّا، وهذا يسهم في منح النص العديد من الدلالات التي تفتح أفق التأويل أمام المتلقي القائمة على الخبرات الفنية السابقة المتمثلة في فن النحت السائد في المجتمع ما قبل الإسلام، والخبرات الجمالية التي تفرض على المتلقي إعادة أفق التجربة الجمالية إزاء فن الشعر، لا يغفل الشاعر عن تجسيد البعد البصري في النص الشعري من خلال الصورة الشعرية التي تستمد من فن النحت صفاته وملامحه في تجسيد المعاني الذهنية. إن التصوير، فن النحت، كما يرى ليوناردو دافنشي(ت. 1519م) "يقدم أعمال الطبيعة إلى الحس الإنساني بقدر من الحقيقة واليقين، يتفوق في طبيعته على ما تقدمه اللغة"(نظرية التصوير، 1995، 47)، ولعل هذا السبب الذي يقف وراء إفادة الشاعر من فن النحت في تجسيد تصوراته الذهنية، حيث ينقلها من فضاء المسموع للبعد البصري/ المرئي فيصبح لها حضور مادي في فضاء التلقي، محققًا بذلك تفاعل المتلقي في بناء المعاني من خلال طرح تساؤلاته وملء فراغات النص وغيرها من المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقين، ومن ذلك قول امرئ القيس(التبريزي، 1433، 25):

تَرَى بَعَرَ الأَرْآمِ فِي عَرَصَاتِهَا...وَقِيعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ

بدأ الشاعر هنا البيت بكلمة تستدعي حاسة البصر "ترى" يلج من خلالها إلى الروح في محاولة منه لتوجيه المتلقي وتهيئته ذهنيًّا لتجسيد الصورة المستنبطة من الواقع المشاهد وتصوير البيئة وتوظيفها لتأدية غرضها الجمالي. والعين تقوم بدور جلي حين يتعرف الوعي من خلالها على العمل المقدم بشكل أكثر غزارة ومتعة واتساعًا(نظرية التصزير،1995) أيضًا، وعليه نجد أن الشاعر منح النص ماهية جسد فيها صورة محسوسة ثابتة ليصور من خلال هذا توظيف النحت في تجسيد الصورة بتصوير تفاصيلها الدقيقة (البعر، عرصاتها، قيعانها، حب فلفل، الأرآم)، وهذا ينعكس بدوره على النص ليكسبه البعد البصري/ المرئي، ويزيد من إفادة الفنون من بعضها البعض. كما أن النص الشعري هنا يكتسب أسلوبًا أدبيًّا جديدًا للتعبير الفني، مما يسمح للنص بتحقيق التواصل الفكري والحسي مع المتلقي، وتحقيق أثرًا كبيرًا في المتلقي(شاهين، 2010). يلتقي فن الشعر وفن النحت في موضوع الوحدة التي تعني عند

النقاد قديمًا الترابط بين أجزاء القصيدة، من ذلك ما جاء عند أما الحاتمي (ت. 338هـ) فذهب إلى أبعد من هذا بأن جعل الترابط بين الموضوعات المختلفة، فهو بهذا لا يشترط موضوعًا واحدًا، يقول:

من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجًا بما بعده من مدح أو ذمٍّ، متصلًا به، غير مُنفصل منه؛ فإن القصيدة مثلها مثل خلْق الإنسان في اتِّصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصَل واحد عن الآخر، وبايَنه في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهةً تتخوَّن محاسنه، وتُعفِّي معالم جماله(العمدة، 2000، ج3/398).

وفي ضوء هذه المفاهيم يتجلى لنا المفهوم العام للوحدة العضوية التي تتبلور حول تعلق أجزاء البناء بعضه ببعض، وانسجامها وتآلفها حتى يمتنع معها فصل جزء أو تغيير موضوعه، ويندرج تحت هذا مفهوم الوحدة في فن النحت. وعليه تبرز للمبدع فكرة إظهار العمل وعرضه للمتلقي مستفيدًا من فن النحت في هذه الخطوة؛ ليحتفي القراء بهذا العمل بصريًّا/ مرئيًّا وسمعيًّا، فما كان منه إلا أن اختار موضع التعليق أستار الكعبة؛ لقداستِه وعلوه في النفس كما كانت بعض التماثيل تستمد هذه القيمة من هذا الموضع، وبهذا يُمنح الأثر الأدبي الخلود والاتساع، محولًا بهذا الفن القولي القصيدةَ من الفضاء السمعي إلى الفضاء البصري/ المرئي. كما كانت المنحوتات تحظى بهذا في سائر الحضارات الإنسانية. وترجح الدراسة هذه النقطة نقطةَ تحول تعتقد أنها بداية تشكل الشعر المرئي، ولعلها تتناول هذا بشيء من التفصيل لاحقًا. بالرجوع للنص الشعري الجاهلي، موضوع مبحثنا، فسنجد أن ممارسات القدماء كانت الأساس التي تألف عليها كل ما تقدم من نظريات عن التراسل بين فن الشعر والفنون الأخرى، وأنه النموذج في ذلك.

الخاتمة:

تناولت هذه الورقة الرصد لعملية التراسل بين الفنون التي عرفها العرب في جاهليتهم وأثرها في تشكل البناء الشعري للقصيدة الجاهلية حيث ترصد مراحل تطوره وتشكله منذ البدء حتى اكتماله فنيًا في صورته المرئية التي وصل إليه النظم الشعري في العصر الجاهلي المتمثلة في المعلقات؛ بوصفها نموذجًا بصريًا يقدم صورة مرئية للنص الشعر العمودي في العصر الجاهلي. ومنهجية الطرح تجلت في تحليل هذه التحولات عبر ما تقدمة نظرية التلقي من مفاهيم إجرائية تعول عليها في تحقيق هذا التحول ومن ذلك" أفق التوقع" وما يحققه من دور في تشكل البنية الشعرية ومنحها انزياحات جمالية متعددة تجلت في نص الشعر الجاهلي وصولًا إلى نموذج (المعلقات). كما سلط البحث الضوء على منطقة التقاطعات بين فن الشعر وسائر الفنون السائدة في ذلك العصر؛ لإبانة أثرها في تشكل التصور الشعري في العقلية العربية، مما يكشف عن أهمية دور المتلقي في إنتاج المعنى وتوجيه الدلالة التأويلية للنص. وينتهي البحث إلى نتيجة مفادها أهمية توظيف المفاهيم الإجرائية للنظرية التلقي في مكاشفة نص الشعر الجاهلي، المستعان به هنا لإبانة التحولات المرئية/ البصرية التي طرأت عليه، وذلك نتيجة من تراسلية بينه وبين فنون سادت عصر الجاهلية، وهي رؤية قد تكون من الأهمية بحيث يمكن أن تفتق عن قراءة الشعري الجاهلي من زوايا مختلفة، تحيل إلى تأويلات متجددة للنصوص التراثية.

المراجع

- ابن الزملكاني، كمال الدين عبد الواحد. *التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن*، تح: أحمد مطلوب، خديجة حديثي، (بغداد: مطبعة العاني، 1383)، ط1
- ابن خلكان، شمس الدين أحمد. *وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان*، تح: إحسان عباس، (بيروت: دار صادر، د.ت)
- ابن رشيق، الحسن. *العمدة في محاسن الشعر*، تح: محمد محيي الدين، (سوريا: دار الجيل، 1401ه)، ط5،
- ابن طباطبا، محمد بن أحمد. *عيار الشعر*، تح: عبد العزيز المانع، (المملكة العربية السعودية: دار العلوم، 1405)
- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم. *عيون الأخبار*، (بيروت: المكتبة العصرية، 2018) د. ط
- ابن قتيبة، *الشعر والشعراء*، تح: أحمد شاكر (القاهرة: دار الآثار، 2010م)، ط1،
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن محمد، *لسان العرب*، (بيروت: دار صادر، 1414ه)، ط3
- أبو الحسن، سعيد بن مسعدة الأخفش، *القوافي*، (لبنان: دار الأمانة، 1974م)، ط1
- أبو علي، محمد الحاتمي، *حلية المحاضر في صناعة الشعر*، (العراق: دار الرشيد، 1979م)،
- أرسطو طليس، *فن الشعر*، تح: عبد الرحمن بدوي (القاهرة: مكتبة النهضة، 1953م)، د. ط
- أسية، داحم، *الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية*، [رسالة ماجستير]، (الجزائر: جامعة حسيبة بن بو علي، كلية الآداب واللغات، 2009م)
- الأصفهاني، أبو الفرج، *الأغاني*، تح: يوسف البقاعي، غريد الشيخ، (بيروت: مؤسسة الأعلمي، 2000م)، ط1
- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر، *الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري*، تح: أحمد صقر، (القاهرة: دار المعارف، د.ت)، ط4
- الآمدي، أبو القاسم الحسن، *المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء*، (بيروت: دار الجيل، 1411ه)، ط1
- الأندلسي، أحمد بن محمد. *العقد الفريد*، تح: محمد شاهين، (بيروت: المكتبة العصرية، د.ت)، ط1
- أيزر، فولفغانغ. *فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية*، تر: لحمداني والكدية،(المغرب: المناهل، د.ت)، د. ط.
- برد، بشار. *ديوان بشار بن برد*، تح: محمد الطاهر عاشور، (الجزائر: وزارة الثقافة، 2007م
- بسام، هديل. *المدخل إلى علم الجمال*. (الأردن: المعهد الدبلوماسي الأردني، 1993)، د.ط،
- بنوي، عبد العزيز. *دراسات في الأدب الجاهلي*، (القاهرة: مؤسسة المختار للنشر، 1988م)، ط1،
- بو حسن، أحمد. *نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات*، (الرباط: كلية الآداب، د.ت)
- التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي، *شرح المعلقات العشر المذهبات*، (بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، 1433)، ط1
- تودوروف، تزفيطان. *الشعرية*، تر: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، 0المغرب: دار توبقال)، ط2
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، *البيان والتّبين*، تح: عبد السلام هارون، (القاهرة: ابن سينا، 2010م)، ط1

- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، *الحيوان*، تح: عبد السلام محمد هارون، (بيروت: المكتبة العصرية، 2015م)
- جاكبسون، رومان. *قضايا الشعرية*، تر: محمد الولي ومبارك حنون، (المغرب: توبقال، 1988م)، ط1
- الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز، *الوساطة بين المتنبي وخصومه*، تح: محمد إبراهيم، و علي البجاوي، (بيروت: المكتبة العصرية، 2006م) ط1
- الجرجاني، عبد القاهر. *دلائل الإعجاز*، تح: محمود شاكر، (الجزائر: المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية– 1991م)،
- جعفر، قدامة. *الخراج وصناعة الكتابة*، (بغداد: دار الرشيد، 1981م)، ط1
- الجمحي، ابن سلام ،*طبقات فحول الشعراء*، تح: محمود محمد شاكر، (مصر: شركة القدس للنشر والتوزيع، د.ت)
- حسن، هبة وآخرون. الخط كأحد أهم عناصر التشكيل في الفن والتصميم، *مجلة علوم التصميم والفنون التطبيقية*، مج: 3، ع: 1، (مصر: جامعة دمياط، 2022)
- حميدة، عبد الرزاق. *شياطين الشعراء*، (مصر: مكتبة الأنجلو، د.ت)
- الخفاجي، ابن سنان عبد الله بن محمد. *سر الفصاحة*، تح: عبد المتعال الصعيدي، (مصر: مطبعة علي صبيح وأولاده، 1952م)، د.ط
- دافنشي، ليوناردو، *نظرية التصوير*، تر: عادل السيوي، (مصر: مكتبة الأسرة، 1995)، ط1
- الذهبي، شمس الدين محمد، *سير أعلام النبلاء*، تح: محمد نعيم، (بيروت: مؤسسة الرسالة، 1402هـ)، ط1
- الزركلي، خير الدين، *الأعلام قاموس تراجم*، (بيروت: دار العلم، 2002م)
- ستاين، آدم جيه سيلفر، *التاريخ الإسلامي*، تر: إيناس المغربي، (المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي، 2013)
- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن. *المزهر في علوم اللغة*، تح: محمد أحمد جاد وآخرين (القاهرة: دار التراث، 2008م)3
- شاكر، محمود محمد، *قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام*، (القاهرة: مطبعة المدني، د.ت)
- الطيب، عبد الله. *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها*، (الكويت: وزارة الإعلام، 1990م) ط1
- عبد الرؤوف، محمد عوني، *بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف*، (القاهرة: مكتبة الآداب، 2005م)، ط2
- عبيد، محمد صابر. *مقدمة في نظرية القراءة والتلقي*، (بيروت: دار العربية للعلوم، 2015) ط1
- علي، جواد، *المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام*، (العراق: جامعة بغداد، 1993م)، ط2
- الغلاييني، مصطفى. *رجال المعلقات العشر*، (بيروت: المطبعة الأهلية، 1331)
- الفاخوري، حنا. *تاريخ الأدب العربي*، (لبنان: المطبعة البولسية، 1953م)،ط2
- الفارابي، *الموسيقا الكبير*، تح: غطاس عبد الملك، محمد أحمد، (القاهرة: دار الكاتب، د.ت)
- فريس، إيمانويل، برنار موراليس. *قضايا أدبية عامة*، تر: لطيفة زيتوني،(الكويت: عالم المعرفة، 2004)
- الفيروز آبادي، مجد الدين محمد، *القاموس المحيط*، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة (بيروت: مؤسسة الرسالة، 1407هـ)، ط2
- القرطاجني، حازم، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، تح: محمد الحبيب، (بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1986م)، د. ط

- قطين، سعيد، *السرد العربي مفاهيم وتجليات*، (الرباط: ناشرون، 2012)، ط1
- كرم، يوسف. *تاريخ الفلسفة اليونانية*، (مصر: مطبعة لجنة التأليف، 1936م)، د. ط
- كوهن، جان. . *الكلام السامي في النظرية الشعرية*. تر: محمد الولي،(ليبيا: دار الكتاب الجديد، 2013) ط1.
- كوهن، جان. *بنية اللغة الشعرية*، تر: محمد الولي ومحمد العمري، (المغرب: دار توبقال، 1986م)، ط1
- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد، *شرح ديوان الحماسة لأبي تمام*، تح: غريد الشيخ، (بيروت: دار الكتب العلمية، 2003م)، ط1
- مساعدي، محمد، من المنهج التاريخي إلى جمالية التلقي، *مجلة فكر ونقد*، مج7، ع: 67، 2005م،
- مكاوي، عبد الغفار. . (الكويت: عالم المعرفة، 1987م)
- الملائكة نازك. *موسيقى الشعر– محاضرات*، (الكويت: مؤسسة البابطين، 2003)
- المولى، محمد أحمد وآخرون، *أيام العرب في الجاهلية*، (بيروت: دار الجيل، 1988م)، د. ط.
- ناظم، حسن، *مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصل والمنهج والمفاهيم*، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1994م)
- الهاشمي، أحمد. *جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب*، (القاهرة: دار ابن الجوزي، 2018م)، ط1
- هولب، روبرت، *نظرية التلقي*، تر: عز الدين إسماعيل، (القاهرة: المكتبة الأكاديمية، 2000م)، ط1
- ياوس، هانس روبيرت. *جمالية التلقي* ، تر: بنحدو، (المغرب: الكلمة، 2016)، د. ط.

المقالات والدراسات الأجنبية:

- علي، عبد التواب علي، المقارنة بين الفنون: قراءة في قصيدة فن الشعر لهوراتيوس، *مقالة علمية*، جامعة القاهرة: كلية الآداب، 2017م، ص: 14–16.
- المطرزي، ناصر بن عبد السيد، *الإيضاح في شرح مقامات الحريري*، تح: حمد بن ناصر، **[رسالة دكتوراه]**، جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض
- مناصري، وفاء. شعرية التشكيل البصري في الشعر العربي القديم، *مجلة العلوم الإنسانية*، مج: 09، ع: 03، (الجزائر: جامعة أم البواقي، 2022م)، ص:472
- نصّار، كريستيل. بين الأرسطوية وما بعدها قراءة نقدية في كتاب "فنّ الشّعر" لأرسطو، *مجلة أوراق ثقافية*، ع: 27، 2021م، على الرابط: https://www.awraqthaqafya.com/1611/

- Kučera, H. (1983). Roman Jakobson. Language, 59(4), http://www.jstor.org/stable/413375 ,P; 871
- Damasio, A. R. (1999). The feeling of what happens: Body and emotion in the making of consciousness. Harcourt Brace. Pp: 26.
- PUBLISHED BY THE UNIVERSITY OF CRETE – DEPARTMENT OF PHILOLOGY GR 741 00 – Rethymnon http://www.philology.uoc.gr/RethClaS . 2002.
- (1) Robert Goldwater (editor), Artists On Art, From the XIV to XX century, Pantheon Books, New York (1945), second revised edition, P: 71